

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média.

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dělníci Kena Loacha

Václav Pata

Vedoucí práce : doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc

Oponent práce: Mgr. Marek Vajchr

Datum obhajoby: 6. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, television and photography arts and newmedia.

Screenwriting and dramaturgy

BACCALAUREATE THESIS

Workers of Ken Loach

Václav Pata

Thesis advisor : doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc

Examiner: Mgr. Marek Vajchr

Date of thesis defense: 6. 9. 2017

Academic title granted: BcA

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Dělníci Kena Loacha

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji Marii Mravcové za vedení práce, kdy mi pomohla začít konečně psát a také za dodání zdroju, z nichž jsem mohl bohatě čerpat.

A taky díky za semináře literatury.

Abstrakt

Ken Loach už víc jak 50 let točí sociální dramata. Od Cathy Come Home (1966) ušel k Já, Daniel Blake (2016) dlouhou cestu.

Ve své práci se soustředím na téma dělníků v Loachových filmech.

Jako dělníka si definuji dospělého člověka, jenž se živí rukama nebo by se jimi živil v případě, že by mu to systém dovolil. Zvolené téma a výběr filmů, kterým se věnuji podrobněji, vyústil v to, že se stejnou měrou věnuji sociálním aspektům třídní nerovnosti a politice. Filmy, které ze zvoleného hlediska rozebírám jsou Lůza (1991), Výhybkáři (2001) and Já, Daniel Blake (2016). V menší míře se také věnuji Dnům Naděje (1975) a oceněnému filmu Kes (1969).

Abstract

Ken Loach have been creating films of social realism for more than fifty yers. He walked a long way to I, Daniel Blake (2016) since Cathy Come Home (1966).

I'm focused on a topic of labourers/workers in Loach's films in my thesis.

Labourer/Worker is defined as an adult person, which makes his living with his own hand or he/she were if the system would allow it. The chosen theme and selection of films, which I'm focused on, caused that I'm giving the same space both political and social sides of the class inequality. Films, I tried to analyse from the given point of view are Riff-Raff (1991), The Navigators (2001) and I, Daniel Blake (2016). Also, I briefly take a look at Days of Hope (1975) and the award-winning film Kes (1969).

Obsah

Úvod.....	str. 7
1. Sociální realismus v anglické literatuře a filmu.....	str. 9
1.1 Definice žánru.....	str. 9
1.2 Free Cinema a Kuchyňský dřez.....	str. 10
2. Ken Loach.....	str. 14
Opakující se témata.....	str. 17
Slabé ženy a přímí muži.....	str. 19
Dokumentární přístup.....	str. 19
Práce s hercem.....	str. 20
3. Dělníci v tvorbě Kena Loacha.....	str. 22
Kes.....	str. 23
Jim Allen a Days of Hope.....	str. 24
4. Lůza.....	str. 28
5. Výhybkáři.....	str. 32
6. Já, Daniel Blake.....	str. 35
Závěr.....	str. 39
Seznam Literatury.....	str. 40
Seznam filmů.....	str. 42

Úvod

V roce 1969, kdy se do kin ve Velké Británii dostal film *Kes* (*Kes*, 1969), velký úspěch Kena Loacha, vypadal život Britského proletariátu jinak než dnes. Ve stejném roce proběhla v Yorkshire stávka horníků, kteří v té době měli nejmenší platy v zemi a příšerné podmínky. *Kes* se horníků a dělníků jenom dotýká, některé další filmy se jim už plně věnují.

Za téměř padesát let se změnilo mnohé. Po ekonomických reformách Margaret Thatcherové¹ se těžký průmysl zhroutil. V zasažených oblastech Anglie se stalo téměř nemožné najít si práci. Běžnými praktikami jsou různé podvodné agentury a smlouvy na nula hodin. Situaci neulehčuje ani neosobní byrokracie systému, jak můžeme vidět v Loachově posledním filmu *Já, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016). V některých městech se zhoršily podmínky a stoupla kriminalita do té míry, že je v nich menší šance na přežití než ve většině Afriky².

Ve své práci jsem se rozhodl věnovat režisérovi, jehož hrdinové řeší tak základní potřeby jako bydlení a jídlo. Vybral jsem si Kena Loacha, protože jeho filmy berou sociální drama v realistické podobě, neovlivněny moderními trendy. Postavy nejsou psychologické, rozdíl mezi správným a špatným je většinou zcela jasný. Hrdinové méně často strádají na základě vlastních rozhodnutí a charakterových rysů. Větší důraz je kladen na třídní boj a chyby systému. Filmy jako *Kes* (1969), *Země a Svoboda* (1995) nebo *Zvedá se vítr* (2006) dostaly řadu ocenění³ na předních filmových festivalech.

Přes kritický ohlas bych se zdráhal o nich mluvit jen jako o festivalových filmech. Zůstávají dobře přístupné běžnému divákovi, jenž je schopný vymanit se z diktátu masového konzumu, poodhrnout oponu „spektáku“. Skutečným divákem Loachových filmů má být právě ten pracující třída a všichni nespokojení s rozlišováním mezi různými „druhy“ lidí. Je potřeba otevřít oči. A to mě fascinuje. V praxi to moc nefunguje. Jak se Ken Loach zmiňuje v rozhovoru s Mikeem Godridgem pro *Directing Screencraft*⁴. Jeho filmy se nedostanou do

1 Mimo jiné snížila státní výdaje na sociální bydlení a vzdělávání. Dále se proslavila omezením vlivu odborů a rozhybáním rozsáhlého rušení a prodávání státních podniků. Mezi generální stávkou 1984-85 a privatizací 1994 byl počet uhelných šachet v Anglii zredukován ze 174 na 15. Dnes jich je v provozu pouze 6.

Tony Blair v politice Margaret Thatcher pokračoval

2 John Bingham. “Worse than Rwanda: life prospects in Britain’s poorest areas (Horší než Rwanda: Šance na dožití v nejchudších oblastech Británie)” [online]. Dostupné: z <http://www.telegraph.co.uk/news/politics/11452079/Worse-than-Rwanda-life-prospects-in-Britains-poorest-areas.html>

3 *Kes* například vyhrál Křišťálový globus na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech 1970

4 Mike Goodridge – Deborah Nadoolman Landis. *Directing Screencraft*, 1. vydání, Rockport Publishers, 2002

žánrově úzké nabídky multikin a většina divácké základny jsou návštěvníci kin artových za hranicemi Velké Británie, na kterou se soustředí tématicky nejčastěji.

Jaké je jeho postavení v rámci sociálního realismu? Byl žánr jako takový někdy úspěšný u široké veřejnosti? Co je to sociální drama v kontextu britské filmové tradice?

Jak zapadají první pokusy Kena Loacha na 16 mm do hnutí Free Cinema a kinematografie „kuchyňského dřezu“? Kam se posunul Ken Loach stylisticky?

V množství filmů, které za svůj život Ken Loach realizoval se chci blíže podívat na ty, v nichž se věnuje dělnické otázce. Po krátkém přehledu dalších témat, mezi které patří Irsko, církev, válka, se dostanu k rozborům několika filmů, jejichž hlavními postavami je proletariát v Anglii. Snažím se sledovat proměnu jeho stylu a výběru společenských problémů, kterým se věnuje, v čase, proto jsem si vybral k rozboru filmy ze všech období jeho tvorby.

Krátce se chci podívat na film *Kes*. Bude mě zajímat vliv hornického města na protagonistu a charakter postavy bratra Judda. Scénárista Jim Allen a spolupráce Kena Loacha s ním je dalším důležitým mezníkem, který si zaslouží zmínku. *Days of Hope* (Dny naděje, 1975) jsou televizní sérií završenou dílem o generální stavce v roce 1926. Slouží jako komentář stávek za Harolda Wilsona⁵.

K delším rozborům jsem si vybral klíčové filmy *Lůza* (Riff-Raff, 1991), *Výhybkáři* (The Navigators, 2001) a *Já, Daniel Blake*. Postavy všech tří filmů jsou lidé živící se manuální prací. V *Lůze* se jedná o osobní příběh, kritika společnosti je spíše nepřímá. *Výhybkáři* kladou důraz na pospolitost skupiny hrdinů a konkrétní problém. Problém privatizace železnice a snaha o udržení si práce vede k rozpadu a tragédii. *Já, Daniel Blake* je přímou obžalobou systému. Scénář psal Paul Laverty, další důležitá postava pro tvorbu Kena Loacha a jeho dlouhodobý spolupracovník. Dokázal do filmů Kena Loacha vrátit přímost politického sdělení scénářů Jima Allena. Stává se poselství s přímostí silnějším? Jak působí levicové poselství filmu v dnešní době?

5 Britský premiér za Labour Party v letech 1974 až 1976

1. Sociální realismus v anglické literatuře a filmu

Ken Loach se ve svých filmech věnuje výhradně žánru sociálního realismu. Ten má v anglickém prostředí silnou tradici, jež je ještě posílená tím, že vedle běžných vrstev moderní společnosti zůstala zachována aristokracie⁶ a v moderní době nedošlo k žádnému politickému převratu.

1.1 Definice žánru

V 19. století prudce stoupá počet městské chudiny. První zájem o novou vrstvu proletariátu projevují romantici. Jak píše Dagmar Mocná v Encyklopedii Literárních žánrů:

Důraz se klade na detailní a poučenou kresbu prostředí 'na dně'. S příznakem tajupnosti, exotičnosti, neobvyklosti, nebezpečnosti nebo odpudivosti jsou líčeny brlohy velkoměstské chudiny, zločinecké podsvětí, dělnické kolonie, pracovní prostředí (dílny, doly, hutě). Typickým prostorem se stává zejména továrna, vnímaná jako symbol nové "nepoetické" krásy, ale i hrozivé odlidštěnosti.⁷

Realismus a naturalismus rychle přebírají otěže. Postupně se smývají ona exotika neznáma a zůstává bezútěšnost, lidské charaktery, jež jsou často vlivem okolností zbaveny postupně vší důstojnosti. Postup se stává nevyhnutelným, vina je na straně jednotlivce. Problémy jako neexistující sociální stát nebo krutost kapitalismu se prve neřeší, ještě nejsou vymyšleny.

Důležitou součástí je třídní boj a nemožnost změnit svůj osud kvůli třídnímu předurčení.

Na začátku historie sociálního románu převažuje pohled z vnějšku, kdy je hlavním emocí soucit s postavou. Zároveň jsou sociální romány často zdrojem morálního poučení o třídním determinismu. Ten se projevuje hlavně v časté nemožnosti vymanit se z chudoby nebo zločiného prostředí, a směřování dšje k tragickému konci. Ten setrvává i poté, co se přesuneme od pozorování a vznešeného soucitu k pohledu zevnitř. Síla, s níž umí zapůsobit na emoce čtenáře, se zesiluje. Na vině je teď často společnost a nikoliv jedincova slabost. Sociální román se postupně se vznikem socialismu a komunismu stává politicky angažovaný.

6 Anglická šlechta například mluví úplně jinak než pracující. Vedle širší slovní zásoby používá elegantní slovní obraty, jež aristokrata při setkání s obyčejným lidem okamžitě prozradí.

7 Dagmar Mocná – Josef Peterka – Kolektiv. *Encyklopedie literárních žánrů*, 1. vydání, nakladatelství Paseka, 2004, s. 630

Dominance obrazu prostředí spolu s přesvědčením o jeho rozhodujícím vlivu na úděl člověka vede k oslabení individuální psychologie postav v zájmu jejich typizace (galejník, sirotek, dělník, havíř, bosák, buržoa, intelektuál usilující o povznesení mas). Postavy se stávají reprezentanty své sociální vrstvy, profese, regionu, společenských sil a procesů (román "lidských množin"). Charakteristické je velké množství postav bez zřetelnější hierarchizace na hlavní a vedlejší, anebo kolektivní hrdina. V jeho preferování se značí opojení masou a její silou, ale také – vesměs ovšem nereflektovaně – unifikující tendence moderní průmyslově civilizace⁸.

Dagmar Mocná nezapomíná zmínit, že zájem autorů o realitu nižších vrstev společnosti vede k tendenci vytvářet rozsáhlé společenské cykly. Vzpomenout můžeme například Emila Zolu a jeho cyklus 20 románů *Les Rougon-Macquart*.

Mezi významná literární díla 20. století patří *Ditta, dcera člověka* (M. A. Nexö, 1917-1921), *Džungle* (Upton Sinclair, 1906) a *Hrozny hněvu* (John Steinbeck, 1939).

Ken Loach navazuje na silnou tradici sociálního románu v Anglii. Důležitým ustavujícím dílem jsou *Zlé Časy* (Charles Dickens, 1854). V 20. století se objevují posmrtně vydaní *Lidumilové v hadrech* (1914) Roberta Tressella. Rozsáhlá kniha autora z dělnického prostředí je důležitým mezníkem mezi nezaujatým pohledem zvenku a zevnitř. Ti měli spolu s dělnickým románem významný vliv na hnutí Free Cinema a „rozhněvané mladé muže“ v 50. letech 20. století. Dva nejvýznamnější představitelé jsou John Osborne (*Ohlédni se v hněvu*, 1956) a Alan Sillitoe (*V sobotu večer, v neděli ráno*, 1958, *Osamělost přespolního běžce*, 1959).

Žánr sociálního románu se silnou politizací posouvá do oblasti politicky angažovaného dělnického románu. Dagmar Mocná zmiňuje ještě země, kde jsou problémy industrializující se společnosti stále patrné. Hlavní slovo v sociálním realismu přebírá film.

1.2 Free Cinema a Kuchyňský dřez

Free cinema původně nevzniklo jako hnutí, ze začátku šlo o program⁹ spojující tři krátké filmy. Důraz byl kladen na obraz (před zvukem a obsahem). Obraz přitom nebyl zbytečně

⁸ Dagmar Mocná – Josef Peterka – Kolektiv. *Encyklopedie literárních žánrů*, 1. vydání, nakladatelství Paseka, 2004, s. tamtéž

⁹ Celkem vzniklo v rámci Free Cinema šest programů

estetizován. Sám Anderson přirovnal v dokumentu *Free Cinema* (Free Cinema, 1986)¹⁰ hnutí k tvůrcům hudebních videoklipů. Snímky vnikaly na kameru 16 mm a důležitější byl přístup

Hned první program se skládal ze dvou dokumentů a jednoho filmu, jenž do hnutí Free Cinema tak úplně nespadal. *Together* (1956) byl krátký film natočený „outsiderkou“ Lorenzou Mazzetti. Snímek se svou estetikou filmům hnutí podobal, ale Anderson ho pod něj zahrnuje jen částečně. Vypráví o dvojici přístavních dělníku, kteří jsou hluchoněmí.

Následující programy obsahovaly také filmy cizí, například Francouzskou novou vlnu. Velkou inspirací pro ně byl v roce 1950 zesnulý Humphrey Jennings. Ten byl autorem poetických, často dokumentárně laděných snímků. V propagandě *The Silent Village* (1943) připomíná příběh Lidic. Jedním z projevů represe je zakázání odborů (Trade Union).

Témata dokumentů a hraných filmů se zabývají každodenností, rituály běžného života. Tvůrci často pozorují lidi při volnočasových aktivitách v podnicích rodícího se konzumu. Nezřídka se pozornost věnovala sociologickým aspektům. Důležitý byl levicový politický názor autorů, kteří se občas řadí k mladým rozhněvaným mužům. Británie tehdy po radostném poválečném budování procházela obdobím, kdy si nebyl nikdo jistý další cestou. Útěk obyvatelstva od skutečných problémů do zabaveního parku, na tancovačku, do obchodů byl jedním z příznaků přicházející krize. Vedle Andersona, Reitze a Richardsona se k hnutí připojuje například Alain Tanner a Claude Goretta nebo Robert Vas s filmem *Refuge England* (1959). V něm přijíždí uprchlík z Maďarska do Anglie, bez peněz a znalosti jazyka.

Anderson v pořadu *Free Cinema* shrnul větou:

*Nereagující přesná kamera a respekt pro lidi jako jednotlivce stejně jako příslušníky třídy byly charakteristiky Free Cinema*¹¹.

Paralelně s filmovým hnutím se v Anglii objevila vlna mladých spisovatelů, umělců a dramatiků, kteří jsou souhrnně označováni jako „Kitchen Sink“ nebo „Rozhněvaní mladí muži“. Většina z nich pocházela z průmyslového severu Anglie, podstatná část ze rodin dělníků a horníků. Divadelní hra *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956) z pera Johna Osborna protlačila směr do popředí. Díla se často věnují tématům, jež byla předtím tabu. Osbornova hra je o domácím násilí.

10 *Free Cinema* [televizní film]. Režie Lindsay Anderson – Jeremy McCracken. UK: Thames Television, 1986

11 *tamtéž*

(Ken Loach se v televizním filmu *Cathy Come Home* (Katko pojď domu, 1966) věnuje bezdomovectví. Film je natočen jako doku-drama, a tak vedle fiktivní hlavní linky zabírá i velký kus reality, když se skutečných lidí ptají na možnosti nouzové ubytování.)

Dávno před *Cathy Come Home*, od roku 1959, vznikaly jiné fiktivní filmy. Mezi prominentní režiséry směru patřili tvůrci hnutí Free Cinema. Tony Richardson adaptoval *Ohlédni se v hněvu* (Look Back In Anger, 1959) a produkoval adaptaci *V sobotu večer, v neděli ráno* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960). Tu režíroval jeho kolega Karel Reizis podle předlohy dalšího mladého rozhněvaného muže Alana Sillitoea z roku 1958. Ten napsal i novelu *Osamělost přespolního běžce* (The Loneliness of the Long-Distance Runner, 1959), kterou v roce 1962 zrežíroval velmi výkonný Richardson. Vlastně skoro všechny počáteční filmy hnutí byly adaptace spřízněných autorů.

Filmy se většinou sociální reality Anglie dotýkají podobně jako Hrdina *V sobotu večer, v neděli ráno* Arthur žije život typický pro tehdejší dělníka. Zápletka se žánrem souvisí zejména v zobrazení intimity pracující třídy, která byla do té doby tabuizovaná. Jeho problémy nejsou spojeny s přežitím na kraji společnosti.

Osamělost přespolního běžce je v zaměření vlivu prostředí na jednotlivce podobná budoucímu *Kesovi*. Mladý muž a matka živitelka. Otcova smrt má cenu několika bankovek, jež jsou rychle utraceny. Syn s kamarády provede nešikovnou loupež. Peníze jsou nešťastně odhaleny. Potloukání po městě rychle vystřídá výchovné zařízení. V něm se hrdina stane kvůli svým běžeckým schopnostem oblíbencem ředitele. Na konci se musí rozhodnout, jestli půjde proti ostatním klukům nebo proti ředitelovi, který představuje systém. Rozhodne se nedbat výhod a nezaprodá se. Dostane se tak zpátky na teoretický okraj, pokud vezmeme past'ák jako model státu.

Do směrování, které zahájily tvůrci Free Cinema, se dá zařadit i Kennetha Loacha a jeho první filmy, které vedle toho, že adoptovaly romány Rozhněvaných mladých mužů, dokumentárně pozorovaly ve stylu filmů Free Cinema. Ke stylu rychlého točení na 16 mm se sám před natočením filmu *Kes* hlásil. V rozhovoru *Hlas v temnotách* (1988) s Gavinem Smithem prohlásil:

Podle mě je to bohužel tak, že člověk dospěje k určitému způsobu práce a pak se z toho stane jeho metoda. Řekl bych, že u mne se to vyhradilo v době, kdy jsem pracoval na Kesovi,

*protože předtím jsem vždycky popadl kameru šestnáctku a někam jsem se vydal. Potom to začali dělat všichni*¹².

Zásadní vliv měl producent Tony Garnett, který v 60. letech vedl transformaci pořadu BBC *The Wednesday Play* (Středeční hra, 1964-1970) od studiových kostýmových her k formátu inspirovanému hnutím *Free Cinema*. Jednotlivé filmy zobrazovaly realitu a zaznamenaly ohromný divácký úspěch. Mezi filmy *The Wednesday Play* se řadí i *Cathy Come Home* Kena Loacha

Free Cinema je moment v historii filmu a myslím, že označit hnutí za dospívání britské kinematografie není zas tak daleko od pravdy.

12 Gavin Smith. *Hlas v temnotách: Ken Loach*. 1988

2. Ken Loach

O Kenovi Loachovi se ví, že se důsledně zaměřuje na sociální konflikty. Od 60. let neúnavně kritizuje společnost, zejména opětovné prohlubování sociální nerovnosti, které začalo s vládou „Iron Lady”.¹³ V 80. letech se Ken Loach vysloveně postavil proti vládě Margaret Thatcherové v několika dokumentech. V průběhu svého života patřil do mnoha levicových skupin: Socialist Labour Party, International Socialists, the International Marxist Group. Všechny měly společné to, že se vymezovaly proti západnímu způsobu života v konzumním kapitalismu a zároveň zavrhovaly Stalinismus Sovětského Svazu. Dnes se angažuje v politické straně Left Unity, která si dává za cíl sjednotit roztroušené socialisty Velké Británie.

Levicový aktivismus tvůrce je zajímavý, když se podíváme na rodné prostředí. Jeho otec se vypracoval z elektrikáře na předáka v továrně v Loachově rodném Nunatonu. Když ho chtěli dál povýšit, odmítl to, protože by dostával peníze na účet a ne v hnědé obálce do ruky. Matka byla kadeřnice. Ze syna chtěli mít právníka.

Každý rok jezdili na dovolenou do Blackpoolu. Mladý Kenneth miloval výstupy komiků. Lidový humor se stal i nedílnou součástí jeho filmů. Obyčejní lidé se přes všechny útrapy života dokážou bavit, protože dobrý smích nic nestojí. Tělesnost humoru jde proti škrobené vážnosti vyšších tříd.

Ambiciózní Kenneth Loach šel na Oxford studovat právo (1957-60). Tam se stal součástí divadelní společnosti. Hrál a režíroval, později už jenom režíroval. V roce 1963 se dostal do BBC. Seznámil se zde se skupinou levicově zaměřených autorů a sám se začal radikalizovat. Mezi jeho největší filmové vzory tehdy patřil italský neorealismus a české filmy. Jako speciální případ uvádí v rozhovoru pro MF Dnes z roku 2014 *Lásky Jedné Plavovlásky* Miloše Formana. Zajímavé je, jak film charakterizuje.

Tehdy pro mě symbolizovaly všechno, čeho jsem chtěl dosáhnout ve vlastní tvorbě, ale neuměl jsem to. Byl to film o lidech a rodinách, odpozorovaný ze skutečného, obyčejného života s obrovskou dávkou pochopení, humanismu a humoru, ale přesto svíravý, rozhodně ne rozbředlý¹⁴.

13 Margaret Thatcherová byla předsedkyní vlády v letech 1979-1990.

14 Veronika Bednářová. *Heslem dneška je destrukce* [rozhovor]. Lidové Noviny, 15. února 2014, str. 26

Film *Cathy Come Home* (1966) způsobil šok, když ukázal svět bezdomovectví v napůl dokumentárním stylu. V televizi ho tehdy sledovalo 12 milionů lidí a po skončení pořadu zacpali linky, když na BBC dotazovali, jak můžou pomoci. Stal se předmětem diskuze a vedl až k návštěvě u ministra sociálních věcí.¹⁵ V článku Guardianu zmiňují, jak se film stal opět aktuálním. Nedostatek sociálního bydlení a děti odváděné od rodičů, kteří se o ně v beznadějnější situaci nemohou starat.

O rok později natočil Loach svůj první celovečerní film *Smůla na patách* (*Poor Cow*, 1967) podle románu Nell Dunn z roku 1967. Podle jejího textu točil už film v cyklu *The Wednesday Play*¹⁶.

Kes byl se zvoleným tématem risk. Chlapec z bezduchém prostředí Yorkshire s jedinou cestou ven v podobě sokola. Obrovský komerční úspěch byl překvapením. Následoval kritický úspěch a ocenění.

Dobré jméno se s Kenem Loachem táhlo až do poloviny 70. let, kdy natočil čtyřdílné *Days of Hope* (Dny Naděje, 1975). Velkolepé drama o proletariátu v letech 1916-1926, na němž pracoval s "dělnických" scénáristou Jimem Allenem. Jim Allen, který byl autorem z lidu, měl zásadní vliv na radikalizaci politických názorů Loacha.

80. léta nebyla moc úspěšná (i kvůli politické situaci). Oba jeho celovečerní filmy, *Pohledy a úsměvy* (*Looks and Smiles*, 1981), *Rodná vlast* (*Fatherland*, 1986), se moc nepovedly. Jeho televizní filmy, které se ostře vyjadřovaly proti vládě, nebyly puštěny do vysílání. Konkrétně se jednalo o sérii *Questions of Leadership* (Otázky vůdcovství, 1983), v níž se zabýval zradou ze strany předáků odborů. Dokument *Which Side Are You On?* (Na které jsi straně? 1984) o písničkářích stávkujících horníků byl shledaný příliš politickým (přes zjevné umělecké hodnoty a pozitivní přístup). Kvůli nedostatku peněz Loach dokonce natočil reklamu pro McDonald's.

V roce 1990 se vrátil k celovečernímu filmu s *Tajnými Složkami* (*Hidden Agenda*, 1990). Od té doby točí celkem pravidelně jeden film za 1-2 roky. Za *Zvedá se vítr* (*The Wind That Shakes The Barley*, 2006) a *Já, Daniel Blake* získal v Cannes Zlaté palmy. Mezi zajímavé celovečerní filmy patří drama ze Španělské občanské války *Země a svoboda* (*Land and Freedom* 1995), *Lůza* a *Ladybird* (*Ladybird* (Beruško, beruško, 1994) se skvělým hereckým výkonem Crissy

15 *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [film], Louise Osmond. UK. BBC Films – British Film Institute – Sixteen Films. 2016

16 *The Wednesday Play: Up The Junction* [televizní film], Kenneth Loach. UK. BBC. 1965

Rock. Hraje ve filmu matku, jíž opakovaně berou další a další děti. Sama situaci nezvládá a je příliš citově vyčerpaná, nebo snad jenom tvrdohlavá, aby si dala říct. Šíleně obtížné situaci odpovídá řada vypjatých emocionálních výjevů.

O rok starší *Pršící kameny* (Raining Stones, 1993) vypráví o nezaměstnaném, který chce své dceři koupit hezké bílé šaty na první přijímání. Celý děj se točí kolem toho, jak hledá melouchy, často za cenu lidské důstojnosti. Peníze za to nestojí. Jin Allen v *Pršících kamenech* napsal pro Kena Loacha soukromé lidské drama, které je zároveň silně kritické.

Od roku 1996 spolupracuje Ken Loach s mladším scénáristou Paulem Lavertym. Prvním společným filmem byla *Carlina píseň* (Carla's Song). Film se věnoval konfliktu v Nikaragui.

Po úspěšné spolupráci se režisér zeptal Skota Lavertyho, jestli nechce napsat něco z Glasgow. Vznikl film *Jmenuji se Joe* (My name is Joe, 1998) o vyléčeném alkoholikovi, který se po ztracených letech snaží žít život přínosný společnosti a vede fotbalový tým nezaměstnaných.

Do Glasgow se Laverty s Loachem vracejí ještě dvakrát. *Sladkých šestnáct let* (Sweet sixteen, 2002) je gangsterka. Liam má matku ve vězení. Rozhodne se jí při jejím návratu překvapit, aby se stali nezávislími na jejím partnerovi dealerovi drog. Bohužel metody, které si vybere k získání potřebných peněz ho dostanou do spirály stupňujících se zločinů. Matka jako slabá žena po propuštění neodolá dávce. Následuje tragédie.

Andělský podíl (Angel's Share, 2012) má na rozdíl od předchozích filmů šťastný konec. I přes odlehčenou tematiku pití whiskey a loupeže, se objevuje další problém chudých čtvrtí Velké Británie. Hlavní hrdina je většinu filmu na nucených pracích za naprosto bezdůvodné napadení s trvalými následky.

Násily mladistvých a na mladých je tematizováno i ve filmu *Hledá se Eric* (Looking for Eric, 2009). Syn hlavního hrdiny se zaplete s organizovaným zločinem a hrozí, že ho místní mafie zabije. Otcovi pomůže duch Erika Cantony syna zachránit.

Dokument *The Spirit of 45* (Duch 45., 2013), velmi subjektivně zaměřený dokument o Británii. Dobře ukazuje Loachovy politické názory. V dekadě následující po roce 1945 se v jeho zemi zestátnovalo, vzdělání a zdravotnictví se stalo dostupným. Lidé spolu táhli za jeden provaz a pomáhali si. Pravděpodobně po zkušenosti války si byli všichni blíží, bylo snadnější se otevřít.

V druhé části obviňuje režisér Thatcherovou a některé změny, které s její vládou začaly. Josef Chluma ve své recenzi v Lidových novinách¹⁷ správně podotýká, že opomíjí ekonomickou stagnaci v 70. letech. Já kontruji, že Kena Loacha ekonomika nezajímá. Dobře se tady odrážejí hodnoty, o nichž se mluví třeba už *Days of Hope*. Dobu vidí jako dobrou a její pozitivní směřování v oblasti sociálního státu klade před ekonomický růst. Přesto je sentimentální obdiv poněkud zarážející.

Jimmyho tančírna (Jimmy's Hall, 2014) se vrací až k Allanovské agitce. Ze všech Loachových filmů, jež jsem viděl připomíná s dlouhými diskuzemi právě *Dny Naděje*. Oproti jednoduchosti dnů spoléhá na flashbaky. Hlavním nepřítelem zde není už stát, ale velkostatkáři a církve, jež stojí na jejich straně. Farář na mši čte jména návštěvníků tančírny. *Jimmyho Tančírna* je založena skutečném příběhu Jimmiho Graltona.

2.1 Opakující se témata

Je docela snadné si všimnout, že Ken Loach se ve svých filmech vrací k několika stálým tématům. Ty se dají rozdělit do tří skupin.

1) Postavy - kdy ve většině filmů pracuje jen s několika málo druhy postav. Věnují se jim v samostatné kapitole.

2) Místa - opakovaně se věnuje Irsku, severní Anglii, Glasgow.

Pod severní Anglii zahrnují všechna bývalá průmyslová města země. Loach se zejména zaměřuje na reformami nejvíce zasáhnutý Yorkshire s jeho svérázným dialektem.

3) Problémy - nezaměstnanost, bezdomovectví, útlak, zločin jsou běžnými tématy sociálního realismu. Vedle toho se objevují témata politická.

S Yorkshireských filmech se věnuje nezaměstnaností, potřebou udržet si práci, potřebou bydlet a jíst. Jak moc řešíme příčinu problému, a jdeme tedy i za postavu, záleží na scénáristovi konkrétního filmu. Opakovaně dochází k obžalování systému, které je někdy

¹⁷ Josef Chluma. *Zkusme toho ducha vzkřísit, volá Ken Loach*, Lidové Noviny, 30. 1. 2013

explicitní, někdy je postava spoluvíníkem. Názory na selhávání systému a nevyrovnanost třídního boje se objevují vždy. Vyjímky jsou jen částečné, dávají prostor polemice.

V *Ladybird* *Ladybird* si nejsme jistí, zda je na vině stát. Sociálka je antagonistou, nicméně film je méně jednoznačný než je u tvůrce zvykem. Ke konci nás k tomu volbě viníka tlačí scéna odebrání dítěte v porodnici, ale zároveň sledujeme stoupající absurditu protagonistky Maggie, která znovu otěhotní hned po tom, co jí sociálka vezme páté dítě.

Filmy, jež se odehrávají v Irsku a jsou veskrze historické a vypovídají víc o realitě politické než sociální. V obou filmech jsou přítomny okamžiky zdůrazňují sociální realitu, které živí náš spravedlivý hněv. Slouží hlavně k podpoření spravedlnosti protagonistů. Jak v *Jimmyho tančírně*, tak ve *Zvedá se vítr*, je též hodně politických diskuzí. Zdá se mi, že tančírna je v tomhle mnohem zakotvenější. Ve starším filmu pořad někdo umírá nebo utíká z vězení, polovina postav na konci zradí (zrada vůdců je zvrát často používaný v Loachových filmech) a postřílí tu druhou. V *Jimmyho tančírně* víme celou dobu, kdo stojí proti nám. Na druhou stranu jednoduchost zavání schematičností a odpoutáním od skutečné situace ve prospěch propagandy.

V obou filmech je důležitá odlidštění nepřítele v třídním boji. Britská armáda ve *Zvedá se vítr* a v *tančírně* Policie.

Route Irish, Ae Fond Kiss... (2004) a *Tajné složky* se také odehrávají v Irsku. Scénář *Tajných složek* napsal buřič Jim Allen. V kritikách se objevilo, že se jedná o propagandu IRA od člověka, který film ani neviděl. Z toho je snadné usoudit jasné rozdělení dobra a zla, podobně jako v *Jimmiho Tančírně*. *Ae Fond Kiss...* je vcelku civilní snímek o lásce a *Route Irish* o válce a špíně, kterou má na svědomí.

Skotské filmy jsou všechny podle scénáře Paula Levendryho. Oproti zbytku jsou divácky přístupnější a postavy pracujících jsou rozdílnější. Politika se v nich nachází, ale minimálně. Pořád vidíme levicový rukopis autora, ale obviněným zde není stát, soustředíme se víc na jednotlivce a determinaci prostředím.

Celkově se ve filmech často se setkáme s tím, že jsou postavy politicky angažované. Vždy se jedná o levičáky, pacifisty, humanisty. Hrdina *Raining Stones* je docela výjimka v tom, že je praktikující křesťan. Církev je totiž často ukázána v nelichotivém světle.

2.2 Slabé ženy a přímí muži

Ken Loach si ve svých filmech vytvořil několik charakteristik, které splňuje většina jeho protagonistů. Všechny jsou samozřejmě ukotvené v realitě.

Ve filmech tvůrce dominují muži. Ženy se téměř vždy stanou oběťmi vlastní slabosti. Joy ve *Smůle na patách* se jen málo změnila od Katie z posledního filmu. Katie se stane prostitutkou z potřeby živit děti, Joy spí s muži, aby jí kúpovali hezké věci a starali se o ní. Za partnera si opakovaně volí zločince. Objeví se už i prototyp kladného mužského hrdiny v jejím druhém partnerovi. V prvních filmech se překvapivě často objevují sobečtí a násilní muži. Tom, manžel Joy a otec jejich dítěte, ve *Smůle*. Bratr Kesa, horník a násilník. Ženy opravdu selhávají téměř ve všech filmech. V *Ladybird Ladybird* zdepta v závěrečné scéně Maggie dobráka Jorjeho tak, že se mu nechce žít.

Později se během spolupráce s Jimem Allanem stává téměř jediným typem muže trochu plachý, vtipný, přímý muž. Nebojí se vystoupit, když vidí bezpráví. Věci většinou říká otevřeně a na rovinu. Často se objevují party, v nichž můžou diskutovat nebo se alespoň chlapácky bavit. Vedlejší postavy mají často nějakou chybu, kterou hlavní hrdina nemá. Například se perou nebo pijí.

V případě Joea je pití přeneseno na hlavní postavu. V *Andělské Podílu* je hrdina bezdůvodně agresivní a musí s tím bojovat. Skoro se zdá, že chyby dělají muže ještě lepšími. Přesto jsou si všichni věrní, když na to přijde, a pomáhají si v nouzi.

Sladkých šestnáct let jako jediný neobsahuje pozitivní mužskou postavu. Nejsilnější je tady Liamova sestra, která se s dítětem tvrdě prolouká poctivým životem. Všichni muži jsou zločinci, grázlové, slaboši.

2.3 Dokumentární přístup

Rané filmy Kena Loacha jsou známé úsilím o co největší simulaci reality se objevuje styl natáčení, který nechá akci plynout. Pozoruje, informace se množí. Nesvítí se, Ken Loach nepoužívá širokoúhlé objektivy. Udržuje si od herců odstup, takže se herci soustředí na hraní a ne na techniku. Třeba ve filmu *Ladybird Ladybird* je těžké nevidět na začátku inspiraci Milošem Formanem a jeho *Konkursem (1964)*. Na karaoke zde zpívá po sobě několik postav a vytváří se přitom živoucí prostředí hospody. Podobné pozorovací momenty nacházíme v

Smůle na patách, kde Joy pracuje na baru, v *Kesovi* mě si připomeneme fotbalový zápas, v *Pohledech a úsměvech* konference.

Z novějších filmů si v *Já, Daniel Blake* můžeme ukázat knihovnu, kde se Dave Johns pouští do herecké improvizace. Tancovačka nebo porada socialistů v *Jimmyho tančírně* jsou další dobré příklady. Při příjezdu Jimmyho na začátku filmu sledujeme rozhovor přes záda z nákladního prostoru kárky. Kamera je na přirozeném místě, jako v dokumentu.

Dokumentární styl se dobře popisuje na *Days of Hope*. Laciná televizní produkce, špatná technika a neohrabané hraní velmi dobře maskují možnou nedůvěryhodnost některých exteriérů. Kamera je vlastně často neohrabaná, připomíná reportáž. Velké celky v exteriéru se střídají se špatně vměstnanými záběry interiéru. Při jednom z množství vážných rozhovorů sledujeme téměř celou dobu obličej dítěte. Hlavní zásluhu na tom má to, jak se odehrává (v rámci dílů) jedna akce za druhou. Například v druhém díle jsme svědky stávku horníků v Durhamu opravdu krok za krokem. Potyčky s policií jsou neskutečně dlouhé. Když je skupina horníků vysazena u majitele dolů, pozorujeme nejprve společnost na jeho zahradě a potom se přesuneme dovnitř, kde několik minut trvá rozhovor.

Pozorování násobením, neučesaná kamera a pomalé plynutí děje vytvářejí dokumentární vyznění. V některých filmech zachází ještě dál. Třeba na konci *Smůly na patách* sedí Joy po skončení filmu proti kameře a odpovídá na osobní otázku režisérovi.

To nás vrací k *Cathy Come Home*, které fikční příběh mísí s opravdovými výpovědmi a sdílením faktů o bezdomovectví. Samotný příběh slouží k ukázání všech možností, které lidé bez domova mají.

2.4 Práce s hercem

Pověstný je Loachův způsob režírování. Vedle práce s technikou, kterou částečně přebral od Chrise Mengese¹⁸, se jedná o způsob projektované prostorů, které si je herci přizpůsobí. Občas režisér angažuje neherce, třeba komika Davea Johnse do *Já, William Blake*. Ve *výhybkářích* je parta 7 chlapů. Půlka jich jsou herci a zbytek lokální baviči z Yorkshire.

Specifická je rovněž Loachova práce se scénářem. Nedává ho hercům předem, takže scénu hrají rovnou naostro a musí částečně improvizovat. V textu pro *Screencraft Directing to*

18 Chris menges byl kameraman, který s Loachem spolupracoval na filmu *Kes*. Později sám začal režírovat.

odůvodnil následovně:

Když jsem dělal televizi, čtení scénáře byl často nejlepší výkon, co herci předvedli, a čím víc se si pracoval a režíroval tím méně dobré to bylo. Stalo se to nastudovaným, hraným a méně spontánním. Skrz to kamera vidí¹⁹.

Jak Loach ve stejném textu přiznává, nechce hraní, ale reakce. Chce, aby reagovali tak, že to bude pravé. Scény tak vlastně znovu vytváří s herci, aby pro ně byly co nejvíc přirozené.

Točí v pořadí v jakém po sobě obrazy následují. Tvrdí že pokud herci vědí, co bude následovat, rozbije se emocionálně předchozí scéna, protože už tam nebudou obsaženy nové emoce.

19 Mike Goodridge – Deborah Nadoolman Landis. *Directing Screencraft*, 1. vydání, Rockport Publishers, 2002

3. Dělníci v tvorbě Kena Loacha

Slovem dělník souhrnně označují příslušníky proletariátu, kteří vykonávají hrubou manuální práci: Horníky, mechaniky, zedníky, truhláře. Právě jejich sociální status je problematizován v Loachových filmech, a zároveň každodenní realitou britské společnosti. Jenom v uhelných dolech pracovalo před sto lety v Anglii přes milion horníků. Dnes to nejsou ani dva tisíce. Kam se přesunul ten zbytek? A co milióny lidí, kteří pracovali v těžkém průmyslu?

Když tu práci měli, nebylo o mnoho líp. Plat byl mizerný, nebezpečí úrazu vysoké, dlouhodobě se poškozovaly oči a dýchat jedy bylo běžné. Můžeme si říct, že podobně zmizely průmyslové obory 19. století. Kam se poděly všechny fabriky na textil a pracovníci z nich? Jak na trhu práce uplatní přistěhovalci? Mají vůbec šanci?

V době, kdy doly ještě běžely, jsou v Loachových filmech všudypřítomné. Například *Kes* nemá jinou budoucnost, než jít fátat do dolu. Změna přichází s privatizací a zavíráním dolů a závodů. Stávky nepomůžou před nezaměstnaností. V dokumentech se Ken Loach věnuje tomuto přechodovému období. Problém víc pozoruje než řeší, žaluje okem kamery.

Ve filmu *Lůza* sledujeme Stevieho a skupinu dělníků, kteří jezdí dělat melouchy po celé Anglii. Pohled je to kritický, ale nikoliv zoufalý.

Temnota začíná s filmem *Výhybkáři*. Po privatizaci železniční správy se z fungující proměňuje v nefunkční systém agentur, jež všechny zanedbávají bezpečnostní předpisy. Smrt na konci mění kamarády ve spiklence.

Já, Daniel Blake už je přímou obžalobou. Ukazuje společnost, která se rozpadla a nefunguje. Po několika proslovech a byrokratických procedurách, které jsou výsměchem, přechází ta nejhorší obžaloba, smrt protagonisty. Všichni ví, že za ní může stát.

Neoficiální struktury, lidské vazby a vztahy byly vždy důležitou součástí filmů Kena Loacha. Kde stát zaostává, pomůžou lidi. Tohle je pravidlo v pozdějších režisérovy filmech a největší komunitní apel nalezneme právě v *Blakeovi*. Už se nejedná o skupinku přátel, dobrých chlapů. V *Blakeovi* jsou všichni lidé spolu proti systému. Hrdina často opakuje, že lidé jsou dobří.

3.1 Kes

V Kesovi lze sledovat dělnictvo dvojitým způsobem. Z neutrálního pohledu a z pohledu dětského hrdiny. Hlavní linie se dolům vyhýbá a klade ho jako všudepřítomnou hrozbu. Konec nadějí, rozletu, zastřihnutí křídel. Film je založen na kontrastu dravce, který léta ve vzduch a symbolizuje svobodu, a chlapce uvězněného na zemi²⁰. Vychází z životní reality autora předlohy *A Kestrel for a Knave* (Poštolka pro lumpa, 1968). Pro Barryho Hines bylo záchranou vzdělání. Vedle uhelných dolů dochází i k personifikaci v podobě staršího bratra, barbarského hrubiána, jenž žije jenom pro sobotní večer. Na konci se město spojí s bratrem a doslova zabijí chlapcovu naději.

Linka staršího bratra je přitom jednoduchá. Dřina v uhelném dole je ta nejhorší práce. Špatně placená a s vysokým rizikem. Horníci zde nejsou idealizováni jako ve scénářích Jima Allena. Je to smečka unavených násilných chlapů. Judd se v sobotu večer v hospodě opije tak, že ho potom může Kes ve spánku fackovat. Judd jinak mladšího sourozence šikanuje a nutí ho bez nároku na odměnu vykonávat různé věci. Kes mu musí pomáhat se sundáváním bot a nakonec ho pošle vsadit na koně. Naopak mu při nevykonání příkazu hrozí bitím. Matku má taky zpracovanou.

Samotné doly jsou nasnímány jako tajemná brána do země – vstup do pekla. Horníci jsou v tu jednu chvíli tvrdí chlapi, kteří si vyměňují drsné hlášky.

Judd vyznívá jako omezená lidská bytost, uvězněná v životním stereotypu. Dřina ho zbavuje svobody, stává se z něj kus stáda, které jenom unaveně přežívá ze dne na den. Tím trpí jeho sociální sebevědomí, jeho lidskost. Ocítá se někde mezi strojem a zvířetem, příznakem propadnutí systému. Judd by šel do války a bez otázek zabíjel. (V té době horníci pracovali už zmíněných šest dnů v týdnu a v roce 1969 probíhala stávka za zkrácení pracovního týdne.)

Kes není dělnický film, ale odehrává se v prostředí, kde většina lidí jsou horníci. Kes je zpovědí autora Barryho Hinese. Vyrůstal v takovém prostředí a věděl, jak beznadějně může působit. Doly pro něj představovaly řetěz, jemuž se chtěl vyhnout.

20 *Versus: The Life and Films of Ken Loach* [film], Louise Osmond. UK. BBC Films – British Film Institute – Sixteen Films. 2016

3.2 Jim Allen a Days of Hope

Spolupráce s Jimem Allenem se stala pravým radikálním obdobím pro Kena Loacha. Trockista Allen měl přímý vliv na politické názory režiséra. Jim Allen byl dělník: živil se jako pracovník v docích, fáral v dole. Všude zakládal odbory. Když byl v armádě, popral se s policií. Svoji první knihu přečetl ve vězení. Potom se stal televizním scénáristou. Poprvé se s Kenem Loachem sešli nad *The Big Flame* (Velký plamen, 1969), televizním filmem z cyklu střeďečních her. Pojednává o přístavních dělnících, kteří si chtějí uchovat práci. Pracují dnem i nocí, protože mají strach, že se stanou postradatelní. Film vrcholí stávkou, v níž jsou dělníci tradičně zrazení svými vůdci. Podobné téma rozvíjejí i v *Days of Hope*.

Days of Hope v roce 1975 jejich manifestovaly Loachovy a Allenovy názory. Sedm hodin politiky, idealismu a plácání po zádech je překvapivě dobrých sedm hodin. Hned se k nim vrátím.

V 80. letech napsal Allen divadelní hru *Perdition*, o spolčení Sionistů s Nacisty. Hru měl režírovat Ken Loach. Tři dny před premiérou byla pro bouřlivé reakce zrušena.

Nakonec spolu natočili 3 celovečerní filmy v 90. letech. *Tajné Složky* jsou politickým thrillerem o zvěrstvech v Severním Irsku. Loach s Allenem rozhodně nechodí kolem tématu po špičkách.

Velmi citlivé sociální drama *Pršící kameny* zaznamenalo velký úspěch. Hlavní hrdina je obyčejný tvrdě pracující muž (pracující a nezaměstnaný zároveň). Ve srovnání s buřičskými *Days of Hope* je film klidný, k tématu přistupuje s humorem.

Země a Svoboda (1995) je Allenovým posledním scénářem. Závěr je podobný jako v *Perdition* a *Days of Hope*. Film končí likvidací anarchistické jednotky, která je zrazena vedením. V *Days of Hope* jsou to předáci odborů a v *Perdition* Židovští vůdci. Zkaženost mocí a zrada snů, zapomenutí na svoje soudruhy, to je velké téma pro Jima Allana.

Days of Hope se od ostatních historických dramát té doby výrazně liší. Loach zde nepodává komplexní příběh jedné rodiny. Jak píše John Hills ve své knize, Ken Loach vedle popisu života britských rodin vyjadřuje i svůj politický názor.

V *Days of Hope* začínáme s Filipem, který dezertoval v roce 1916. Je pacifista a křesťanský socialista. Sledujeme, jak se baví se svojí ženou Sarah a jejím bratrem Benem. Tempo je pomalé a v jednom díle se toho vlastně stane málo. Filipa hledá na usedlosti policie. On je schovaný v lese. Později se Filip a Sarah účastní setkání pacifistů. To je rozeznáno a Filip je odveden k soudu. Ben asi 10 minut sedí v hospodě a pozoruje život. U jednoho stolu jsou vojáci. Přisednou si k nim ženy. Ben narukuje k armádě. Filip má být zastřelen, ale na poslední chvíli je mu dána milost. Ben se dostane do Irska.

Ken Loach neukazuje hrůzy Velké války přímo. Místo toho se věnuje pokrytectví, které panovalo při verbování do armády, kdy hlavně promluva kněze je válečným štváním. Fakta v ní nemají váhu a znovu si vzpomenu na pozdější *Jimmyho tančírnu*, kde kněz káže z dnešního pohledu prověřené nepravdy. To kněz v prvním dílu *Days of Hope* vykládá válku jako další kruciátu a účast jako povinnost vůči Bohu.

Scéna v hospodě je jedním z příkladů fetišizace formy, ke které v televizní sérii dochází. Spočívá v důkladném dokumentárním pozorování, kamera věnuje stejně pozornosti našim postavám i životu okolo. Hospoda působí opravdu živě, Ben většinu doby sedí v koutě a pije pivo. Přímo tak vybízí, abychom se s ním zatím dívali po okolí.

Druhý díl se odehrává v roce 1921. Ben je s armádou poslán do Durhamu proti stávkujícím horníkům. Hned na začátku dezertuje a přidá se k horníkům. Následují pečlivě popsané události stávky. Příjezdy policie, diskuze a konečně akce, která končí zradou dohody majitele dolů a ranním zatčením Bena a části horníkům.

Pamětihodných je hned několik obrazů. Už jsem zmínil, jak zde působí návaznost a vláčná rozvleklost, kdy máme vždy na co se dívat. Politický komentář se stává aktuálnější než v prvním díle. V jedné scéně nabízí majitel několika horníkům občerstvení v podobě sendvičů a limonády. To byla přímá parafráze na výrok Harolda Wilsonse, Labouristického předsedy vlády.

V prvním díle se o třídní boj moc nejednalo, věnoval se spíš etickým a morálním ideálům. V druhém díle se nůžky rychle rozevírají. Durhamští horníci hladoví a snaží se v okolní přírodě sehnat cokoli k jídlu. Majitel přímo přiznává, že jim nemůže dát víc peněz, protože by tolik nevydělával. Když se policie pokusí zabavit zásoby, které horníkům darovali pracující z jiných

měst, aby podpořili jejich boj, vypukne všeobecná panika, ženy se hrnou nabrat pomeranče a konzervy. Muži napadnou a odzbrojí skupinu vojáků.

Ve třetím díle se vrací Filip. V roce 1924 je poslancem v parlamentě za Labouristy. Ben se naopak po propuštění radikalizuje. Se svým přítelem z druhého dílu se dávají ke komunistům. Později se dostanou na setkání se Sovětskou delegací v House of Commons. Zde přichází k řeči humor, když se obyčejní dělníci pohybují mezi naškrobenými límci poslanecké smetánky. Cpou se a pijí, jeden se hrubě ptá na záchod. Zároveň jsou vyjádřeny pochyby nad sovětským komunismem. Loach s Allenem tak nepřímo poukazují na svůj vlastní distanc od stalinismu.

Epizoda končím rozhovorem Filipa s ministrem Josiahem Wedgewoodem²¹. Ukázka politické řeči je krásná. Wedgewoodovi byly tajně předány plány Lloyda George²². Filip se snaží dozvědět, jestli má dokumenty, které obsahují plány na zastavení stávky. Wedgewood mluví v obloucích a svým vyhýbáním se stává vinným. Ministr vystihuje komunistickou hrozbu, čímž předání nepřímo potvrdí.

Čtvrtý a poslední díl je o generální stávce 1926. Během ní byly použity plány Lloyda George konzervativní vládou. Potvrdilo se, že Westwood je dostal, nic s nimi neudělal a neinformoval o nich lid. Z jeho strany to byla zrada vůči původnímu krédu Labouristů.

Součástí plánu bylo i založení milic. V jedné scéně zastaví stávkující autobus a muži na koních na ně zaútočí obušky. Zároveň dochází k masivním přesunům vojáků blíž k pracujícím, je uplatňována cenzura, lidé jsou bezdůvodně odváděni. První ředitel BBC je prezentován jako loutka v rukách establishmentu.

Jedním z možných konců stávky byl pád vlády a přechod na Trockistický komunismus. Diskuze je důležitou součástí celého cyklu. Jsou nám prezentovány různé úhly pohledu, většina z nich v něčem správná. Některé jsou trochu nedomyšlené, jiné příliš ustupují systému. Diskuze je téměř vždy nadšená a každý chce přidat svou trochu. Film představuje historickou mozaiku, která ukazuje mnoho z období generální stávky.

Zrada je prezentována dvojitě. Předáky odborů, která je dobře historicky známá. Na osobní úrovni dochází k odklonění Filipa od levicových ideálů. Místo toho se z něj stává povolný

21 Baron Josiah Westwood (1872-1943) byl v té době poslancem a kancléřem Lancasterského knížectví

22 David Lloyd George byl premiérem v letech 1916-1922. Proslavil se štváním jednotlivých tříd proti sobě.

politik, který jde proti svým bývalým ideálům. Jeho žena Sarah a její bratr Ben dohodu odsoudí jako zradu.

Krásné je poselství posledních dvou záběrů. Sarah sedí v slzách. Přes místnost přejde Ben a posadí se zády k nám Zahaluje zprávu, jež je směřována k nám. Apeluje na nutnost dobré organizace Ona jenom odpoví tím, že myslela, že řekl, že to místo uklidí. Ben se zvedne a začne uklízet. Maže tabuli. Konec je sice zklamáním, ale zároveň i začátkem pro něco nového.

Days of Hope jsou oproti ostatním filmům Kena Loacha specifické tím, že vedle sociální úrovně třídního boje se stejnou měrou zabývají i politickou stránkou. Dělníci jsou prezentováni jako individuality, ale i jako masa. Zaměření snímku na pracující a nelibost, kterou způsobil vedení BBC, ukazuje jistou nerovnost názorů obsažených ve filmu. Pravda je, že stát a vyšší vrstvy z událostí nemohly vyjít dobře. Podmínky, jež měli proti dělník byly nesrovnatelné. Stačí ukázat tu nerovnost a je snadné být na straně pracujících. Jejich přímočarost je asi hlavní věc, jež je odlišuje od politiků a majitelů. Děla jim dobrou reklamou. Strasti a radosti dělnictva působí svobodně. Často se smějí a vtipkují, nedělají okolky. Proti nim stojí příliš škrobený a vážný svět úředníků a boháčů, kterého vlastně ani nechtějí být součástí. Jenom chtějí, aby svůj jednoduchý život mohli žít důstojně.

4. Lůza

Lůza (Riff-Raff, 1991) je v linii sociálních dramát Kena Loacha mezi těmi méně politickými. Na druhou stranu nelze říct, že jdeme hlavně po strádání hlavní postavy Stevena (Robert Carlyle). Naopak v druhé polovině filmu zjišťujeme, že o něm nevíme téměř nic. Dozvíme se, že jeho opravdové jméno je asi Patrik. Podobně se pod povrchem schovávají další a další témata. Hned potom, co zjistíme, že nic nevíme, najde Steven Susan (Emer McCourt) s injekcí v předloktí.

V jiných Loachovských filmech jsme informováni o postavách. Často mají potřebu sdílet svoje politické názory nebo se rozvyprávět o svém osudu. V jediném filmu podle scénáře Billa Jesse je hlavní pozorování.

Film je to asi nejvtipnější, co jsem od Kena Loacha viděl. Tématem jsou dělníci pracující na stavbě, kde se nedodržují téměř žádné předpisy. Kolem hrdiny se rychle vytvoří parta. Obzvláště Ricky Tomlinson jako Larry je zlatý materiál. Jeho eskapáda, když se koupe v ukázkovém bytě je už trochu moc. Vtipných okamžiků vycházejících z reality je spousta. Když si vedoucí stavby volá se šéfem na dvou linkách zároveň, rozhovory o Africe, koncert. Ten se později promění, když Larry proslovem srovná bar, aby Suzan mohla pokračovat ve zpěvu.

Lůza má neskutečně mnoho vtipných situací na to, jak je to ve výsledku tragický film. Objevuje se hned několik témat: nutnost pohybu za prací, problém bydlení, naprostá nezodpovědnost ze strany stavitele, drogy.

Lokální nezaměstnanost se stala v Anglii během 80. let problémem, jenž nebyl vyřešen a v současnosti se řeší s obtížemi. Vznikla tak potřeba nomádství. Ve filmu je každý z hrdinů z jiného konce Anglie. Dva ze tří Afričanů jsou přistěhovalci. Třetí v Africe nikdy nebyl a naopak se tam chystá vydat. Tyhle rozhovory jsou vtipné, ale zároveň odkrývají problém větší než lokální nezaměstnanost v Anglii. Problém celé země, kde není, jak se žít. Selhání systému film pouze narynačuje; nikdo z chlapů si nestěžuje, nemluví se o tom, že by nebyla práce. Když Larryho vyhodí, důstojně si vezme věci a odejde.

Stevie řeší bydlení squatováním, které se pro něj stalo skoro utopickou možností. Za celou dobu s ním nemá žádný problém. Na začátku mu do jeho skrýše sice vleze jeden z dealerů, ale zloději ho nevykradou, elektřinu mu neodpojí a pořád má ještě plyn. Zase se nenápadně

ukazuje jeden z názorů autora. Proč by takové bydlení nemohlo být zadarmo? Proč se platí za elektřinu?

Příhodný je i způsob, kterým k bytu přišel. Na začátku filmu nemá střechu nad hlavou, což poněkud zastírá. Ostatní ho sice ještě neznají, ale hned mu nabídnou, že mu pomůžou nastěhovat se tam. Stmelení party a přátelství nastává rychle. Stevieho problém ve filmu je vyřešen, ale pokud dobře pozorujeme úvodní titulky, tak víme, že problém jako takový ještě vyřešen není. Na ulicích jsou další, v dokumentárních záběrech nasnímaní bezdomovci.

Většina filmu se odehrává na stavbě. Stevie a ostatní chlapi dělají všechny práce. Jestli mají odborné znalosti nevíme. Víme, že bezpečnostní předpisy spočívají v nošení helmy, kterou stejně nikdo nepoužívá. Neposkytnutí dostatečných (důstojných) podmínek vede k nedodržování pravidel a dokonce ke krádežím. Záchody jsou v strašném stavu, lešení se rozpadá. To nakonec vede k pádu Desi, jenž si přál odjet do Afriky. Zaměstnavatel neplatí zdravotní pojištění, což tragédii ještě umocní. Larry je vyhozený, když si stěžuje na podmínky a poukazuje na to, že dělníci nemají ani bezpečnostní brýle.

Práce na stavbě se v *Lúze* od 19. století pramálo změnila. Muži nevyužívají moderní techniku a všude se vrší různá provizorní řešení. Život zedníka se od dob Dickense k lepšímu o moc nezlepšil. To prostředí je skoro až příliš tradiční pro sociální drama. Útlak v podobě vedoucích stavby a vlastník kapitálu jako něco z jiného světa, konkrétně světa za telefonem.

Také je třeba si povšimnout, že jde o rekonstrukci. Hned si vzpomínám na politický názor Kena Loacha, že se musí začít znovu. A co jiného jsou plameny na konci než index revoluce? Každá z obětí stavby to odnesla o něco víc a tímhle tomu učinili Mo (další z party) se Steviem konec.

Objevení drog působí překvapivé. Byli tam sice celou dobu ti kluci na schodech a až moc nápadně nadávali Steviemu do drogově závislých. Ve filmu jsou ovšem potřeba především jako důvod, proč ho opustila Suzan. Hovoří se o jejich následcích i o tom, jak snadno jsou dosažitelné. Taky představují lákavý únik ze všednosti chudoby, když Suzan vyčerpá všechny ostatní možnosti.

Suzan je snílek. Říká, že je zpěvačka, ale neumí zpívat. Je impulzivní a má horoskopy. Nerada vstává. Náladovost by nás možná mohla trochu připravit na to, že bere drogy. Všiml

jsem si dobře schované nápovědy. První písnička předpoví průběh jejího vztahu. Když jí Larry a Stevie přemluví, aby se vrátila na pódium, začne zpívat písničku, v níž zpívá o pomoc.

Stevie je jako postava hodně podobný dalším protagonistům Kena Loacha. Čestný muž činu. Ví, že slabá žena potřebuje usměrnit. Dobře se projeví i na konkurzu, kde přinutí divadelníky zatleskat. (vhodně vsunutý názor na elitářství v umění). Většinu filmu se zdá téměř bez chyby. Pak najednou zjistíme, že to je někdo jiný. Překvapivě se to nikde moc neřeší, až zase na konci, když chce jít za Desim, který spadl ze střechy. Konec je pravděpodobně i koncem jeho dosavadního života. Holka od něj odešla a práce končí v plamenech. Podobně jako herec může být v budoucnu zase někým novým.

Partu kolem Stevieho tvoří vesměs dobří chlapi, kteří jeden druhého podrží. Každý má nějakou svojí epizodku. Jeden jde ostatním do banky pro peníze, chce od nich za to zaplatit a nedohodnou se. Scéna je to hlučná, ale vlastně bez humoru. Ukazuje finanční napětí, v němž *Lůza* žije. Jako vedlejší produkt se dozvíme, kolik za týden práce dostali. Hádají se vlastně o malé peníze, které však pro ně znamenají podstatnou sumu.

Larry má více momentů. Zdá se, že vždycky dělá správnou věc (je například poslední, kdo chodí na mobilní toaletu). Může s ostatním vzprávnět o Africe, protože působil u obchodního námořnictva. Vysvětluje výhody, které by na stavbě znamenala přítomnost stavařských odborů. Skrz obrazovku tak dostávají od Larryho radu opravdoví dělníci ve stejných podmínkách. Následně je vyhozen za to, že si stěžuje. Pro stavbu jsou lidé stejným zdrojem jako cokoli jiného.

Další dělník se předvede ve scéně, kde zabíjí v kuchyňce krysou, jiný zahodí vedoucímu telefon a tak podobně. Diverzita v partě je velká, ale pořád táhnou za jeden provaz a jsou to vesměs dobří chlapi. Současně uvěřitelnější a skutečnější postav než v tendenčnějších snímcích.

Nakonec si všimněme postavy Desiho, který představuje idealistu skupiny se svým snem o Africe. Je příhodné, že právě on se svými sny padne za oběť nedodržování bezpečnostních předpisů. Se střechy se řítí s revolucionářskou čepicí.

Celkově je dělnictvo v *Lůze* zobrazeno realisticky a civilně. Sem tam něco ukradnou, v práci se občas flákají a Stevie se v hněvu i popere. Chovají se podle některých vzorců, které Ken

Loach používá. Přesto zůstávají reálnými a nemění se v šablony utlačovaných dělníků. Velký důraz je kladen na kolektiv. Stevie je sice individuální protagonista s romantickou zápletkou, ale ta je jenom vedlejší linkou k společnému životu na stavbě, kde je postavám poskytnut obdobný prostor.

5. Výhybkáři

The Navigators (2001) podle scénáře Roba Dawbera jsou film, který je ještě o něco víc zaměřený na pracovní prostředí než *Lůza* (1991). Kolektiv je tu stejně důležitý jako jednotlivci, kteří mají svoje osobní linky, takže se divák s nimi může snadno ztotožnit.

Film přibližuje privatizaci British Rail, která proběhla v roce 1995 za Blairovy vlády. Ken Loach ukazuje konkrétní následky, které může mít a dochází až do nejzazšího bodu - k smrti.

Na začátku vidíme partu pěti výhybkářů opravovat koleje. Všechno se dělá podle předpisů, práce je rychle a dobře odvedena. Po návratu do depa se dozví o privatizaci. Nový majitel je nejprve ujišťuje, že se nic nebude dít, pak je začne propouštět. Nejdřív dobrovolně nakonec nuceně. Když jsou vzsláni na zásah (jde o akutní opravu kolejí), setkají se tam s konkurenční společností, což odhalí chaos, jenž mezi společnostmi funguje. Postupně všichni odcházejí, depo se bude zavírat. Zůstane jenom Garry, který se chystá rovnou do důchodu.

Mezi absurdity privatizace patří likvidace počítačů a kopírek, aby je nemohla získat konkurence.

Železnice byla pro vzhýbkáře práce na celý život. S privatizací přicházejí si lepší peníze, ale různé agentury zanedbávají všechno ostatní. Navíc fungují na principu melouchů, takže neplatí, když zrovna není práce. Mick, který vydrží v depu nejdéle, si dlouho nemůže najít práci. Když se konečně dá k agentuře, pohnává realitu: na výměnu pražců je méně pracovníků než je potřebné, z část jde o přistěhovalce z východní Evropy, kteří přijeli za pár liber a bez potřebné ochrany. Mick na nebezpečí, které hrozí, poukáže. Vedoucí řekne, že se klidně může sebrat a jít.

Scéna znovu poukazuje na podmínky v pracovních agenturách. Dělníci mohou být přijímáni bez potřebné kvalifikace, dělají práci poprvé, nemají potřebnou ochranu. Nedostatečné vybavení a absence potřebného zabezpečení – to jsou další problémy. Ken Loach ukazuje reálnou situaci na trhu práce, kdy pokud nejste ochotní dělat za podmínek určených zaměstnavatelem, pravděpodobně se najde někdo, komu to nebude vadit a bude mu stačit méně peněz. Je to stav, v němž jsou občané volně zneužíváni různými společnostmi bez pořádného zázemí.

Na další práci se všichni chlapi sejdou spolu. Dokonce zavzpomínají na staré časy, když je v jednom z mnoha humorných okamžiků pokropí močůvka z kolem jedoucího vlaku. Na dalším společném melouchu už nemají takové štěstí. Nechají je dělat práci na těžce přístupném místě. Správný postup by bylo zastavit provoz a dát si věci dolů. Navíc jich je málo na to, aby hlídali, jestli jede vlak. Kvůli úsporným opatřením nakonec Jim skončí pod koly. Přežije to, ale pokud se při vzšetrování zjistí, že ho přejel vlak, budou zodpovědní dělníci, protože agentura na sebe nebere žádnou zodpovědnost. Proto se partáci rozhodnou zraněného Jima přenést na silnici, abž simulovali přejetí autem. V nemocnici Jim umírá..

Výhybkáři končí scénou, v níž Garry opouští depo a dovídá se od bývalých spolupracovníků o tragedii. Tady se ukáže její skutečný rozměr. Mick, Paul a Len jsou teď před Garrym spiklenci. Svoji vinu mu nikdy nemůžou říct. Skvělý kolektiv se po odloučení pracovním, rozpadá také. Emočně silná scén vzjadřuje hrůzu, kterou privatizace železnic a nezodpovědné agentury způsobily. Nejde jen o ukončený lidský život, ale také o ztrátu důstojnosti člověka před sebou samým. ?

Nepřítel pracujících je tady zcela jasný. Není to stát, ale po-reformní soukromé firmy, jež sou často líné a jdou jenom po snadném zisku. Nepřítel je přímo personifikován v podobě ulíznutého prezidenta nové společnosti, Mr. Hemmingse. Dělníci jsou prezentováni jako kolektiv, který v bezpečném prostředí státního podniku pohodlně existují. Nejsou bohatí, ale nestěžují si. Když jsou prodání, stanou se z nich neživé věci, jejich věčná práva přestanou platit.

Ve vedlejších soukromých linkách sledujeme Micka (Tom Craig) a Paula (Joe Duttine). Na pracovišti je věnován větší prostor Johnovi (Dean Andrews), Lemovi (Ady Swallow) a Gerrymu (Venn Tracey). Jim (Steve Huison), který na konci umře, je celou dobu trochu stranou, při výjezdech většinou signalizuje, v depu zůstává potichu. Zábavnou postavou je uklízeč Jack (Charlie Brown).

Gerry se nejvíc zasazuje v práci, kde brání dávná práva, jež jim jsou odebrána s tím, že se začíná znovu. Vítězství, jehož docílí, je spíš Pyrrhovo.

Micka sledujeme hlavně v době, kdy je nezaměstnaný. Je prezentován jako postava, jež potřebuje živit rodinu. V depu setrvává dlouho a peníze mu nestačí. Po opuštění pracoviště

okamžitě začne mít doma problémy, přestane fungovat logicky a padá do propasti nezaměstnanosti. Naštěstí si rychle najde práci.

Nejvíc vidíme Paula, který je rozvedený a má dvě dcery. Na začátku nemá ani kde bydlet. Díky penězům, které dostane při odchodu z práce, si pronajme dům. Jemu jako jedinému situace sedla a zlepšila jeho životní situaci. Jeho linka je o protloukání se životem mezi rozpadlými vztahy. Vlastně se toho v ní stane docela dost. Ukazuje, jak se dnes život dělníka rozpadá.

Vytknout se určitě dá nedostatek ženských postav.

Díky tomu, že postavy, jejichž soukromý život nesledujeme, jsou v práci výraznější, je film o kolektivu a jeho rozpadu. Práce je tady důležitější než soukromý život dělníků, který je výrazně ohrožený jenom v době, kdy nemají práci. V duchu Free Cinema fungují jako jednotlivci i jako skupina.

Jako skupina jsou dělníci efektivní, správní, zábavní. Jsou prostě parta. Jako jednotlivci mají chyby, snad až na Garryho. Nejzábavnější jsou výstupy schánčivého uklízeče Jacka.

Díky smrti a sdílení viny je konec katarzičtější než v případě *Lúzy*. V *Lúze* navíc dochází k pomstě a postavy se nemusí cítit provinile. Podobně působivě působí konec *Jmenuji se Joe*. Ve *Výhybkářích* je kladen důkaz na selhání systému, proti jednotlivci.

Všechno to jsou podobné případy, kdy je tragedií smrt někoho jiného. Výrazně se tím liší od klasického tragického konce, kdy je mrtvolou protagonista (*Já, Daniel Blake, Zvedá se vítr*). Tím, že se zabije jedna z vedlejších postav, vyvstane důraz na prostředí, v němž se třídní boj odehrává. Uvědomíme si, že postavy jsou vlastně zaměnitelné. Místo Jima mohl zemřít někdo jiný a situace, jež by nastala by byla stejná. Umře ten nejnevinnější, aby si nemusel špinit ruce. Nejsme tolik zasáhnuti smrtí. Katarze se zakládá na jejích následcích a nutí náš přemýšlet o příčinách.

6. Já, Daniel Blake

Cathy Go Home (1966) a *Já, Daniel Blake* (2016) dělí přesně 50 let. Po *Cathy* nastala obrovská reakce ze strany lidí. Částečně za to mohl i styl, jenž přebíral mnohé z dokumentu. Objevily se švenky po ose, rozhovory s mluvícími hlavami, skutečné rozhovory, ukazování různých možností pro bezdomovce, hodně hraní na city. Výsledkem filmu o nedostatku bytů se navýšilo tempo stavení dalších ubytovacích kapacit.

Něco z *Cathy* v *Já, Daniel Blake* zůstalo. Mluvící hlavy třeba. Ale jejich funkce je jiná, Loach už nenapodobuje dokument. Naopak přidává víc citového vydírání. Neznamená to, že považuji film za špatný. Naopak jeho přímočarost vnímám pozitivně.

Hlavní linka, v níž se Daniel (Dave Johns) pokouší získat zpátky podporu je nenapadnutelná. Oproti některým předchozím scénářům Paula Lavertyho se film neuchyluje k flashbackům, děj se odvíjí lineárně. Čistota tohoto přístupu pomáhá tomu, že celou dobu jdeme s postavami. Soustředíme se díky tomu na realitu přítomného problému. Film se přesto díky linearitě zdá o dost delší než třeba *Jimmyho tančírna*, jež mu předcházela a řešila vzpomínkami desetiletou mezeru mezi Jimmyho odjezdem do Ameriky a dobou, kdy se odehrávala většina filmu.

Taky prostředí Newcastlu se vrací ke klasickému tématu průmyslových měst na severu Anglie. Už tam nejsou mizerně placení dělníci jako za *Kese*. Město je plné nezaměstnaných, lidí, kteří nemají peníze na základní potřeby. Fronta do potravinové banky čítá stovky lidí. Vzniká vrstva lidí, kteří jsou ze zbytku společnosti vystrčeni. Problémy *Výhybkářů* se vedle toho zdají méně podstatné.

Sledujeme poslední dny života Daniela Blakea, který kvůli slabému srdci nemůže pracovat. Po telefonické kontrole, v níž se ho ptají jestli může zvednout ruku a zmáčknout číslo na telefonu, mu jeho vezmou podporu, která tvořila jeho jediný příjem. Už tahle minutová rozhlasová hra ukazuje absurditu systému, v němž se pohybujeme.

Následně je Daniel Blake proháněn systémem, poprvé v životě nucen sednout si k počítači, psát si životopis a hledat si s ním zaměstnání. Udělá všechno, co mu řeknou, a stejně to nemá cenu. Učení se s počítačem nebo psaní životopisu jsou epizody úsměvné. Když mu v

důsledku falešného hledání práce vynadá přes telefon potenciální zaměstnavatel, je to k naštvání, protože Blake za situaci nemůže. Navíc stát jeho snahu zpochybní a Daniel nedostane žádnou další podporu.

Mezitím se setkává s Katie (Hayley Squires), matkou dvou dětí, jež je do Newcastle odsunuta z Londýna. Takové přestěhování je nadindividuálním mechanismem, který zasahuje do jejích práv. Zatímco Daniel na začátku situaci ještě docela zvládá, ona se naprosto hroutí. Pomáhá jí přežít první dny, opravuje dům do, něhož byla odsunuta, baví se s jejími dětmi. Jako všechny ženské hrdinky Ken Loacha je Katie na první pohled slabá. Stává se silná na konci s finanční stabilitou zajištěnou prostitucí. Jak píše Martin Šrajer ve své recenzi pro *Film a Dobu*:

Katie se ale ze statečně bojující matky, která zvládá výchovu dětí, starost o domácnost i vysokoškolské studium, brzy mění v tradiční ženskou oběť patriarchálního útlaku a mužské touhy, která oproti Blakovi, hlavnímu iniciátorovi změn v jejím životě, nemá dost síly, aby si zachovala důstojnost. Její rovnoprávnost s protagonistou je pouze zdánlivá, ve skutečnosti nakonec slouží stejnému cíli jako ostatní vedlejší postavy - přesvědčit nás o pevnosti Blakova charakteru a nenahraditelnosti lidí jako on.²³

V zásadě souhlasím. Přesto mám jednu připomínku. Katie má dvě děti. Sice přichází o důstojnost, ale zároveň přináší obrovskou oběť a dokazuje tak svojí sílu, která z ní vyzařuje na konci filmu. V podání Kena Loacha se může zdát, že se vzdala a poddala osudu. Navíc jen málokdo může konkurovat Danovi.

Hrdina filmu Daniel Blake nemá žádnou chybu.

Je postavou, kterou si je snadné oblíbit. Přímočarost a bezelstnost, s níž jedná. Humor, s kterým zvládá většinu situací, a radost, s níž pomáhá ostatním. S humorem se snaží přežít dokud to jde, o to je zlom ke katastrofě znatelnější. Ten přichází potom, co v zoufalství nasprejuje na zeď úřadu svou žalobu. Tím vypotřebuje poslední špetku a nahradí ho zoufalým tichem.

Myslím si, že hodně z osobnosti mu vtiskl i komik Dave Johns, který je naprosto přirozený, všechny reakce vypadají pohotově a přirozeně. Vtipy v emotivních situacích zastírají pohnutí.

23 Martin Šrajer. *Naléhavé volání po změně systému*, Film a Doba 4/2016, 2016, str. 61

Jenom, když v jednom z proslovů mluví přímo do kamery, jeho projev působí strojeně. Může za to i obsah projevu, který se v tu chvíli odpoutává od osobního příběhu a stává se něčím všeobecně platným.

Výborný je i výkon Hayley Squires, který ovšem trochu moc tlačí na pilu. Když Katie nezvládá svojí situaci, hned spadá do hysterie. V několika scénách ždímá slzy. Celkově se mi její linka, která je na emočním vypětí založená, tolik nelíbí. Známa je scéna, jak si v potravinové bance z hladu začne nalévat fazole z plechovky do ruky. Zajímavé je, že se na ní reakce liší. Martin Šrajber jí bere jako tlačení na pilu. Potravinová banka a podobné vypjaté scény jsou důvodem, který podle něho shazují dobře rozehranou první půlku filmu o marném obíhání úřadů Danielem Blakem. Michal Kříž má ve své, pozitivnější, recenzi následující názor:

Opravdu je cynismus „politického pohledu“ natolik rozšířen, že mu uniká lidský soucit? Domnívám se, že daná sekvence primárně vyvolává dva mnohdy souběžné pocity: prostou empatii s Katie a její nelehkou situací, ať je její příčinou cokoliv, a zároveň vztek nad ponížením kteréhokoliv člověka.²⁴

Podobná situace s jídlem vzniká i v druhém díle *Days of Hope*, kde se hladoví lidé ze strachu, že jim vojáci vezmou zásoby vrhnou po jídle i vojácích. Chaos je následně dělníky ukončen a potraviny poctivě navraceny, aby byly později spravedlivě rozděleny.

Rozdíl přístupu je naprosto zjevný. První moment je emočně vypjatý, ale zachovává si důstojnost. Zde právě dochází k její ztrátě a to je něčím, co je pro mnohé těžké strávit. Vychází to z osobnějšího pojetí celého filmu. Se zajímavou tezí přichází také Michal Kříž, který tvrdí, že napětí pramení z konfliktu nahlížení na lidskou bytost systémem a konkrétním osudem. Nasetkáme se s nějakou větší skupinou lidí kolem Blakea, přestože pořád říká, že lidé jsou dobří. Podtrhuje tak, že lidská stránka je mnohem důležitější než chladný aparát, který je ve filmu vedle úředníků reprezentován hlavně počítači.

Já, *Daniel Blake* zaujme svým soustředěním na soucit a vztek zároveň. Dějová linka Katie a na konci linky Dana je pozorována zvenčí a hlavní emocí je právě soucit. Utrpení je pro nás v obou případech těžko pochopitelné. Už jenom hlad, který Katie musela mít je těžce představitelný. Dostáváme se k velmi osobnímu a konkrétnímu příběhu, který se pravděpodobně mine s naší osobní zkušeností. Když Katie čte na konci filmu na pohřbu, co si

24 Michal Kříž. *Úmyslná neefektivnost byrokracie jako zbraň*. Film a doba 4/2016, 2016, str. 63

Dan napsal, není v tom vztek. Ty slova jsou klidná a o emoce se stará Katie, která postrádá svého přítele. Divák může smutek prožívat s ní. Daniela Blakea během filmu poznal a ví, jak jsou ty slova pravdivá.

Trable se systémem jsou linkou hněvu. Na Daniela se díváme zprvu zvenku, ale velmi brzy zjistíme, že jeho problémy, můžou být každého problémy s úřady a byrokracií a jejími chybnými mechanismy. Občas zapomínají na lidi.

Martin Šrajger ve své recenzi ve filmu a době uzavírá:

Coby rychle pomíjející vyjádření frustrace ‚Já, Daniel Blake‘ zaujme. Jako nadčasové filmové drama neobstojí.²⁵

Pravda, že otázky, které řeší jsou aktuální právě teď a v budoucnosti pravděpodobně přestane být aktuální. Na druhou stranu osobní drama protagonisty bude vždycky silné. Daniel Blake vždycky bude prototypem správného muže, který mohl dát o tolik víc. Spojení štiplavého komentování na začátku a tragického konce bude mít přes svou sentimentalitu sílu dokud budeme znát mezilidský soucit. Nedá se přece říct, že by romány Emila Zoly byly zastaralé. Zdá se mi, že *Já, Daniel Blake* je naturalistický příběh tak vyřezaný, že už se mezi klasiku zařadil.

25 Martin Šrajger. *Naléhavé volání po změně systému*, Film a Doba 4/2016, 2016, str. 61

Závěr

Ken Loach se ve všech svých filmech věnuje třídnímu boji, politice a problémům ve společnosti. Nikdy si neodskočil k čistě vztahovému nebo jinak únikovému filmu. Některé ze scénářů Paula Levertyho se vydaly směrem mimo sociální drama, které v nich ovšem zůstává vedle hlavní linky.

Co se dělníků, horníků a jiných těžce pracujících týče, Loach má za sebou slušnou řádku filmů. Lze jim vytknout, že často jsou vlastně docela podobné jeden druhému a mám podezření, že režisérsky styl Kena Loacha může být součástí problému. Stále jsou od sebe natolik odlišné, aby se dala odůvodnit existence každého z nich. Stejnost příběhů je daná také tím, že se často soustředíme víc na prostředí a kolektiv než jednotlivce, jak jsme si ukázali na *Výhybkářích*, *Lúze*, *Dnech naděje*. Stejně problémy přes změnu prostředí zůstávají.

Hrdinové jsou často trochu nevýrazní. Není divu, že Daniel Blake, dokonalý Daniel Blake je všechny zastínil a stal se zářivým modelem dělníka ve filmech Kena Loacha. A to přesto, že nepracuje, ani nestávkuje. Daniel Blake v jednu chvíli končí sám, ta samota bez práce a peněz ukazuje úděl dnešního dělníka lépe než všechny schůze v *Days of Hope* a pracovní úrazy v dalších filmech. Snad právě Daniel představuje nejlépe režiséra, který má rád starý nábytek a architekturu a zdráhá se používat moderní techniku.

Hodně témat v dělnických filmech Kena Loacha je ovlivněno jeho politickou orientací. Občas to vede až k slepé oslavě lidu. Jindy to podpoří originální úhel a zamezí sentimentalitě, jež se objeví pokud se příliš soustředíme na jednotlivce. Díky pasírování názorů některé filmy působí jako šablony. Šablony zaplněné svéráznými hereckými výkony, specifickým druhem vyjadřování. Výtvarná stránka filmu tu šablonu přetváří a nechává vzniknout vždy jinému originálnímu dílu.

Zdráhal bych se Kena Loacha nazvat umělcem a jeho filmy uměleckými. Radši ho nazvu dělníkem kultury. Vždyť film je kolektivní snaha a režisér musí spolupracovat s tolika lidmi v tom zvláštním kolektivu zvaném štáb. Ten Loachův je funkční. Jinak by nevytvářel příběhy o lidech zdánlivě obyčejných s takovou vervou a přesvědčivostí.

Seznam literatury

Knihy:

- Dagmar Mocná – Josef Peterka – Kolektiv. *Encyklopedie literárních žánrů*, 1. vydání, nakladatelství Paseka, 2004
- Mike Goodridge – Deborah Nadoolman Landis. *Directing Screencraft*, 1. vydání, Rockport Publishers, 2002
- John Hill. *Ken Loach: The Politics of Film and Television*, 1. vydání, British Film Institute, 2011
- Bill Nichols. *Úvod do dokumentárního filmu* (Introduction To Documentary, Second Edition), přeložila Kateřina Kleinová, 1. vydání, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010
- André Maurois. *Dějiny Anglie: Doplněné o novější období Michelem Mohrtem* (Histoire d'Angleterre (Complétée pour la période récente par Michel Mohrt), přeložil Jiří Novotný, Lidové Noviny, 1995

Tištěné články

- Martin Šrajber. *Naléhavé volání po změně systému*, Film a Doba, 2016, ročník 62, číslo 4
- Michal Kříž. *Úmyslná neefektivnost byrokracie jako zbraň*, Film a doba, 2016, ročník 62, č. 4
- Veronika Bednářová. *Heslem dneška je destrukce* [rozhovor]. Lidové Noviny, 15. února 2014,
- Josef Chluma. *Zkusme toho ducha vzkřísit, volá Ken Loach*, Lidové Noviny, 30. 1. 2013
- Gavin Smith. *Hlas v temnotách: Ken Loach*, Archiv doc. Mravcové, 1988
- Zdeněk Vančura. *Hlas anglické dělnické třídy*, Svět literatury, 1962, č. 5.

Články na internetu:

- John Bingham. "Worse than Rwanda: life prospects in Britain's poorest areas (Horší než Rwanda: Šance na dožití v nejchudších oblastech Británie)" [online]. *Telegraph.co.uk*. 5. 5. 2015. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/news/politics/11452079/Worse-than-Rwanda-life-prospects-in-Britains-poorest-areas.html>
- Libby Books. "Cathy Come Home Still Rings True Today (Cathy pojd' domů je dnes pořád pravdivá)" [online]. *Theguardian.com*. 4. 9. 2011. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/sep/04/cathy-come-home-rings-true>

- Simon Hattenstone. "Ken Loach: 'If you're not angry, what kind of person are you?' ('Pokud nejsi vzteklý, co jsi za člověka?') [online]. *Theguardian.com*. 15. 10. 2016. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/15/ken-laoch-film-i-daniel-blake-kes-cathy-home-interview-simon-hattenstone>
- Simon Hattenstone. "Jim Allen: Days of hope (Jim Allen: dny naděje)" [online]. *TheGuardian.com*. 17. 5. 1999. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/theguardian/1999/may/17/features11.g22>
- Internet Movie Database* [online] 1990-2017. Dostupné: z <http://www.imdb.com/>

Seznam filmů

Dokumenty:

- Free Cinema* [televizní film]. Režie Lindsay Anderson – Jeremy McCracken. UK: Thames Television, 1986
- Versus: The Life and Films of Ken Loach* [film]. Režie Louise Osmond. UK: BBC Films – British Film Institute – Sixteen Films, 2016

Prameny:

- I, Daniel Blake* (Já, Daniel Blake)[film]. Režie Ken Loach. UK-Francie-Belgie: Sixteen Films, 2016
- Jimmy's Hall* (Jimmyho tančírna)[film]. Režie Ken Loach. UK-Irsko-Francie: Sixteen Films, 2014
- The Spirit of 45* [film]. Režie Ken Loach. UK: Fly Film Company, 2013
- The Angel's Share* (Andělský podíl)[film]. Režie Ken Loach. UK-Francie-Belgie-Itálie: Entertainment One, 2012
- Route Irish* [film]. Režie Ken Loach. UK-Francie-Belgie-Itálie-Španělsko: Sixteen Films, 2011
- Looking for Eric* (Hledá se Erik) [film]. Režie Ken Loach. UK-Francie-Belgie-Itálie-Španělsko: Sixteen Films, 2009
- The Wind That Shakes The Barley* (Zvedá se vítr)[film]. Režie Ken Loach. Irsko-UK-Německo-Itálie-Španělsko-Francie-Švýcarsko: Sixteen Films, 2006
- Ae Fond Kiss...*(Něžný polibek)[film]. Režie Ken Loach. UK-Itálie-Německo-Španělsko-Belgie: Bianca Film, 2004
- Sweet Sixteen* (Sladkých šestnáct let)[film]. Režie Ken Loach. UK-Německo-Španělsko: Alta Films-BBC, 2002
- The Navigators* (Výhybkáři)[film]. Režie Ken Loach. UK-Německo-Španělsko: Alta Films, 2001
- My name is Joe* (Jmenuji se Joe)[film]. Režie Ken Loach. UK-Německo-Španělsko-Francie: Channel Four Films-Arte-Alta Films, 1998
- Carla's song* (Carlina píseň)[film]. Režie Ken Loach. UK-Španělsko-Německo: Channel Four Films, 1996

- Land and Freedom* (Země a svoboda)[film]. Režie Ken Loach. UK-Španělsko-Německo-Francie-Itálie: BBC, 1995
- Ladybird, Ladybird* [film]. Režie Ken Loach. UK: Channel Four Pictures, 1994
- Raining Stones* (Pršící kameny)[film]. Režie Ken Loach. UK: Channel Four Pictures, 1993
- Riff-Raff* (Lůza)[film]. Režie Ken Loach. UK: Channel Four Films, 1991
- Hidden Agenda* (Tajné složky)[film]. Režie Ken Loach. UK: Hemdale, 1990
- Looks and Smiles* (Pohledy a úsměvy)[film]. Režie Kenneth Loach. UK: Black Lion Films, 1980
- Days of Hope* [televizní cyklus]. Režie Kenneth Loach. UK: BBC, 1975
- Kes* [film]. Režie Kenneth Loach. UK: Kestrel films-Woodfall Film Productions, 1969
- The Wednesday Play: Cathy Come Home* [televizní film]. Režie Kenneth Loach. UK: BBC, 1966
- The Loneliness of the Long Distance Runner* (Osamělost přespolního běžce)[film]. Režie Tony Richardson. UK: Woodfall Film Productions, 1962
- Saturday Night and Sunday Morning* (V sobotu večer, v neděli ráno) [film]. Režie Karel Reisz. UK: Woodfall Film Productions, 1960
- O Dreamland* [film]. Režie Lindsay Anderson, UK: Sequence films, 1956
- Momma Don't Allow* [film]. Režie Karel Reisz-Tony Richardson. UK: British Film Institute, 1956

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis