



The Navigators

Håb og forræderi

Ken Loach fra *Cathy Come Home* til *Sweet Sixteen*

Af Jesper Andersen

”The problem is that political cinema is usually very right-wing. It is represented by *Patriot Games*, one guy with a gun who will go and solve all your problems.”

Ken Loach

Humoren i Ken Loachs *Raining Stones* (1993) er især knyttet til de fantasifulde og mere eller mindre håbløse måder, arbejdsløse Bob forsøger at skrabe penge

sammen til den kjole, som datteren Coleen skal bære ved sin første altergang i den lokale katolske kirke. I filmens indledende scene stjæler Bob sammen med vennen Tommy et får fra en eng og forsøger at afhænde det på en pub. Senere skræller de to venner græstørv af plænen foran det konservative partis hovedkvarter i Manchester i håb om at kunne videre-



Cathy Come Home

sælge det. Efter at have inkasseret et blåt øje i sit seneste job som dørmænd, opsøger Bob sin svoger Jimmy, der er leder af det lokale socialkontor: Da Jimmy ser Bobs øje, siger han smilende: "I hope you got it fighting for the working class". Bob svarer irriteret: "I don't have time fighting for the working class! I *am* the working class."

Det håb, der motiverede hovedpersonerne i tidlige Ken Loach-film som *The Big Flame* (1969) og *Days of Hope* (1975) – at kollektive arbejdskampe kan skabe radikale samfundsendringer – er i 1990'erne blevet til et håb om individuel overlevelse og om at bevare en smule værdighed. Jimmy forsøger uden større held at overbevise Bob om nødvendigheden af at

ændre systemet med militante politiske aktioner ("Look, Jimmy the last thing I need right now is a lecture"). Ved kun at give Jimmy en mindre rolle i filmen erkender Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen indirekte den begrænsede indflydelse, som radikal venstrefløjspolitik har på det liv, Bob lever i post-Thatcher England. Ordvekslingen mellem Bob og Jimmy kan samtidig opfattes som en selvironisk kommentar til de "foredragsholdere", der optræder i Ken Loachs film.

I 40 år har Ken Loach med sine tv-dramaer, dokumentarfilm og spillefilm leveret indtrængende hverdagshistorier om mennesker, der lever på kanten af industrisamfundet, og dramaer om kollektive arbejdskampe før og nu. Hans kompromisløse film har ofte bragt ham på forsiden af de engelske aviser og i centrum af den offentlige debat. Som erklæret socialist har det for Ken Loach hele tiden været afgørende at demonstrere forholdet mellem det personlige, levede liv og de sociale, økonomiske og politiske forhold, som ifølge Loach styrer vores liv. Til det formål har han forsøgt at udnytte den nuancerede indsigt i personlige forhold og erfaringer, som fiktionen kan give, og samtidig via dokumentarfilm-teknikker placeret sine filmfortællinger i en konkret "virkelig" sammenhæng.

Onsdagsspil. Den britiske nybølge (1958-1964), der satte fokus på den engelske arbejderklasse og dens hverdagsproblemer, fandt et nyt udtryk i de mange tv-dramaer, der blev produceret i England fra midten af 1960'erne, heriblandt *Cathy Come Home* (1966). *Cathy Come Home* etablerede Ken Loach som et navn i britisk film. TV-filmene blev produceret som et "Wednesday Play", et fast programindslag, som BBC startede i 1964 og som i seks år

blev sendt hver onsdag aften efter 21.00-nyhederne. Ken Loach instruerede i alt 10 ”Wednesday Plays”, herunder også *Up the Junction* (1965) og *In Two Minds* (1967). Sidstnævnte var udgangspunkt for spillefilmen *Family Life* (1971).

Cathy Come Home er historien om det unge ægtepar Cathy og Reg. De er heldige at få en moderne lejlighed i et højhus.

Cathy bliver gravid, men Reg kommer ud for en mindre arbejdsulykke og bliver arbejdsløs. Det unge par må derfor finde et billigere sted at bo og vælger at flytte ind hos Regs mor, hvor der i forvejen er meget trangt. Det ender i skænderi og de må rykke til en lille lejlighed i en forfalden beboelsesejendom, hvor to børn mere kommer til. En ny udlejer sætter Reg og Cathy på gaden, da de kommer bagud med huslejen. Herefter havner de i en campingvogn. Beboerne i kvarteret lægger imidlertid ”campingpladsen” for had og sætter ild til nogle af vognene. Cathy og Reg slår sig ned i en ubeboet lejlighed uden vinduer og flytter herfra til et telt. Til sidst må Cathy søge ind i en institution for hjemløse. Her må Reg ikke opholde sig efter kl. 20.00, ”da mænd ødelægger sengetøjet”.

Da Cathy og Reg fortsat ikke kan finde en bolig og klare sig selv økonomisk, erklærer myndighederne, at de vil fjerne børnene. Det sker i den hjerteskræende slutscene, hvor de tre børn bliver taget fra Cathy med magt.

Den fiktive fortælling om Cathy og Reg ledsages af dokumentar-optagelser, speakerkommentarer, statistikker om boligforhold og hjemløshed i England og interviews med tilfældige personer på gaden. For hvert trin, Cathy og Reg falder ned ad den sociale rangstige, bringer Loach kommentarer til den situation, de nu befinder sig i. Cathys opfattelse af begivenhederne præsenteres i voice-over.

Cathy og Reg skildres som to helt almindelige unge mennesker. De er anbragt i en sammenhæng, der på en meget direkte måde lader os forstå, at hvad der sker for Cathy og Reg ikke er et isoleret tilfælde, men symptomatisk for det britiske samfund. Dette formidles blandt andet ved, at Cathys voice-over sammenkædes med udsagn fra anonyme, autentiske personer i samme situation som Cathy og Reg. *Cathy Come Home* leverer en omfattende kritik af boligforholdene og det sociale system i England. Filmen skabte stor offentlig, politisk debat i hjemlandet og medførte ændringer i det britiske velfærdssystem. Den førte desuden til etableringen af ”Shelter”, et hjælpeprogram for hjemløse.

Loach har senere udtalt, at han ikke betragter *Cathy Come Home* som en politisk film, da den ikke afdækker de strukturelle og økonomiske årsager til hjemløshed og ikke indeholder handlingsanvisninger:

Cathy er en film om en social situation. Det er ikke en politisk film, da den ikke omhandler det system, som skaber hjemløshed. Den accepterer hjemløshed som et faktum uden at analysere årsagerne. Det er en film om en personlig tragedie. (Loach i Fuller 1998, s. 24)

I filmens sluttekst, der projiceres henover Cathy, da hun sidder alene tilbage på en bænk, hedder det: ”4.000 children are separated from their parents and taken into care each year because their parents are homeless. West Germany has built twice as many houses as Britain since the war”. Henvisningen til boligbyggeriet i Vesttyskland er der ganske rigtigt ikke så meget politisk perspektiv i, da Vesttyskland be fandt sig i en helt speciel situation efter krigen. Landet var sønderbombet og modtog desuden massiv Marshall-hjælp.

Cathy Come Home udløste ikke blot forandringer i det britiske velfærdssystem, men også en ophedet debat om, hvad tv-

drama er. Loach blev beskyldt for at vildlede publikum ved at blande fiktion og fakta – en kritik som har fulgt ham i det meste af hans karriere og især har været rettet mod *Cathy Come Home*, tv serien *Days of Hope* (1975) og *Ladybird, Ladybird* (1994). Loach har kommenteret disse angreb i flere interviews som her i forbindelse med premieren på *Days of Hope*: “Kritik af at sammenblende kendsgerninger og fiktion er af nogle aviser forbeholdt politiske film, men glemmes, når Edward VIII eller Churchills mor romantiseres og glorificeres” (citeret fra Petley 1997, s. 47). Ifølge Ken Loach skyldtes den indflydelse *Cathy Come Home* og de øvrige “Wednesday Plays” fik, at de kom umiddelbart efter nyhederne: “Vi var meget ivrige efter, at vores tv-spil ikke skulle betragtes som dramaer men som fortsættelser af nyhederne” (Loach i Fuller 1998, s. 15). Loach var i dette tilfælde således selv interesseret i at tilsløre forskellen mellem fiktion og dokumentar for derved at kunne bidrage direkte til den politiske debat.

Samtidens anmeldere roste Carol White (Cathy) og Ray Brooks (Reg) for deres troværdige og nuancerede skuespilpræstationer. Når man ser filmen i dag, er det dog tydeligt, at filmens dokudrama-stil i høj grad hæmmer udviklingen af personerne og deres forhold til hinanden. Cathy og Reg bliver ikke udfoldet som hele karakterer, men drukner i statistikker og speaker-kommentarer og kommer blot til at ”illustrere” den noget skematiske historie om hjemløshed. Det generelle perspektiv oversvømmer fuldstændig det personlige i *Cathy Come Home*.

Det er tydeligt, at Loach i sine første film eksperimenterede med tv-mediet og skubbede det i alle mulige retninger i et forsøg på at udvikle en ny form for realisme. Disse eksperimenter førte han videre i

sin første spillefilm, *Poor Cow* (1967), der anvender stilelementer som lange indstillinger, mellemtekster à la Godard, voice-overs, interviews direkte til kameraet og en noget påtrængende Donovan på lydsporet. *Poor Cow* er løst struktureret og indeholder dokumentariske montage-sekvenser, f.eks. close-ups af kunderne i den bar, hvor hovedpersonen Joy arbejder, og optagelser af børn og voksne der spiser is i en badeby.

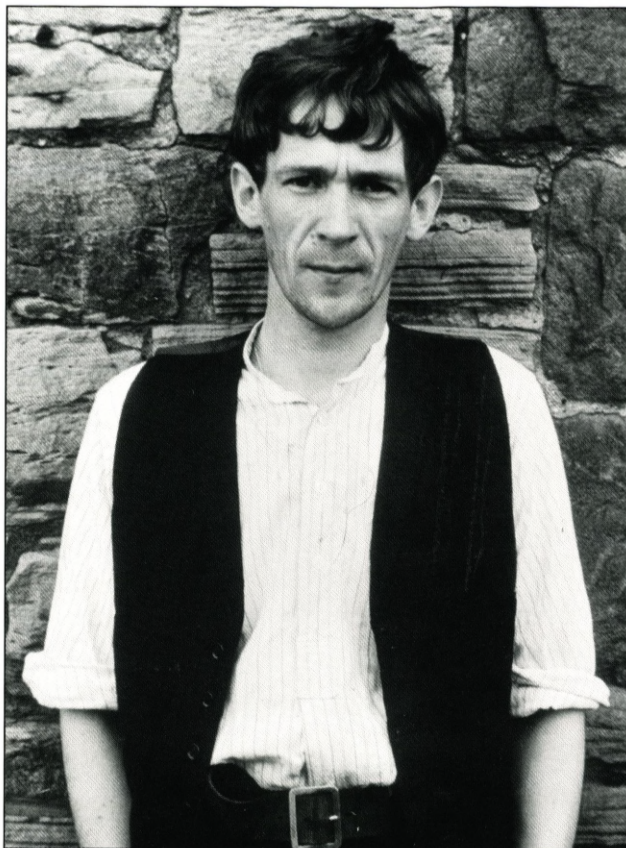
Poor Cow handler om den unge kvinde Joy (Carol White), der bor i en snusket London-lejlighed med mand og barn. Da hendes mand bliver sendt i fængsel for et amatøragtigt røveri, indleder hun et forhold til Dave (en ung Terence Stamp), der er en af hendes mands kammerater. Dave viser sig at være omsorgsfuld og kærlig over for Joy og hendes søn. Deres lykkelige tid sammen får imidlertid en brat ende, da Dave idømmes 12 års fængsel. Joy forsøger nu at klare sig alene – som barpige, nøgenmodel og halvprostitueret. *Poor Cow* skildrer, hvorledes Joys handlemuligheder er bestemt af hendes sociale situation og de mænd, hun omgås. Filmen handler om en kvindes magtesløshed i en rå mandsverden, hvor kriminalitet synes at være eneste overlevelsesmulighed.

Det historiske blik. *Kes* (1969) markerede Ken Loachs gennembrud som spillefilminstruktør og et afgørende skift i fortællestil. Filmen var inspireret af hverdags-skildringerne i tjekiske nybølgefilm som Jiří Menzels *Skarpt bevogtede tog* (1966) og Miloš Formans *Brandmænd i fyr og flamme* (1967). Ligesom i de tjekiske film er kameraet i *Kes* roligt registrerende og observerende og billederne funktionelle på grænsen til det anonyme. Trevor Griffith, som skrev manuskriptet til *Fatherland* (1986) har sagt om Loachs stil: “Hvis

Loach kunne lave en film uden et kamera, ville han gøre det. Han vil have skuespillerne til bare at være sig selv sådan, at alting ser ud som om det netop er sket.” (citeret fra Laing 1997, s. 23). *Kes* markerede også en bestræbelse på at give en nuanceret skildring af livet i et bestemt miljø, en mineby i Yorkshire, snarere end ”blot” at fokusere på sociale problemer som i *Cathy Come Home*.

Tv-serien i fire dele, *Days of Hope* (1975), var Loachs første historisk anlagte film og hans hovedværk i 1970’erne. *Days of Hope* skildrer udviklingen i forskellige politiske positioner i den engelske arbejderklasse mellem 1916 og 1926 med udgangspunkt i tre hovedpersoner: Philip Hargreaves, Sarah Hargreaves, Philips kone, og Ben Matthews, Sarahs lillebror, der er 16 år ved starten af det første afsnit. I første afsnit (”1916, Joining Up”) sendes Philip, der er socialist og militærnægter, mod sin vilje til fronten i Frankrig. På grund af sin holdning til militærtjeneste bliver han opstillet bagbundet til en pæl som kanonføde i ingenmandsland og er lige ved at blive henrettet af sine egne, fordi han bliver ved med at nægte at gøre militærtjeneste. I tredje afsnit (”1924”) er Philip blevet parlamentsmedlem i den første Labour-regering.

Ben lyver om sin alder for at kunne melde sig frivilligt til militærtjeneste. Han bliver udstationeret i Nordirland og deltager i nedkæmpelsen af den irske opstand. Storesøster Sarah er oprørt over, at Ben tager til Irland uden at vide noget som helst om konflikten: ”One of these days you’re going to wake up to what is happening and then it’s going to be interesting to see which side you fall down on”. I starten af andet afsnit (”1921”) er Ben med sin deling på vej til Durham, hvor minearbejderne er blevet lockoutet, fordi de næg-



Days of Hopes

ter at acceptere lønnedgang. Regeringen har sendt militæret ud til kulminerne for at sikre ro og orden. Ben har imidlertid fået nok og deserterer. Han møder minearbejderen Joel og bliver snart en del af strejken. Afsnittet slutter med, at Ben idømmes tre års fængsel for desertering og deltagelse i strejken. Da Ben bliver løsladt i begyndelsen af tredje afsnit (”1924”), er han blevet overbevist kommunist. I sidste afsnit lægger også Sarah afstand til Philips reformistiske vej og bliver aktiv på den militante venstrefløj.

Hvert af de fire afsnit indledes med et årstal og en tekst, der beskriver den aktuelle politiske situation. Åbningsteksten i tredje afsnit redegør for etableringen af

den første Labour-regering med Ramsay MacDonald som premierminister og slutter: "Many feel that the task of legislating socialism into existence can now begin". De to sidste afsnit af *Days of Hope* går ud på at demonstrere, at man ikke kan revolutionere et samfund ad parlamentarisk vej. Det sidste og længste afsnit ("1926, General Strike") dækker perioden fra 29. april til 12. maj 1926, inklusive den ni dage lange generalstrejke.

Days of Hope var meget klart produceret ud af samtidssituationen i de tidlige 1970'ere, hvorfra der var åbenlyse paralleller til de politiske kampe i 1920'erne. For Loach er forløbet omkring generalstrejken i 1926 et skoleeksempel på, hvordan en massebevægelse bliver afledt og forrådt af Labour og fagbevægelsen: "Den store sag, som vi prøvede at gøre klar for almindelige mennesker, der ikke er filmkritikere, var, at Labours ledelse havde forrådt dem for 50 år siden og var i færd med at gøre det igen." (Sarris 1998, s. 287). I tredje afsnit bliver Philip interviewet af en journalist i en pub. Philip har netop holdt en tale om at arbejderne må stå sammen om at afskaffe kapitalismen ved at nationalisere jord, banker, forsikringselskaber, fabrikker etc.. Journalisten hævder, at det vil den "herskende klasse" aldrig tillade. Han fortæller Philip, at Labour-ledere og de konservative hemmeligt har lagt planer for bevarelse af samfundets institutioner, hvis en strejke kommer ud af kontrol og truer den private ejendomsret. Det tredje afsnit ("1924") slutter således med teksten: "These plans ... were intact when the conservatives resumed office a few months later. Both parliament and the people had been kept in ignorance throughout... The plans were then used as the basis of the strike-breaking force of 1926".

Den konflikt, der ledte op til general-

strejken, begyndte i mineindustrien. Den konservative regering havde afvist et forslag om en minimumsløn i mineindustrien, og nogle mineejere havde varslet lockout og lønnedgang. Fjerde afsnit viser møder mellem lederne af minearbejdernes fagforening, medlemmer af den konservative regering og repræsentanter for TUC (det britiske LO). Det centrale tema i det sidste afsnit er, at TUC's forhandlere ("Special Industrial Committee of the General Council of the TUC") gik bag om ryggen på lederne af minearbejdernes fagforening og indgik aftaler om afslutning på generalstrejken uden at få indrømmelser fra regeringen eller mineejerne. Loach demonstrerer her en tæt forbindelse mellem Labour-ledere og medlemmer af den konservative regering.

At generalstrejken involverer flere og flere arbejdere, der kæmper for omfattende samfundsændringer, som Ben (og Loach) hævder, får man intet indtryk af, da hele fjerde afsnit – bortset fra en kort scene, hvor nogle arbejdere besætter en bus – består af interiørscener og foregår ved forhandlingsborde i røgfyldte lokaler. De politiske forhandlinger udspiller sig i et tomrum og er ikke indholdsmæssigt eller visuelt forankrede i en større samfundsmæssig sammenhæng. Samtidig vender Loach i de to sidste afsnit kun få gange tilbage til Philip, Sarah og Ben og da kun for at dramatisere deres politiske positioner.

Hvor de to første afsnit lægger op til en vis følelsesmæssig indlevelse i hovedpersonerne – og troværdigt følger Bens politiske bevidstgørelse via militærtjeneste og minearbejderstrejken - fordamper de personlige historier fuldstændig væk i løbet af de to sidste afsnit. Bestræbelserne på at informere publikum om forhandlingerne under generalstrejken og TUC's forræderi

kommer til at overdøve bestræbelserne på at *underholde*. I de to første afsnit bevæger Loach sig rundt i meget forskellige miljøer og lægger forskellige stemninger ned over begivenhederne. Et eksempel kan være en scene i begyndelsen af andet afsnit. Den deling soldater, som Ben tilhører, invaderer en pub i Nordirland. De drikker, fjoller rundt, befamler den unge pige, som er tvunget til at servere for dem, og presser hende til at synge ”one of them rebel songs”. Da hun synger den smukke irske sang med sin fine, spinkle stemme bliver der lidt efter lidt helt stille i lokalet. De engelske soldater bliver tydeligt flove over deres opførsel, samtidig med at de kommer til at tænke på deres egne familier derhjemme. Loach viser soldaterne som almindelige mennesker og ikke brutale uhyrer.

Scenen er en visuelt nuanceret bekræftelse på Philips bastante udsagn fra første afsnit: ”We the working classes are being forced to kill working classes of another country”. Samtidig bliver scenen et billede på forholdet mellem England og Irland - et emne som Loach skulle vende tilbage til i *Hidden Agenda* (1990).

Loach og Allen havde håbet, at *Days of Hope* ville udløse debat i den engelske arbejderbevægelse om en reformistisk versus en revolutionær vej til forandringer. I stedet kom debatten (i medierne) til at handle om, at BBC var infiltreret af venstrefløjen og der blev sat spørgsmålstejn ved, hvorvidt tv-stationen overhovedet burde have sendt *Days of Hope*. Ken Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen blev naturligvis også fra forskellig side kritiseret for deres udlægninger af de historiske begivenheder. *Days of Hope* blev desuden inddraget i en diskussion om ”klassisk realisme” og dens anvendelighed i den politiske kamp. I en artikel i tidsskriftet *Screen*

hævdede Colin MacCabe, at den klassiske realistiske stil er uegnet til at afdække økonomiske og sociale modsætninger og inspirere til revolutionær politisk virksomhed, fordi den sletter sporene efter sin egen tilblivelse. Den klassiske realisme kan godt indeholde ”progressive” elementer, men den underminerer radikale politiske intentioner, mente MacCabe og efterlyste en ikke-naturalistisk Brecht-agtig stil, der skaber kritisk distance (MacCabe, 1974). En anden filmteoretiker, Colin McArthur, erklærede sig uenig med MacCabe, og med udgangspunkt i en scene fra *Days of Hope* hævdede McArthur, at klassisk realisme udmærket kan skildre modsætninger. I den pågældende scene (i andet afsnit) taler mineejereren i Durham med en gruppe strejkende minearbejdere. Samtalen foregår uden for mineejerens landsted, hvor de soldater er indlogeret, som er sendt ud for at tage sig af oprørske minearbejdere: ”We all have to make sacrifices. We are in this together ... Violence has no part in the British way of life”, siger mineejereren til arbejderne. Samtidig ser man i baggrunden soldater, der øver sig i bajonetteknikker på op-hængte kludedukker. For McArthur demonstrerer denne scene, at den klassiske stil kan blotlægge modsætninger. Hertil svarede MacCabe: ”While McArthur looks simply for contradiction in the text, we must look at how contradiction is produced in the audience” (MacCabe i Caughie 2000, s. 17)

Loach betragtede diskussionen som meget akademisk, og den bekræftede ham i hans opfattelse af filmkritikere: ”Kritikerne vil undersøge penselsstrøgene, men de vil ikke træde tilbage og se på maleriets indhold.” (Loach i Fuller 1998, s. 83). Svagheden ved hele ”realisme-debatten” var, at den udelukkende fokuserede på

medieprodukternes indhold og ikke inddrog den sammenhæng, de blev produceret eller oplevet i. Det er da også, hvad Loach indirekte er inde på i denne kommentar:

Vi turnerede rundt med filmen i forskellige sammenhænge, og hvis vi viste den til et publikum af fagforeningsmedlemmer, kom den efterfølgende diskussion til at handle om deres egen ledelse og om, hvordan de kunne demokratisere fagforeningssystemet, hvilket var en meget mere konkret og fornuftig måde at diskutere filmen på. Den er den type diskussion, vi gerne ville sætte i gang, snarere end at diskutere semiotik. (Loach i Hood 1994: 199-200)

Kampen på arbejdspladserne. *The Gamekeeper* (1980) er et fint registrerende, udramatisk portræt af den tidligere stålarbejder George, der er blevet herregårdsskytte. Filmen følger hans arbejde med at opdrætte fasaner, opstille fælder, holde øje med krybskytter og eskortere de rige "landowners" på deres jagtture. *The Gamekeeper* bliver nærmest en dokumentarfilm om Georges personlighed og færdigheder. Selv om hans kone beklager sig over det patriarkalske system, de er underlagt, og over at de lever så isoleret i et hus ved skoven, forsvarer Philip uden forbehold status quo. De mennesker, der går ind i skoven og jagtområdet, bliver strengt belært om at respektere den private ejendomsret. Kun én scene afslører skyttens fjendtlighed over for sine arbejdsgivere, da han siger til en af naboerne: "We'll have to get rid of them, they won't give the land away". *The Gamekeeper* handler først og fremmest om klasseundertrykkelse. De rige mennesker, der ejer jorden, kommer ud i skoven et par gange om året og skyder de fasaner, som George bruger al sin tid på at opdrætte og beskytte.

The Gamekeeper foregreb den stil, som

Loach anvendte i sine dokumentarfilm i 1980'erne. I begyndelsen af 1980'erne opgav Loach for en periode helt spillefilmen og begyndte at lave dokumentarfilm. Det skyldtes først og fremmest hans ønske om at bidrage direkte til protesten mod Thatcher-regeringen og dens omfattende omstrukturering af den britiske økonomi i form af fabriks- og minelukninger og angreb på fagbevægelsen. Flere af de dokumentarfilm, Loach instruerede i 1980'erne blev imidlertid udsat for indirekte politisk censur. Det gælder *A Question of Leadership* (1981) og serien *Questions of Leadership* (1983), der består af fire 50-minutter lange dokumentarfilm om den engelske fagbevægelse. *A Question of Leadership* blev beskåret og tilføjet en afsluttende kommentar fra en fagforeningsleder, og serien om fagbevægelsen blev udsat for endeløse juridiske tovtrækkerier og aldrig udsendt.

I *A Question of Leadership* diskuterer stålarbejdere, minearbejdere og fagforeningsmedlemmer fra andre områder de konservatives planer om at skabe arbejdsløshed og underminere solidariteten i fagbevægelsen med det formål at rekonstruere den britiske økonomi. Fagbevægelsens top anklages for ikke at bruge arbejderklassens magt til en omfattende konfrontation med regeringen. Konklusionen er, at fagforeningsbosserne bevidst isolerer strejkerne til én sektor af gangen, så de kan kontrolleres, og ledelsen af fagforeningerne kan bevare magten. *Which Side Are You On. Songs, Poems and Experiences of the Miner's Strike, 1984* (1985) blev optaget på fire dage af Loach og hans fotograf Chris Menges. Det er en bevægende dokumentarfilm om den store minearbejderstrejke i Yorkshire i 1984 og de mange sange og digte, arbejderfamilierne producerede under strejken. Filmen fokuserer

ikke mindst på arbejdet i de støttegrupper, minearbejder-konerne etablerede, og kvindernes bevidstgørelse gennem strejke-støtte-arbejdet. I den sidste del af filmen synger minearbejderne sange og oplæser digte, som handler om politivold, og på billedsiden vises optagelser af politifolk, der tæver løs på strejkende arbejdere.

Da Loach præsenterede den færdige film til den tv-station (London Weekend Television), som havde finansieret den, fik han besked på at klippe den sidste sekvens ud. Det nægtede Loach, og det betød, at filmen aldrig blev programsat på den pågældende kanal.

Siden *Hidden Agenda* (1990) har Loach koncentreret sig om spillefilm. En undtagelse er *The Flickering Flame: A Story of Contemporary Morality* (1996), der handler om konflikten på havnen i Liverpool i 1995. Fem havnearbejdere, der arbejdede for en privat virksomhed (Torside) blev fyret for at nægte at arbejde over for en unfair løn, hvorefter havnearbejderne oprettede blokade af havnen. Herefter blev 329 arbejdere, ansat ved Mersey Docks and Harbour Company, afskediget for at nægte at påtage sig strejkeramt arbejde. Havnearbejderne kæmpede samtidig mod løsarbejder-systemet, der var blevet genindført i de britiske havne. Filmen følger strejkemøder og solidaritetsmøder og besøger havnearbejderfamilier, der har meget svært ved at klare sig økonomisk under strejken. Loach demonstrerer også i denne film, hvordan arbejderne bliver svigtet af deres eget forbund. Bill Morris, generalsekretær i TGWU, siger tidligt i filmen: "You in Liverpool will never walk alone". Det bliver dog hurtigt klar, at havnearbejderne står isoleret og kun har den internationale solidaritet fra andre havnearbejdere at støtte sig til.

Allerede i 1969 lavede Loach en fikti-

onsfilm, som skildrer, hvordan en strejke kan udvikle sig alternativt. *The Big Flame* (1969) handler også om en havnearbejderstrejke i Liverpool. Ledelsen i fagforeningen har accepteret rationalisering og afskedigelser, men havnearbejderne nedlægger arbejdet. Fra de nære krav om fuld beskæftigelse og ordentlige lønforhold skifter strejken kurs til noget mere vidtgående. Her er Loachs (lidt for åbenlyse talerør) den veltalende og vidtskuende arbejderfører Jack Regan, der agiterer for at "tænde den store flamme", der vil forandre mennesket ved at forandre samfundet. Det ender med, at arbejderne besætter dokkerne og overtager ledelsen af havnen. Besættelsen holder i fem dage, hvorefter regeringen indsætter politi og militær, og oprøret ender i retssalen. Her idømmes strejkelederne tre års fængsel.

I sine dokumentarfilm og *The Big Flame* protesterer Loach mod, hvad han opfatter som en tavs sammensværgelse mellem fagbevægelsens top, regeringen og det administrative apparat. Fagbevægelsens top anklages for mangel på demokrati i fagforeningerne og for med bureaukratiske midler at undertrykke enhver form for opposition. Ligesom i *Days of Hope* er konklusionen, at fagforeningslederne er skrækslagne for masseaktioner, da de truer den struktur, som deres magt og indflydelse er baseret på.

Loachs dokumentarfilm forener politiske historier med personlige og giver stemme til mennesker, som er marginaliserede og normalt ikke optræder på film og tv. Vi ser "almindelige arbejdere" udtrykke sig nuanceret, engageret og farverigt om politik og deres egen hverdag, og vi ser dem synge, spille teater og oplæse digte. I kontrast til "folkets" levende stemmer fremstår de "medvirkende" Labourpolitikere og fagforeningsbosser trætte og



Riff-Raff

uengagerede, og de udtrykker sig i fraser og klicheer. Hvor arbejderne opnår større politisk bevidsthed og selvfølelse af at deltage i en strejke, lærer fagforeningslederne ikke noget. Som reaktion på fængselsdommen til strejkelederne i *The Big Flame*, siger fagforeningsrepræsentanten med en typisk manden-i-midten-replik: "Det var en sørgelig dag for alle". Flere af Loachs fiktionsfilm handler om Labour- og fagforeningsledere, der handler i arbejderklassens navn, men ikke i dens interesse. I Loachs dokumentarfilm bekræfter almindelige arbejdere denne analyse med deres ord.

Efter Thatcher. 1980'erne var generelt en demoraliserende periode for Ken Loach, både i forhold til hans udvikling som filmkunstner og i forhold til hans mulig-

heder for at markere sine politiske synspunkter.

Med den politiske thriller *Hidden Agenda* (1990) fik Loach comeback som spillefilminstruktør. *Hidden Agenda* foregår i starten af 1980'erne og omhandler den påståede engelske "shoot-to-kill-politik" i Nordirland og "dirty tricks", begået af det britiske efterretningsvæsen. Politiaгентen Kerrigan sendes til Nordirland for at undersøge morderne på en IRA-sympatisør og en amerikansk advokat, Paul Sullivan. Kerrigan opsøger advokatens efterladte kæreste, Ingrid, og det viser sig, at Sullivan har modtaget hemmelige beviser for, at den engelske hær har fået besked på at skyde for at dræbe i Nordirland. Kerrigan finder hurtigt ud af, at man på højt niveau gør alt hvad man kan for at dække over sagen. Politiaгентens videre undersøgelse

bliver modarbejdet, da den også fører til afsløringer af, at den britiske efterretningstjeneste har forsøgt at underminere Wilson- og Heath-regeringerne i 1970'erne med det formål at bringe en ultra-konservativ regering (Thatcher) til magten.

Hidden Agenda, der har Frances McDormand og Brian Cox i hovedrollerne, skabte voldsom debat i England, hvor flere parlamentsmedlemmer fordømte den som en "IRA-film". Filmen blev udtaget til hovedkonkurrencen ved Cannes filmfestivalen, og her forlangte en gruppe engelske journalister den taget af programmet, hvilket festivalen selvfølgelig nægtede. "Den fremstiller misvisende den britiske hær som mørkets kræfter og IRA som en munter samling folkesangere, demokrater og menneskevenner", mente f.eks. Christopher Tookey (Tookey, 1997). Man kan imidlertid ikke sige, at Loach glorificerer IRA eller Siin Féin, selv om hans sympati tydeligt ligger hos nogle af bevægelsens socialistiske fraktioner. Men i en tid, hvor ingen tillod, at Siin Féin eller IRA overhovedet kom til orde i de engelske medier, var *Hidden Agenda* en meget kontroversiel film. *Hidden Agenda* virker noget konstrueret og indholdsmæssigt overlæst ved både at sætte fokus på engelske dødspatroljer i Nordirland og på antidemokratisk konservativ konspiration mellem efterretningsvæsen, erhvervsfolk og konservative politikere. I modsætning til Loachs øvrige film, hvor "almindelige mennesker" er i fokus, handler *Hidden Agenda* ikke om de mennesker, der i dagligdagen er ramt af konflikten i Nordirland.

Hvor *Hidden Agenda* for Loach var et strejftog ind i en mainstream-genre, vendte han tilbage til sine socialrealistiske rødder med *Riff-Raff* (1991), *Raining Stones* (1993), *Ladybird*, *Ladybird* (1994) og *My Name is Joe* (1998). De fire film om det

moderne England sætter fokus på mennesker, der lever på kanten af samfundet og må mønstre al deres styrke, fantasi og humor for at overleve i post-Thatcher-England. Filmene har en levende, spontan og improviseret tone, hvor Loach udnytter sine særlige kendetegn - den episodiske struktur, det vibrerende, menneskelige nærvær og den semi-dokumentariske stil.

Riff-Raff er historien om skotten Stevie, der kommer til London efter at have afsonet en fængselsdom. Han får job i et broget sjak af uorganiserede arbejdere, der skal omdanne et gammelt hospital til luksuslejligheder. Sjakformanden forsøger at kontrollere arbejderne, men de finder deres egne anarkistiske måder at undergrave systemet på. Stevie forelsker sig i den usikre og forvirrede Susan, som drømmer om at blive sangerinde, men ikke ejer en tone i livet. De to flytter tøvende sammen i en slumlejlighed og forsøger at holde sig oven vande. *Riff Raff* er fuld af varme, humor og tragedie i beskrivelsen af fællesskabet i byggesjakket. I en af filmens morsomste scener er Larry (Ricky Tomlinson) gået i bad i en udstillingslejlighed og bliver overrasket af en gruppe kvinder fra Mellemøsten på rundvisning. Larry mumler noget om defekte vvs-installationer, mens han forsøger at dække det nødvendige med sin sikkerhedshjelm. Han konfronterer senere arbejdsformanden med de horrible sikkerhedsforhold på arbejdspladsen og bliver fyret. Larry forsvinder således ud af historien halvvejs inde i filmen, hvilket er næsten ubærligt, da han har repræsenteret varme, overskud og håb om forandringer. Det er et eksempel på, at Loach hylder det åbne og uafsluttede og ikke bryder sig om historier, der er alt for dramatisk konstruerede. Også Susan forlader historien i utide. Stevie kommer en dag hjem og opdager, at hun er på stoffer.

Han smider hende ud af lejligheden med det samme, og man må vente forgæves på en romantisk genforening. *Riff-Raff* har en episodisk struktur og er fortalt i tilsyneladende dokumentarisk indfangede situationer. Forholdene mellem personerne er handlingen snarere end filmens forløb.

I 1970'erne var det stadig muligt i det mindste at forestille sig, at kollektive aktioner kunne udfordre det kapitalistiske system og skabe forandringer. Men nedlæggelsen af de store fabrikker og miner og lovindgreb mod fagbevægelsen i Thatcher-perioden ændrede livsbetingelserne for den britiske arbejderklasse og undergravede dens muligheder for kollektive aktioner. De-industrialisering og privatiseringer skabte en ny klasse af marginaliserede løsarbejdere, og det er dem, der har hovedrollerne i *Riff-Raff*, *Raining Stones* og *The Navigators* (2001): "Nu er det en kamp at hindre alt arbejde i at blive lejlighedsarbejde, ikke fagforeningsarbejde og ansæt-og-fyr-med-øjeblikkeligt-varsel uden nogen job sikkerhed," siger Ken Loach (Fuller 1998, s. 76). At Stevie og en kammerat ender med at sætte ild til den bygning, de har renoveret, er ikke en politisk handling men udtryk for et diffust oprør mod et system, de ikke kan ændre. "Depressions are for the middle classes. The rest is about an early start in the morning", siger Stevie til Susan. Stevie drømmer om at åbne en tøjbod og sælge boxer-shorts. Han har indoptaget en individualistisk markedsfilosofi og iværksætterånd og orienterer sig ikke mod en identitet som "arbejder".

Den smuldrede arbejderidentitet er også et vigtigt tema i *Raining Stones*, der handler om arbejdsløse Bob og hans forsøg på at skaffe penge til den kjole, som datteren Coleen skal bære ved sin første altergang i den lokale, katolske kirke. I be-

stræbelserne på at bevare en smule selvrespekt afslår Bob konsekvent den venlige fader Barrys tilbud om at låne en aflagt kjole. Krisen spidser til, da Bobs varevogn bliver stjålet, og han må gå til den lokale lånehaj, som siden skruer bissen på. Også *Raining Stones* ender med et individuelt oprør, da Bob angriber lånehajen og indirekte er skyld i hans død.

The Navigators skildrer konsekvenserne af privatiseringen af British Rail i 1995. Vi følger en gruppe mænd, der arbejder på et depot i Yorkshire. Da det private firma Gilchrist Engineering overtager ansvaret for vedligeholdelse af skinnesystemet, får arbejderne at vide, at de nu skal sælge deres arbejdskraft i konkurrence med andre firmaer. Nogle vælger en frivillig fratrædelsesordning, mens fire yngre jernbanearbejdere – Paul, Mick, John og Jim – i første omgang bliver hængende. Da depotet begynder at miste arbejde til andre selskaber, forlader de fire mænd også stedet og bliver løsarbejdere. De groteske følger af privatiseringen fremstår særlig tydeligt i en sekvens, hvor de fire ny-privatiserede arbejdere bliver kaldt ud til et afsporet tog. Sjakformanden John forsøger at få afklaret, hvad der skal laves fra en række mænd i jakkesæt, der står langs sporet og taler i mobiltelefon. De er kun interesseret i, hvem der vil få ansvaret for afsporingen. Endelig støder John og de andre på en gruppe mænd, som rent faktisk arbejder. Det er deres gamle kolleger, som fratrådte frivilligt og nu freelancer for firmaet Railtrack.

Tonen i *The Navigators* bliver langt mere alvorlig, da Jim under et job bliver dræbt af et forbipasserende tog, fordi gruppen ikke overholder de sikkerhedsbestemmelser, som var en selvfølge på deres gamle arbejdssted. Filmen viser, hvordan privatiseringen på kort tid ødelægger ar-

bejdsglæde, den faglige stolthed og kameratskaber, der er bygget op gennem mange år. *The Navigators* er et af Loachs mest overbevisende og vellykkede forsøg på at sammenkæde det personlige og det politiske drama.

Andre nyere britiske film har også de-industrialiseringen, arbejdsløshed og sammenbruddet i arbejderklassens kultur som baggrund, f.eks. *The Full Monty* (1997) og *Brassed Off* (1996). I disse film præsenteres meget optimistiske eller utopiske handlemuligheder. I stedet for det tidligere arbejdsfællesskab skaber hovedpersonerne nye fællesskaber omkring henholdsvis stripoptræden og et hornorkester. Sådanne "løsninger" ville være utænkelige hos Ken Loach.

En række af Ken Loachs film handler om arbejderklassens børn - *Kes* (1969), *Family Life* (1971), *Looks and Smiles* (1982) og *Sweet Sixteen* (2002) - og disse film afspejler også den samfundsudvikling, som er skitseret ovenfor. *Kes* er en enkel og bevægende historie om drengen Billy, der bor sammen med sin mor og tyranniske storebror i en trøstesløs mineby i Yorkshire. Moderen tilbringer det meste af sin fritid på de lokale pub'er. Billy bliver kanøflet både hjemme og i skolen og er for det meste overladt til sig selv. En dag finder han en tårnfalkerede i en gammel ruin. Han indfanger en unge, som han energisk begynder at træne. I sin træning af falcken opnår Billy værdighed og selvfølelse. Filmen ender tragisk, da Billys storebror slår falcken ihjel, fordi Billy har glemt at aflevere en lodseddel, som ville have udløst en gevinst. Ved slutningen af filmen er Billy lige så håbløst indespærret i sin egen situation som Cathy, da hun sidder tilbage på bænken i *Cathy Come Home*.

Kes er beretningen om en dreng, der har alle muligheder i sig, men som af samfun-

det er bestemt til en fremtid som ufaglært (mine)arbejder. Filmen protesterer mod et uddannelsessystem, som ikke tager individuelle hensyn, og peger på, at dette er en konsekvens af et kapitalistisk samfund, som kræver en stabil tilførsel af ufaglært arbejdskraft. Tolv år senere møder vi i *Looks and Smiles* (1981) drengen Mick, der lige er gået ud af skolen. Mick kan ikke finde en læreplads som automekaniker og fordriver tiden med at reparere sin motorcykel og hænge ud sammen med kameraterne. Problemet for Mick er ikke, at han er forudbestemt til et arbejde, han ikke er egnet til, men at han bliver arbejdsløs.

Ken Loachs kultfilm *Family Life* handler om en pige, der bliver psykisk syg, fordi hun ikke får lov til at udvikle sin egen identitet. Det er en film om familien - om en dominerende og moraliserende mor og en svag og frustreret far. *Family Life* var det første filmiske indlæg i antipsykiatri-debatten, og den forener samfundsmæssigt engagement med stor menneskelig indsigt. I sine tidlige film skildrer Loach unge mennesker, der har rødder i en traditionsrig proletarkultur (f.eks. Durham-samfundet i *Days and Hope*). I de senere Loach-film er de unge fremmedgjorte over for deres baggrund. Familierne er gået i opløsning, og de traditionelle værdier faldet fra hinanden. De unge bevæger sig ud i kriminalitet og stofmisbrug, som Tommys datter i *Raining Stones*, Sabine i *My Name is Joe* og Liam i *Sweet Sixteen* (2002). Den 16-årige Liam bruger al sin energi på at forsøge at genetablere sin familie og sikre en fremtid for sin mor, søsteren Chantelle og hendes lille søn. Da Liams mor bliver løsladt fra fængslet, vender hun imidlertid tilbage til sin voldelige, kriminelle kæreste, og flytter ikke ind i den lejlighed, Liam har skaffet for penge,



Kes



Sweet Sixteen

han har tjent på narkohandel. Efter at have stukket morens kæreste ned, løber Liam i filmens sidste scene langs en flod som en remake af den berømte "freeze

frame", der afslutter Francois Truffauts *Ung flugt* (1959). Ligesom *Kes* bevæger *Sweet Sixteen* sig fra tillid til hovedpersonernes ukuelighed og håb om forandring til, at både Billy og Liam er fastlåste i deres (samfundsmæssige) situation.

International solidaritet. I *Fatherland* (1986), *Land and Freedom* (1995), *Carla's Song* (1996) og *Bread and Roses* (2000) forsøger Ken Loach at "internationalisere" de temaer, som han bliver ved med at vende tilbage til i sine film. Ken Loachs første internationale co-produktion var *Fatherland*, der handler om en Wolf Biermann-lignende musiker, Klaus Dittmann, der bliver forfulgt af Stasi i Østtyskland og derfor må immigrere til Vesttyskland. Her

bliver han modtaget som en helt, men han kan ikke finde sig til rette i sit nye hjemland og det dekadente kunstnermiljø, som han inviteres til at blive en del af. Den ironiske historie om forholdet mellem Øst og Vest overtages imidlertid hurtigt af en anden historie, som handler om at hovedpersonen sammen med en kvindelig journalist søger efter sin far, der var koncertpianist.

Fatherland bliver herefter en slags road-movie, der ender i Cambridge, hvor faren har holdt sig skjult i mange år. Hele filmen samler sig i farens lange afsluttende monolog, hvilket bliver meget litterært og dramatisk set ikke fungerer tilfredsstillende. Faren har kæmpet som kommunist i den spanske borgerkrig og senere været tvunget til at arbejde for nazisterne i Holland, hvis ikke hele hans familie i Leipzig skulle blive udslettet. Han troede, at han skulle til Spanien for at tage kampen op mod Francos fascister, men blev i stedet sat til at bekæmpe "anarkister, bønder og trotskister": "Our dream died in Spain", siger faren. Loach introducerer her det tema, som skulle blive hovedtemaet i *Land and Freedom*. *Fatherland* blev finansieret af engelske, tyske og franske tv-stationer og er optaget på tysk og gebrokkent engelsk: Filmen bærer - med optagelser i flere lande - præg af at være "Euro-pudding", betegnelsen for en europæisk film" som er kendetegnet ved, at man ved valg af locations og skuespillere har fokuseret mere på at tilfredsstille de forskellige coproduktionspartnere end på at skabe en sammenhængende, helstøbt film" (Andersen 1997, s. 349). Filmen formidler en vag fornemmelse af forræderi og fordækt magtudøvelse fra Stalins Rusland over de to daværende Tysklande og til USA.

Carla's Song handler om George, der ar-



Fatherland

bejder som buschauffør i Glasgow i midten af 1980'erne. En dag er Carla fra Nicaragua passager i bussen, og George redder hende fra en emsig kontrollør. De mødes igen, og forholdet udvikler sig. Det ender med, at George rejser med Carla til Nicaragua for at finde hendes tidligere kæreste Antonio, der er taget til fange af Contra'erne. I Nicaragua møder de Carlas Sandinist-venner og Bradley (Scott Glenn), en amerikansk menneskerettigheds-aktivist, som viser sig at have oplysninger om Antonio. Den del af filmen, som foregår i Glasgow, er præget af en nuanceret, troværdig miljøskildring, men da filmen kommer til Nicaragua, går historien i stå og bliver temmelig skematisk og overfladisk i sin skildring af de politiske og økonomiske forhold i landet. Et emne som landreformer, som bliver ved med at være et problem i Nicaragua, præsenteres f.eks. som uproblematisk. Ken Loach mener det er vigtigt, at skuespillerne ikke kender det narrative forløb i sin helhed –



Bread and Roses

at de ser på verden med samme øjne som personerne i den pågældende film og går igennem begivenhederne på samme niveau som dem. Crissy Rock, der spiller hovedpersonen Maggie i *Ladybird*, *Ladybird* (1994), fik f.eks. ikke at vide, at også "hendes" femte barn ville blive fjernet af politiet – på selve fødegangen. Det er uden tvivl lettere at spille overrasket, når man ikke ved, hvad der sker i den næste optagelse, men det er spørgsmålet, om Loachs teknik fungerer lige godt i alle situationer. Det er f.eks. nærliggende at pege på, at det noget tøvende og uengagerede spil, skuespillerne lægger for dagen i Nicaragua-afsnittet af *Carla's Song*, kunne skyldes, at de ikke kender forløb og sammenhæng.

Også *Bread and Roses* bærer præg af, at Loach ikke er på hjemmebane. Det er historien om Maya, en ung mexicaner, der kommer illegalt til USA og her forenes med søsteren Rosa. Maya finder hurtigt arbejde som rengøringsassistent (og kollega til Rosa) i en stor kontorbygning i Los Angeles. Rengøringsassistenterne er ansat på meget usikre vilkår og til en ringe løn. En ung amerikansk advokat og politisk aktivist, Sam Shapiro (Adrien Brody), opfordrer Maya og hendes kolleger til at kæmpe for højere løn og tålelige arbejdsvilkår, og han går selv forrest i demonstrationer og fantasifulde aktioner vendt mod arbejdsgiverne. *Bread and Roses* savner den humor og de nuancerede persontegninger, der kendetegner de bedste af

Loachs film. Rengøringsarbejderne bliver i for høj grad endimensionale agitprop mannequiner. Filmen skifter mellem dokumentaragtig realisme og klodset komedie, der aldrig bliver rigtig morsom. Samtidig virker kærlighedshistorien mellem den mexicanske heltinde og den amerikanske aktivist unødvendig og noget utroværdig. I modsætning til andre af sine film (*Riff-Raff*, *Raining Stones*) lægger Loach i *Bread and Roses* ikke en ironisk distance til sit talerør, Sam Shapiro. Han vedbliver at være en friskfyragtig "foredragsholder" med høje principper og "korrekt" politisk tankegang.

Stærkest blandt Ken Loachs "internationale" film står *Land and Freedom*, der handler om den arbejdsløse David, som i 1936 drager fra Liverpool til Spanien med sin kommunistiske partibog i lommen for at bekæmpe Francos fascister. Han bliver medlem af en lille international milits, der kæmper med høj moral og håbløst forældede våben. De medbragte idealer kolliderer dog snart med de barske realiteter. Under erobringen af en landsby bliver uskyldige dræbt, og inden længe bruger de revolutionære fraktioner flere kræfter på at bekriige hinanden end på at nedkæmpe de fascistiske styrker. Den kommunistiske folkearmé tvinger militsen til at nedlægge våbnene og arresterer dens leder anklaget for socialfascisme. Loach demonstrerer, at den revolutionære ånd, der eksisterede hos de anarkistiske og trotskistiske grupper, og den popularitet, de opnåede, af kommunisterne blev anset for en større trussel end Francos fascister.

Det lykkes i forbløffende grad for Loach at anskueliggøre det storpolitiske spil via filmens enkeltpersoner, der samtidig ikke opleves som typer men som nuancerede, afrundede figurer. Loach placerer det politiske i det personlige i det korte kærlig-

hedsforhold mellem Dave og den anarkistiske heltinde Blanca. Revolutionen dør symbolsk, da den smukke Blanca bliver skudt ned af folkearméen. Hun bliver begravet i kollektiveret jord, som hun ville have ønsket, men få uger senere giver regeringen jorden tilbage til private ejere. I filmens rammehistorie dør David i vore dages Liverpool. Hans barnebarn finder de breve, som David skrev hjem til sin kæreste, Kitty, fra Spanien under borgerkrigen. Uddrag af brevene, hvor David reflekterer over sine oplevelser, indgår som voice-overs i filmen, hvilket fungerer som en fin måde at sammentrække og koncentrere historien og samtidig demonstrere, hvordan borgerkrigen og de politiske begivenheder influerer på Davids personlige udvikling: "I feel like I'm standing on higher ground if you see what I mean. I can see further and I notice things I hadn't even thought of before. Like I left Liverpool with a daft, romantic idea; but in war people get killed". Nøglescenen i *Land and Freedom* er en diskussion (blandt lokale bønder og militsens medlemmer) i en befriet landsby om, hvorvidt

Land and Freedom

jorden skal kollektiviseres. Det er en levende, skarp og vibrerende debat. Man føler, at man er tilstede midt i den spanske borgerkrig og midt iblandt disse mennesker, der er overbeviste om, at tingene kan ændres, og at de selv har en rolle at spille.

I såvel spillefilm som dokumentarfilm viser Ken Loach ofte grupper af mennesker, som taler i munden på hinanden, fortæller historier, udveksler synspunkter og erfaringer eller diskuterer politik: organiseringen af strejken i *The Big Flame*, diskussionen blandt arbejderne i den lille mineby i *Days of Hope*, rundbordssamtalen, der afslutter *Questions of Leadership*, samværet blandt arbejderne i *Riff-Raff* og *The Navigators*. Disse scener er nogle af de mest levende i hele Loachs filmproduktion. De er båret af et fint ensemble-spil, hvor ingen af skuespillerne, der ofte er amatører, stjæler opmærksomheden. Det improviserede præg og den spontanitet, der er over disse ”gruppesamtaler”, skabes også ved, at kameraet ofte bliver på en person, efter at han/hun er holdt op med at tale og en anden har taget ordet. Snarere end at forudse bevægelser og dialog, synes kameraet at reagere på, hvad der foregår. Fra tv-produktioner og mainstream-film er vi vant til, at der klippes til den person, der taler. I de nævnte gruppesamtaler demonstrerer Loach, at mennesker gennem kollektive diskussioner kan nå et større forståelsesniveau end man kan gennem individuelle overvejelser. Loach beskriver også sin egen filmproduktion som en kollektiv proces. Hvor de fleste instruktører har tendens til at overvurdere deres egen indsats, refererer Loach altid til sine film som et holdarbejde og fremhæver sine samarbejdspartnere: ”Måden man laver en film er en vigtig måde til at give gyldighed til ideerne i den.” (Loach i Fuller 1998, s. 114).

Magten og afmagten. At almindelige mennesker bliver forrådt af magthaverne, er som vist et grundtema i Ken Loachs film. I de film, der fokuserer på familien (*Cathy Come Home*, *Family Life*, *Ladybird*, *Ladybird*), bliver hovedpersonerne forrådt af de sociale myndigheder, hvis opgave det er at hjælpe dem. I de film, som mere direkte omhandler politiske emner, f.eks. *Days of Hope*, *The Big Flame* og dokumentarfilmene om strejker og fagforeningssystemet, bliver arbejderne forrådt af deres egne ledere. Arbejderne skal ikke blot kæmpe for bedre løn og arbejdsforhold men også mod deres egne fagforeninger, der går arbejdsgivernes ærinde: ”De tvillingeonder, som de er besat af er, forekommer det mig, socialdemokrati og stalinisme.”, siger Loach (Loach i Fuller 1998, s. 104).

Ken Loach udnævner i flere af sine film et talerør til at formidle sine politiske synspunkter. Disse personer *informerer* i nogle tilfælde på bekostning af sandsynlighed, dramatisk forløb og autenticitet. Det gælder f.eks. Bradley (Scott Glenn), en frafalden tidligere CIA-agent, der tilsyneladende kun er med i *Carlas's Song* for i samtaler med George og Carla at levere (en ikke særlig afslørende) analyse af USA's imperialistiske politik i Latinamerika. Med udgangspunkt i eksempler fra *Cathy Come Home* kalder John Corner denne fremgangsmåde for ”utæt dialog ... i hvilken en tilsyneladende naturalistisk meningsudveksling bliver brugt til at informere tilskueren”. Disse ”utætte samtaler”, som kendes fra propagandafilm, optræder også i andre film af Ken Loach. I en scene i første afsnit af *Days of Hope* siger en militærnægter til Philip, mens de ryger en smøg ved fronten i Frankrig: ”I'll fight in the only war that counts and that's the class war. Socialism is international. We are not going to get it by asking for it”.

Det er imidlertid karakteristisk, at Loach i sine film som *Riff-Raff* og *Raining Stones* lægger en ironisk distance til sit talerør. I *Riff-Raff* er det Larry, der repræsenterer Loachs synspunkter, og her gør arbejdskammeraterne godmodigt grin med hans lange tirader om Thatcher-regeringens sociale politik: "Every time you open your mouth it's like a bleedin' parliamentary debate". Kammeraternes reaktion på Larrys politiske taler er også et udtryk for, at det i 1990'erne ikke kun er forræderiske fagforeningspampere, der er skyld i tingenes tilstand, men at arbejderne mangler evne og vilje til at kæmpe for samfundssændringer.

Som nævnt i indledningen har det for Loach været afgørende at formidle forhold

det mellem det personlige, levede liv og de økonomiske og samfundsmæssige forhold, som ifølge Loach styrer vores liv. Det generelle, samfundsmæssige perspektiv har dog haft en tendens til at kvæle individuelle livstegn i Loachs film. Et af de områder, hvor de økonomiske og samfundsmæssige forhold sætter sig tydeligst og mest overbevisende igennem på det personlige niveau, er i kærlighedsforholdene. Kærlighed og forelskelse skildres som en mulighed for at frigøre sig fra sin situation og opdage nye sider af sig selv, men hos Loach overvinder kærligheden ikke alt. Den er betinget af politiske og klasse-mæssige faktorer. I *Cathy Come Home* forsøger Cathy at fastholde at "love is more important than nice surroundings", men

Land and Freedom



de sociale myndigheder umuliggør hendes forhold til Reg, da han ikke må opholde sig på den institution for hjemløse, hvor hun er indlogeret sammen med børnene. I *Days of Hope* fjerner Philip og Sarah sig fra hinanden på grund af deres politiske uenigheder. Blanca forlader David efter en elskovsnat, da hun finder ud af, at han har tilsluttet sig den kommunistiske republikanske hær. Tilsvarende må George sige farvel til Carla i slutningen af *Carla's Song*, da han ikke kan forene sin kærlighed til hende med krigens barske realiteter. I *My Name is Joe* er det hovedpersonernes forskellige klasseskilleforhold og dermed moralbegreber, der vanskeliggør forholdet mellem dem: "I don't live in a tidy we-world like you ... every fuckin' choice stinks down here," siger Joe til Sarah, en socialrådgiver med orden i tilværelsen. På trods af ofte umulige odds kæmper personerne i Loachs film alligevel videre for at skaffe til dagen og vejen og skabe forandringer. Som David siger i *Land and Freedom*: "If we had succeeded here – and we could have done - we would have changed the world." Film alene kan ikke forandre verden, men Ken Loachs film har været en støtte og trøst for dem, der er aktive i den politiske frontlinie.

Litteratur

- Andersen, Jesper (1997). "I lommerne på Europa. Internationaliseringen af dansk filmproduktion," in Bondebjerg, Ib., Andersen, Jesper, Schepelern, Peter, eds.: *Dansk film 1972-97*, Munksgaard-Rosinante.
- Caughie, J. (2000). *Television Drama: Realism, Modernism and British Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- Corner, John (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*, Manchester University Press.
- Fuller, Graham, ed. (1998). *Loach on Loach*. Faber and Faber.
- Hill, John (1998). "Every fuckin' choice stinks," *Sight and Sound*, November, s. 18 – 21.
- Hood, S. (1994). "Ken Loach interviewed," in Hood, S., ed.: *Behind the Screens: The Structure of British Television in the Nineties*. London: Lawrence and Wishart, s. 194-201.
- Jensen, Bo Green (1994). "Historien skal fortælles. Interview med Ken Loach." *Weekendavisen*, 9.12.
- Laing, Stuart (1997). "Ken Loach: Histories and Contexts," in George McKnight, ed., s. 11 28.
- Lay, Samantha (2002). *British Social Realism. From Documentary to Britt-Gritt*. Wallflower Press.
- Leigh, Jacob (2002). *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People*, Wallflower Press, London.
- MacArthur, Colin (1975). "Days of Hope," *Screen*, 16, 4, 139-44.
- MacCabe, Colin (1974). "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses," *Screen*, 15, 2, 7-27.
- McKnight, George, ed. (1997). *Agent of Challenge and Defiance. The Films of Ken Loach*, Flicks Books.
- Petley, Julian (1997). "Factual fictions and fictional fallacies: Ken Loach's documentary dramas," in George McKnight, ed., s. 99-125.
- Sarris, Andrew, ed. (1998). *The St. James Film Directors Encyclopedia*. Detroit.
- Tookey, Christopher (1997). "The Most Shameful Bigotry of All is the British Cinema's Support of the IRA," *Daily Mail*, 27.1.