

*ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ-ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΜΣ ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ-ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ*

ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

*«Διορθώνοντας» τα λάθη του παρελθόντος:
Μνήμη, ιστορία και πολιτική στο έργο του Κεν Λόουτς»*

Επιβλέπων:

Λάμπρος Φλιτούρης

Μέλη εξεταστικής επιτροπής:

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Νικόλαος Αναστασόπουλος

Ιωάννινα 2023

Πίνακας Περιεχομένων

Πίνακας Περιεχομένων.....	1
Εισαγωγή.....	2
1. Η Ταυτότητα του Ken Loach.....	13
2. Ο Ken Loach και ο βρετανικός ρεαλισμός.....	15
3. Το έργο του Ken Loach σε σχέση με την Ιστορία.....	23
4. Πώς ξαναδιαβάζεται η Ιστορία μέσω των ταινιών του Ken Loach.....	23
4.1 Γη και Ελευθερία (<i>Land and Freedom, 1995</i>).....	24
4.2 Το τραγούδι της Κάρλα (<i>Carla's Song, 1996</i>).....	33
4.3 Ο άνεμος χορεύει το κριθάρι (<i>The Wind That Shakes the Barley, 2006</i>) ³⁸	
4.4 Η υποδοχή των έργων του Loach	46
Συμπεράσματα	50
Βιβλιογραφία	55
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	63

Εισαγωγή

Από την πρώτη τους συνάντηση, ο κινηματογράφος και η ιστορία συνδέονται με τρόπο δυναμικό. Ο κινηματογράφος είναι μια αφήγηση που συχνά αντλεί έμπνευση από την Ιστορία και τη χρησιμοποιεί ως πηγή για την εικονοποίηση ενός γεγονότος του παρελθόντος. Όπως μας λέει ο Pierre Sorlin «ο κινηματογράφος ήταν ακόμα στα πρώτα του βήματα όταν ανακάλυψε την Ιστορία και έπειτα καθιέρωσε μια μακροχρόνια σχέση με την αναπαράσταση του παρελθόντος»¹. Πολλές φορές αντλεί έμπνευση από ζητήματα που αποτέλεσαν ταμπού για την ιστοριογραφία. Ο κινηματογράφος, ασχολούμενος είτε με κοινωνικά είτε με θέματα που αναφέρονται στο παρελθόν συνομιλεί σταθερά με την Ιστορία. Ειδικά η θεματολογία που αναφέρεται άμεσα σε ιστορικά γεγονότα συνεχίζει να κεντρίζει το ενδιαφέρον- αλλά ενίοτε και τις μνήμες- των θεατών καλύπτοντας περίπου το 1/6 της συνολικής παραγωγής πριν και μετά το 1960.² Εκτός του ότι συνδέεται πολυποίκιλα με την Ιστορία, ο κινηματογράφος μετέχει ενεργά στην παραγωγή μιας κάποιας ιστορικής γνώσης. Καθώς ο κινηματογράφος αναπτύσσεται, παράγει ταινίες που διαδίδουν, συντηρούν και τελικά, θα μπορούσε να πει κανείς, κατηχούν τον θεατή σε μια ορισμένη γνώση της Ιστορίας με το πρόσχημα της αναπαράστασης. Όπως όμως έχει αναφερθεί επιτυχώς η σχέση του κινηματογράφου με την Ιστορία δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στην αναπαραστατική του ικανότητα αλλά έχει τη δυνατότητα να διατρέξει τον χρόνο με διαφορετικό τρόπο από αυτόν της γραπτής ιστοριογραφίας.³ Οι εκάστοτε εξουσίες (πολιτικές, θρησκευτικές ή και πνευματικές) εκτίμησαν εξ αρχής ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να λειτουργήσει προς τον

¹ Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκές κοινωνίες, Ευρωπαϊκός κινηματογράφος 1939-1990*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004, σελ. 26

² Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002, σ.18.

³ Χρήστος Δερμεντζόπουλος-Κωστούλα Καλούδη, «Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης», *Θεάτρου πόλις* 5-7 (2022), σ.9.

επιρροασμό της κοινής γνώμης και προσπάθησαν να τον σφετεριστούν χρησιμοποιώντας τον για διάφορους σκοπούς τους.⁴ Ομοίως όμως και οι δημιουργοί προσπάθησαν να παρέμβουν στα δημόσια πράγματα μέσα από την κινηματογραφική ταινία που αποτελεί σε πολλές περιπτώσεις ένα δοκίμιο διανοητικής ανάλυσης και κριτικής των κοινωνιών του παρελθόντος και του παρόντος.

Όταν μια ταινία μελετάται είτε από ιστορική είτε από κινηματογραφική σκοπιά, προκύπτει μια πλούσια συζήτηση για την αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των δύο τεχνικών. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι προσπάθειες ερμηνείας της ταινίας σε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο έχουν επιτρέψει την έμμεση πρόσβαση σε μη μελετημένες ως τότε πτυχές του παρελθόντος των πολιτισμών και των κοινωνιών. Ο Σωτήρης Δημητρίου υποστηρίζει ότι «ο κινηματογράφος αναπλάθει ταυτόχρονα ιστορίες και αναπαριστά την ιστορία, επιτελώντας ένα διπλό έργο. Υπάρχει και μια τρίτη διάσταση. Είναι μια αντανάκλαση της ιστορίας, αφού είναι μέρος της ιστορίας και προϊόν της ιστορίας»⁵. Ο κινηματογράφος είναι επομένως είτε μέρος της Ιστορίας είτε αντικείμενό της. Στην πρώτη περίπτωση, αποτελεί μέρος της, συμβάλλει στον καθορισμό της εξέλιξής της και είναι ενεργός παράγοντας και ιστορικό υποκείμενο. Στη δεύτερη περίπτωση, γίνεται αντικείμενο, μάρτυρας μιας καταγραφής και μέσο για την ερμηνεία της Ιστορίας. Το ευρύ κοινό μπορεί να επηρεαστεί από αυτό το θέμα όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο γράφεται η ιστορία, καθώς και το τι είναι η ιστορία ως παρελθόν. Αυτό κάνουν και οι ιστορικές ταινίες, οι οποίες συχνά ερμηνεύουν ή και παρερμηνεύουν διάφορα ιστορικά ζητήματα λόγω ιδεολογικών, εμπορικών ή καθαρά σκηνοθετικών σκοπιμοτήτων. Το ερώτημα αν μια ταινία μπορεί να χρησιμεύσει ως απόδειξη ιστορικής έρευνας είναι δύσκολο να απαντηθεί. Το θέμα έχει τύχει ουσιαστικής μελέτης από την σύγχρονη ιστοριογραφία και έχουν αναπτυχθεί διάφορα ερμηνευτικά σχήματα που προσφέρουν μεθοδολογικές ερμηνείες με έμφαση

⁴ Φερρό, ο.π., σ. 29.

⁵ Σωτήρης Δημητρίου, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειολογικές διαστάσεις*, Σαββάλας, Αθήνα 2011, σ. 41

στην ιστορική μελέτη του κινηματογράφου.⁶ Η ερμηνεία του πλαισίου συγκρότησης της αναπαράστασης του παρελθόντος αποτελεί πλέον το κύριο πεδίο για την μελέτη της σχέσης κινηματογράφου και ιστορίας, μια σχέση που απασχολεί την πολιτισμική ιστορία. Οι ιστορικοί μελετούν τις ταινίες λόγω των δυνατοτήτων που δίνουν για την μελέτη των κοινωνικών εμπειριών σε ένα δεδομένο ιστορικό πλαίσιο, ενώ την ίδια στιγμή οι ιστορικοί του κινηματογράφου μελετούν την ιστορία της ίδιας της ταινίας, της παραγωγής, των δημιουργών και των αισθητικών/πολιτιστικών αναφορών της συμβάλλοντας εν τέλει στην ίδια την μελέτη της Ιστορίας.⁷

Οι συνθήκες που περιβάλλαν την πρώτη συνάντηση του ιστορικού με τον κινηματογράφο δεν ήταν ιδανικές. Οι ταινίες αγνοούνταν ως ιστορικό υλικό ή ιστορικές πηγές για πολλά χρόνια. Πολλοί διανοούμενοι αλλά και ακαδημαϊκοί θεωρούσαν τον κινηματογράφο ως ένα ασήμαντο θέαμα, ως μια πνευματική υποβάθμιση. Η ακαδημαϊκή ιστορία για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε πιο επιφυλακτική απέναντι στο νέο γοητευτικό μέσο και την κινηματογραφική εικόνα την αντιμετώπισε ως ένα είδος τεκμηρίου, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με προσοχή και με χρήση αυστηρών κανόνων⁸. Ίσως αυτό να προέκυπτε ως αποτέλεσμα της συνολικής, (επι)κριτικής στάσης της πνευματικής και καλλιτεχνικής κοινότητας απέναντι στη νέα τέχνη. Ως εκ τούτου, ο ιστορικός του πρώτου μισού του 20ού αιώνα πίστευε ότι ο δισταγμός του να θεωρήσει την ταινία ως τεκμήριο ήταν απολύτως λογικός.⁹ Δεν πρέπει να αγνοήσει επίσης κάνεις το γεγονός ότι, κατά τον 20ό αιώνα, η ίδια η ιστοριογραφία άλλαξε σχεδόν ταυτόχρονα με την ανάπτυξη του κινηματογράφου. Ο τρόπος με τον οποίο αλλάζει η ιστορική μεθοδολογία είχε τελικά αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο οι ιστορικοί αντιμετωπίζουν, βλέπουν και εντέλει αξιοποιούν τις ταινίες.

⁶ Φερρό, ο.π., σ.29-36.

⁷ Για την πρόσληψη της ιστορίας από τον κινηματογράφο και τους ρόλους του ιστορικού και του ιστορικού του κινηματογράφου βλ. Dudley Andrew, «Κινηματογράφος και ιστορία», στο John Hill-Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ.300-325.

⁸ Michel Lagny, «Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία», *Θεάτρο πόλις* 5-7 (2022), σ.17

⁹ Φερρό, ο.π., σ.39

Παρόλο που ακόμα και σήμερα ορισμένοι ιστορικοί θεωρούν τον κινηματογράφο ένα δύσκολο ερμηνευτικό μέσο, η μελέτη της κινηματογραφικής γλώσσας στα πλαίσια της ιστοριογραφίας έχει κάνει μεγάλα βήματα προόδου και έχει γίνει αποδεκτή στο corpus των πηγών των ιστορικών σπουδών. Η σχολή των Annales και οι απόγονοί της, κυρίως οι μεταπολεμικοί κοινωνικοί ιστορικοί αλλά και οι πολιτισμικοί ιστορικοί, διεύρυναν τους τομείς της ιστορικής μελέτης. Με την εισαγωγή νέων κλάδων μελέτης, αρχικά για τον ιστορικό του κινηματογράφου, η δύσκολη αυτή σχέση άρχισε να μεταλλάσσεται σε κάτι πιο δημιουργικό. Τα ιστορικά θέματα άρχισαν να ενδιαφέρουν τους θεωρητικούς του κινηματογράφου στα τέλη της δεκαετίας του 1970, σε μια προσπάθεια να συνδυαστούν ιστορικά-χρονικά ζητήματα και να κατανοηθεί το τελικό καλλιτεχνικό έργο. Η στροφή αυτή κατέστη πιο αποδεκτή και αποτελεσματική όταν η ιστορική μελέτη ενσωμάτωσε τα εργαλεία άλλων ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών (κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, οικονομία, ψυχολογία) για να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει πληρέστερα διάφορα ερευνητικά ερωτήματα.¹⁰ Η συνάντηση του ιστορικού με την ταινία, που αποτελεί πλέον πηγή και ερευνητικό εργαλείο, είναι το αποτέλεσμα αυτής της ώσμωσης των ερευνητικών πεδίων του ιστορικού του κινηματογράφου και του παραδοσιακού ιστορικού. Ο κινηματογράφος συνεπώς, αποτελεί όπως αναφέρει ο Φερρό «ένα σημαντικό ιστορικό αρχείο», καθώς όλες οι ταινίες συντηρούν έναν κόσμο και τα προϊόντα του σε μια δεδομένη χρονική συγκυρία όπως καταγράφηκαν από τον φακό. Και αυτό συμβαίνει ακόμα και όταν οι ταινίες δεν αναφέρονται άμεσα σε ένα σημαντικό ιστορικό γεγονός, καθώς κάθε ταινία καταγράφει μια συγκεκριμένη περίοδο, τον πολιτισμό της, τις συμπεριφορές της και τα αισθητικά της πρότυπα.¹¹

Ο Marc Ferro, ο οποίος υπήρξε ο πρωτοπόρος της σύζευξης της ιστορικής έρευνας με την ανάλυση του κινηματογραφικού έργου, πρόσθεσε επίσης την έννοια του *lapsus*, η οποία αναφέρεται στην πτυχή που

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 42-43.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 44.

θάβεται κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης και την οποία ο ερευνητής καλείται να εντοπίσει. Υπάρχουν τρεις διαφορετικοί τύποι παραδρομής- lapsus: εκείνοι που παρουσιάζονται ως ασυμφωνία (συχνά αφορούν στον τρόπο αποτύπωσης της επικαιρότητας), εκείνοι που προέρχονται από τον σκηνοθέτη και εκείνοι που προκύπτουν από τη στρατευμένη.¹² Ο Robert Rosenstone, που συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στην σχετική χρήση του κινηματογράφου¹³, σημειώνει ότι δεν θα πρέπει να λησμονούμε πως σε κάθε περίπτωση η κινηματογραφική αφήγηση που σχετίζεται με την ιστορική έκφραση είναι πρώτα απ'όλα μια μυθοπλασία. Η έντυπη ιστορία μας αναφέρει ο Rosenstone είναι αυθεντική, ενώ ο κινηματογράφος είναι υποκατάστατο.¹⁴

Ανάλογα με τον πολιτικό χαρακτήρα, τον τρόπο σκέψης και τους αισθητικούς στόχους κάθε ιστορικής εποχής, αναδύονται συγκεκριμένες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους μεταφέρεται, διατηρείται και διαμορφώνεται η ιστορική μνήμη επομένως είναι μέσω του κινηματογραφικού μέσου. Η ταινία επηρεάζεται θεματικά από την ιστορική εποχή που αναπαριστά αλλά και από το ιστορικό παρόν της δημιουργίας της, την οπτική του δημιουργού για το παρελθόν, την ατομική ή συλλογική μνήμη, τα κυρίαρχα ήθη και έθιμα, το νομικό πλαίσιο της παραγωγής, τους πιθανούς λογοκριτικούς μηχανισμούς (θεσμικούς, παραγωγής ή αυτολογοκρισίας) αλλά φυσικά και τις εμπορικές και καλλιτεχνικές στοχεύσεις των συμμετεχόντων. Το κοινό αποτελεί ουσιαστική παράμετρο για την διαμόρφωση της ταινίας κι αυτό καθώς πρόκειται για θεατές που πιθανώς να έχουν βιώσει την εποχή με αποτέλεσμα η διαχείριση των υπάρχουσών αντιλήψεων για την ιστορία να

¹² Στο ίδιο, σ. 46.

¹³ Βλ. μεταξύ άλλων τα έργα του *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Boston, 1995 και *History on Film/Film on History*, Pearson Education, Harlow, 2006,

¹⁴ Alun Munslow, *'Film and history: Robert A. Rosenstone and History on Film/Film on History'*, *Rethinking History*, 2007, 11:4, 565- 575.

αποτελεί βασική πρόκληση για τον σκηνοθέτη.¹⁵ Ως εκ τούτου, η ταινία συμβάλλει σε σημαντικό βαθμό στη διαμόρφωση της συνείδησης ενός κοινού που δεν περιορίζεται μόνο σε εκείνους που παρακολουθούν την ταινία στις αίθουσες αλλά μέσω της δημόσιας συζήτησης που αναπτύσσεται γύρω από αυτή αγγίζει πιθανώς έναν ευρύτερο κύκλο ανθρώπων. Επιπρόσθετα, στην διεύρυνση των εν δυνάμει θεατών σημαντικό ρόλο παίζει και η «δεύτερη ζωή» των ταινιών μέσα από τις επαναπροβολές στις αίθουσες, την τηλεόραση κτλπ/ Αναπαράγοντας τη μνήμη των θεσμών, μορφές ανεπίσημης ή επίσημης ιστορίας, προβλέποντας την αναθεώρηση των εικόνων του παρελθόντος ή απλώς καταγράφοντας την άποψη ενός καλλιτέχνη για το παρελθόν, η ταινία διευκολύνει την ιστορική έρευνα παρέχοντας πρόσβαση σε ποικίλα στοιχεία, όπως η προσέγγιση της συλλογικής μνήμης και η εν μέρει ερμηνεία της ιστορικής μνήμης.¹⁶

Η δύναμη της κινηματογραφικής εικόνας δίνει στον θεατή την αίσθηση ότι ζει την ιστορική στιγμή, σαφώς, λοιπόν, ιδιαίτερη προσοχή και σημασία θα πρέπει να επιδειξει η ιστορική έρευνα στην χρήση της κινηματογραφικής εικόνας τόσο από τους μηχανισμούς εξουσίας μέσω της παραγωγής και προβολής ταινιών προπαγάνδας όσο και στα πλαίσια της «στρατευμένης» ερμηνείας της Ιστορίας. Το αποτέλεσμα μιας ταινίας με θέμα ένα ιστορικό γεγονός είναι ότι «συνεισφέρει» στη μετάδοση της

¹⁵ Λάμπρος Φλιτούρης, «Ο ερφύλιος στο σέλιλοϊντ: μνήμες νικητών και ηττημένων στον κινηματογράφο», Academia, <https://www.academia.edu/686627/%CE%9F%CE%B5%CE%BC%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%8A%CE%BD%CF%84%CE%BC%CE%BD%CE%A%CE%BC%CE%B5%CF%82%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B7%CF%84%CF%8E%CE%BD%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%B7%CF%84%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF>, σ. 2-3

¹⁶ Ζακ Λε Γκοφ, *Ιστορία και μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα, 1998, σ. 25

ιστορικής γνώσης.¹⁷ Οι περισσότεροι πολιτισμικοί ιστορικοί συμφωνούν πως η κινηματογραφική αναπαράσταση περιοχύνει των υπόλοιπων μορφών μνήμης, καθώς εικόνες του ιστορικού παρελθόντος χαράσσονται στη μνήμη του κοινού. Η ιστορική «μυθοπλασία», τείνει, σε πολλές περιπτώσεις να αντικαταστήσει τα ιστορικά τεκμήρια των γεγονότων στη συλλογική μνήμη.¹⁸ Ο Φερρό, για παράδειγμα, αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι εικόνες που έχει πλάσει το κοινό στη μνήμη του από την Επανάσταση του 1905 προέρχονται κατά κύριο λόγο από το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Άιζενστάιν.¹⁹ Ένα ζήτημα, στο οποίο επίσης, πρέπει να δοθεί έμφαση, είναι η συγκρότηση από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση μιας συλλογικής μνήμης, μέσα από την αδιάκοπη αναπαραγωγή εικόνων του ιστορικού παρελθόντος, που ωστόσο για να είναι πιο «ελκυστικές» στο κοινό, έχουν φτάσει σε σημείο να υποβαθμίζουν άλλες μορφές συγκρότησης της ιστορικής μνήμης όπως λ.χ η ίδια η μελέτη ιστορικών μελετών. Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να δίνεται έμφαση μόνο στην αρνητική επίδραση των μέσων στη συλλογική μνήμη. Αν τα μέσα μπορούν να υποσκάψουν τη δυνατότητα συλλογικής μνήμης, εξίσου μπορούν να αποτελέσουν ένα πρόσφορο έδαφος για δημόσιο διάλογο σχετικά με θέματα συλλογικότητας. Οι ταινίες και τα τηλεοπτικά προγράμματα(π.χ. ντοκιμαντέρ) τα οποία έδρασαν καταλυτικά στη διατήρηση της συλλογικής μνήμης και του δημοσίου διαλόγου για το ιστορικό παρελθόν και μέλλον, είναι αρκετά, η εκτενέστερη αναφορά των οποίων θα ξέφευγε από τον σκοπό της παρούσας εργασίας.²⁰

Ο Halbwachs υποστηρίζει πως η ιστορική απόσταση αδυνατίζει ή και κόβει τους δεσμούς με την συλλογική μνήμη. Η Ιστορία αντιλαμβάνεται τον χρόνο ως εμπόδιο για τη ολική σύλληψή της και μελετά τις κοινωνικές ομάδες καθώς αλλάζουν με τον χρόνο. Η μνήμη είναι ζωντανή και συνεχής, σε αντίθεση με την ιστορία, που χωρίζεται σε περιόδους και είναι ασυνεχής.

¹⁷ Φλιτούρης, ό.π., σ. 2

¹⁸ William Guynn, *Writing History in Film*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 2006, p. 165

¹⁹ Guynn, ό.π., σ. 165

²⁰ Guynn, ό.π., σ. 166-167

Γι' αυτό τον λόγο οι κοινωνικές ομάδες έχουν υποχρέωση να διατηρούν τη μνήμη του ιστορικού παρελθόντος, καθώς πρόκειται για ζήτημα ταυτότητας. Όπως οι μνήμες ενός ατόμου σε μία οικογένεια διατηρούνται μέσω φωτογραφιών και βίντεο, έτσι και η ιστορική και συλλογική μνήμη μπορεί να διατηρηθεί από τα μέσα όπως είναι ο κινηματογράφος.²¹ Παρ' όλα αυτά, πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι μία ταινία είναι απλώς η αναπαραγωγή από την οπτική ενός κινηματογραφιστή του ιστορικού γεγονότος.²²

Στην Ελλάδα η ενασχόληση των επιστημόνων με τη σχέση των ιστορικών απεικονίσεων στον ελληνικό κινηματογράφο έχει αποκτήσει ιδιαίτερη δυναμική τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Αρκετοί ιστορικοί έχουν επιχειρήσει να ερμηνεύσουν και να αναλύσουν τις απεικονίσεις διαφόρων περιόδων της ελληνικής ιστορίας στον κινηματογράφο καθώς και τις θεματικές ή αισθητικές επιρροές της ελληνικής ιστορίας στην κινηματογραφική γραφή. Οι μελέτες που έχουν γίνει φιλοδοξούν να κατανοήσουν τη σχέση της ιστορικής μνήμης με την κινηματογραφική, να καταδείξουν κατά πόσο ένα ιστορικό γεγονός αποτέλεσε έμπνευση για τους κινηματογραφιστές, πώς η μνήμη συστηματοποιήθηκε στον κινηματογραφικό λόγο ανάλογα με τα ζητήματα και τους περιορισμούς που επιβάλλονταν την εκάστοτε εποχή και πώς διαμορφώθηκε η στάση των θεατών στην έμμεσα διατηρούμενη ιστορική μνήμη.²³

Στην παρούσα μελέτη φιλοδοξούμε να μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους βρετανούς κινηματογραφιστές, ο Ken Loach συνομιλεί με την Ιστορία. Έχοντας μακρόχρονη παρουσία, ο Ken Loach έχει αναγνωριστεί καλλιτεχνικά- αλλά και σε επίπεδο εμπορικής απήχησης- σε ολόκληρη την Ευρώπη υπηρετώντας σταθερά έναν κινηματογράφο πολιτικής και κοινωνικής παρεμβατικότητας. Η επιλογή του συγκεκριμένου σκηνοθέτη και των «ιστορικών ταινιών» του έγινε σε συνεργασία με τον επιβλέποντα καθηγητή μου Λάμπρο Φλιτούρη, ως ένα ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό παράδειγμα

²¹ Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2013, σ. 32

²² Μαρκ Φερρό, *Η ιστορία υπό επιτήρηση*, Νησίδες, Σκόπελος, 1999, σ. 73-74

²³ Φλιτούρης, ό.π., σ. 2-3

κινηματογράφου που επιδιώκει να συνδυάσει την σύγχρονη κριτική των κοινωνικών ζητημάτων (ιδίως της Βρετανίας) με παραδείγματα από το ιστορικό παρελθόν, η εξέλιξη των οποίων ωστόσο ερμηνεύεται από τον δημιουργό στα πλαίσια συγκεκριμένων ιδεολογικών αναλυτικών προσεγγίσεων και αισθητικών αναφορών. Επιλέξαμε από το σύνολο του έργου του Loach να ασχοληθούμε με την ανάταξη της Ιστορίας όπως επιχειρείται από τρεις εμβληματικές ταινίες του: *Γη και Ελευθερία*, *Το τραγούδι της Κάρλα* και *Ο άνεμος χορεύει το κριθάρι*.

Η μελέτη μας χωρίζεται σε 4 μέρη-κεφάλαια. Στο πρώτο μέρος γίνεται μια σύντομη αναφορά στο πρόσωπο του σκηνοθέτη και σε βιογραφικά στοιχεία. Έπεται η αναφορά στις απαρχές της καριέρας του και τη συνέχεια του έργου του στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, καθώς και οι τιμητικές διακρίσεις που έχει λάβει για τα τηλεοπτικά και κινηματογραφικά του εγχειρήματα. Σημαντική παράμετρος που τονίζεται σε αυτό το κεφάλαιο είναι οι θεματικές που πραγματεύεται στα έργα του, οι οποίες άπτονται κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων, καθώς και οι αντιδράσεις που προκάλεσε η «πολιτικοποιημένη» προσέγγιση τους. Τελευταίο σημείο του κεφαλαίου που είναι άξιο αναφοράς, είναι η ρεαλιστική, εκτός των άλλων, προσέγγιση των θεμάτων, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση της ζωής.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στο ρεύμα του βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού της δεκαετίας του '60 που κυριαρχούσε στη Βρετανία, βάσει της οποίας ο Loach πρότεινε μια νέα κινηματογραφική οπτική, αποτυπώνοντάς στα έργα του την τρέχουσα πραγματικότητα της βρετανικής κοινωνίας, προκαλώντας ενίοτε αντιδράσεις. Στη συνέχεια, το κεφάλαιο πραγματεύεται τη θεματική των ταινιών και των ντοκιμαντέρ του σκηνοθέτη κατά τη δεκαετία του '80, ως αντίδραση στις πολιτικές του Θατσερισμού. Κι εδώ, δίνεται έμφαση στην εμφανή προσπάθεια του Loach να δώσει την ώθηση στον θεατή να εξαγάγει ένα συμπέρασμα, να αναπτύξει την προσωπική του άποψη μέσω της ρεαλιστικής αφήγησης που βρίθει λεπτομερειών. Η «ιρλανδικότητα» που διέπει τις ταινίες του Loach, αναφέρεται, επίσης, εκτενώς στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, με τα ζητήματα

που αφορούν την εργατική τάξη και την καταπίεση από το βρετανικό καθεστώς να πρωτοστατούν.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη αναφορά στην αξιοποίηση από τον Loach της ιστορίας για τη δημιουργία έργων όπου οι χαρακτήρες με φυσικό και ανεπιτήδευτο τρόπο-χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού στυλ του Loach-αντιδρούν έναντι στην κοινωνική και οικονομική καταπίεση συγκεκριμένων ομάδων της βρετανικής κοινωνίας.

Στο τέταρτο μέρος της εργασίας που αποτελείται από τέσσερα υποκεφάλαια, γίνεται αρχικά αναφορά στο ιστορικό πλαίσιο γύρω από το οποίο διαδραματίζεται η κάθε ταινία. Έπειτα, αναλύονται τα σημαντικότερα σημεία των ταινιών, η μέθοδος αφήγησης, οι χαρακτήρες, τα σκηνικά, ο τόπος, ο χρόνος, η αποδοχή και υποδοχή = από το κοινό, καθώς και οι διακρίσεις που έλαβαν οι ταινίες. Τέλος, επισημαίνεται κατά πόσο και με τι τρόπο «συνομιλεί» ο σκηνοθέτης με την ιστορία, πώς αποτυπώνεται η ιστορία μέσα από το κινηματογραφικό προϊόν, συμβάλλοντας, στην ουσία, στη διαμόρφωση και κατ' επέκταση τη διατήρηση της ιστορικής μνήμης.

Το τελευταίο μέρος της εργασίας αποτελούν τα συμπεράσματα που σχετίζονται με το αν ο Loach μέσα από τις ταινίες του αποτυπώνει τα ιστορικά γεγονότα με τρόπο τέτοιο ώστε να αξιοποιήσει ο θεατής την ανεξάρτητη κρίση του για να εξαγάγει ένα προσωπικό, αυθόρμητο και πηγαιό συμπέρασμα αναφορικά με την παρουσίαση των «ρεαλιστικών» πτυχών της ιστορίας και ταυτόχρονα να μπει σε μία διαδικασία να διερωτηθεί για κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα που προκύπτουν, και όχι απλώς να υφίστανται επιφανειακά ως αφηρημένες έννοιες που θίγει μία ακόμα ταινία.

Η επιλογή του Ken Loach και των τριών ιστορικών ταινιών του ως θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας έγκειται στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο σκηνοθέτης, καθώς από την αρχή της καριέρας του ευαισθητοποιείται για κοινωνικά θέματα(κυρίως στη Βρετανία) όπως η καταπίεση που βιώνει η εργατική τάξη, η ανεργία, η οικονομική ανέχεια, οι περιθωριοποιημένες ομάδες και οι προκαταλήψεις που βιώνουν κλπ, τα οποία παρουσιάζει στην οθόνη με την ιδιαίτερη ρεαλιστική ματιά

που διαθέτει. Οι τρεις ταινίες που επιλέχθηκαν είναι ιστορικές, οι οποίες παρ' όλα αυτά «ενσωματώνουν» τα παραπάνω ζητήματα. Στην ουσία, η επιλογή των ταινιών έγινε λόγω του αρμονικού συνδυασμού-κατά την προσωπική μου άποψη- παρουσίασης ιστορικών γεγονότων με ωμό ρεαλισμό και κοινωνικών ζητημάτων, οδηγώντας στη διαμόρφωση ιστορικής μνήμης και κοινωνικής ευαισθησίας.

Ολοκληρώνοντας αυτές τις εισαγωγικές μου σκέψεις, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου Α.Φλιτούρη, Χρ. Δερμεντζόπουλο και Ν. Αναστασόπουλο για την φροντίδα που έδειξαν στην επίβλεψη της παρούσας εργασίας.

1. Η Ταυτότητα του Ken Loach

Ο Ken Loach θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους Βρετανούς σκηνοθέτες και ίσως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του κοινωνικού ρεαλισμού στον σύγχρονο βρετανικό κινηματογράφο²⁴. Βασιζόμενος στην παράδοση του κινήματος του Free Cinema που αναπτύχθηκε στη Βρετανία στα τέλη της δεκαετίας του 1950²⁵, αλλά και στην περίφημη προπολεμική βρετανική σχολή ντοκιμαντέρ²⁶, ο Loach υπήρξε εξαιρετικά παραγωγικός στην μακρόχρονη πορεία του.

Γεννήθηκε στην πόλη Nuneaton της κεντρικής Αγγλίας το 1936 και αφού ολοκλήρωσε τις νομικές του σπουδές στην Οξφόρδη, εργάστηκε για λίγο στο θέατρο, αρχικά ως ηθοποιός και στη συνέχεια ως σκηνοθέτης. Η πρόσληψή του από το BBC στις αρχές της δεκαετίας του 1960 αποτέλεσε κομβική φάση στην καριέρα του. Εκείνη την εποχή, η τηλεόραση επεκτεινόταν γρήγορα και υπήρχε μεγάλη ζήτηση για σκηνοθέτες. Δημιούργησε πολλές τηλεοπτικές ταινίες υψηλού επιπέδου ως αποτέλεσμα μιας κινηματογραφικής προσέγγισης στον τρόπο σκηνοθεσίας. Ο Loach συνέβαλε επίσης καθοριστικά στη δημιουργία του δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ (docu-drama), ενός τύπου τηλεοπτικού προγράμματος που συνδυάζει στοιχεία μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ για την αντιμετώπιση σύγχρονων κοινωνικών ζητημάτων της εποχής. Το ντοκιμαντέρ *Cathy Come*

²⁴ Για μια αναλυτική προσέγγιση του κοινωνικού ρεαλισμού στον κινηματογράφο βλ. Julia Hallam, Margaret Marshment, *Realism and popular cinema*, Manchester University Press, Manchester; New York, 2000.

²⁵ Το κίνημα του Free Cinema εμφανίστηκε ως μια πρόταση ελευθεριακού και ανανεωτικού κινηματογραφικού λόγου σχεδόν παράλληλα με την γαλλική nouvelle vague στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές του 1960. Αν και εφήμερο ρεύμα επηρέασε κινηματογραφιστές όπως ο Ken Loach και ο Stephen Frears. Βλ. Vincent Pinel, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, επιμ. Χ.Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο. Αθήνα 2004, σ.331-333.

²⁶ Η βρετανική σχολή ντοκιμαντέρ αναπτύχθηκε κατά τις δεκαετίες 1950 και 1940 και υπό την έντονη επίδραση του κοινωνικού επιστήμονα, σκηνοθέτη και μοντέρ John Grierson συνέβαλε αποφασιστικά στην διάδοση ενός κοινωνικού κινηματογράφου με ουσιαστικούς εκπαιδευτικούς σκοπούς. Βλ. Pinel, *ο.π.*, σ.313-315.

Home (1966), το οποίο κατέγραφε τη σταδιακή αποσύνθεση μιας οικογένειας χωρίς δουλειά ή στέγη, αποτέλεσε μια ουσιαστική παρέμβαση στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Η δημοτικότητά της στο αγγλικό κοινό οδήγησε μάλιστα σε αλλαγή των νόμων περί αστέγων. Η πρώτη κινηματογραφική ταινία που έκανε αίσθηση του Loach ήταν το *Kes* (1969), το οποίο αφηγείται την ιστορία ενός δεκαπεντάχρονου αγοριού της εργατικής τάξης σε μια πόλη ανθρακωρυχείων, το οποίο βρίσκει διέξοδο και αυτοπεποίθηση όταν αναλαμβάνει να διδάξει ένα μικρό γεράκι. Το αγόρι είναι παραμελημένο στο οικογενειακό του περιβάλλον και περιθωριοποιημένο στο αυταρχικό σχολικό του περιβάλλον λόγω χαμηλών επιδόσεων.²⁷ Το *Kes* επιλέχθηκε ως η έβδομη καλύτερη βρετανική ταινία του 20ού αιώνα από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου.

Ο Loach συνέχισε να γυρίζει τηλεοπτικές ταινίες, ταινίες μεγάλου μήκους και ντοκιμαντέρ κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1970 και 1980, οι περισσότερες από τις οποίες επικεντρώνονταν στην κοινωνική ή πολιτική αδικία. Ωστόσο, τα πολιτικοποιημένα τηλεοπτικά προγράμματα και ντοκιμαντέρ του, προκάλεσαν σε σημαντικό βαθμό αντιδράσεις και την εμπλοκή της τηλεοπτικής λογοκρισίας. Ορισμένες από τις τηλεοπτικές παραγωγές του είτε δεν προβλήθηκαν ποτέ είτε προβλήθηκαν αφού προηγουμένως είχαν βραβευθεί σε ξένα φεστιβάλ. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, η παραγωγικότητα του Loach σημείωσε μια κάμψη, όχι ως αποτέλεσμα της μειωμένης πρωτοτυπίας του σκηνοθέτη, αλλά μάλλον ως αποτέλεσμα των σημαντικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε στην εξασφάλιση χρηματοδότησης και στην διανομή των έργων του.²⁸

Από τη δεκαετία του 1990 ο Loach πραγματοποίησε μια εντυπωσιακή επιστροφή με αξιοσημείωτες κινηματογραφικές δημιουργίες και έναν πιο ανεπτυγμένο, ατομικό κινηματογραφικό λόγο. Έκτοτε, έχει κερδίσει μια θέση στο πάνθεον των σημαντικών ευρωπαϊών σκηνοθετών. Σε σημαντικά διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, πολλές από τις δημιουργίες

²⁷ Susan Ryan, Richard Porton & Ken Loach, *The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach*, *Cinéaste*, Vol. 24, No. 1 (1998), σ. 22-24.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 26.

του έχουν λάβει τιμητικές διακρίσεις. Για παράδειγμα, κέρδισε δύο φορές το περίφημο Ευρωπαϊκό Βραβείο Κινηματογράφου -το 1991 για το "Riff-Raff" και το 1995 για το "Land and Freedom". Ο Loach είναι ένας από τους εννέα μόνο σκηνοθέτες στον κόσμο που έχουν κερδίσει δύο φορές τον Χρυσό Φοίνικα, την κορυφαία διάκριση του φεστιβάλ, πρώτα για το "The Wind That Shakes the Barley" το 2006 και ξανά για το "Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ" δέκα χρόνια αργότερα.

Όταν ρωτήθηκε αν θεωρεί τον εαυτό του ρεαλιστή σκηνοθέτη, ο Loach δήλωσε : «Υποθέτω ότι δεν είμαι μη ρεαλιστής σκηνοθέτης, ούτε αντιρεαλιστής, ενώ για τα υπόλοιπα δεν με ενδιαφέρει καθόλου». ²⁹ Ισχυρίζεται επίσης ότι δεν εργάζεται με αυτό το σκεπτικό. Ωστόσο, ο Loach ενδιαφέρεται προφανώς για την ευανάγνωστη γραμμική αφήγηση θεμάτων που σχετίζονται με την καθημερινή ζωή, γεγονός που κατηγοριοποιεί τον σκηνοθέτη ως ρεαλιστή. Ο Loach θεωρεί ότι η πρόοδος στις περισσότερες μορφές τέχνης συντελείται όταν δίνεται η ευκαιρία στους ανθρώπους να κατανοήσουν μέσω της τέχνης τι πραγματικά συμβαίνει στη ζωή και να συλλάβουν "τον πυρήνα της εμπειρίας μας". Αντίθετα, υποστηρίζει ότι η πτώση της τέχνης προκαλείται από μια στείρα εμμονή στη φόρμα και το στυλ.³⁰

2. Ο Ken Loach και ο βρετανικός ρεαλισμός

Οι τρεις σημαντικότεροι σύγχρονοι εκπρόσωποι του βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού είναι ο Ken Loach, ο Stephen Frears και ο Mike Leigh. Η τάση αυτή εμπνεύστηκε από τον βρετανικό ελεύθερο κινηματογράφο και τον ιταλικό νεορεαλισμό της δεκαετίας του 1950.

²⁹ Loach στο Ryan, Porton & Loach, σ. 22

³⁰ Ryan, Porton & Loach, ό.π., σ. 26-27.

Βασικά χαρακτηριστικά αυτού του κινηματογραφικού είδους είναι η ρεαλιστική απόδοση των καταστάσεων, του ύφους ντοκιμαντέρ και ο κοινωνικός προσανατολισμός του θέματος. Πρωταγωνιστές είναι χαρακτήρες της εργατικής τάξης σε δύσκολες καταστάσεις, καταπιεσμένοι από κοινωνικά στερεότυπα ή περιθωριοποιημένοι από την κρατική δυσλειτουργία. Ο όρος "*Kitchen sink realism*" ή *Kitchen sink drama* αναφέρεται σε μια πολιτιστική τάση που ριζωσε στη Βρετανία στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και βρήκε έκφραση στο θέατρο, τη λογοτεχνία ³¹, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο.³² Το συγκεκριμένο υποείδος του κοινωνικού ρεαλισμού περιλαμβάνει μερικές από τις καλύτερες βρετανικές ταινίες συνολικά.³³ Ο Loach χρησιμοποίησε τις υφολογικές συμβάσεις του κινήματος για να αναπτύξει μια νέα προσέγγιση, τον λεγόμενο "συγκρουσιακό ρεαλισμό", ο οποίος, είχε μεγάλο αντίκτυπο στους θεατές αλλά και επέδρασε πολιτικά προκαλώντας ενίοτε κοινωνικές αντιδράσεις ή και αλλαγές.³⁴ Κατά την δεκαετία του 1980, κινηματογραφιστές όπως ο Ken Loach, απάντησαν στις αυστηρές οικονομικές πολιτικές του "Θάτσερισμού"³⁵. Οι πολιτικές αυτές

³¹ Όπως για παράδειγμα στην λογοτεχνία με τα έργα του Jonathan Coe π.χ. *Το σπίτι του ύπνου*, *Τι ωραίο πλιάτσικο* κτλπ.

³² Παναγιώτα Καμπόσου, *Η δυναμική της αφήγησης στη λογοτεχνία & τον κινηματογράφο και η συμβολή της στην ανάπτυξη της ηθικής και πολιτικής σκέψης. Μελέτη περίπτωσης: το κοινωνικό ρεαλιστικό σινεμά του Ken Loach*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας και Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας, Αθήνα, 2020, σ. 80-82

³³ Takako Seino, *Realism and representations of the working class in contemporary*, MPhil in Film Studies, De Montfort University, 2010.

³⁴ David A:Cook, *A history of narrative film*, WW.Norton, New York 2016, σ. 399.

³⁵ Αναφορά στην πολιτική πρακτική αλλά και την περίοδο διακυβέρνησης της Βρετανίας από την Μάργκαρετ Θάτσερ από το 1979 έως το 1990. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει το πολιτικό της πρόγραμμα και τις πολιτικές που εφάρμοσε μέσω της προώθησης των ελεύθερων αγορών, των ιδιωτικοποιήσεων, της αυτορρύθμισης της οικονομίας, τον συνεχή έλεγχο των δημοσίων δαπανών και τον περιορισμό της επιρροής των εργατικών σωματείων. Αποτέλεσμα των πολιτικών αυτών ήταν η απορρύθμιση των

αύξησαν την ανεργία και εξαθλίωσαν τις κατώτερες τάξεις. Η οικονομική υποστήριξη του Βρετανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου και η ίδρυση του Channel 4, το οποίο παρείχε χρηματοδότηση για ανεξάρτητα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά έργα, βοήθησαν να αντιμετωπιστεί σε κάποιο βαθμό το ζήτημα της χρηματοδότησης των ανεξάρτητων ταινιών. Η πορεία του βρετανικού κοινωνικού ρεαλισμού παγιώθηκε ως ανοδική τάση τη δεκαετία του 1990 και πολλοί σκηνοθέτες συμπεριλαμβανομένου του Loach εξελίχθηκαν ως πραγματικοί auteurs (δημιουργοί).³⁶

Ο John Orr τοποθέτησε τον κινηματογράφο του Loach στη ρεαλιστική παράδοση του Bazin, προσδιορίζοντας το έργο του ως μια περίπτωση «*Neo-Bazinian realism*».³⁷ Ο Bazin, σύμφωνα με τον Orr, «έβλεπε τον κινηματογράφο ως ένα παράθυρο που ανοίγει στον κόσμο, ως ένα εργαλείο κοινωνικής μελέτης μέσω των τρόπων του ντοκιμαντέρ και της μυθοπλασίας» και πίστευε επίσης ότι πολλές από τις πρακτικές μεθόδους που ο Bazin πίστευε ότι εξυπηρετούσαν αυτόν τον σκοπό χρησιμοποιούνται με επιτυχία στον σύγχρονο κινηματογράφο.³⁸ Ο Orr παρατηρεί συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στις ταινίες που κατηγοριοποιεί ως ανήκουσες στο υποείδος του *νεομπαζινικού ρεαλισμού*, όπως: παραγωγές

εργασιακών σχέσεων, ενώ επλήγη σημαντικά το κοινωνικό κράτος που ως τότε αποτελούσε πρότυπο για τον ευρωπαϊκό χώρο.

³⁶ Forrest, David, "Better Things (Duane Hopkins, 2008) and new British realism." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 8:1, pp. 38-39.

³⁷ John Orr, "New Directions in European Cinema", στο Elizabeth Ezra (ed), *European Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2004, σελ. 184-219. Αναφορά στις προσεγγίσεις του Γάλλου κριτικού και θεωρούμενου ως πατέρα της γαλλικής nouvelle vague (νέου κύματος) André Bazin (1918-1958) ο οποίος πίστευε πως το νόημα της ταινίας βρίσκεται στις ίδιες τις εικόνες και όχι στο μοντάζ. Θεωρούσε ότι τα τεχνικά μέσα που έχει στη διάθεσή του ο σκηνοθέτης βοηθάνε στην ανάδειξη της ιδέας της ταινίας. Για τον Bazin η ρεαλιστική απεικόνιση είναι το ζητούμενο και όχι η τεχνική αρτιότητα ή η χρήση οπτικών και τεχνικών τρικ που αποδυναμώνουν την βασική ιδέα και χειραγωγούν τον θεατή (π.χ. μοντάζ, μουσική κλπ). Βλ. Robert Kolker, «Το κινηματογραφικό κείμενο και η κινηματογραφική μορφή», στο John Hill-Pamela Church Gibson, Εισαγωγή στις κινηματογραφικές οπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ.41 κ.ε.

³⁸ Orr, ο.π. , σ. 195

μεσαίου ή χαμηλού προϋπολογισμού- θέματα που πραγματεύονται την κοινωνική παθογένεια και την περιθωριοποίηση των ασθενέστερων- χαρακτήρες σε κακή κοινωνική ή οικονομική κατάσταση - αλλά πάντα "αξιόλογοι"- συχνή χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών- εισαγωγή στοιχείων αυτοσχεδιασμού στους διαλόγους- ομαδικό πνεύμα στις ερμηνείες των ρόλων.

39

Ο Orr αναγνωρίζει επιδέξια τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά και στις ταινίες του Loach. Η κινηματογραφική μέθοδος αφήγησης, η οποία είναι τόσο λεπτή όσο και πλούσια σε λεπτές και σημαντικές πληροφορίες, επιτρέπει συγκεκριμένα την ανάπτυξη της ανεξάρτητης κρίσης του θεατή. Η αφήγηση παρουσιάζεται στον θεατή ως ένας "ανοιχτός μύθος" για περαιτέρω ερμηνεία. Η κοινωνιολογική ή ψυχολογική κρίση και ταυτόχρονα η ηθική κρίση είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Ken Loach χρησιμοποιεί την αφήγηση, όπως επισημαίνει ο Orr. Ειδικά ο Loach έχει την τάση να κάνει αυτή την ηθική διάσταση προφανή και να της προσδίδει "μια ανθρωπιστική διαφάνεια"- η μέθοδος κινηματογράφησης που χρησιμοποιούν καθιστά απλή τη μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο, από την ασάφεια μιας κατάστασης σε μια ξεκαθαρισμένη κρίση. Και ο Loach είναι "ο μαέστρος του αποσαφηνισμένου προβλήματος" εδώ και χρόνια, σύμφωνα με τον Orr.⁴⁰

Στην πραγματικότητα, βλέποντας τη κινηματογραφική δουλειά του Loach, μπορεί εύκολα κάποιος να δει πώς ο σκηνοθέτης αναγκάζει το κοινό να εξετάσει ένα απαιτητικό θέμα που κινείται πολλές φορές εκτός από τον προκαθορισμένο προσωπικό του ηθικό κώδικα. Ο θεατής του Loach έρχεται αντιμέτωπος και "αναγκάζεται", κατά κάποιον τρόπο, να εξετάσει τις ιδιαιτερότητες και τα διλήμματα της εκάστοτε κατάστασης. Η ρεαλιστική απεικόνιση των λεπτών λεπτομερειών από τον σκηνοθέτη σε σχέση με την πραγματικότητα του κοινωνικού περιβάλλοντος και τα βαθύτερα κίνητρα των ηρώων, καθώς και η αίσθηση της αυθεντικότητας των γεγονότων, είναι

³⁹ Seino, ό.π., σ. 58.

⁴⁰ Orr, ό.π., σ. 201

αυτά που τελικά βοηθούν τον θεατή να καταλήξει σε ένα πειστικό συμπέρασμα. Ο Orr σημειώνει ότι ο Loach αναζητά "τη βασική καλοσύνη πίσω από τα ηθικά ελαττώματα της ανθρώπινης φύσης" και είναι αυτός ο βαθύς ανθρωπισμός που τον συνδέει τελικά με τον Bazin.⁴¹ Οι αναφορές της Leila Wimmer υποστηρίζουν ουσιαστικά την εκτίμηση του Orr σχετικά με την ιδιαιτερότητα του έργου του Loach.⁴² Σύμφωνα με τον Olivier Kohn, στόχος του δημιουργού είναι να κάνει την πραγματικότητα όσο το δυνατόν πιο ευανάγνωστη και όχι "να προσποιείται ότι απεικονίζει το γνήσιο"⁴³. Για τον λόγο αυτό ξοδεύει πολύ χρόνο εκ των προτέρων ερευνώντας το θέμα του, προτού το ανακατασκευάσει. Και πράγματι, η σημασία που δίνει ο Loach στο να κάνει τη μελέτη του είναι εμφανής σε πολλά από τα έργα του.⁴⁴

Ένα άλλο στοιχείο που αξίζει την προσοχή μας στο έργο του Loach και το οποίο δεν σχολιάζεται όσο το αμιγώς «αγγλικό εργατικό» στοιχείο είναι το "ιρλανδικό". Δεν υπάρχουν πολλές σαφείς αναφορές στην Ιρλανδία σε καμία από τις ταινίες του Loach, και καμία από αυτές δεν αφορά συγκεκριμένα τους "Ιρλανδούς στη Βρετανία". Ωστόσο, περιστασιακά Ιρλανδοί χαρακτήρες εμφανίζονται σε ταινίες όπως *The Golden Vision*, *After a Lifetime*, *Raining Stones* και *Ae Fond Kiss*. Πολλές από τις ταινίες διαδραματίζονται σε εργατικές πόλεις όπως το Λίβερπουλ (*The Golden Vision*, *The Big Flame*, *After a Lifetime*), το Μάντσεστερ (*Raining Stones*, *Waiting for Eric*), η Γλασκώβη (*My Name is Joe*, *Sweet Sixteen*, *Ae Fond Kiss...*) που έχουν ιστορικά συνδεθεί με την ιρλανδική διασπορά και παρουσιάζουν μια ποικιλία χαρακτήρων με ιρλανδικά ονόματα και καθολικές σχέσεις.⁴⁵ Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία έχει επίσης καταστεί

⁴¹ Seino, ό.π., σ. 60

⁴² Leila Wimmer, *Cross-channel Perspectives: The French Reception of British Cinema*, Bern: Peter Lang, 2009 και Καμπόσου ό.π., σ.83.

⁴³ Olivier Kohn, "Ladybird. Y'a-t-il une loach touch?", *Positif*, 404, October 1994, 7 στο οποίο παραπέμπει η Καμπόσου, ό.π., σ. 83

⁴⁴ Καμπόσου, ό.π., σελ. 83.

⁴⁵ John Hill, Routes, «Irish: 'Irishness', 'authenticity' and the working class in the films of Ken Loach», *Irish Studies Review*, 19:01 (2011), σ. 99-103.

σημαντικός δείκτης της ιρλανδικής ταυτότητας, ιδίως στην περίπτωση των απογόνων Ιρλανδών μεταναστών πρώτης γενιάς, όπως επισημαίνει ο Donald Harman Akenson. Ως αποτέλεσμα, τα "άτομα ιρλανδικής εθνικότητας" στη Βρετανία έχουν μια ισχυρή σύνδεση με τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία αν και γεννήθηκαν στη Βρετανία και δεν διαθέτουν πλέον ιρλανδική προφορά. Εξατίας αυτού, ακόμη και αν αυτές οι ταινίες και οι τηλεοπτικές εκπομπές μπορεί να μην ασχολούνται ανοιχτά με την "ιρλανδικότητα", εξακολουθούν να αντλούν από μια δεξαμενή συνειρμών που σχετίζονται με την ιστορία των Ιρλανδών στη Βρετανία για να υποστηρίξουν και να ενημερώσουν την εργατική τάξη που φαντάζεται σε αυτά τα έργα.⁴⁶ Δεν θα πρέπει να παραβλέπουμε επίσης ότι επειδή αρκετοί από τους συνεργάτες του Loach, συμπεριλαμβανομένων των συγγραφέων Jimmy O'Connor, Jim Allen, Neville Smith και Paul Laverty, έχουν ιρλανδική καθολική καταγωγή, δίνεται έμφαση στην "ιρλανδικότητα" της εργατικής τάξης στη Βρετανία. Ο Jimmy O'Connor ήταν γιος Ιρλανδών γονέων δεύτερης γενιάς και ανατράφηκε ως καθολικός στη γειτονιά Paddington του Λονδίνου (*Tap on the Shoulder* (1965), *Three Clear Sundays* (1965) και *The Coming Out Party* (1965)). Ενώ ο Jim Allen (*The Big Flame* (1969), *The Rank and File* (1971), *Days of Hope* (1975), *Hidden Agenda* (1990), *Raining Stones* (1993) και *Land and Freedom* (1996)) μεγάλωσε σε μια ιρλανδοκαθολική κοινότητα στο Μάντσεστερ, ο Neville Smith (συγγραφέας και ηθοποιός στα *The Golden Vision* (1968) και *After a Lifetime* (1971)) μεγάλωσε ως καθολικός στο Λίβερπουλ. Ο Paul Laverty, ο οποίος έγραψε τα *Carla's Song* (1996), *My Name is Joe* (1998), *Bread and Roses* (1998), *Sweet Sixteen* (2001), *A Fond Kiss* (2002), *The Wind that Shakes the Barley* (2006), *It's a Free World* (2007), *Looking for Eric* (2009) και *Route Irish* (2010), γεννήθηκε στην Ιρλανδία και μεγάλωσε στη Γλασκώβη. Είναι λογικό ότι οι συγγραφείς με τους οποίους έχει συνεργαστεί ο Loach, ενθαρρύνθηκαν να αντλήσουν, σε διαφορετικό βαθμό, από τις δικές τους γνώσεις και το δικό τους υπόβαθρο και, με αυτόν τον τρόπο, να γράψουν για χαρακτήρες

⁴⁶ Στο ίδιο, σ. 105

ιρλανδικής καταγωγής, δεδομένης της αξίας που δίνει ο Loach τόσο στη συγγραφή όσο και στην υποκριτική που αντλεί από τη βιωμένη εμπειρία.⁴⁷

Πολλά από τα "ιρλανδικά" χαρακτηριστικά στο έργο του Loach ταιριάζουν επίσης με τα στερεότυπα της "βρετανικής" εργατικής τάξης. Οι ταινίες του Loach αφηγούνται ιστορίες ανθρώπων της εργατικής τάξης και των οικογενειών τους, επιδιώκοντας ταυτόχρονα την ανάδειξη μιας κοινωνικής αντιπροσωπευτικότητας στις απεικονίσεις των ανθρώπων και των γεγονότων. Οι ταινίες του ενθαρρύνουν τους θεατές να εξάγουν γενικά συμπεράσματα για τις ποικίλες αποχρώσεις της εργατικής τάξης. Ωστόσο, είναι επίσης αλήθεια ότι η παρουσία ατόμων με ιρλανδοκαθολική καταγωγή στις απεικονίσεις της βρετανικής εργατικής τάξης από τον Loach ίσως να υποβαθμίζει την "βρετανικότητά" τους και, κατά κάποιον τρόπο, υπονομεύει την "τυπικότητά" τους. Η Sheila Rowbotham σε μια μελέτη της για την αναπαράσταση της εργατικής τάξης στον βρετανικό κινηματογράφο⁴⁸, παρατηρεί πόσο "παράξενο" είναι το γεγονός ότι τόσο πολλοί χαρακτήρες της εργατικής τάξης είναι καθολικοί, δεδομένου ότι "συγκεκριμένα δεν μπορεί να υπάρχει τόσο μεγάλο ποσοστό καθολικών στην Αγγλία". Το ποσοστό των καθολικών της εργατικής τάξης στη Βρετανία είναι στην πραγματικότητα αρκετά χαμηλό, όπως αναφέρει η ίδια. Αν και ακριβείς αριθμοί είναι δύσκολο να βρεθούν (εν μέρει επειδή τα σχετικά στοιχεία της απογραφής δεν είναι διαθέσιμα), έχει υποστηριχθεί ότι περίπου το 10-13% του βρετανικού πληθυσμού μπορεί να χαρακτηριστεί ως καθολικός. Από αυτούς, έχει υπολογιστεί ότι τα μισά έως δύο τρίτα είναι ιρλανδικής καταγωγής. Αν είναι έτσι, μπορεί επίσης να υποστηριχθεί ότι, ιστορικά, η εμπειρία της ιρλανδοκαθολικής εργατικής τάξης ήταν σημαντικά λιγότερο αντιπροσωπευτική της βρετανικής εργατικής τάξης από ό,τι φαίνεται να δείχνουν αναπαραστάσεις των ταινιών του Loach. Ως εκ τούτου, θα μπορούσε να είναι πιο χρήσιμο να θεωρηθεί η "ιρλανδικότητα" της εργατικής τάξης που διαπερνά τόσο μεγάλο μέρος του έργου του Loach

⁴⁷ Στο ίδιο, σ. 105-109

⁴⁸ Sheila Rowbotham και Huw Benyon *Looking at Class: Film Television and the Working Class in Britain*, London, River Oram Press, 2001, σελ.100 κ.ε.

ως "εμβληματική" παρά ως "τυπική" των εμπειριών της εργατικής τάξης που οι ταινίες εκτιμούν περισσότερο. Αυτό συνεπάγεται σε μεγάλο βαθμό την προσφυγή σε πτυχές της εμπειρίας της εργατικής τάξης που είναι ιρλανδοκαθολικές, προκειμένου να τονιστεί το αίσθημα της καταπίεσης και της μειονεκτικής θέσης της εργατικής τάξης που τονίζει το έργο του Loach.⁴⁹

⁴⁹ Hill, ο.π., σ. 106

3. Το έργο του Ken Loach σε σχέση με την Ιστορία

Όπως έχει αναφερθεί οι ταινίες του Loach έχουν πάντα στον πυρήνα τους πολιτικές παρατηρήσεις για άτομα που βρίσκονται σε μειονεκτική θέση πολιτικά ή οικονομικά στη βρετανική κοινωνία. Το έργο του δεν είχε ποτέ να κάνει μόνο με την οπτική φαντασία. Στις ταινίες του από τη δεκαετία του 1960 έως τη δεκαετία του 1980, ο Loach ασχολήθηκε με συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, όπως οι απεργίες των συνδικάτων ή τα ζητήματα στέγασης. Το κύριο μέλημά του είναι το κοινωνικό σύστημα, το οποίο φαινομενικά έχει δημιουργηθεί για να βοηθά όσους έχουν ανάγκη, αλλά στην πραγματικότητα χρησιμεύει ως μέσο για την αύξηση της καταπίεσης και της δυστυχίας του πληθυσμού. Η αφοσίωση του Loach σε μια τροτοκιστική ανάλυση του μαρξισμού διαφοροποιεί επίσης τις ταινίες του από εκείνες άλλων διακεκριμένων Βρετανών σκηνοθετών και τον ξεχωρίζει από άλλους δημιουργούς, επειδή χρησιμοποιεί τους ηθοποιούς του για να απεικονίσει σημαντικά πολιτικά θέματα των εποχών στις οποίες διαδραματίζονται, βάζοντάς τους να εκφωνούν καιρίες ομιλίες. Ο Loach είναι επίσης μοναδικός στο ότι αρνείται να μετακινηθεί από την αφοσίωσή του σε ένα νατουραλιστικό στυλ κινηματογράφησης δίνοντας έμφαση στους μη επαγγελματίες ηθοποιούς, στους μη επαγγελματικούς τόπους και στην αξία του αυτοσχεδιασμού.⁵⁰

4. Πώς ξαναδιαβάζεται η Ιστορία μέσω των ταινιών του Ken Loach

Ο Ken Loach με τις ταινίες του συνομιλεί ανοιχτά με την ιστορία. Παρουσιάζει τα γεγονότα με ρεαλισμό θέλοντας να καταδείξει τα γεγονότα

⁵⁰ Είναι γνωστό ότι παρέχει στους ηθοποιούς κάθε φορά μόνο ένα κομμάτι του σεναρίου και τους ενθαρρύνει να αυτοσχεδιάζουν.

χωρίς να αποκρύπτει την αλήθεια. Για την πραγματική αποτύπωση των γεγονότων ο Loach προχωρά σε κάθε ταινία σε καταγραφή του χώρου και χρησιμοποιεί μαρτυρίες ανθρώπων ώστε να είναι σε θέση να καταγράψει τα γεγονότα όπως πραγματικά συνέβησαν. Οι ταινίες του Loach, που εξετάζουμε, βασίζονται στην διαχρονική προσπάθεια των λαών για ανεξαρτησία που επιτυγχάνεται με δίκαιες διεκδικήσεις και αγώνες για την δημοκρατία.⁵¹

4.1 Γη και Ελευθερία (*Land and Freedom, 1995*)

Ο εμφύλιος πόλεμος στην Ισπανία ξεκίνησε στις 18 Ιουλίου 1936 και κέρδισε αμέσως τη διεθνή προσοχή. Ένα σύμφωνο μη επέμβασης υπογράφηκε στην Ισπανία στις 8 Αυγούστου από μια σειρά από έθνη, συμπεριλαμβανομένης της Γαλλίας, της Σοβιετικής Ένωσης, της Βρετανίας και των Ηνωμένων Πολιτειών. Ο Χίτλερ και ο Μουσολίνι ανακοίνωσαν ταυτόχρονα ότι θα υποστήριζαν τους εθνικιστές και έστειλαν αμέσως στρατεύματα και στρατιωτικούς συμβούλους. Η Σοβιετική Ένωση έπρεπε να περιμένει μέχρι τον Οκτώβριο του 1936 για να παράσχει στους Ρεπουμπλικάνους βοήθεια. Από το ξέσπασμα του στρατιωτικού πραξικοπήματος τον Ιούλιο του 1936 μέχρι την κατάληψη της Μαδρίτης στα τέλη του Μάρτη του 1939, η Ισπανία αποτέλεσε ένα πραγματικό πεδίο δοκιμής για τις μεγάλες δυνάμεις της εποχής και για τον διαφαινόμενο Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο πόλεμος στην Ισπανία ήταν πραγματικός και αντανάκλούσε με δραματικό τρόπο και το διπλωματικό παρασκήνιο το οποίο εκτυλισσόταν παράλληλα. Η υποχωρητικότητα των Βρετανών και των Γάλλων έναντι του Χίτλερ οδήγησε όχι απλώς στην πολιτική «ουδετερότητας» έναντι της Ισπανίας, αλλά κατέληξε στην προσάρτηση από τους ναζί της Αυστρίας και στην εισβολή τους στην Τσεχοσλοβακία το 1938.

⁵¹ David Archibald, Ken Loach & Paul Laverty, “Correcting Historical Lies: An Interview with Ken Loach and Paul Laverty”, *Cineaste*, Vol. 32, No 2, 2007, pp. 26-30

Στην Ισπανία οι φασιστικές ενισχύσεις στον Φράνκο από Ιταλία και Γερμανία κατέφθαναν με αμείωτο ρυθμό. Υπολογίζεται ότι πάνω από 100.000 Ιταλοί στρατιώτες συνέδραμαν τους φαλαγγίτες ενώ η ναζιστική αεροπορία θα λάβει ενεργά μέρος με τον βομβαρδισμό της Γκουέρνικα το 1937 και μια σειρά άλλες επιχειρήσεις με τραγικά αποτελέσματα για τον άμαχο πληθυσμό. Από την άλλη πλευρά η εκδήλωση του πραξικοπήματος των μοναρχικών προκάλεσε παγκόσμιο κύμα λαϊκής αλληλεγγύης προς την Δημοκρατική Ισπανία. Αυτό αποτυπώθηκε κατά κύριο λόγο στη συγκρότηση των Διεθνών Ταξιαρχιών, στις οποίες συνολικά κατατάχτηκαν περισσότεροι από 40.000 αντιφασίστες εθελοντές από 53 εθνότητες. Η συμμετοχή τους -παρά τις πολλές και σημαντικές εσωτερικές διαφορές που έλαβαν και τον χαρακτήρα ανοιχτής σύγκρουσης κομμουνιστών από τη μια πλευρά και τροστουκιστών/αναρχικών από την άλλη- αποτέλεσε ίσως την κορυφαία προσπάθεια του κινήματος να αναχαιτίσει την προέλαση των φασιστών κατά τον Μεσοπόλεμο.

Η πορεία όμως των Διεθνών Ταξιαρχιών θα προγραφεί τόσο από την στάση των Δυτικών δυνάμεων Βρετανίας και Γαλλίας όσο και από τις πολιτικές που εφαρμόστηκαν τόσο τοπικά όσο και σε διεθνές επίπεδο από την Μόσχα. Ήδη απ' τον Απρίλιο του 1938 ο Βρετανός πρωθυπουργός Τσάμπερλαιν και ο Μουσολίνι είχαν υπογράψει «σύμφωνο φιλίας και συνεργασίας. Για να είναι εν ισχύ θα έπρεπε να αποχώρησουν 10000 μαχητές των Διεθνών Ταξιαρχιών,. Αντίστοιχο αριθμό στρατιωτών θα απέσυρε η Ιταλία που μεταφραζόταν σε 80000 από τους περίπου 100000 φασίστες που πολεμούσαν στο πλευρό του Φράνκο. Η πολιτική της «μη επέμβασης» στην Ισπανία ήταν έτσι καταστροφική. Η Ισπανική Δημοκρατία είχε οριστικά αφηθεί στο έλεος του φασισμού και λίγες μέρες αργότερα οι Διεθνείς Ταξιαρχίες θα αποχωρούσαν. Οι Διεθνείς Ταξιαρχίες έδωσαν σκληρές μάχες στον Έβρο το 1938 όπου θα γραφτεί η τελευταία μεγάλη σελίδα στην πολεμική προσπάθεια των Ταξιαρχιών. Έπειτα από 116 ημέρες και έπειτα από συνεχείς βομβαρδισμούς των γερμανικών πολεμικών αεροσκαφών, το μέτωπο θα πέσει.

Η προσπάθεια και η θυσία χιλιάδων διεθνιστών που στρατεύτηκαν και πολέμησαν στο πλευρό των Ισπανών δημοκρατικών αποτέλεσε αντικείμενο εκτενούς ιστορικής έρευνας σε ολόκληρο τον κόσμο. Η συμμετοχή των ξένων εθελοντών στην Ισπανία επέτρεψε στο κίνημα να χτίσει ένα από τα σημαντικότερα σύμβολα της αναγκαιότητας του κοινού αγώνα. Το πάθος αυτών των ανθρώπων κατά του φασισμού, στάθηκε για δεκαετίες και αποτελεί ως και σήμερα, παράδειγμα ιδεαλισμού και αυταπάρησης. Η ισπανική εμπειρία αποτέλεσε αντικείμενο πολλών κινηματογραφικών αναφορών αλλά θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η επιδραστικότητα της ταινίας του Loach υπήρξε η πλέον σημαντική.

Η ταινία διερευνά πώς ήταν να υπηρετεί κάποιος στον Δημοκρατικό στρατό κατά τη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου Πολέμου. Η ιστορία παρουσιάζεται από την οπτική γωνία ενός εθελοντή με έδρα το Λίβερπουλ. Ο Jim Allen έγραψε το σενάριο και ο Ken Loach σκηνοθέτησε την ταινία.. Ζωντανεύει τον πόνο και την αγωνία των ιδεολογικών συγκρούσεων που έλαβαν χώρα στην Ισπανία και τον υπόλοιπο κόσμο στις αρχές του 20ού αιώνα.

Σχεδόν όλη η αφήγηση είναι μια αναδρομή στο παρελθόν. Μια νεαρή γυναίκα στο σήμερα (1995) ανακαλύπτει το παρελθόν του πρόσφατα αποθανόντος παππού της, του David. Στα τέλη της δεκαετίας του '30, ο David, νεαρός εργάτης και μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της Βρετανίας, πηγαίνει να πολεμήσει στην Ισπανία κατά του Φράνκο. Αν και αρχικά σκόπευε να ενταχθεί στις Διεθνείς Ταξιαρχίες, βρίσκεται σε μια κακώς εξοπλισμένη πολιτοφυλακή του Partido Obrero de Unification Marxista (POUM).⁵² στο μέτωπο της Αραγονίας, μαζί με εθελοντές από όλη

⁵² POUM: Εργατικό Κόμμα Μαρξιστικής Ενοποίησης. Προήλθε από την ICE, μια μαζική επαναστατική οργάνωση που σχετίζεται με τη Διεθνή Αριστερή Αντιπολίτευση (του Τρότσκι) και το BOC, μία οργάνωση που σχετίζεται με μια άλλη διεθνή αντιπολιτευτική τάση η οποία υποστήριζε τις θέσεις του Μπουχάριν. Αυτές ενώθηκαν το 1935 δημιουργώντας το POUM, το οποίο αποτέλεσε προσπάθεια συγκρότησης επαναστατικού

την Ευρώπη, άνδρες και γυναίκες. Ένας από αυτούς είναι η Blanca, μια ένθερμη και ικανή υπερασπίστρια του POUM. Ο David έλκεται από αυτήν. Όταν τραυματίζεται, ο David πηγαίνει στη Βαρκελώνη, όπου εντάσσεται στις Διεθνείς Ταξιαρχίες. Τον Μάιο του 1937, όταν οι Δημοκρατικοί που υποστηρίζονται από τους σταλινικούς ανακτούν τελικά τον έλεγχο της πόλης και απαλλάσσονται από τα ριζοσπαστικά στοιχεία (αναρχικούς και τροτοκιστές), ο David παίρνει αρχικά το μέρος των κυβερνητικών δυνάμεων, ώσπου τελικά σκίζει την κομματική του κάρτα και επιστρέφει στους παλιούς συντρόφους του. Η πολιτοφυλακή του POUM, ωστόσο, βρίσκεται σε δεινή θέση. Οι Διεθνείς Ταξιαρχίες, ελεγχόμενες από το σταλινικό ΚΚ, πρώτα της αρνούνται οποιαδήποτε πραγματική στρατιωτική υποστήριξη και στη συνέχεια την αναγκάζουν να διαλυθεί. Στην εμφύλια συμπλοκή, η Μπλάνκα πυροβολείται.⁵³ Στο τέλος της ταινίας ο χρόνος επιστρέφει στο

κόμματος. Οι σταλινικοί το χαρακτήρισαν τροτοκιστικό και το αντιμετώπισαν με τον τρόπο που αντιμετώπισαν τα μέλη και τις ομάδες της Διεθνούς Αριστερής Αντιπολίτευσης (και της Τέταρτης Διεθνούς), δηλαδή με ουκοφαντίας και δολοφονίες. Οι ηγέτες και τα μέλη του POUM δολοφονήθηκαν με την κατηγορία της συνεργασίας με τον Φράνκο. Βλ. Κώστας Κούσιαντας & Παντελής Αυθίνος, «Το POUM και η Επανάσταση του '36 στην Ισπανία», elaliberta,

<https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1>

[B1-](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

[%](https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%98%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1)

⁵³ Gilles Dauve, The dubious virtues of propaganda: Ken Loach's "Land and Freedom", *Troploin*, 2014.

παρόν στην Αγγλία. Στην κηδεία του David παρευρίσκονται πρώην μαχητές του ισπανικού εμφυλίου. Η ταινία τελειώνει με έναν χαιρετισμό με υψωμένη γροθιά.

Η ταινία πραγματεύεται σημαντικά ιστορικά γεγονότα που δύσκολα βλέπουμε στην οθόνη όπως είναι ο διχασμός του δημοκρατικού στρατοπέδου εν μέσω εμφυλίου. Ο διχασμός της ισπανικής κοινωνίας, οι διπτές και διχασμένες μνήμες έχουν απασχολήσει την ιστοριογραφία.⁵⁴ Ο κινηματογράφος επί δεκαετίες δεν τολμούσε να θέσει το ζήτημα των εσωτερικών συγκρούσεων που οδήγησαν στην αποδυνάμωση της δημοκρατικής πλευράς. Αν και ασχολήθηκε με την ισπανική τραγωδία, ωστόσο η εικόνα μιας ενότητας του δημοκρατικού μετώπου ήταν εκείνη που κυριαρχούσε. Για παράδειγμα, στο *Για ποιον χτυπάει η καμπάνα* του Σαμ Γουντ, που γυρίστηκε το 1943 και βασίζεται στη διάσημη νουβέλα του Έρνεστ Χέμινγουэй, όταν η ΕΣΣΔ και οι ΗΠΑ πολεμούσαν από κοινού τον Χίτλερ, παρουσίαζε το αντιφασιστικό στρατόπεδο ως ενιαίο μέτωπο.

Κεντρικό ρόλο στην αφήγηση του Loach διαδραματίζει το ερώτημα "πόλεμος εναντίον της επανάστασης" ή "πόλεμος συν επανάσταση"; Το ερώτημα έχει νόημα σε σχέση με το σύνολο της πλοκής, και ιδίως με την κορυφαία σκηνή, όταν η σύγκρουση μεταξύ της πολιτοφυλακής του ΡΟΟΜ και του τακτικού δημοκρατικού στρατού ξεσπά σε βία και αιματοχυσία. Η αντίθεση μεταξύ των δύο αυτών ομάδων είναι κεντρική στην ταινία και η εντύπωση και η ανάμνηση που μας μένει απορρέουν από τον τρόπο που απεικονίζονται οι αντίπαλοι. Από τη μία πλευρά, η πολιτοφυλακή του ΡΟΟΜ κινηματογραφείται ως μια γεμάτη ζωή, ζεστή, αδελφική συνάθροιση, όπου κάθε μέλος έχει και διατηρεί την προσωπικότητά του, ή τη δική της, επειδή δεν πρόκειται για μια παρέα μόνο ανδρών.⁵⁵ Από την άλλη πλευρά, ο επίσημος, πλέον "επαγγελματικός" δημοκρατικός στρατός απεικονίζεται ως μια απρόσωπη μάζα. Ανάμεσα στους αξιωματικούς του ελεγχόμενου από

⁵⁴ Βλ. στα ελληνικά το πολύ σημαντικό έργο της Paloma Aguilar-Fernandez, *Μνήμη και Λήθη του ισπανικού εμφυλίου. Δημοκρατία, δικτατορία και διαχείριση του παρελθόντος*, μτφ. Σ.Κακουριώτης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2005.

⁵⁵ Dauve, ό.π., σ. 50

τους σταλινικούς στρατού, ο Αμερικανός που επιχειρηματολογεί κατά της κολεκτιβοποίησης ενέχει ιδιαίτερο συμβολικό ρόλο. Καθώς όλο το δράμα αφηγείται μέσα από τα μάτια ενός προφανώς καλού ήρωα, οδηγείται κάποιος στην ταύτιση με το POUM.⁵⁶ Τα μέλη του POUM εμφανίζονται να ηγούνται της επανάστασης και να βρίσκονται αντιμέτωπα με τις μεθοδεύσεις των σταλινικών του Κ.Κ. Οι Διεθνείς Ταξιαρχίες παρουσιάζονται από τον σκηνοθέτη της ταινίας ως οι ενσάρκώσεις της επανάστασης αλλά και του σταλινικού ελέγχου, ενώ η ιστορία διαδραματίζεται στο μέτωπο. Η δημιουργία μιας ταινίας για την επιθυμία των μελών του POUM για επανάσταση και το ρήγμα μεταξύ των Δημοκρατικών είναι, φυσικά, ένα ευαίσθητο θέμα στην ισπανική ιστορία, καθώς ο ίδιος ο Φράνκο ισχυριζόταν ότι έσωσε το έθνος του από μια καταστροφή - την "κόκκινη" αρρώστια ή τον κομμουνισμό. Ο Loach εστιάζει στο ρήγμα του ρεπουμπλικανικού στρατοπέδου εντός της Αριστεράς και στην εξάρτησή τους από τους εξοπλισμούς, η οποία τους οδηγεί στην αγκαλιά του Στάλιν. Δεδομένου ότι οι Διεθνείς Ταξιαρχίες είναι υπερεθνικοί παράγοντες στην πολεμική αναμέτρηση και μεταφέρουν διαχρονικά έναν μύθο εξαιρετικά δημοφιλή στην παγκόσμια Αριστερά, θα λέγαμε ότι στην ταινία η φήμη τους δέχεται σημαντικό πλήγμα με την ανάδειξη των δεδομένων εσωτερικών ανταγωνισμών.⁵⁷

Ο Loach στην ταινία δεν παρουσιάζει ως ήρωα έναν χαρακτήρα που έχει καταλάβει τα πάντα από την αρχή. Ο David πηγαίνει στην Ισπανία ως αφοσιωμένος αλλά ευκολόπιστος αντιφασίστας. Μόνο βήμα-βήμα, και μέσα από οδυνηρές εμπειρίες, συμπεριλαμβανομένης της απώλειας της γυναίκας

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 57-59

⁵⁷ Υπάρχουν πολλές μαρτυρίες για την δομή και την δράση των Διεθνών Ταξιαρχιών αλλά και για τις εσωτερικές αντιθέσεις τους. Προτείνουμε τις πιο γνωστές από αυτές μαρτυρίες των Τζώριτζ Όργουελ, *Πεθαίνοντας στην Καταλωνία*, Κάκτος, Αθήνα 1979 και την πολυτεχνική προσέγγιση του Έρνεστ Χέμινγουэй, *Για ποιον χτυπάει η καμπάνα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006. Για την συμμετοχή των Ελλήνων στις Διεθνείς Ταξιαρχίες βλ. το πρόσφατο Γιάννης Παντελάκης, *Los buenos antifascistas»: Η ιστορία των Ελλήνων εθελοντών του ισπανικού εμφυλίου*, Θεμέλιο, Αθήνα 2021.

που αγαπά, θα συνειδητοποιήσει την αλήθεια που οι θεατές σταδιακά αντιλαμβάνονται χάρη σ' αυτόν. Η Ισπανία υπήρξε μια χώρα μύησης για τον David, ταυτόχρονα με τους θεατές που ανακαλύπτουν μια ανάγνωση της ιστορικής τραγωδίας της δεκαετίας του 1930. Η εσωτερική σύγκρουση των Δημοκρατικών όπως εμφανίζεται στην ταινία δεν είναι βέβαιο ότι δια φωτίζει εντέλει τον θεατή για την ίδια την εξέλιξη του πολέμου και την τελική επικράτηση του Φράνκο. Οι διαμάχες και συγκρούσεις μεταξύ πρωταγωνιστών παραμένουν ασαφείς. POUM, CNT, τροτσκιστές, κομμουνιστές αποτελούν μέρη ενός αλληλοσπαρασόμενου στρατοπέδου. Στην αφηγηματική πλοκή και στο μεγάλο δίπολο Καλού-Κακού δηλ. Δημοκρατίας-Φασισμού υπάρχει παράλληλα το μικρό δίπολο Καλού-Κακού δηλ. Αντισταλινισμού-Σταλινισμού. Η ύπαρξη του δεύτερου επιχειρεί να ερμηνεύσει την ύπαρξη του πρώτου και την τελική επικράτηση του φασισμού.

Το Maestrazgo, μια ορεινή περιοχή που εκτείνεται στα σύνορα της Αραγονίας και του Castellon, χρησιμοποιήθηκε ως σκηνικό για τα γυρίσματα του *Land and Freedom*. Οι διαχειριστές των χώρων κατέβαλαν σημαντικές προσπάθειες για να αποκτήσουν τα κατάλληλα σκηνικά και αξεσουάρ. Για να προσδιορίσουν την ιστορική αυθεντικότητα, προσέλαβαν ιστορικούς συμβούλους και πραγματοποίησαν δεκάδες συνεντεύξεις με στρατιώτες του Εμφυλίου Πολέμου. Το συνεργείο πίσω από την ταινία του Ken Loach δημιούργησε ένα έργο που είναι γεμάτο από λογοτεχνικές αναφορές χωρίς να υποβαθμίζει την ιστορία. Ο σεναριογράφος Jim Allen είδε την αποστολή του στο "πώς να αξιοποιήσει αυτό το ζωτικής σημασίας ιστορικό γεγονός στην υπόθεση μιας ταινίας". Ο ίδιος αναφέρει: "Πρέπει να κάνεις ένα πολύ σοβαρό θέμα διασκεδαστικό, ενώ ταυτόχρονα να είσαι σχολαστικά ακριβής και να έχεις όλα τα γεγονότα τέλεια".⁵⁸ Από την πρεμιέρα της το 1995, η ταινία απέσπασε ευρεία επιδοκιμασία και κέρδισε το Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής και το Διεθνές Βραβείο Κριτικών στο Φεστιβάλ των Καννών το 1995. Η ταινία έχει λάβει εξαιρετικές κριτικές και γενικά ευνοϊκή υποδοχή

⁵⁸ Jim Allen στο Dauve, ό.π., σ. 59

και στην Ισπανία. Ο ίδιος ο Loach ήταν ανήσυχος γιατί σκέφτηκε ότι θα μπορούσε να θεωρηθεί από τους Ισπανούς ως πολύ αλαζονικό εκ μέρους του να εισβάλει στη χώρα τους και να αρπάξει ένα κομμάτι της ιστορίας τους, "Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια ιδιωτική τραγωδία, διότι όλοι είναι μέρος της ιστορίας. Το να κάνει μια ιστορική δήλωση για το παρόν είναι η μόνη δικαιολογία για να το κάνει".⁵⁹

Αν θα έπρεπε να αναζητήσουμε και να αναλύσουμε τους τρόπους με τους οποίους ο Loach συνομιλεί με την Ιστορία μέσα από τα παραδείγματα που είδαμε θα μπορούσαμε να σταθούμε σε κάποιες ενδεικτικές σκηνές. Στη σκηνή με τίτλο "Η απόφαση" από την "Γη και Ελευθερία", ο David και οι σύντροφοί του ανακαταλαμβάνουν ένα χωριό που κατέχουν οι φασίστες, κατά τη διάρκεια του οποίου σκοτώνονται μέλη της πολιτοφυλακής και χωρικοί. Οι χωρικοί θάβουν τους νεκρούς τους και τραγουδούν την "Διεθνή" στην κηδεία. Στη συνέχεια, οι χωρικοί, υπό την παρακολούθηση της πολιτοφυλακής, πραγματοποιούν συνέλευση για να αποφασίσουν αν θα κολεκτιβοποιήσουν ή όχι τους πόρους του χωριού και θα καταργήσουν την ιδιωτική ιδιοκτησία γης. Επί δώδεκα λεπτά αποτυπώνεται με τον καλύτερο τρόπο οι δυσκολίες του επαναστατικού εγχειρήματος στην Ισπανία και τα ζητήματα που προέκυψαν κατά την διάρκεια του πολέμου και αφορούσαν την οργάνωση της νέας κοινωνίας που οραματιζόνταν οι πολεμιστές των Δημοκρατικών. Η ροή της συζήτησης, με παύσεις μεταξύ των επιχειρημάτων και με τη λογική να εναλλάσσεται με το πυρετώδες συναίσθημα, αποτυπώνουν το εγγενές απρόβλεπτο της συζήτησης. Η κάμερα στη σκηνή φαίνεται να ανταποκρίνεται σε πραγματικά γεγονότα, προσπαθώντας να προλάβει μια συζήτηση που είναι τόσο έντονη όσο και αυθόρμητη. Μετακινείται από τον έναν ομιλητή στον άλλο και δείχνει τις αντιδράσεις των ανθρώπων εστιάζοντας στα ίδια τα πρόσωπα των ομιλητών

Κατά την διάρκεια της δημόσιας αντιπαράθεσής τους πολλοί από τους ομιλητές μιλούν ο ένας πάνω στα λόγια του άλλου, οι άνθρωποι αγωνίζονται

⁵⁹ Pietsie Feenstra., "Ken Loach's Land and Freedom (1994): Conflicts and Questions Concerning Spanish Cinematographic Memories". *Cine y...*, 2.1 (2014), σελ.66-87.

να μιλήσουν αυθόρμητα προσπαθώντας να βγάλουν τα λόγια τους σχετικά με θέματα για τα οποία είναι εξαιρετικά συναισθηματικά φορτισμένοι, και ο επικεφαλής της συνάντησης πασχίζει να διατηρήσει την τάξη. Ο Loach με την σκηνή αυτή καταφέρνει να μιλήσει τόσο για την πολυπλοκότητα του αγώνα στις δεδομένες συνθήκες όσο και για τις διαφορετικές προσεγγίσεις του κινήματος απέναντι στον φασισμό. Ένας Αμερικανός υποστηρίζει ότι ο πόλεμος κατά του Φράνκο πρέπει να έχει προτεραιότητα και συμβουλεύει τους χωρικούς να μην πάρουν ριζοσπαστικά μέτρα που θα αποξενώσουν τις καπιταλιστικές δημοκρατίες, οι οποίες διαφορετικά θα στήριζαν τη Δημοκρατία στην αντιφασιστική στρατιωτική της προσπάθεια. Αντίθετα, ένας Γερμανός εθελοντής υποστηρίζει ότι ο πόλεμος και η επανάσταση πρέπει να συμβαδίζουν. Η συνέλευση ψηφίζει τελικά υπέρ της κολεκτιβοποίησης.

Η σκηνή είναι σημαντική καθώς αποκρυσταλλώνει σε μια συγκεκριμένη συζήτηση θεμελιώδη ερωτήματα που αφορούν τη δυναμική και τις εντάσεις όλων των ακτιβισμών των κοινωνικών κινήματων. Πώς πρέπει να εξισορροπούνται οι βραχυπρόθεσμοι στόχοι με τους μακροπρόθεσμους στόχους; Πότε πρέπει να θυσιάζονται αφηρημένες αρχές για την άμεση σκοπιμότητα; Πώς οι επαναστατικές ιδέες εφαρμόζονται στην πράξη; Πώς εξισορροπείται η ατομική ελευθερία με τη συλλογική ευημερία; Με ποιους τρόπους μπορούν οι ακτιβιστές που αγωνίζονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο να αντλήσουν από τις εμπειρίες εκείνων που βρίσκονται έξω από αυτό; Πώς εξισορροπείται το όφελος από την ανάληψη ρίσκου και την έμπνευση άλλων έναντι της προοπτικής ότι αυτό μπορεί να οδηγήσει σε θυσίες, ακόμη και σε θάνατο; Όπως και στις περισσότερες ταινίες του, ο Loach διερευνά αυτά τα ερωτήματα όχι ως μια αφηρημένη συζήτηση που επικεντρώνεται μόνο σε ιδέες, αλλά ως συγκρούσεις ενσωματωμένες στην αντιπαράθεση πολύ συγκεκριμένων χαρακτήρων και των κοσμοθεωριών τους.

4.2 Το τραγούδι της Κάρλα (*Carla's Song, 1996*)

Η ταινία αναφέρεται στην σύγχρονη ιστορία της Νικαράγουας της Κεντρικής Αμερικής. Η ισπανική κατάληψη της περιοχής κατά τον 15^ο αιώνα, υπήρξε καταστροφική για τον αυτόχθονα πληθυσμό της χώρας, ο οποίος ελαττώθηκε σημαντικά είτε λόγω μολυσματικών ασθενειών είτε επειδή ένα μεγάλο μέρος στάλθηκαν ως σκλάβοι σε άλλες ισπανικές αποικίες. Μετά από αυτή τη μείωση του πληθυσμού, η Νικαράγουα αποτέλεσε επαρχία των Ισπανών αποικιοκρατών ως τον 19^ο αι.⁶⁰ Το 1821, η Νικαράγουα, κήρυξε την ανεξαρτησία της από την Ισπανία και το 1838 αναγνωρίζεται ως ανεξάρτητη χώρα. Παρ' όλα αυτά, η πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ των πόλεων Λεόν (κέντρο των φιλελευθέρων) και Γρανάδα (κέντρο των συντηρητικών), οδήγησε τους πρώτους να αναζητήσουν βοήθεια στις ΗΠΑ. Ο Αμερικανός William Walker, ανακηρύχθηκε κυβερνήτης της Νικαράγουα, εν αντιθέσει όμως με την επιθυμία του λαού του, προσπάθησε να προσαρτήσει τη Νικαράγουα στις ΗΠΑ και νομιμοποίησε τη δουλεία. Αφού εκδιώχθηκε, πρωτεύουσα της χώρας ανακηρύχθηκε η Μανάγουα. Την εξουσία ανέλαβε το 1893, από τους Φιλελεύθερους, ο δικτάτορας José Santos Zelaya, ο οποίος όμως, μετά από μια σειρά αντικυβερνητικών συνωμοσιών, πίσω από τις βρισκονταν οι ΗΠΑ, απομακρύνθηκε και την εξουσία ανέλαβε φιλοαμερικανική κυβέρνηση. Το 1912 ξέσπασε εμφύλιος πόλεμος, γεγονός που έδωσε την αφορμή στις ΗΠΑ να εγκαταστήσουν ναυτικές δυνάμεις στη Νικαράγουα, μέχρι το 1933. Υπεγράφη επίσης σύμφωνο για τη δημιουργία καναλιών στη χώρα και την ίδρυση ναυτικών βάσεων. Από το 1926, φιλελεύθεροι ηγέτες, με πρωτεργάτη τον Augusto César Sandino, πρωτοστάτησαν σε εξεγέρσεις έναντι της αμερικανικής κατοχής. Το 1933 οι αμερικανικές δυνάμεις εγκαταλείπουν τα εδάφη της Νικαράγουα, το 1934, όμως ο Sandino δολοφονείται με εντολή του στρατηγού Anastasio Somoza και μία νέα περίοδος δικτατορίας ξεκινά από το 1936. Ο Somoza κυβερνά τη

⁶⁰ Manuel S. Orozco, Thomas W. Walker & Bernard Nietschmann, "Nicaragua", Britannica, <https://www.britannica.com/place/Nicaragua>

Νικαράγουα για είκοσι χρόνια είτε ως πρόεδρος, είτε δρώντας παρασκηνιακά πίσω από προέδρους-μαριονέτες⁶¹. Με την κατάρρευση του εμπορίου καφέ κατά το '30 και το υψηλό κόστος των εισαγόμενων από τις ΗΠΑ προϊόντων κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Somoza στράφηκε σε άλλου είδους προϊόντα, όπως η ζάχαρη, τα υφάσματα, τοιμέντο και σπύρτα. Επιπλέον, η δημιουργία εργοστασίων ζάχαρης έδωσε ώθηση στην συγκρότηση μιας σημαντικής τάξης εργατών.⁶² Παρ' όλα αυτά, οι κάτοικοι της Νικαράγουα στο σύνολο δεν ωφεληθήκαν ιδιαίτερα από την αύξηση των εσόδων της χώρας, παρά ο Somoza και οι οικείοι του. Μετά τη δολοφονία του το 1956, την εξουσία ανέλαβε ο γιος του, με τις αντιδράσεις έναντι του καθεστώτος να κορυφώνονται. Το 1961 ιδρύεται το Εθνικό Μέτωπο Απελευθέρωσης, οι λεγόμενοι Sandinistas (Sandinista National Liberation Front-Frente Sandinista de Liberación Nacional-FSLN), μαρξιστικής ιδεολογίας, προς τιμήν του Augusto Sandino, με σκοπό την ανατροπή του καθεστώτος Somoza. Μετά από έναν πολυετή και πολύνεκρο εμφύλιο, στις 19 Ιουλίου 1979, οι Sandinistas, αφού κατέλαβαν όλες τις πόλεις τη μία μετά την άλλη, αναλαμβάνουν την εξουσία, με τον Somoza να παραιτείται και να εγκαταλείπει τη χώρα. Η νέα κυβέρνηση ανέλαβε μία χώρα υπό κατάρρευση, όπου σε συνδυασμό με τον καταστροφικό σεισμό του 1972, το κόστος ήταν ένας τεράστιος αριθμός νεκρών, ανάπηρων, άστεγων, προσφύγων, εξορίστων και ορφανών. Η επανάσταση είχε πέρα από το ανθρώπινο αντίκτυπο, κοινωνικές και οικονομικές συνέπειες, καθώς ο Somoza εγκαταλείποντας τη χώρα βομβάρδισε όλες τις πόλεις και άφησε πίσω του υπέρογκο χρέος.⁶³ Το πρόγραμμα των Sandinistas είχε στόχο την εθνικοποίηση αυτών που ανήκαν στον Somoza (τοπικές τράπεζες,

⁶¹ Orozco, Walker & Nietschmann, ό.π., "Nicaragua", Britannica, <https://www.britannica.com/place/Nicaragua>

⁶² Gould, Jeffrey, "Nicaragua", in L. Bethell-I. Roxborough, *Latin America between the Second World War and the Cold War, 1944-1948*, New York: Cambridge University Press, 1992, p. 245-246

⁶³ Orozco, Walker & Nietschmann, ό.π., "Nicaragua", Britannica, <https://www.britannica.com/place/Nicaragua>

ασφαλιστικές εταιρίες και ανθρακωρυχεία εθνικοποιήθηκαν, ενώ οι εισαγωγές-εξαγωγές τροφίμων τέθηκαν υπό τον έλεγχο του κράτους) μεταρρυθμίσεις για τους αγρότες, βελτίωση των συνθηκών εργασίας, συμμετοχή απρόσκοπτα σε οργανώσεις για όλους τους εργαζόμενους, αναβάθμιση των κοινωνικών υπηρεσιών, μέριμνα για προγράμματα στέγασης, εξάλειψη του αναλφαβητισμού και αλλαγές στην παιδεία, κατάργηση της θανατικής ποινής και ισότητα των φύλων. Η θέση της γυναίκας, επίσης, ήταν πολύ σημαντική στη Νικαράγουα. Η συμμετοχή μεγάλου αριθμού γυναικών στα ένοπλα τμήματα προκάλεσε έκπληξη και θαυμασμό στην διεθνή κοινότητα. Στην περίπτωση της Νικαράγουα, η θέση της γυναίκας φαίνεται πως κερδίζεται με τις πράξεις και εδραιώνεται στον αγώνα.

Οι ΗΠΑ δεν μπορούσαν να δεχτούν το μεταρρυθμιστικό έργο των Sandinistas. Έτσι ξεκίνησε μία σειρά υπογείων δράσεων, με τη δημιουργία αντιεπαναστατικών ομάδων υπό την προτροπή του τότε προέδρου Ronald Reagan, των λεγόμενων Contras, οι οποίοι εγκατέστησαν βάσεις στα σύνορα και διοργάνωναν στρατιωτικές επιχειρήσεις εναντίον των «επαναστατών». Λόγω επίσης της όχι τόσο επιτυχημένης διαχείρισης των οικονομικών από το FSLN, οι συγκρούσεις εντάθηκαν, η κυβέρνηση Reagan θεώρησε τις εκλογές του 1984, που επικράτησαν πάλι οι Sandinistas, αποτέλεσμα νοθείας, με αποτέλεσμα ο εμφύλιος να μαινεται. Το 1987, υπεγράφη σύμφωνο μεταξύ Contras και Sandinistas για την παύση του εμφυλίου και την αποφυγή περαιτέρω καταστροφής στη χώρα, ενώ στις εκλογές του 1990 επικράτησε οριακά το χρηματοδοτούμενο από τις ΗΠΑ κεντροδεξιό κόμμα της Violeta Barrios de Chamorro.⁶⁴

⁶⁴ Χριστίνα Μαυροπούλου, «Η Νικαράγουα, οι Σαντινίστας, οι γυναίκες και η «επανάσταση των ποιητών»», tvxs, <https://tvxs.gr/news/blogarontas/i-nikaragoya-oi-santinistas-oi-gynaiques-kai-i-epanastasi-ton-poiiton>. Για μια συνοπτική παρουσίαση της επανάστασης των Σαντινίστας και του ρόλου των Κόντρας βλ. Μαρία Δαμηλάκου, «Νικαράγουα, η νίκη των ανταρτών. Μια γενικευμένη λαϊκή επανάσταση φέρνει τους Σαντινίστας στην εξουσία», *Η Καθημερινή*, 25 Οκτωβρίου 2022, <https://www.kathimerini.gr/world/562104361/nikaragoya-i-niki-ton-antarton/>

Η ιδέα για το σενάριο της ταινίας ήταν του σχεδόν μόνιμου σεναριογράφου του Loach Paul Laverty που παλιότερα είχε εργαστεί ως δικηγόρος ανθρωπίνων δικαιωμάτων στη Νικαράγουα. Ο Laverty έστειλε την ιδέα του στον Loach και έτσι προέκυψε το "Carla's Song". Η ιστορία της ταινίας αφορά έναν οδηγό λεωφορείου στη Σκωτία που ονομάζεται George και ο οποίος σε μια διαδρομή του συναντά μια μυστηριώδη γυναίκα που ονομάζεται Carla. Στην αρχή, ο ένας γοητεύεται από τον άλλον, αλλά καθώς η ιστορία προχωράει, ο George ανακαλύπτει ότι η Carla κατάγεται από τη Νικαράγουα και είχε φύγει από εκεί λόγω της αυξανόμενης έντασης μεταξύ των Sandinistas και των Contras ως αποτέλεσμα της εξέγερσης των Contras. Ο George και η Carla πηγαίνουν τελικά στη Νικαράγουα για να βρουν τον εραστή της και συναγωνιστή της στην αντίσταση Antonio. Μόλις βρεθούν στη Νικαράγουα, η Carla και ο George επιχειρούν να διασχίσουν τη χώρα στην αποστολή τους να βρουν τον Antonio. Συναντούν την οικογένεια της Carla, άλλους αντιστασιακούς, έναν πρώην εργαζόμενο της CIA ονόματι Bradley και άλλους. Η Carla βρίσκει τελικά τον Antonio και συνειδητοποιεί ότι η θέση της είναι στην επανάσταση και στον αγώνα εναντίον των ακροδεξιών Contras. Ο George επιστρέφει στη Σκωτία και στη ζωή του, αλλά τώρα ξέρει περισσότερα για τη Νικαράγουα και από την εμπειρία του είναι καλύτερος άνθρωπος. Εν ολίγοις, και οι δύο χαρακτήρες βρίσκουν τον εαυτό τους μέσα από το ταξίδι τους.

Το είδος της ταινίας είναι μια «μυθιστορία non Fiction» δηλαδή μια ιστορία που θα μπορούσε να έχει συμβεί, αν και δεν βασίζεται σε πραγματική ιστορία. Γεγονότα όπως η Σαντινίστικη Επανάσταση ήταν πραγματικά και οι Sandinistas και οι Contras υπήρξαν.

Ο σκοπός του σκηνοθέτη για την παραγωγή αυτής της ταινίας είναι να ενημερώσει τον κόσμο για την Επανάσταση των Sandinistas. Ακόμα και το ειδύλλιο μεταξύ του George και της Carla είναι δευτερεύον μπροστά στο μεγαλύτερο θέμα που υπάρχει - την αστάθεια της Νικαράγουας και την εξεύρεση του τι συνέβη στον Antonio. Ο σκηνοθέτης αφήνει την ιστορία να

χτιστεί από το ειδύλλιο της Carla και του George, στο μυστήριο πίσω από τον Antonio, μέχρι που τελικά εγκαταλείπουν τη Γλασκώβη και πηγαίνουν στη Νικαράγουα. Παρόλο που δεν δίνονται πολλές προσωπικές πληροφορίες για την Carla, μέσα από αυτήν, μπορεί κάποιος να δει κάποιον από τη Νικαράγουα που έχει επηρεαστεί από την επανάσταση. Υπό αυτή την έννοια, ο σκοπός της, μαζί με όλων των άλλων στην ιστορία, είναι να δείξει πώς είναι η ζωή για τους Νικαραγουανούς.

Η ταινία είναι σε θέση να κάνει το κοινό να νιώσει το άγχος και τον τρόπο που αντιμετώπιζαν οι κάτοικοι της Νικαράγουα κατά τη διάρκεια και μετά την επανάσταση. Οι ισχυρές εικόνες και οι εξελίξεις της πλοκής δίνουν μια εικόνα για τις επιπτώσεις της επανάστασης στη σωματική και συναισθηματική υγεία των Νικαραγουανών.⁶⁵ *Το τραγούδι της Κάρλα* (Carla's song, 1996) μεταφέρει τον θεατή στην καρδιά της Νικαράγουας με αξιοσημείωτη δεξιοτεχνία και ζωντάνια, τον κάνει να αισθάνεται ότι βρίσκεται στη μέση της σύγκρουσης των Contras και των Sandinistas και ταυτίζεται με την ηρωίδα καθώς βιώνει δραματικές, θλιβερές καταστάσεις.

⁶⁵ Dave Mikey and Henry Amrit, "Carla's Song", wpmucdn, <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/journeys.dartmouth.edu/dist/1/918/files/2016/11/Carlas-Song-2.pdf>

4.3 Ο άνεμος χορεύει το κριθάρι (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006)

Θεματικά συγγενής με το *Michael Collins* του Neil Jordan (1996), η ταινία του Ken Loach *The Wind That Shakes the Barley* (2006) επικεντρώνεται στον Ιρλανδικό Πόλεμο της Ανεξαρτησίας (1919-1921) και τον επακόλουθο Εμφύλιο Πόλεμο (1922-23). Το *The Wind That Shakes the Barley* του Loach, απεικονίζει τα γεγονότα "από κάτω προς τα πάνω", μέσα από τις εμπειρίες των απλών μελών μιας "φάλαγγας" του IRA στην αγροτική νοτιοδυτική περιοχή της κομητείας Cork, όπου έλαβαν χώρα μερικές από τις πιο έντονες μάχες της εμφύλιας σύγκρουσης. Ο τρόπος προσέγγισης του Loach έρχεται σε αντίθεση με την ταινία του Jordan, η οποία δραματοποιεί τα ιστορικά γεγονότα "από πάνω προς τα κάτω", αναλύοντας τη δράση των ηγετών του ιρλανδικού εθνικισμού στο Δουβλίνο. Ο Michael Collins για παράδειγμα εμφανίζεται μόνο για λίγο σε ένα δελτίο ειδήσεων στην ταινία του Loach. Δεν υπάρχει κανένα ίχνος ηγετών όπως ο Arthur Griffith, ενώ το όνομα του ηγέτη της ιρλανδικής επανάστασης Eamon de Valera δεν αναφέρεται καν. Αντίθετα ο James Connolly, ο κορυφαίος θεωρητικός και οργανωτής των σοσιαλιστών της Ιρλανδίας που δολοφονήθηκε τέσσερα χρόνια νωρίτερα για τη συμμετοχή του στην εξέγερση του Πάσχα του 1916, παίζει σημαντικό ρόλο καθώς οι επαναστατικές του απόψεις αποτελούν αντικείμενο συζήτησης για δύο από τους πρωταγωνιστές της ταινίας.

Η ταινία βασίζεται σε σενάριο του Paul Laverty το οποίο ακολουθεί πιστά την ιστορική καταγραφή και διαδραματίζεται σε μια διετή περίοδο μεταξύ 1920 και 1922. Η δραματική πορεία της ταινίας παρακολουθεί την ανάπτυξη του δεσμού μεταξύ των αδελφών O' Donovan, του Teddy (τον υποδύεται ο Pádraic Delaney), ενός πρώην φοιτητή ιεροδιδασκαλείου που τώρα υπηρετεί σε μια τοπική μονάδα του IRA, και του Damien (τον

υποδύεται ο Cillian Murphy), ενός νεαρού αποφοίτου της ιατρικής. Αφού γίνεται μάρτυρας της σφαγής που προκάλεσαν οι βρετανικές δυνάμεις στον άμαχο πληθυσμό, ο Damien αποφασίζει να μην συνεχίσει την εκπαίδευσή του σε νοσοκομείο του Λονδίνου. Ενώνεται με τον αδελφό του και άλλα μέλη του IRA -αγρότες, βετεράνους του στρατού και εργάτες εργοστασίων- καθώς χτίζουν μια φάλαγγα για να πολεμήσουν τους Βρετανούς. Ο Dan (Liam Cunningham), ένας βετεράνος των συνδικάτων και πρώην μέλος του Ιρλανδικού Στρατού Πολιτών του Connolly, σύντομα ενώνεται μαζί τους. Η Sinéad (Orla Fitzgerald), μέλος του Cumann na mBan, του βοηθητικού γυναικείου σώματος, βοηθά τη μονάδα του IRA μεταφέροντας μηνύματα και κρύβοντας όπλα.⁶⁶ Μετά από ένα χρόνο μαχών, κηρύσσεται εκεχειρία. Ωστόσο, μήνες αργότερα, ξεσπά μια έντονη διαφωνία σχετικά με τις διατάξεις της αγγλοϊρλανδικής συνθήκης που υπογράφηκε στο Λονδίνο, διχάζοντας τον τοπικό IRA σε τμήματα υπέρ και κατά της συνθήκης. Ο Damien και ο Teddy έρχονται σε σύγκρουση, με τον Teddy να θεωρεί τη Συνθήκη τεράστια επιτυχία δεδομένης της πιο ρεαλιστικής εκτίμησής του για τη στρατιωτική και πολιτική πραγματικότητα και τον Damien να την καταγγέλλει ως προδοσία των εθνικιστικών ονείρων για μια ενωμένη, ανεξάρτητη Ιρλανδία. Ο Teddy κατατάσσεται στο στρατό της νέας Προσωρινής Κυβέρνησης της Ιρλανδίας, ενώ ο Damien, με την υποστήριξη του Dan και άλλων "άτακτων" του IRA, συνεχίζει την ένοπλη αντίσταση ενάντια στο νέο Ιρλανδικό Ελεύθερο Κράτος. Ο Dan σκοτώνεται και ο Damien συλλαμβάνεται μετά από μια αποτυχημένη επιδρομή για την απόκτηση όπλων και πυρομαχικών στις εγκαταστάσεις του στρατού, γεγονός που αλλάζει τραγικά την πορεία του μετέπειτα εμφυλίου πολέμου. Ο Teddy δίνει τις εντολές για την εκτέλεση του Damien από εκτελεστικό απόσπασμα το επόμενο πρωί, αφού εκείνος αρνείται να τους πει πού βρίσκονται οι συναγωνιστές του IRA ή η αποθήκη όπλων τους. Στην ταινία η επιθυμία του σκηνοθέτη για μια ανοιχτή απεικόνιση των φρικαλεοτήτων που

⁶⁶ Gary Crowds, «The Wind that Shakes the Barley», *Cinéaste*, Vol. 32, No. 2, (2007), σ. 55-57.

διαπράχθηκαν και από τις δύο πλευρές κατά τη διάρκεια των δύο φάσεων της σύγκρουσης και για την διεξοδική απεικόνιση των πολιτικών συζητήσεων που λάμβαναν χώρα στην ιρλανδική κοινωνία εκείνη την εποχή είναι εμφανής. Προκαλεί ίσως έκπληξη το γεγονός ότι οι Loach και Lavery δεν απέφυγαν να χρησιμοποιήσουν μια τετριμμένη και προβλέψιμη αντίθεση μεταξύ δύο αδελφών, θέμα εξαιρετικά οικείο και επαναλαμβανόμενο σε κάθε έργο που αναφέρεται σε εμφύλιες συγκρούσεις. Η σχέση της Ιστορίας στην ταινία *Ο Άνεμος χορεύει το κριθάρι* είναι εμφανής. Εμφανής είναι εξάλλου και ο τρόπος που αντιμετωπίζεται η ίδια η διαλεκτική με την Ιστορία από την κινηματογραφική γραφή του Loach. "Η δυσκολία της Αγγλίας είναι η ευκαιρία της Ιρλανδίας" ήταν ένα από τα γνωμικά της επαναστατικής Ιρλανδικής Ρεπουμπλικανικής Αδελφότητας (IRB), η οποία ήταν προσηλωμένη στην επίτευξη της πλήρους ανεξαρτησίας της Ιρλανδίας από τη Βρετανία μέσω της ένοπλης βίας. Η ευκαιρία που παρείχε η βρετανική εμπλοκή στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο χρησιμοποιήθηκε από τους ένοπλους επαναστάτες της IRB, τους Ιρλανδούς Εθελοντές και τον Ιρλανδικό Στρατό Πολιτών για να οργανώσουν μια στρατιωτικά καταδικασμένη αλλά συμβολικά ισχυρή ένοπλη εξέγερση στο Δουβλίνο το Πάσχα του 1916, όταν ανακηρύχθηκε η Ιρλανδική Δημοκρατία. Μεταξύ των εκτελεσθέντων ηγετών της εξέγερσης ήταν και ο σοσιαλιστής Τζέιμς Κόνολι, η συμμετοχή του οποίου προέκυψε εν μέρει από την απελπισία μετά την ήττα της ιρλανδικής εργατικής δύναμης στο Λουκέτο του Δουβλίνου το 1913 και τη συντριβή της διεθνούς σοσιαλιστικής αλληλεγγύης από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ενώ το σοσιαλιστικό ρεπουμπλικανικό μήνυμά του (ουσιαστικά, ότι οι αγώνες κατά του βρετανικού ιμπεριαλισμού και του καπιταλισμού ήταν αδιαίρετοι) δεν είχε έναν αρκετά ισχυρό υποστηρικτή, ατομικά ή οργανωτικά, για να επηρεάσει τα μετέπειτα γεγονότα προς μια κοινωνική επαναστατική κατεύθυνση, ένα σκέλος του κινήματος της ανεξαρτησίας παρέμεινε προσηλωμένο στο όραμά του.⁶⁷

⁶⁷ Donal O. Drisceoil, "Framing the Irish Revolution: Ken Loach's *The Wind That Shakes the Barley*", *Radical History Review*, 2009, 104: 5-15.

Αυτό το όραμα εκπροσωπείται και εκφράζεται πιο έντονα στην ταινία από τον χαρακτήρα του συνδικαλιστή-αντάρτη Dan του οποίου η αφοσίωση και η γοητεία κυριαρχούν απέναντι στους άλλους βασικούς χαρακτήρες. Ο Loach αποφεύγει σαφώς την προσέγγιση της βιογραφίας ενός μεγάλου ήρωα που υιοθέτησε ο Neil Jordan στη χολιγουντιανού τύπου ταινία του *Michael Collins*, η πανύψηλη μορφή του Connolly ρίχνει μια συνεχή σκιά στην απεικόνιση των μετέπειτα γεγονότων στην ταινία. Η ταινία διατρέχει σχεδόν το σύνολο των μεγάλων γεγονότων της ιρλανδικής ιστορίας: την εκτέλεση των ηγετών του 1916 και την στρατιωτική καταστολή που τη συνόδευσε, το αυξανόμενο αντιπολεμικό αίσθημα στην Ιρλανδία και τη μειωμένη πίστη στις βρετανικές προθέσεις να αναγνωρίσουν ακόμη και μια αποδυναμωμένη αυτονομία στους Ιρλανδούς στο τέλος του πολέμου, την μετατόπιση της λαϊκής υποστήριξης από τον μετριοπαθή εθνικισμό προς το αυτονομιστικό κίνημα, που ενσαρκώθηκε στο αναγεννημένο πολιτικό κόμμα Sinn Féin ("Εμείς οι ίδιοι"), τους αναδιοργανωμένους Ιρλανδούς Εθελοντές και την ταχέως αναπτυσσόμενη συνδικαλιστική Irish Transport and General Workers' Union.⁶⁸

Η επιτυχημένη εθνικιστική αντίδραση στη βρετανική προσπάθεια επέκτασης της επιστράτευσης στην Ιρλανδία το 1918, στην οποία πρωταγωνίστησαν το Sinn Féin και τα συνδικάτα, επιτάχυνε τη μετατόπιση του ιρλανδικού εθνικισμού από τον μετριοπαθή συνταγματισμό στον ριζοσπαστικό αυτονομισμό. Στις γενικές εκλογές του Ηνωμένου Βασιλείου τον Δεκέμβριο του 1918, το Sinn Féin κέρδισε μεγάλη πλειοψηφία σε όλη την Ιρλανδία, με εξαίρεση τα βορειοανατολικά, όπου κυριάρχησαν οι Ενωτικοί, που αντιδρούσαν σε οποιαδήποτε μείωση της Ένωσης με τη Βρετανία. Το Sinn Féin, όπως είχε υποσχεθεί στο μανιφέστο του, ίδρυσε ένα ιρλανδικό κοινοβούλιο, το Dáil Éireann, στο Δουβλίνο τον Ιανουάριο του 1919 και διακήρυξε την ιρλανδική ανεξαρτησία στον κόσμο. Οι προσπάθειες να εξασφαλιστεί η διεθνής αναγνώριση της Ιρλανδικής Δημοκρατίας έπεσαν στο κενό και η βρετανική κυβέρνηση αρνήθηκε να υποστηρίξει την έννοια

⁶⁸ Στο ίδιο, σ. 17

της ιρλανδικής δημοκρατίας ή το ιρλανδικό δικαίωμα στην αυτοδιάθεση. Το Dáil τέθηκε εκτός νόμου, όπως και οι περισσότερες άλλες εκδηλώσεις του προηγμένου ιρλανδικού εθνικισμού. Οι Δημοκρατικοί στην παρανομία και οι Ιρλανδοί Εθελοντές έγιναν ο Ιρλανδικός Δημοκρατικός Στρατός (IRA).⁶⁹

Οι εθελοντές του IRA ήταν κυρίως νέοι άνδρες μαθητευόμενοι, υπάλληλοι, αγρότες, εργάτες εργοστασίων και μεταφορών. Ορισμένοι ήταν βετεράνοι του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, των οποίων η στρατιωτική εκπαίδευση ήταν ζωτικής σημασίας, ενώ υπήρχε και μια μικρή μερίδα επαγγελματιών, όπως ο Ernie O'Malley, τα απομνημονεύματα του οποίου αποτέλεσαν έμπνευση για τον χαρακτήρα του νεαρού γιατρού Damien. Οι εθελοντές στρατολογούσαν μέλη ανάμεσα σε συμμαθητές, αδέρφια και συμπαίκτες της Γαελικής Αθλητικής Ένωσης (GAA). Στην εναρκτήρια σκηνή της ταινίας απεικονίζεται ένας αγώνας hurling GAA στον οποίο συμμετέχουν πολλοί από εκείνους που θα αποτελούσαν την "φάλαγγα" της ταινίας. Η αντίσταση στην άρνηση των Βρετανών να αναγνωρίσουν την ιρλανδική ανεξαρτησία συνεπαγόταν κάτι περισσότερο από έναν απλό ανταρτοπόλεμο, και ένα από τα δυνατά σημεία της ταινίας είναι η διεύρυνση της ιστορικής εικόνας ώστε να ενσωματώσει τους κύριους άξονες της αντίστασης. Το εργατικό κίνημα έριξε το βάρος του στον αγώνα των Ρεπουμπλικανών και ο IRA ανέλαβε την επίθεση εναντίον της ένοπλης αστυνομικής δύναμης, της Βασιλικής Ιρλανδικής Χωροφυλακής (RIC), τα μάτια και τα αυτιά της βρετανικής κυριαρχίας στην Ιρλανδία, καθώς και μια ζωτική πηγή όπλων και πυρομαχικών. Το RIC εξουδετερώθηκε ουσιαστικά στα μέσα του 1920 και οι Βρετανοί έφεραν ενισχύσεις από τη Βρετανία με τη μορφή των διαβόητων *Black and Tans* που αποτελούνταν κυρίως κυρίως από βετεράνους στρατιώτες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και ενός σώματος πρώην αξιωματικών, γνωστού ως *Auxiliaries*. Με την υποστήριξη του τακτικού βρετανικού στρατού στην Ιρλανδία, οι "Tans" και οι "Auxies"

⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 19-24

έσπειραν τον όλεθρο, αντιμετωπίζοντας με σχετική επιτυχία τον IRA και τρομοκρατώντας τις κοινότητες που θεωρούνταν ότι τον συντηρούσαν.⁷⁰

Από εκεί ξεκινά η αφήγηση της ταινίας, καθώς ένας νεαρός άνδρας ξυλοκοπείται μέχρι θανάτου από τους Βρετανούς σε ένα αγρόκτημα, αφού αρνήθηκε να συνεργαστεί δίνοντας το όνομά του στα αγγλικά, επιβεβαιώνοντας συμβολικά την ξεχωριστή του ταυτότητα χρησιμοποιώντας μόνο την ιρλανδική γλώσσα. Τα στρατιωτικά δικαστήρια και οι αυξανόμενες συλλήψεις και επιδρομές οδήγησαν στην οργάνωση των λεγόμενων «ιπτάμενων φαλάγγων», κινητών μονάδων που αντιμετώπιζαν τους Βρετανούς κυρίως στήνοντας ενέδρες στην ύπαιθρο. Τα βρετανικά αντίποινα περιλάμβαναν την πυρπόληση και λεηλασία σπιτιών, χωριών και πόλεων, τυχαίους πυροβολισμούς αμάχων και δολοφονίες, συλλήψεις ή βασανισμούς ρεπουμπλικανών ακτιβιστών. Αναπτύχθηκε ένας κύκλος βίας και ο πόλεμος γινόταν όλο και πιο βρώμικος. Οι δολοφονίες ύποπτων κατασκόπων και πληροφοριοδοτών αυξήθηκαν καθώς ο πόλεμος των μυστικών υπηρεσιών εντατικοποιήθηκε. Το δίκτυο πληροφοριών του IRA αποδείχθηκε ιδιαίτερα επιτυχημένο. Οι γυναίκες, οργανωμένες στο *Cumann na mBan* (το γυναικείο βοηθητικό σώμα του IRA) έπαιζαν καθοριστικό ρόλο, και γενικά στον τομέα των υποστηρικτικών εργασιών, όπως οι επικοινωνίες, η προπαγάνδα και η λειτουργία των δικαστηρίων του Dáil. Η αναγνώριση αυτού του γυναικείου ρόλου είναι άλλη μια από τις θεματικές της ταινίας σε σχέση με προηγούμενες απεικονίσεις της ιρλανδικής επανάστασης από τον κινηματογράφο. Δεν αποφεύγει τη σκληρή πραγματικότητα του ένοπλου αγώνα: η βία και από τις δύο πλευρές είναι άσχημη και οικεία, αν και είναι σαφές ποια βία θεωρεί ο Loach ως πιο δικαιολογημένη. Μετά από μια αιματηρή ενέδρα, όταν κάποιος από τους νεαρούς Εθελοντές είναι φανερά αγχωμένος από τη σφαγή στην οποία συμμετείχαν, ο αρχηγός τους τους παρατάσσει στην άκρη του δρόμου και βγάζει λόγο: "Μισθοφόροι! Που πληρώθηκαν για να έρθουν εδώ για να τους κάνουν να σέρνονται και να τους εξοντώσουν. Μόλις έστειλαν ένα μήνυμα

⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 27

στο βρετανικό υπουργικό συμβούλιο που θα αντηχήσει και θα αντηχήσει σε όλο τον κόσμο! Αν φέρουν την αγριότητά τους εδώ πέρα, θα την αντιμετωπίσουν με τη δική μας αγριότητα!".

Οι δράσεις του εργατικού κινήματος, όπως η άρνηση των σιδηροδρομικών να μεταφέρουν βρετανικό στρατιωτικό προσωπικό ή εξοπλισμό, ήταν καθοριστικής σημασίας για τη ιρλανδική δράση.⁷¹ Μια βασική σκηνή της ταινίας περιλαμβάνει μια σκηνοθετημένη αντιπαράθεση μεταξύ του βρετανικού στρατού και των σιδηροδρομικών εργατών. Γενικότερα, στην Ιρλανδία τα χρόνια αυτά παρατηρήθηκε υψηλό επίπεδο ταξικών συγκρούσεων, με μαχητικούς εργάτες από το ταχέως αναπτυσσόμενο συνδικαλιστικό κίνημα να οργανώνουν εκατοντάδες απεργίες και καταλήψεις χρησιμοποιώντας τα σύμβολα και τα συνθήματα του διεθνούς σοσιαλισμού, ενώ οι φτωχοί της υπαίθρου συμμετείχαν σε αγροτικές κινητοποιήσεις. Η ηγεσία του Sinn Féin και του IRA, ωστόσο, προσπάθησε να ελαχιστοποιήσει την ταξική σύγκρουση προς το συμφέρον του ενωτικού σχεδίου και της στρατηγικής κινητοποίησης όλων των τάξεων και να διατηρήσει την οικονομική υποστήριξη των μεγαλοαγροτών και των εμπόρων. Η συνδικαλιστική ηγεσία αποδέχτηκε ότι "η εργασία πρέπει να περιμένει", ενώ οι σοσιαλιστές του ρεπουμπλικανικού κινήματος πίστευαν ότι οι μαχητικοί εργάτες και οι φτωχοί της υπαίθρου θα ξεπερνούσαν τη μεσοαστική ηγεσία του εθνικιστικού κινήματος μόλις αυτή αποδεχόταν, όπως πίστευαν ότι αναπόφευκτα θα έκανε, έναν συμβιβασμό που δεν θα έφτανε την εξισωτική δημοκρατία που είχε ανακηρυχθεί το 1916. Η ταξική δυναμική της επικείμενης διάσπασης του κινήματος ανεξαρτησίας και του Ιρλανδικού Ελεύθερου Κράτους που θα αναδυόταν το 1922, αποκαλύπτεται στη σκηνή του δικαστηρίου του Dáil της ταινίας, όπου ένας κερδοσκοπός έμπορος διασώζεται από τη λαϊκή δικαιοσύνη από τους τοπικούς ηγέτες των Ρεπουμπλικάνων, επικαλούμενοι την εξάρτησή τους από την οικονομική του υποστήριξη. Το φύλο παίζει επίσης ρόλο: καθώς ο δικαστής και το υπόλοιπο προσωπικό του δικαστηρίου ήταν γυναίκες, ο σφετερισμός της

⁷¹ Στο ίδιο, σ. 29-30

απόφασής τους υποδηλώνει επίσης τη μεταπολιτευτική μείωση του δημόσιου ρόλου των γυναικών στη ζωή της Ιρλανδίας.

Ο Loach προσπαθεί να δημιουργήσει ένα συλλογικό πνεύμα μεταξύ των ηθοποιών και η χρήση του φωτισμού και των γωνιών της κάμερας έχει σχεδιαστεί για να δημιουργήσει αυτό που θεωρεί ότι είναι μια σχέση αλληλεγγύης μεταξύ των θεατών και των χαρακτήρων. Ως ιστορικός σύμβουλος της ταινίας, συμμετείχε στον σχολιασμό του σεναρίου, στον έλεγχο των γεγονότων, στην πρόσβαση σε πρωτότυπα έγγραφα ο Donal O'Driscoll⁷²

Ο David Denby σε μια κριτική του στο περιοδικό *New Yorker* δεν ενδιαφέρεται για τα ιστορικά ζητήματα που συζητούνται εδώ - συνοψίζει το θέμα της ταινίας σκωπτικά ως "η επανάσταση τρώει τα παιδιά της" και συνεχίζει να εξυμνεί την τέχνη: την κινηματογράφιση, την απεικόνιση της βίας με αποκομμένη ειλικρίνεια, τον ενθουσιασμό και την τραγωδία της επανάστασης και τη ζοφερή, τρομερή ομορφιά όλων αυτών.⁷³ Το μεγαλύτερο μέρος του αμερικανικού και ευρωπαϊκού Τύπου ήταν επίσης διθυραμβικό, υπενθυμίζοντας ότι ο Loach είναι, πάνω απ' όλα, ένας σπουδαίος κινηματογραφιστής, αν και για τον οποίο ο κινηματογράφος και η πολιτική, η τέχνη και η ζωή, καθώς και η ιστορία και το παρόν, είναι αδιαχώριστα. Ο A. O. Scott στους *New York Times* έκλεισε την κριτική του παρατηρώντας ότι "η ιστορία που παρουσιάζεται στο *The Wind That Shakes the Barley* δύσκολα μοιάζει με κλειστό βιβλίο ή με έκθεση μουσείου".⁷⁴

⁷² Στο ίδιο, σ. 34

⁷³ David Danby, "Taking Sides.

"The Wind That Shakes the Barley" and "Zodiac", *The New Yorker* 19/3/2007, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/03/19/taking-sides>

⁷⁴ Manohla Dargis and A. O. Scott, "Ken Loach's 'Wind That Shakes the Barley' Wins Top Prize at Cannes", *The New York Times*, 29/5/2006, <https://www.nytimes.com/2006/05/29/movies/ken-loachs-wind-that-shakes-the-barley-wins-top-prize-at-cannes.html>

4.4 Η υποδοχή των έργων του Loach

Το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις ταινίες του Loach θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως "πολιτισμικά βρετανικές" δεν έχει μειώσει την απήχυσή τους εκτός Βρετανίας. Οι ταινίες του Loach έχουν συχνά πολύ καλύτερες επιδόσεις στην ηπειρωτική Ευρώπη από ό,τι στο ίδιο το Ηνωμένο Βασίλειο. Η ανάλυση των στοιχείων από τη βάση δεδομένων LUMIERE του Ευρωπαϊκού Οπτικοακουστικού Παρατηρητηρίου (2015) δείχνει ότι το 87% των εισιτηρίων των ταινιών του Loach στους κινηματογράφους της Ευρωπαϊκής Ένωσης προέρχεται από χώρες εκτός του Ηνωμένου Βασιλείου. Αυτό συγκρίνεται με το 55% για τη μέση εγχώρια ταινία του Ηνωμένου Βασιλείου. Η πιο επιτυχημένη ευρωπαϊκή επικράτεια του Loach είναι η Γαλλία, όπου οι ταινίες του δημιουργούν (μέσο όρο) 351.288 εισιτήρια, ακολουθούμενη από την Ιταλία (185.467 εισιτήρια), το Ηνωμένο Βασίλειο (89.840 εισιτήρια) και την Ισπανία (88.305 εισιτήρια) Όσον αφορά τα εισιτήρια ανά κάτοικο, οι ταινίες του Loach έχουν επίσης ιδιαίτερα καλές επιδόσεις στη Δανία (με μέσο όρο 0,50%), το Λουξεμβούργο (0,43%) και την Ελβετία (0,43%), αλλά και σε μικρότερο βαθμό στην Ισλανδία (0,35%) και το Βέλγιο (0,31%).⁷⁵

Είναι δύσκολο να εκτιμηθεί πόσο μεγάλο μέρος αυτής της επιτυχίας στην ηπειρωτική Ευρώπη μπορεί να αποδοθεί άμεσα στη συμμετοχή των ευρωπαίων εταίρων συμπαραγωγής. Σίγουρα υπάρχουν ενδείξεις ότι οι

⁷⁵ Huw David Jones . "UK/European co-productions: The case of ken loach". *Journal of British Cinema and Television*, 13.3 (2016),: σελ. 368-389.

ευρωπαϊκές συμπαραγωγές σημειώνουν καλύτερα αποτελέσματα από τις αμιγώς εγχώριες ταινίες. Συχνά αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι εταίροι συμπαραγωγής συμβάλλουν στην ευκολότερη διανομή στο εξωτερικό. Ωστόσο, στην περίπτωση του Loach, τα στοιχεία γι' αυτό είναι μικτά. Από τη μία πλευρά, οι ταινίες του Loach είχαν γενικά καλύτερες επιδόσεις από το μέσο όρο στην Ισπανία κατά την περίοδο που οι ταινίες του ήταν συμπαραγωγή με την ισπανική Tornasol Pictures. Ο O'Brien και αφορούν το σύνολο των ταινιών του και όχι μόνο το *Γη και ελευθερία*. Θα πρέπει επίσης να τονιστεί ότι η συμπαραγωγή διευκόλυνε τη λήψη χρηματοδότησης από το πρόγραμμα MEDIA της ΕΕ, το οποίο αποσκοπεί στην αύξηση της κυκλοφορίας και της τηλεθέασης των ευρωπαϊκών οπτικοακουστικών έργων. Κατά την περίοδο 2007-2013, οι ταινίες του Loach έλαβαν πάνω από 2,4 εκατομμύρια ευρώ από το πρόγραμμα MEDIA για τη στήριξη της διανομής τεσσάρων ταινιών - το υψηλότερο ποσό που έλαβε οποιοσδήποτε Βρετανός σκηνοθέτης. Από την άλλη πλευρά, οι ταινίες του Loach δεν τα πηγαίνουν το ίδιο καλά στον γερμανόφωνο χώρο παρά την ύπαρξη της συνεργασίας με την γερμανική Road Movies. Από την άλλη στη Γαλλία ο Loach γνώριζε την σημαντικότερη αποδοχή πολύ πριν από τη δημιουργία της συνεργασίας με την εταιρία Why Not και Wild Bunch το 2008.⁷⁶

Αυτό που φαίνεται να επηρεάζει περισσότερο τις εισπρακτικές επιδόσεις των ταινιών του Loach είναι η κριτική υποδοχή του έργου. Είναι αξιοσημείωτο, για παράδειγμα, ότι η πιο επιτυχημένη ταινία του Loach από πλευράς εισπράξεων ήταν η ταινία *The Wind That Shakes the Barley*, η οποία κέρδισε τον Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες το 2006, ενώ η ταινία *The Angel's Share*, η οποία κέρδισε το βραβείο της κριτικής επιτροπής στις Κάννες το 2012, ήταν η δεύτερη καλύτερη ταινία του. Αντίθετα, οι ταινίες *Route Irish*, *Tickets* και *Bread and Roses*, οι οποίες έλαβαν τη χαμηλότερη κριτική εκτίμηση σύμφωνα με τον ιστότοπο Rotten Tomatoes, ήταν επίσης

⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 370

μεταξύ των ταινιών με τις χειρότερες εισπρακτικές επιδόσεις. Συνεπώς, η συμπαραγωγή επηρέασε τις επιδόσεις των ταινιών του Loach μόνο στο βαθμό που του επέτρεψε να κάνει ταινίες υψηλής ποιότητας χωρίς καμία δημιουργική παρέμβαση από τους παραγωγούς του. Αυτή η δημιουργική ελευθερία ήταν ζωτικής σημασίας για τη διατήρηση της φήμης του Loach ως ενός από τους κορυφαίους "auteurs" της Ευρώπης και για την προσέλκυση της προσοχής κινηματογραφικών φεστιβάλ όπως των Καννών και του Βερολίνου, τα οποία με τη σειρά τους έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην προώθηση των ταινιών του. Αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντικό για την επιτυχία του στη Γαλλία, όπου φαίνεται να υπάρχει ένα καλά ανεπτυγμένο κοινό για τον κινηματογράφο "auteur". Αξίζει να σημειωθεί, για παράδειγμα, ότι στοιχεία από τη βάση δεδομένων LUMIERE (2015) δείχνουν ότι άλλοι αναγνωρισμένοι Βρετανοί "auteurs", όπως ο Mike Leigh και ο Michael Winterbottom, τείνουν επίσης να κάνουν περισσότερα εισιτήρια στη Γαλλία από ό,τι στο ίδιο το Ηνωμένο Βασίλειο. Η δημιουργική ελευθερία επέτρεψε επίσης στον Loach να ασχοληθεί με συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Η κοινωνική και πολιτική δέσμευση του Loach βοηθά στην εξήγηση της απήχησης του στη Γαλλία, όπου οι ανησυχίες του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου στρέφονται σε ζητήματα ψυχολογικά ή «εσωτερικά» των σύγχρονων ανθρώπων αφήνοντας κατά μέρος τα μεγάλα κοινωνικά θέματα, ενώ από την άλλη ο δημοφιλής-εμπορικός γαλλικός κινηματογράφος ασχολείται με πιο εύπεπτα θέματα . Ωστόσο, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι οι ταινίες του Loach δεν έτυχαν καθολικής αποδοχής σε όλη την Ευρώπη.⁷⁷Ενώ στη Δυτική Ευρώπη έχουν μέσο ποσοστό διείσδυσης 0,25% του πληθυσμού, στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη το μέσο ποσοστό διείσδυσης είναι μόλις 0,04%. Δεν είναι σαφές αν αυτό οφείλεται σε διαρθρωτικούς παράγοντες, όπως η ανεπαρκής διαθεσιμότητα κινηματογράφων ή χαμηλή προσέλευση θεατών ή σε πολιτιστικούς παράγοντες, όπως η έλλειψη συγγένειας με τις βρετανικές

⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 375-380

ιστορίες ή τον κοινωνικό ρεαλιστικό κινηματογράφο. Αξιζει επίσης να επισημανθεί ότι σε σύγκριση με χώρες όπως η Γαλλία και η Ιταλία, οι ταινίες του Loach είχαν γενικά λιγότερο καλές επιδόσεις στο Ηνωμένο Βασίλειο,. Οι ταινίες του Loach έχουν συχνά καλύτερες επιδόσεις στις περιοχές όπου γυρίστηκαν – όπως λ.χ. το σκωτσέζικο δράμα *The Angels' Share*, παίχτηκε στους mainstream κινηματογράφους της Σκωτίας - αλλά ίσως στο βρετανικό κοινό μπορεί να εντοπίζεται ένας κορεσμός από την μακρόχρονη πορεία του Ken Loach.

Συμπεράσματα

Ο κινηματογράφος γίνεται ιστορικό τεχνούργημα όταν χρησιμοποιείται ως ντοκιμαντέρ ή ιστορική καταγραφή, ιδίως όταν υιοθετεί τα διακριτικά είδη της ταινίας τεκμηρίωσης ή των επικαίρων. Η ιστορία γίνεται αντικείμενο του κινηματογράφου στην περίπτωση κυρίως των ταινιών ιστορικής θεματολογίας. Η πρωταρχική διάκριση μεταξύ των δύο συνδέεται αναμφισβήτητα τόσο με τον βαθμό μυθοπλασίας όσο και με τον χρονικό διαχωρισμό από τα γεγονότα που απεικονίζονται σε κάθε περίπτωση. Τα ιστορικά ντοκιμαντέρ λ.χ. επικεντρώνονται στους τρόπους με τους οποίους μια κοινωνία ελέγχει το παρόν της κατά τη διάρκεια μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής. Οι ταινίες αυτές εξετάζονται από την άποψη του τρόπου με τον οποίο δημιουργείται η ιστορική μνήμη σε ένα συγχρονικό περιβάλλον, καταδεικνύοντας ή επηρεάζοντας την κοινωνική ιστορική συνείδηση. Οι ιστορικές ταινίες ή ταινίες εποχής από την άλλη συγκρίνονται με απεικονίσεις του τρόπου με τον οποίο ένας πολιτισμός αντιμετωπίζει το παρελθόν. Σε αντίθεση με τα ντοκιμαντέρ και τα δελτία ειδήσεων, οι ιστορικές ταινίες μπορεί ακόμη να τοποθετούν τη δράση σε μια προηγούμενη εποχή, αυτή στην οποία διαδραματίζεται η ιστορία που αφηγούνται. Δεν παραπέμπουν πάντοτε σε ένα ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο. Αν και εκ πρώτης όψεως αυτή η διάκριση φαίνεται απλή και ως επί το πλείστον αυτονόητη, στην πραγματικότητα είναι αρκετά σύνθετη και αναδεικνύει την περιπλοκότητα του τρόπου με τον οποίο οι ταινίες σχετίζονται με την ιστορία.

Ο κινηματογράφος δίνει στην ιστορία και ένα μέσο έκφρασης, βοηθώντας να οργανώσει *την ιστορία της ιστορίας* σε μια εικόνα. Καθώς τόσο η ιστορία όσο και ο κινηματογράφος διεκδικούν μια ιδιαίτερη σχέση με την πραγματικότητα, ο ρεαλισμός εμφανίζεται ως ένας πρώτος τύπος διασταύρωσης. Σύμφωνα με προηγούμενο ολοκληρωμένο σχολιασμό, η ιστορία επιχειρεί μια στενή σχέση με το πραγματικό, βασιζόμενη στο πραγματικό γεγονός, το γεγονός. Ωστόσο, ως αφήγηση, από την άποψη της δημιουργίας, η σχέση της με την πραγματικότητα περιορίζεται στην

αληθοφάνεια και τον ρεαλισμό.⁷⁸ Δεδομένου ότι η κάμερα είναι ένα ειδικό εργαλείο για την αποτύπωση των επιφανειακών λεπτομερειών της ζωής, ο κινηματογράφος ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον ρεαλισμό της. Οι πιο ρεαλιστικές ταινίες δημιουργούνται όταν υπάρχει γνήσιο δράμα στα τρέχοντα γεγονότα, γεγονός που ανάγει τον ρεαλισμό στις ταινίες σε μια ευρύτερη προοπτική της ζωής. Ο ρεαλιστικός κινηματογράφος έγινε το κυρίαρχο στυλ μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν το ιταλικό κίνημα του νεορεαλισμού απέκτησε δημοτικότητα. Παρόλο που διήρκεσε μόνο έξι χρόνια, ήταν το κινηματογραφικό κίνημα του οποίου ο αντίκτυπος διήρκεσε περισσότερο.

Στην παρούσα εργασία αρχικά έγινε η παρουσίαση του «προφίλ» του Ken Loach και της πορείας του. Έπειτα, πραγματοποιήθηκε μία εκτενής αναφορά στις κοινωνικές μεταβολές που συντελέστηκαν στη βρετανική κοινωνία από το 1960 και έπειτα, οι οποίες αποτέλεσαν την κυριότερη πηγή έμπνευσης του έργου του σκηνοθέτη. Δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί το ιρλανδικό στοιχείο που ο σκηνοθέτης το «χρησιμοποιεί» συχνά ως συνώνυμο της κοινωνικής καταπίεσης της εργατικής τάξης-το οποίο περιλαμβάνεται σε μεγάλο μέρος των ταινιών του Loach. Στη συνέχεια, το κύριο μέρος της εργασίας, παρουσιάζει τρεις ταινίες του Loach με ιστορική θεματική, με τη σύντομη περιγραφή του ιστορικού πλαισίου, την παράθεση της πλοκής και της ανάλυσης στο τέλος, για το αν η ταινία ανταποκρίνεται ή ακολουθεί τα ιστορικά γεγονότα και αν θίγει παράλληλα ή/και παραπλεύρως κοινωνικά ζητήματα.

Όπως έχει ειπωθεί και στην εισαγωγή, η ιστορία όταν αποτυπώνεται στον κινηματογράφο, προσφέρει μία σχετικά νέα οπτική στην αναπαράσταση του παρελθόντος.⁷⁹ Στην περίφημη ταινία του Griffith “The Birth of a Nation” [Η Γέννηση ενός έθνους](1915), όπως αναφέρεται στην εργασία του

⁷⁸ Σ. Τριανταφύλλου, «Watch out: cinema is so permanent», πρόλογος στο: Μ. Φερρό, Κινηματογράφος και Ιστορία, μτφ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002, σ. 15.

⁷⁹ Luke Daniel McKeown, *(Re)presenting the Past: Historiographical and Theoretical Implications of the Historical Docudrama*, University of Waikato, New Zealand, 2008, p. 1.

McKeown, υπάρχει ο ισχυρισμός πως η ιστορία επαναλαμβάνεται στην οθόνη με έναν υπέρμετρο ρεαλισμό και πως στο μέλλον, η ταινία θα αντικαταστήσει τα βιβλία ιστορίας, ενώ ο εκάστοτε «ερευνητής» αφενός δεν θα χρειάζεται να «χάνεται» στην αναζήτηση πολυποίκιλων γραπτών πηγών ιστορίας με συγκεχυμένο πολλές φορές περιεχόμενο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύγχυσης, αφετέρου θα είναι σαν να βλέπει την ιστορία μπροστά του, θα είναι παρών στα γεγονότα.⁸⁰ Αυτή η οπτική μπορεί να θεωρηθεί ενδιαφέρουσα και συνάμα «ανησυχητική» για πολλούς ιστορικούς, αλλά και για έναν απλό ερευνητή του παρελθόντος, ο οποίος θα βρεθεί στη δύσκολη θέση να αναρωτηθεί για την εγκυρότητα των ιστορικών πηγών και κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να «συνομιλήσει» με την ιστορία, ή κατά πόσο αξίζει να μελετηθούν οι γραπτές πηγές. Το ερώτημα που τίθεται στην προκειμένη, δεν είναι εύκολο να απαντηθεί, όπως και κάθε ερώτημα που σχετίζεται με το εκάστοτε ιστορικό γεγονός, τους ιθύνοντες, τα αίτια, τα αποτελέσματα και έχει να κάνει με πολλές και διαφορετικές παραμέτρους, όπως η κρίση και κριτική ικανότητα αυτών που «διηγούνται».

Οι ταινίες που πραγματεύεται η παρούσα εργασία, στο πλαίσιο, τουλάχιστον, της ανάλυσης που μπόρεσε να επιτευχθεί σε λίγες σελίδες, μπορούν να θεωρηθούν ένα παράδειγμα «ιστορικών ταινιών» που μέσω της μυθοπλασίας παρουσιάζουν μία οπτική των ιστορικών γεγονότων που τείνει να αφηγηθεί και να εξηγήσει τα κίνητρα πίσω από τις πράξεις και τη συμπεριφορά των «αδύναμων» και «καταπιεσμένων». Οι συγκεκριμένες ταινίες δεν οδηγούν στη συναισθηματική αποστασιοποίηση του θεατή, αλλά τον κάνουν κοινωνό των καταστάσεων που βιώνουν οι πρωταγωνιστές. Παρουσιάζεται το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο με τα μυθοπλαστικά του στοιχεία και φυσικά με τον έντονο ρεαλισμό που χαρακτηρίζει τον Loach, ώστε ο θεατής να αρχίσει να αξιοποιεί την προσωπική του κρίση και να εξαγάγει συμπεράσματα, να διερωτηθεί για τις συνθήκες που λαμβάνει χώρα ένας εμφύλιος πόλεμος και να εισχωρήσει, όσο είναι δυνατό, στην ψυχοσύνθεση των ηρώων. Έννοιες όπως η μνήμη και η λήθη ενός

⁸⁰ όπ. σ. 1

διχαστικού παρελθόντος αποτυπώνονται από την κινηματογραφική γραφή του Ken Loach ως ένας νέος «μνημονικός τόπος». Οι ταινίες που παρουσιάσαμε εδώ αφορούν αναμφίβολα μια συνειδητοποιημένη διαδικασία πολιτικοποίησης των ηρώων μέσα από την εμπειρία του πολέμου. Για τους θεατές όμως οι οπτικές αναπαραστάσεις των πολεμικών συγκρούσεων αποτελούν αφορμή για επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης με την ιστορία. Οι αλληλοσυγκρουόμενες συλλογικές μνήμες και οι διαφορετικές πτυχές της ιστορικής ανάγνωσης καθιστούν τον κινηματογράφο του Loach ως ένα κοινωνικό φαινόμενο.

Στο ερώτημα που τέθηκε, αν οι ταινίες μπορούν να αποτελέσουν ικανοποιητικές πηγές για την εκμάθηση ενός ιστορικού γεγονότος και κατ' επέκταση αν μπορούν να συμβάλλουν στη διατήρηση της ιστορικής μνήμης, ο Connor επισημαίνει πως γενικά πρέπει να φτιάχνονται «καλές» ταινίες και οι ιστορικοί καλό είναι να εκπαιδευτούν στην ανάλυση και τις μεθόδους των οπτικών μέσων, ώστε να σκέπτονται κριτικά απέναντι στις ιστορικές ταινίες.⁸¹ Από την παρακολούθηση των ταινιών του Ken Loach, βγαίνει το συμπέρασμα πως μπορούν και συνομιλούν με την ιστορία, καθώς ο ίδιος έχει κάνει εκτενή έρευνα για κάθε ιστορικό θέμα με το οποίο έχει ασχοληθεί. Παράλληλα όμως βάζει τον θεατή στη διαδικασία να διερωτηθεί για τις κοινωνική διάσταση της ταινίας που υπάρχει διάχυτη και στις τρεις. Σίγουρα, η μυθοπλασία κρατά τον θεατή σε μία εγρήγορη και του εξάπτει το ενδιαφέρον, χωρίς να γίνεται μία απλή, «στεγνή» καταγραφή γεγονότων. Ο τρόπος με τον οποίο ο Loach συνδυάζει την παρουσίαση της ιστορίας με τη μυθοπλασία, εστιάζοντας στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι ήρωες, κοινωνικά και πολιτικά, βοηθά τον θεατή στην ουσία να διαμορφώσει μία πολύπλευρη οπτική για το ιστορικό ζήτημα και το παρασκήνιο πίσω απ' αυτό. Ο Loach όταν σκηνοθετεί μία ταινία με ιστορικό θέμα, δεν απομακρύνεται από τις καταβολές του και το μοτίβο που ακολουθεί ως επί το πλείστον στις ταινίες του: τη δημιουργία προβληματισμού για τα

⁸¹ John E. O'Connor, "History in images/images in history: Reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past", *American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (December 1988), p. 1207.

κοινωνικά ζητήματα, για τις δυσκολίες της εργατικής τάξης και των περιθωριοποιημένων ομάδων, τη διαφθορά του πολιτικού συστήματος. Η παρουσίαση στον θεατή, ενός φαινομενικά, «απλού» ιστορικού θέματος, με απλό τρόπο κινηματογραφικής απεικόνισης, έχει βαθύτερο στόχο, πέρα από τη διαμόρφωση και διατήρηση της ιστορικής μνήμης: την «ενεργοποίηση» της κριτικής σκέψης, που τόσο λείπει από την εποχή των ποικίλων ερεθισμάτων, τη δημιουργία υποθέσεων, την έκφραση αμφισβήτησης για το πολιτικό σύστημα και εν τέλει τη συνειδητοποίηση της «πραγματικής ζωής» και την κινητοποίηση του ίδιου του θεατή για «επανάσταση». Ο Loach εν κατακλείδι συνομιλεί με την Ιστορία, θίγοντας θέματα που δεν τα «άγγιζαν» πολλοί σκηνοθέτες, με τον χαρακτηριστικό κοινωνικό ρεαλισμό και επισημαίνοντας πως η Ιστορία αφορά τους πάντες, δεν επαναλαμβάνεται αλλά οι συνθήκες που αναπαράγουν παρόμοιες ιστορικές πορείες βρίσκονται σε συνεχή αλληλεπίδραση με τη ζωή, την κοινωνία και την τέχνη.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Archibald, David, Loach, Ken & Laverty, Paul, “Correcting Historical Lies: An Interview with Ken Loach and Paul Laverty”, *Cineaste*, Vol. 32, No 2, 2007, pp. 26-30
- Brookfield, Stephen. Radical Aesthetics: Ken Loach as Social Movement Educator. In: *Learning and Education for a Better World: The Role of Social Movements*. Brill, 2012. p. 113-124.
- Cook David A: A history of narrative film, WW.Norton, New York 2016
- Crowds, Gary, The Wind that Shakes the Barley, *Cinéaste*, Vol. 32, No. 2 , 2007, pp. 55-57.
- Danby, David, “Taking Sides. “The Wind That Shakes the Barley” and “Zodiac””, *The New Yorker*, 19/3/2007, <https://www.newyorker.com/magazine/2007/03/19/taking-sides>
- Dauve, Gilles, The dubious virtues of propaganda: Ken Loach's "Land and Freedom", *Troploin*, 2014.
- Dargis, Manohla and Scott, A. O. , “Ken Loach's 'Wind That Shakes the Barley' Wins Top Prize at Cannes”, *The New York Times*, 29/5/2006, <https://www.nytimes.com/2006/05/29/movies/ken-loachs-wind-that-shakes-the-barley-wins-top-prize-at-cannes.html>
- Díaz Cuesta, José. "Kenneth Loach's Riff-Raff, between the British documentary tradition and the working-class cinema." , *Odisea*, No

<https://ojs.ual.es/ojs/index.php/ODISEA/article/view/60/55>

- Drisceoil, Donal O., “Framing the Irish Revolution: Ken Loach's *The Wind That Shakes the Barley*”, *Radical History Review*, 2009, 104, pp. 5-15.
- Duncan Petrie, *Ken Loach: the politics of film and television*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2012, 32:3, pp. 473-475.
- Feenstra, Pietsie, “Ken Loach's *Land and Freedom* (1994): Conflicts and Questions Concerning Spanish Cinematographic Memories.” *Cine y...*, 2014, 2:1, pp. 66-87.
- Forrest, David, “Better Things (Duane Hopkins, 2008) and new British realism.” *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 8:1, pp. 31-43
- Gould, Jeffrey, “Nicaragua”, in L. Bethell-I. Roxborough, *Latin America between the Second World War and the Cold War, 1944-1948*, New York: Cambridge University Press, 1992
- Guynn, William, *Writing History in Film*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 2006.
- Hallam, Julia & Marshment, Margaret, *Realism and popular cinema*, Manchester University Press, Manchester; New York, 2000.
- Hill, John, Routes Irish: ‘Irishness’, ‘authenticity’ and the working class in the films of Ken Loach, *Irish Studies Review*, 2011, 19:01, pp. 99-109.

- Jones, Huw David. UK/European co-productions: The case of Ken Loach. *Journal of British Cinema and Television*, 2016, 13:3, pp. 368-389.
- Kohn, Olivier “Ladybird. Y’a-t-il une loach touch?”, *Positif*, 404, October 1994, pp. 7-14
- Mikey, Dave and Amrit, Henry, “Carla’s Song”, wpmucdn, <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/journeys.dartmouth.edu/dist/1/918/files/2016/11/Carlas-Song-2.pdf>
- McKeown, Luke Daniel, *(Re)presenting the Past: Historiographical and Theoretical Implications of the Historical Docudrama*, University of Waikato, New Zealand, 2008
- Munslow, Alun. *'Film and history: Robert A. Rosenstone and History on Film/Film on History', Rethinking History*, 2007, 11:4, pp. 565-575.
- John E. O’Connor, “History in images/images in history: Reflections on the importance of film and television study for an understanding of the past”, *American Historical Review*, December 1988, Vol. 93, No. 5.
- Orozco, Manuel. S, Walker, Thomas W. & Nietschmann Bernard, “Nicaragua”, *Britannica*, <https://www.britannica.com/place/Nicaragua>
- Orr, John, *"New Directions in European Cinema"*, in *Elizabeth Ezra (ed), European Cinema, Oxford: Oxford University Press, 2004.*

- Rowbotham, Sheila & Benyon, Huw, *Looking at Class: Film Television and the Working Class in Britain*, London, River Oram Press, 2001.
- Ryan, Susan, Porton, Richard & Loach, Ken, *The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach*, *Cinéaste*, Vol. 24, No. 1, 1998, pp. 22-27.
- Seino, Takako, *Realism and representations of the working class in contemporary British cinema*, De Montfort University, Leicester, 2010.
- Wimmer, Leila, *Cross-channel Perspectives: The French Reception of British Cinema*, Peter Lang, Bern, 2009.

Ελληνόγλωσση

- Andrew Dudley, «Κινηματογράφος και ιστορία», στο John Hill-Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ.300-325.
- Aguilar-Fernandez, Paloma, *Μνήμη και λήθη του ισπανικού εμφυλίου. Δημοκρατία, δικτατορία και διαχείριση του παρελθόντος*, μτφ. Σ.Κακουριώτης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2005.
- Brooke, Michael, “Ken Loach”, Imdb, <https://www.imdb.com/name/nm0516360/>
- Δαμηλάκου Μαρία, «Νικαράγουα, η νίκη των ανταρτών. Μια γενικευμένη λαϊκή επανάσταση φέρνει τους Σαντινίστας στην εξουσία», Η Καθημερινή, 25 Οκτωβρίου 2022, <https://www.kathimerini.gr/world/562104361/nikaragoya-i-niki-ton-antarton/>
- Δερμεντζόπουλος Χρήστος - Καλούδη Κωστούλα, « Σινεμά και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης», *Θεάτρου πόλις* 5-7 (2022), σ.9-13.
- Δημητρίου, Σωτήρης, *Ο κινηματογράφος σήμερα. Ανθρωπολογικές, πολιτικές και σημειολογικές διαστάσεις*, Σαββάλας, Αθήνα, 2011.
- Halbwachs, Maurice, *Η συλλογική μνήμη*, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2013.
- Φερρό, Μαρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία* , Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002

- Φερρό, Μαρκ, *Η ιστορία υπό επιτήρηση*, Νησίδες, Σκόπελος, 1999,
- Φλιτούρης, Λάμπρος, «Ο εμφύλιος στο σέλιλοϊντ: μνήμες νικητών και ηττημένων στον κινηματογράφο», <https://www.academia.edu/686627/%CE%9F%CE%B5%CE%BC%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%82%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%83%CE%AD%CE%BB%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CF%8A%CE%BD%CF%84%CE%BC%CE%BD%CE%AE%CE%BC%CE%B5%CF%82%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%B7%CF%84%CF%8E%CE%BD%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CE%B7%CF%84%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%AD%CE%BD%CF%89%CE%BD%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF>
- Καμπόσου, Παναγιώτα, *Η δυναμική της αφήγησης στη λογοτεχνία & τον κινηματογράφο και η συμβολή της στην ανάπτυξη της ηθικής και πολιτικής σκέψης. Μελέτη περίπτωσης: το κοινωνικό ρεαλιστικό σινεμά του Ken Loach*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας και Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας, Αθήνα, 2020.
- Kolker Robert, «Το κινηματογραφικό κείμενο και η κινηματογραφική μορφή», στο John Hill-Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ.32-54.

- Κούσιαντας, Κώστας & Αυθίνος, Παντελής, «Το ΡΟΥΜ και η Επανάσταση του '36 στην Ισπανία», , <https://www.elaliberta.gr/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%AF%CE%B1/%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1/2340-%CF%84%CE%BF-poum-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%B5%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%BF%CF%85-%E2%80%9836-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B9%CF%83%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1>
- Lagny Michel, «Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία», *Θεάτρου πόλις 5-7* (2022), σ.15-22.
- Λε Γκοφ, Ζακ, *Ιστορία και μνήμη*, Νεφέλη, Αθήνα, 1998.
- Μαυροπούλου, Χριστίνα, «Η Νικαράγουα, οι Σαντινίστας, οι γυναίκες και η «επανάσταση των ποιητών»», *tvxs*, <https://tvxs.gr/news/blogarontas/i-nikaragoya-oi-santinistas-oi-gynaikes-kai-i-epanastasi-ton-poiiton>
- Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, επιμ. Χ.Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο. Αθήνα 2004.
- Sorlin Pierre, *Ευρωπαϊκές κοινωνίες, Ευρωπαϊκός κινηματογράφος 1939-1990*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004
- Τριανταφύλλου, Σώτη, «Watch out: cinema is so permanent», πρόλογος στο: Μ. Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2002.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

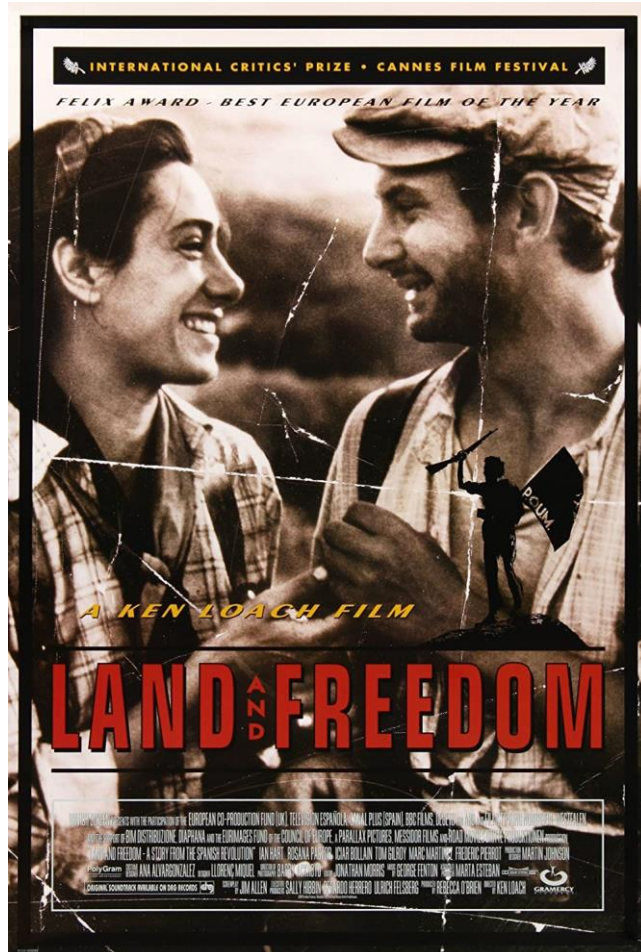
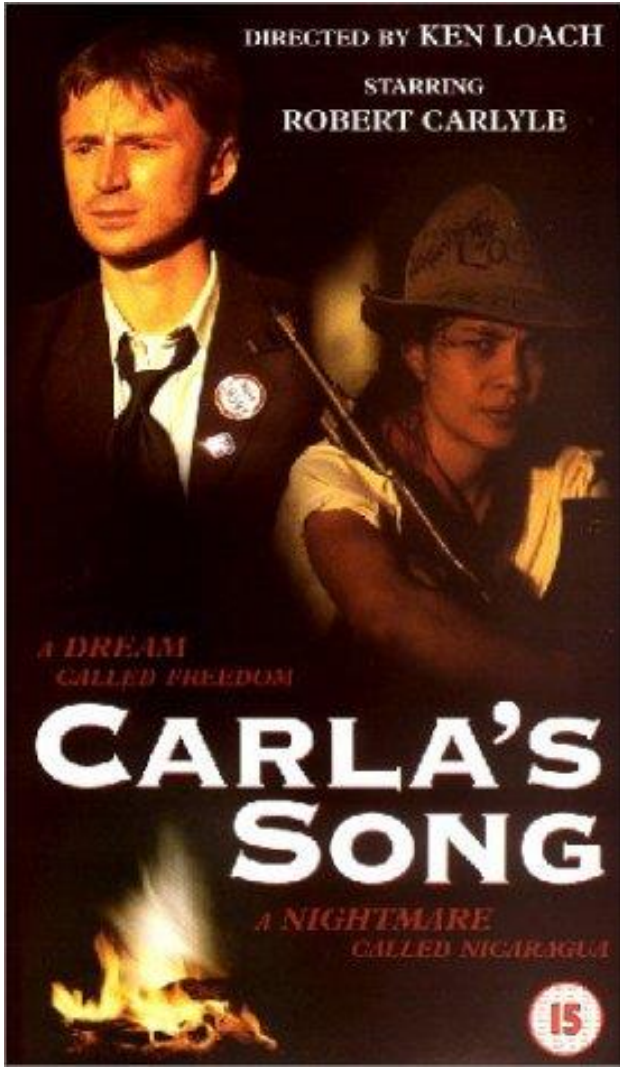
Εργογραφία Ken Loach

- Sorry, we missed you («Δυστυχώς απουσιάζατε»), 2019
- I, Daniel Blake («Εγώ, ο Ντάνιελ Μπλέικ»), 2016
- Jimmy's Hall, 2014
- The Spirit of '45 («Το πνεύμα του '45»)-Ντοκιμαντέρ, 2013
- The Angels' Share («Το μερίδιο των αγγέλων»), 2012
- Route Irish («Ιρλανδέζικος Δρόμος»), 2010
- Looking for Eric («Αναζητώντας τον Έρικ»), 2009
- It's a Free World («Ένας ελεύθερος κόσμος»), 2007
- Chacun son cinema: une déclaration d'amour au grand écran («Το each his own cinema»)-Ανθολογία μικρού μήκους ταινιών, με τη συμμετοχή 36 σκηνοθετών. Η συμμετοχή του Ken Loach ήταν με την ταινία «Happy Ending». 2007
- The Wind that shakes the Barley («Ο άνεμος χορεύει το κριθάρι»), 2006
- McLibel-Ντοκιμαντέρ, 2005
- Tickets, 2005
- Ae Fond Kiss («Ένα τρυφερό φιλή»), 2004
- 11'09"01-September 11, 2002
- Sweet Sixteen («Γλυκά Δεκάξι»), 2002
- The Navigators («Ο Πολ, ο Μικ και οι άλλοι»), 2001
- Bread and Roses («Ψωμί και τριαντάφυλλα»), 2000
- Another City-Ντοκιμαντέρ, 1998
- My Name is Joe («Το όνομά μου είναι Τζο»), 1998
- Modern Times-Τηλεοπτική σειρά. Τίτλος επεισοδίου: «The Flickering Flame» («Η φλόγα που τρεμοπαίζει») 1996
- Carla's Song («Το τραγούδι της Κάρλα»), 1996
- A Contemporary Case for Common Ownership-Ντοκιμαντέρ, 1995
- Land and Freedom («Γη κι Ελευθερία»), 1995
- Ladybird, Ladybird, 1994
- Raining Stones («Βροχή από πέτρες»), 1993
- Dispatches, 1987-....

- Ντοκιμαντέρ, Τίτλος επεισοδίου: «The Arthur Legend», 1991
- Riff-Raff («Ριφ-Ραφ»), 1991
- Hidden Agenda («Μυστική Ατζέντα»), 1990
- The View from the Woodpile-Τηλεταινία, 1989
- Split Screen-Τηλεοπτική σειρά, Τίτλος επεισοδίου: «Time to Go», 1989
- Fatherland («Πατρίδα»), 1986
- Which Side Are You On? («Με ποιους είσαι»)-Ντοκιμαντέρ, 1984
- The Red and the Blue: Impressions of Two Political Conferences - Autumn 1982-Ντοκιμαντέρ, 1983
- Looks & Smiles («Ματιές και χαμόγελα»), 1981
- A Question Of Leadership-Τηλεταινία, 1980
- Auditions-Ντοκιμαντέρ, 1980
- The Gamekeeper («Ο θηροφύλακας»), 1980
- Black Jack («Μπλακ Τζακ»), 1979
- Play for Today-Τηλεοπτική σειρά, 1971-1977. Τίτλοι επεισοδίων: «The Rank and File», 1971, «The Price of Coal: Part 1-Meet the People», 1977, «The Price of Coal: Part 2-Back to Reality», 1977
- Days of Hope («Μέρες ελπίδας»)-Τηλεοπτική μίνι σειρά, 1975
- Full House-Ντοκιμαντέρ, 1973
- A Misfortune («Η δυστυχία»)-Τηλεταινία, 1973
- Talk About Work-Ντοκιμαντέρ, 1971
- ITV Saturday Night Theatre-Τηλεοπτική σειρά, 1969-1974, Τίτλος επεισοδίου: «After a Lifetime»
- Family Life («Οικογενειακή ζωή»), 1971
- The Save the Children Fund Film-Ντοκιμαντέρ, 1971
- Kes («Κεξ»), 1969
- Poor Cow («Όχι δάκρυα για την Τζού»), 1967
- The Wednesday Play-Τηλεοπτική σειρά, 1965-1969. Τίτλοι επεισοδίων: «In Two Minds», 1967, «The Golden Vision», 1968, «The Big Flame», 1969, «Tap on The Shoulder», 1965, «Wear a Very Big Hat», 1965, «3 Clear Sundays», 1965, «Up the junction», 1965, «The

End of Arthur's Marriage», 1965, «The Coming Out Party», 1965, «Cathy Come Home», 1966

- Diary of a Young Man-Τηλεοπτική σειρά, 1964. Τίτλοι επεισοδίων: «Survival or They Came to a City», «Marriage», «Life or A Girl Called Friend»
- Z Cars-Τηλεοπτική σειρά, 1962-1978. Τίτλοι επεισοδίων: «Profit by Their Example», «A Straight Deal», «The Whole Truth», 1964
- Teletale-Τηλεοπτική σειρά, 1963-1964. Τίτλος επεισοδίου: «Catherine», 1964



Land and Freedom-Γη και Ελευθερία



Carla's Song-To τραγούδι της Κάρλα



The Wind that Shakes the Barley-Ο άνεμος χορεύει το κριθάρι



