



Film Pads: no.2

46th THESSALONIKI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

focus on new  
**Irish**  
Cinema

Νέος Ιρλανδικός Κινηματογράφος

II-000000001985

1



**Νέος Ιρλανδικός Κινηματογράφος**  
**Focus on New Irish Cinema**



Το έντυπο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον Νέο Ιρλανδικό Κινηματογράφο, που οργανώθηκε από το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (18-27 Νοεμβρίου 2005).

This publication was compiled on the occasion of the Focus on New Irish Cinema that was organized by the 46th Thessaloniki International Film Festival (18-27 November 2005).

**Πρόεδρος Φεστιβάλ / Festival President:** Γιώργος Χωραφάς / Georges Corraface

**Διευθύντρια Φεστιβάλ / Festival Director:** Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki

**Επιμέλεια - Συντονισμός αφιερώματος / Film selection - Coordination:**

Κωνσταντίνος Κοντοβράκης / Konstantinos Kontovrakis

**Επιμέλεια έκδοσης / Editor:** Κωνσταντίνος Κοντοβράκης / Konstantinos Kontovrakis

**Συντονισμός εκδόσεων φεστιβάλ / Festival publications co-ordinator:** Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou

**Μεταφράσεις / Translations:** Λήδα Γαλανού / Leda Galanou, Μάιρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff

**Συνοψεις ταινιών / Films synopses:** Μάιρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff

**Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμών / Proof-reading:**

Ελένη Ανδρουτσοπούλου / Eleni Androutsopoulou, Μάνθη Μπότσιου / Manthi Botsiou

**Το αφιέρωμα πραγματοποιήθηκε με την υποστήριξη των / The Focus on New Irish Cinema was realized with the support of:**

Culture Ireland, Reel Ireland, Irish Film Board, Irish Film Institute, Media Desk Hellas

**Ευχαριστούμε θερμά τους / Special Thanks to:**

**Αθήνα / Athens:** Α.Ε. Πρέσβη / H.E. Ambassador Margaret Hennessy, Claire Buckley, Robert Jackson

(Πρεσβεία της Ιρλανδίας στην Αθήνα / Embassy of Ireland in Athens)

Τίνα Παναγοπούλου / Tina Panagoroulou (Media Desk Hellas)

**Μπέλφαστ / Belfast:** Cyan Smith

**Δουβλίνο / Dublin:** Aiofe Coughlan (Irish Film Archives), Edwina Forkin (Zanzibar Films),

Moirá Horgan, Maccara Kelleher (Fastnet Films), Dr Harvey O'Brian, Louise Ryan, Teresa Mc Grane (Irish Film Board),

Catherine Tiernan (Octagon Films), Breda Walsh (Goldfish Films)

**Λονδίνο / London:** Claire Battersby (Moviehouse Entertainment), Michael McGeagh (New Moon Pictures)

**Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover design:** Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis

**Καλλιτεχνική επιμέλεια-Παραγωγή εντύπου / Design - Production:** Z-AXIS

**Copyright © 2005, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival**

**Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης**

Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 54623 Θεσσαλονίκη / 10 Aristotelous Square, 54623 Thessaloniki, Greece

T. +30 2310-378400, F. +30 2310-285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave, 11473 Athens, Greece


T. +30 210-8706000, F. +30 210-6448163

[www.filmfestival.gr](http://www.filmfestival.gr)

[info@filmfestival.gr](mailto:info@filmfestival.gr)

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

culture ireland   
cultúr éireann  
promoting the arts abroad  
cur chun cinn na n-ealaíon thar lear

 Bord Scannán na hÉireann  
The Irish Film Board

  
Irish Film Institute

REEL  
IRELAND  
2005

  
Media Desk Hellas

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι φεστιβάλ των ανακαλύψεων. Η απόφαση για το αφιέρωμα στον Νέο Ιρλανδικό Κινηματογράφο από τη 46η διοργάνωση στηρίζεται ακριβώς σε αυτή τη λογική της ανακάλυψης. Θα ήταν, βέβαια, παράλογο να ισχυριστούμε ότι το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι αυτό που ανακαλύπτει τον σημερινό ιρλανδικό κινηματογράφο.

Ωστόσο, δεν θα ήταν υπερβολικό αν λέγαμε ότι μέσα από το μικρό αλλά εκλεκτικό αυτό αφιέρωμα το κοινό μπορεί να ολοκληρώσει την εικόνα που έχει για τον ιρλανδικό κινηματογράφο μέσα από το έργο του Neil Jordan ή του Jim Sheridan και να ανακαλύψει την Ιρλανδία πέρα από τις συνήθειες κινηματογραφικές της αναπαραστάσεις. Από την άλλη, το αφιέρωμα αυτό είναι και μια καλή ευκαιρία για όλους τους επαγγελματίες του κινηματογραφικού χώρου να διαπιστώσουν πώς μια χώρα με μικρό πληθυσμό και ταραχώδη ιστορία μπορεί, με την κατάλληλη πολιτική και πρωτοπόρα νομοθεσία, να βρεθεί στο επίκεντρο πολλών κινηματογραφικών εξελίξεων.

Για τους λόγους αυτούς είμαι υπερήφανη που το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης φωτίζει τις σύνθετες πτυχές του σύγχρονου ιρλανδικού κινηματογράφου. Στην προσπάθεια αυτή πολύτιμη υπήρξε η βοήθεια όλων των οργανισμών που με ποικίλους τρόπους στήριξαν εξ αρχής την ιδέα μας και έγιναν αρωγοί στην προσπάθειά μας. Θα ήθελα, λοιπόν, να κλείσω την εισαγωγή αυτή ευχαριστώντας το πρόγραμμα Culture Ireland και το Media Desk Hellas για την οικονομική τους στήριξη, το Irish Film Board και την Πρεσβεία της Ιρλανδίας στην Αθήνα για την πολύτιμη συνεργασία τους και, τέλος, το πρόγραμμα Reel Ireland του Irish Film Institute, που μας βοήθησαν για να γίνει το αφιέρωμα αυτό πραγματικότητα.

The Thessaloniki International Film Festival is a festival of discoveries. The 46th Festival's decision for the tribute to New Irish Cinema is based on precisely this logic of discovery.

It would, of course, be absurd to claim that it is the Thessaloniki International Film Festival that is discovering today's Irish cinema. Yet it would not be an overstatement to say that through this small but select retrospective the audience can complete the picture of Irish cinema it has formed through the work of Neil Jordan or Jim Sheridan and discover an Ireland beyond its usual cinematic representations.

On the other hand this tribute is also a good opportunity for the film industry professionals to discover how a remote country with a small population and a turbulent history can, with the right policy and pioneering legislation, find itself at the epicenter of many developments in cinema.

For these reasons I am proud that the 46th Thessaloniki International Film Festival is shedding light on the complex aspects of contemporary Irish cinema. In this effort we had the invaluable help of all the organizations that, in various ways supported our idea right from the start and assisted us in our efforts. I would therefore like to conclude this introduction by thanking the Culture Ireland program and Media Desk Hellas for their financial support, the Irish Film Board and the Embassy of Ireland in Athens for their valuable collaboration and, finally, the Irish Film Institute's Reel Ireland program for helping us make this tribute a reality.

**Despina Mouzaki**

Ιρλανδικές ιστορίες έχουμε όλοι γνωρίσει μέσα από τον κινηματογράφο. Είτε πρόκειται για το ιρλανδικό ζήτημα και τον IRA, είτε για μαρτυρίες Ιρλανδών μεταναστών στις ΗΠΑ, είτε για ταινίες εποχής με θέμα τις αυστηρές καθολικές αρχές της χώρας ή θρύλους της κελτικής μυθολογίας, όλοι μας έχουμε βρεθεί μάρτυρες αφηγήσεων της μικρής αυτής χώρας με τις πλούσιες παραδόσεις και την ταραχώδη ιστορία.

Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο ιρλανδικός κινηματογράφος αποτέλεσε στην αντίληψη του καθενός ένα αμάγαμα της ευρύτερης αγγλοσαξωνικής κινηματογραφικής παράδοσης και παραγωγής. Πέρα από τις εικόνες και τις ιστορίες αυτές, γνωρίζουμε άραγε ποιος είναι ο ιρλανδικός κινηματογράφος;

Το 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης με το αφιέρωμα στο Νέο Ιρλανδικό Κινηματογράφο σίγουρα δεν αποπειράται να δώσει απάντηση σε θέματα όπως η ταυτότητα του ιρλανδικού κινηματογράφου. Τέτοιες απαντήσεις ανήκουν στους ιστορικούς και τους θεωρητικούς του χώρου. Το αφιέρωμα αυτό, ωστόσο, είναι σε θέση να παρουσιάσει μια επιλογή έξι ταινιών που εκπροσωπούν τη σύγχρονη Ιρλανδία, μια χώρα που με προσεκτικά βήματα έχει καταφέρει ν' αξιοποιήσει την εγγύτητα με την αγγλόφωνη κινηματογραφική παραγωγή, να προσελκύσει το ενδιαφέρον ξένων παραγωγών και να καρπωθεί τα οφέλη, παράγοντας ταινίες που συνδυάζουν παραδειγματικά τις τεχνικές του εμπορικού κινηματογράφου με το πιο προσωπικό σινεμά του δημιουργού.

Ιδανικό παράδειγμα το *Ο Άνταμ κι ο Πολ* του Lenny Abrahamson, μια γλυκόπικρη κωμωδία για δύο πρεζάκια σε απεγνωσμένη αναζήτηση δόσης, που από τη μία θυμίζει Χοντρό και Λιγνό (μιστουρωμένους, ασφαλώς) και από την άλλη φέρνει στο νου την παράλογη λογική του Μπέκετ. Ιδανικό «crowd pleaser» είναι το *Ο Μικιμό κι εγώ* του Terry Loane, μια σκινητική ιστορία φιλίας δυο αγοριών στο ταραχώδες Μπέλφαστ του '70 και μοναδική ταινία με ιστορικό υπόβαθρο στο ιρλανδικό ζήτημα, ενώ εξίσου εμπορική είναι η ρομαντική κωμεντί της Liz Gill, *Μνήμη χρυσόψαρου*, μια αλληλουχία ερωτικών μπελάδων με κεντρικό «πρωταγωνιστή» το σύγχρονο Δουβλίνο. Άλλη όψη του Δουβλίνου, αυτήν του περιθωρίου και του τζόγου, παρουσιάζει ο Lance Daly στη μαύρη κωμωδία *Το φαινόμενο του φωτοστέφανου*, με τον εξαιρετικό Stephen Rea πρωταγωνιστή, ενώ σ' ένα διαμέρισμα που θυμίζει την *Αποστροφή* εκτυλίσσεται το πειραματικό *Ζάχαρη* των εικαστικών Patrick Jolley και Reynold Reynolds. Τέλος, *Το κορίτσι Ταξιδιώτης* του Perry Ogden κοιτάζει με το απεριόριστο βλέμμα του νατουραλισμού την καθημερινότητα της ιρλανδικής νομαδικής κοινότητας και δικαίως συμμετέχει στο Διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ.

Η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών είναι πρώτες ή δεύτερες δημιουργίες των σκηνοθετών. Μέσα τους ανακαλύπτουμε πτυχές μιας χώρας σύγχρονης, ενός κινηματογράφου φρέσκου και μιας νέας γενιάς σκηνοθετών που μπορούν να συνεχίσουν τη μεγάλη δημιουργική παράδοση των Τζιμ Σέρνταν και Νιλ Τζόρνταν.



We are all familiar with Irish stories through the cinema. Whether they are about the Troubles and the IRA or the life of Irish immigrants in the US, or costume dramas about the country's strict Catholic principles, or adventures about the legends of Celtic mythology, we all know something about this small country with its wealth of tradition and turbulent history. However, most people think of Irish cinema as an amalgam of the extended Anglo-Saxon cinematic tradition and production. Beyond these images and narratives, do we really know what Irish cinema is?

With its focus on New Irish Cinema, the 46th Thessaloniki International Film Festival is certainly not trying to settle issues such as the identity of Irish cinema. That is the domain of film historians and theorists. This year's focus, however, will be presenting a selection of six films which are representative of contemporary Ireland, a country that has succeeded, through slow steps, to make the most of its proximity to English-language film production; to attract foreign producers; and to reap the benefits by producing films that combine, in an exemplary way, the techniques of commercial cinema and the more personal approach of the *auteur*.

An ideal example is Lenny Abrahamson's *Adam and Paul*, a bittersweet comedy about two junkies desperately looking for a fix. The film brings to mind Laurel and Hardy (a stoned version, of course) and, at the same time, the absurd logic of Samuel Becket. An ideal "crowd pleaser" is *Mickybo and Me* by Terry Loane, a touching story of the friendship between two boys against a backdrop of Ireland's sectarian troubles, while audiences are also sure to enjoy Liz Gill's romantic comedy *Goldfish Memory*, a chain reaction of love hassles starring the city of modern-day Dublin. Another, marginalized side of Dublin is explored by Lance Daly in his dark comedy *The Halo Effect*, with Stephen Rea in fine form, while the experimental film *Sugar*, directed by visual artists Patrick Jolley and Reynold Reynolds, takes place in an apartment reminiscent of the one in *Repulsion*. Finally, Perry Ogden's *Pavee Lackeen* is an unequivocally naturalist look at the daily life of Traveling people, and is quite rightly participating in the Festival's Competition Section.

The great majority of the films are either first or second features, which offer us aspects of a modern country, a fresh, new cinema, and a new generation of filmmakers who are able to continue in the creative tradition of Jim Sheridan and Neil Jordan.

**Konstantinos Kontovrakis**

Η Ιρλανδία έχει αναπτύξει μια ζωηρή και εύρωστη κινηματογραφική βιομηχανία, που έχει μεγαλώσει σημαντικά την τελευταία δεκαετία. Κατά τη διάρκεια της, ο ιρλανδικός κινηματογράφος έχει παρουσιάσει μια σύνθετη ποικιλία σύγχρονων ιστοριών, που έχουν τύχει αξιόλογης επιτυχίας στο διεθνή χώρο. Την περασμένη χρονιά μόνο, οι ιρλανδικές ταινίες έχουν επιλεγεί από σχεδόν κάθε μεγάλο διεθνές Φεστιβάλ, συμπεριλαμβανομένων των *Ο Ανταμ και ο Πολ* στο Βερολίνο, *Pavee Lackeen* στη Βενετία, *Breakfast on Pluto*, *Isolation* και *Pavee Lackeen* στο Τορόντο καθώς και η υπέροχη μικρού μήκους *Undressing My Mother* στις Κάνες.

Για πολλούς λόγους, η ιρλανδική κινηματογραφική βιομηχανία βρίσκεται στην ευτυχή θέση να έχει εξασφαλίσει ανταγωνιστικά φοροαπαλλακτικά μέτρα μέχρι το 2008 και οι ιρλανδοί παραγωγοί μπορούν να προσελκύσουν ένα αξιοζήλευτο επίπεδο συνεργατών στις ταινίες τους. Συνεπώς, το 2006 έχει όλες τις υποσχέσεις να είναι μια εξαιρετική χρονιά για τον ιρλανδικό κινηματογράφο.

Αυτή θα είναι η χρονιά που θα δούμε το *Breakfast on Pluto* του Niel Jordan και το *The Wind that Shakes the Barley* του Ken Loach να διανέμονται σε όλον τον κόσμο. Επίσης, δύο κινηματογραφικά ντεμπούτα χαμηλού προϋπολογισμού θα βγουν στις αίθουσες την ερχόμενη χρονιά, το *Studs* του Paul Mercier, με πρωταγωνιστή τον Brendan Gleeson, και η ταινία τρόμου του Billy O' Brien *Isolation*, με πρωταγωνιστή τον John Lynch.

Το 2006 θα είναι και η χρονιά στην οποία θα ολοκληρωθούν αρκετές ιρλανδικές ταινίες, πολλές από τις οποίες μπορούν να καυχηθούν για τους μεγάλους star που έχουν εξασφαλίσει. Ο Mathew MacFadyen (*Υπερρφάνεια και Προκατάληψη*) πρωταγωνιστεί στο *Middletown*, μια δυνατή ιστορία δύο αδελφών που παλεύουν για την καρδιά και την ψυχή της πόλης τους. Ο Eriq Ebouaney (*Το Βασίλειο των Ουρανών*) και ο James Frain (*Ο Κόμης Μόντε Κρίστο*) πρωταγωνιστούν στο *The Front Line*, την ιστορία ενός άντρα που αναζητά τη λύτρωση από το παρελθόν του. Τέλος, ο Donald Sutherland και η Samantha Morton πρωταγωνιστούν στο *Puffball*, ένα έντονο υπερφυσικό θρίλερ που βρίσκεται στο στάδιο της παραγωγής και αναμένεται στις αίθουσες στις αρχές του 2006.

Με την επιχορήγηση του Culture Ireland, το πρόγραμμα ιρλανδικών ταινιών του Reel Ireland, που συνιστά μέρος του αφιερώματος στο Νέο Ιρλανδικό Κινηματογράφο του 46ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, προσφέρει στο διεθνές κοινό μια μοναδική ευκαιρία να δει από μόνο του τον αφηγηματικό πλούτο που διαθέτει ο ιρλανδικός κινηματογράφος. Είναι μεγάλη μας χαρά που το Irish Film Board και το Irish Film Institute συνδέονται με το πρόγραμμα αυτό και σας προσκαλούμε να απολαύσετε αυτή τη γιορτή της ιρλανδικής κινηματογραφικής κουλτούρας.

#### **Teresa McGrane**

Αναπληρώτρια Διευθύνουσα Σύμβουλος  
Bord Scannan na hEireann / Irish Film Board

Ireland has developed a vibrant and prosperous film industry, which has grown significantly over the last decade. Over this time Irish cinema has presented a diverse range of contemporary stories, which have achieved considerable success on the international stage.

During the last year alone Irish films have been selected to screen at almost all of the major international film festivals including *Adam and Paul* at the Berlinale, *Pave Lackeen* in Venice, *Breakfast on Pluto*, *Isolation* and *Pave Lackeen* in Toronto and the beautiful short film *Undressing My Mother* at Cannes.

For many reasons the Irish industry is in a fortunate situation with competitive tax incentives secured until 2008 and Irish producers are in a position to attract an enviable level of talent to work on their films. As a result 2006 promises to be an excellent year for Irish film.

It will be a year which will see Neil Jordan's *Breakfast on Pluto* and Ken Loach's *The Wind that Shakes the Barley* released in cinemas internationally. Paul Mercier's debut film low budget *Studs* starring Brendan Gleeson and Billy O'Brien's debut horror piece *Isolation*, starring John Lynch, will also be released in cinemas next year.

2006 will also see the completion of several new Irish films, all of which boast impressive high profile stars.

*Middletown*, a powerful tale of two brothers battling for the heart and soul of their home town starring Mathew MacFadyen (*Pride and Prejudice*), *The Front Line*, a story of one man's struggle to find redemption for his past, starring Eriq Ebouaney (*Kingdom of Heaven*) and James Frain (*Count of Monte Cristo*), and *Puffball*, a tense supernatural thriller starring Donald Sutherland and Samantha Morton are all currently in production and will deliver early 2006.

Funded by Culture Ireland the *Reel Ireland* programme of Irish films, which makes up the Thessaloniki International Film Festival Focus on Ireland, offers International audiences an opportunity to see for themselves the wealth of storytelling that Irish cinema has to offer.

The Irish Film Board and the Irish Film Institute are delighted to be associated with this programme and we invite you to enjoy this celebration of Irish cinematic culture.

**Teresa McGrane**

Deputy Ceo Bord Scannan na hEireann /  
the Irish Film Board

# Η Ταυτότητα ενός Ιρλανδικού Κινηματογράφου\*

του Dr Harvey O'Brien

## Τα Πρώτα Βήματα

Η ιστορία του ιρλανδικού κινηματογράφου ξεκινά περίπου όπως η ιστορία του κινηματογράφου στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ήδη από τον Απρίλιο του 1896, τέσσερις μήνες μετά το ντεμπούτο του Κινηματογράφου Lumiere στο Παρίσι, στο Δουβλίνο προβάλλονταν κινούμενες εικόνες. Η πρώτη αποτύπωση της Ιρλανδίας σε φιλμ έγινε λίγο αργότερα από επισκέπτες οπερατέρ των Lumiere. Το αστικό περιβάλλον, γεμάτο οχήματα, εμπόριο και μοντερνισμό, όπως ο είδε η κάμερα των Lumiere, γρήγορα αντικαταστάθηκε στη συνείδηση του κόσμου, πρώτα από σχημα βίας κι έπειτα από ακήνες αγροτικού ρομαντισμού, μιας χώρας που γαλήνια φώλιαζε στην αγκαλιά του πρωτόγονου.

Οι συγκρούσεις που διαμόρφωσαν την εξέλιξη του ιρλανδικού κινηματογράφου, τα χρόνια ακριβώς πριν και μετά την πολιτική ανεξαρτησία, ήταν τόσο οικονομικές, όσο και πολιτικές. Ο ιρλανδικός πολιτισμός και η κοινωνία είχαν ήδη υποστεί σημαντικές αλλαγές ως συνέπεια του Μεγάλου Λιμού, με κυριότερη τη μετανάστευση πολλών Ιρλανδών σε άλλες χώρες. Η ίδια η Ιρλανδία, αν και μέρος της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, ήταν μάλλον πολύ μικρή για να στηρίξει από την αρχή μια πλήρως ανεπτυγμένη κινηματογραφική βιομηχανία. Σίγουρα δεν εμφανίστηκαν ντόπιες εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής ως το 1916. Ο κόσμος που έφυγε, ωστόσο, εκείνοι που αργότερα αποκάλεστηκαν διασπορά, θα έπαιξε σύντομα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη μιας ιρλανδικής κινηματογραφικής εικόνας. Οι ταινίες με θέμα τους Ιρλανδούς μετανάστες είχαν μεγάλη ζήτηση στο εξωτερικό. Οι λαογραφικές κωμωδίες εν γένει ήταν πολύ δημοφιλείς, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ταινίες που δραματιζόνταν στην «παλιά πατρίδα» ήταν επίσης επιθυμητές, καθώς έδιναν την ευκαιρία σ' εκείνους, για τους οποίους η πατρίδα δεν ήταν, πια, παρά μια μακρινή ανάμνηση, ν' αναλαβίσουν ξανά μπρος στη δόξα ενός αιώνηστου παρελθόντος.

Σε ανταπόκριση αυτού τους αιτήματος της αγοράς, τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα γυρίστηκαν ομοειδή μικρές κωμωδίες και ντοκιμαντέρ εμπνευσμένα από την ιστορία και τη μετανάστευση, μεταξύ των οποίων και η πρώτη αναγνωρισμένη «ιρλανδική» ταινία, το *Irish Wives and English Husbands* (1907), η οποία γυρίστηκε στην Ιρλανδία από την British Alpha Picture Company σε σκηνοθεσία Arthur Melbourne-Cooper. Ωστόσο, ήταν κυρίως η επιτυχία του *The Lad From Old Ireland* (1910) που πυροδότησε τις εξελίξεις κι ενέπνευσε την αμερικανική Kalem

Company να στήσει η ίδια μια μονάδα παραγωγής στην Ιρλανδία, ώστε να γίνουν περισσότερες ταινίες αυτού του τύπου.

Σε διάστημα τριών ετών, η εταιρεία Kalem γύρισε περίπου τριάντα ταινίες στο Κιλάρνι, κυρίως μεταναστευτικά έπη και ιστορικά ρομάντζα, οι οποίες γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στην Αμερική, αλλά και στην ίδια την Ιρλανδία. Ωστόσο, οι ιστορίες που αφηγούνταν, αντι-αποικιακές κατά κύριο λόγο, αντιμετωπίστηκαν λιγότερο θετικά στην ηπειρωτική Βρετανία κι απλώς ενίσχασαν τη βρετανική καχυποψία για τις προθέσεις της Ιρλανδίας. Παρότι το Κιλάρνι έμοιαζε να μετατρέπεται στο ιρλανδικό Χόλιγουντ, το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου σήμανε το τέλος των δραστηριοτήτων της Kalem.

Το 1915, ο Ιρλανδο-Αμερικανός δικηγόρος και δημοσιογράφος James Mark Sullivan ίδρυσε την Κινηματογραφική Εταιρεία της Ιρλανδίας, η οποία καταχωρήθηκε το 1916 με γραφεία στην οδό Σάκβιλ, στο Δουβλίνο. Η επιλογή της έδρας αποδείχθηκε εξαιρετικά ατυχής, γιατί όλες οι πρώτες ταινίες της εταιρείας, καθώς και τα αρχεία και τα γραφεία παραγωγής, καταστράφηκαν στην Πασχαλινή Εξέγερση. Όταν συνήλθε από τις αρχικές της απώλειες, η Κινηματογραφική Εταιρεία της Ιρλανδίας ξαναγύρισε αρκετές από τις ταινίες που είχαν χαθεί, αλλά και καινούριες, συχνά με ηθοποιούς που εφοδιάστηκαν από το θέατρο Abbey. Αυτές ήταν και πάλι κωμωδίες, ρομάντζα και ιστορικές αφηγήσεις, με κυριότερο το έπος *Knocknagow* (1918), βασισμένο στο μυθιστόρημα του Charles Kickham.

Το *Knocknagow* σημείωσε τεράστια επιτυχία στο εξωτερικό, μάλιστα στη Βοστώνη έκανε περισσότερα εισιτήρια από τη *Γέννηση Ενός Έθνους* (1915). Η Κινηματογραφική Εταιρεία της Ιρλανδίας συνέχισε να λειτουργεί καθ' όλη τη διάρκεια του Πολέμου της Ανεξαρτησίας, κινηματογραφώντας τις συρράξεις για τα επίκαιρα Ιρλανδικά Γεγονότα. Το 1920, η εταιρεία γνώρισε τη μεγαλύτερη επιτυχία της, με το *Willy Reilly and His Colleen Bawn*, μια τραγική ιστορία βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα της Ιρλανδίας του 18ου αιώνα, όπου ο έρωτας μιας μικρής Προτεστάντισσας για έναν Καθολικό ευγενή οδηγήθηκε σε βίαιο τέλος. Στην ταινία, ωστόσο, το τέλος ήταν αίσιο κι αυτός ο ρομαντισμός του ανεπιπλήρωτου έρωτα που εμποδίζεται από τη θρησκεία, επρόκειτο ν' αποτελέσει leitmotif της ιρλανδικής κινηματογραφικής παραγωγής που ακολούθησε, σχεδόν για έναν

αίωνα. Το ξέσπασμα του Εμφυλίου Πολέμου εξήντησε τις αντοχές του James Mark Sullivan, ο οποίος έχασε τη γυναίκα και το παιδί του κι αποφάσισε να επιστρέψει στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η ιστορία του ιρλανδικού σινεμά ολοκλήρωσε άλλο ένα κεφάλαιο της με το τέλος της Κινηματογραφικής Εταιρείας της Ιρλανδίας, αν και σ' αυτήν την περίπτωση είχε ήδη φευτεθεί ο σπόρος της εγχώριας παραγωγής. Η δημιουργία ταινιών μυθολογίας και ντοκιμαντέρ συνεχίστηκε τις δεκαετίες του '20 και του '30, παρότι νέοι αγώνες διαμόρφωσαν την απεικόνιση της Ιρλανδίας στην οθόνη.

## Κινηματογράφος Μετά την Ανεξαρτησία

Ένας από τους πρώτους νόμους που περάστηκαν από το Ελεύθερο Ιρλανδικό Κράτος ήταν ο περί της Λογοκρισίας Ταινιών (1923). Η αποστολή του Ελεγκτή, να προστατεύσει τον ιρλανδικό λαό από υλικό που θεωρούνταν «άσεμνο, αισχρό ή βλάσφημο», έμελλε να επηρεάσει έντονα τη θεματολογία του ιρλανδικού κινηματογράφου, αλλά και τις ξενόφερτες ιδέες στις οποίες θα εκτίθεντο οι θεατές. Το ιστορικό έπος του Kevin Rockett για τη λογοκρισία στον ιρλανδικό κινηματογράφο, έκδοση του 2004, καταγράφει αυτό το ζοφερό κεφάλαιο στην ιστορία του ιρλανδικού πολιτισμού, συμπεριλαμβάνοντας το «νέο» μοντάζ της ταινίας *Καζαμπλάνκα* (1942), προκειμένου ν' αφαιρεθούν όλες οι αναφορές στο γεγονός ότι η Ilse / Ingrid Bergman ήταν παντρεμένη με τον Victor / Paul Henreid, ενώ βλέπαταν με τον Rick / Humphrey Bogart στο Παρίσι. Κάτι τέτοιο θα την καθιστούσε μοιχάδα, πράγμα ανεπίτρεπτο για τα μάτια του Ιρλανδού ελεγκτή, ο οποίος προτίμησε ν' αλλάξει την ταινία, αντί να επιτρέψει την παρουσίαση ενός μοιχού ως συμπάθη ήρωα.

Η κινηματογραφική παραγωγή συνεχίστηκε, παρότι τα θεματικά όρια τοποθετούνταν αποκλειστικά από τις δυνάμεις της Εκκλησίας και του Κράτους. Από τη μία πλευρά, η Καθολική ηθική έπρεπε να επιβάλλεται διαρκώς, ενώ από την άλλη, ενγκεκριμένη ήταν μόνο η παρουσίαση της ιρλανδικής πολιτικής ιστορίας που ενίσχυε τη μυθολογία του Ρεπουμπλικανισμού. Το 1926, το *Irish Destiny* αφηγούνταν με επικό τρόπο περιστατικά από τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, αν και σταματούσε πριν από τον Εμφύλιο Πόλεμο, ο οποίος δεν καταγράφηκε αναλυτικά στη μεγάλη οθόνη μέχρι την ταινία *Mákl Kóilins, O Επαναστάτης* του Neil Jordan το 1996. Το 1935, ο Denis Johnston έκανε την παραγωγή και τη σκηνοθεσία στο *Guests of the Nation*, διασκευή του διηγήματος του Frank O'Connor για έναν Άγγλο στρατιώτη που κρεταίει όμηρος από εθελοντές του IRA, οι οποίοι αρχίζουν να τον συμπαθούν. Η ταινία ήταν εμφανώς επηρεασμένη από το σοβιετικό στυλ του Eisenstein και του Pudovkin, αν και σαφώς λιγότερο ριζοσπαστική. Η ιστορία της, ωστόσο, ήταν πολιτικά προκλητική κι ο ανθρωπισμός της αποτέλεσε τη βάση για την πρώτη πράξη, χρόνια αργότερα, της ταινίας του Neil Jordan, *Το Παιχνίδι των Λυγμών* (1992). Άλλη μια χαρακτηριστική ταινία της δεκαετίας του '30 ήταν το *The Dawn* (1936), του επιχειρηματία Thomas Cooper, η οποία γυρίστηκε στο Κλάρν. Ο Cooper κατασκεύασε ο ίδιος μια κάμερα και τράβηξε την ταινία με τη βοήθεια των φίλων και της οικογένειάς του. Αυτή η ημι-ερασιτεχνική ταινία είχε, παραδόξως, μεγάλη επίδραση,

ασχολούμενη επίσης με τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, με χολιγουντιανό ύφος.

Δυσό από τις πιο γνωστές ταινίες του '30 για την Ιρλανδία ήταν διέθνεις παραγωγές: *O Κατάδοτης* (1935) του John Ford και το *The Man of Aran* (1935) του Robert Flaherty. Αυτές οι ταινίες αντικατοπτρίζουν την επικρατούσα εικόνα για την Ιρλανδία παγκοσμίως, από εκείνη την εποχή και μετά: από τη μια πλευρά ως ένα μέρος σκοτεινό, τραγικό, διαλυμένο από τον πόλεμο και πλαισιωμένο από ακραίους, εξπρεσιονιστικούς εφιλάτες της ψυχής κι από την άλλη, ως ένα ρομαντικό άπορο και υπανάπτυκτο αγροτικό τοπίο, όπου ρωμαλέοι χωρικοί μάχονται ενάντια στην ανυπέβλητη ανισότητα για να διατηρήσουν την ανθρώπινη αξιοπρέπεία τους. Ξαν τις περιγραφές της ξενιτιάς και τα ιστορικά ρομάντζα που είχαν προηγηθεί, έτσι κι αυτές οι ταινίες άρεσαν πολύ στο εξωτερικό, ειδικά σε θεατές ιρλανδικής καταγωγής.

Από το τέλος της δεκαετίας του '30, η Ιρλανδική Κυβέρνηση είχε αρχίσει να ενδιαφέρεται για τις κινηματογραφικές παραγωγές. Το 1937 σχηματίστηκε Κυβερνητική επιτροπή για να διερευνήσει την πιθανή σημασία του κινηματογράφου για την Ιρλανδία. Ο Ιρλανδικός Κινηματογραφικός Σύλλογος είχε ιδρυθεί το 1936, με σκοπό να συστήσει στο ιρλανδικό κοινό σημαντικές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Επρόκειτο για μια ανεξάρτητη ομάδα, με επί κεφαλής τον πρωτοπόρο του κινηματογράφου, Liam O'Leary και τον Edward Toner, ο οποίος οργάνωσε το Σύλλογο σαν ιδιωτικό κλαμπ με μέλη, αποκτώντας έτσι τη δυνατότητα να προβάλλει ταινίες που δεν παίζονταν στους ιρλανδικούς κινηματογράφους. Η σκανδαλώδης προβολή του απαγορευμένου σοβιετικού *Θωρηκτού Ποτέμκιν* (1925), προκάλεσε τη δημόσια κατακραυγή. Το 1943 σχηματίστηκε το Εθνικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, ένας κοσμικός οργανισμός επιχορηγούμενος από την Εκκλησία, με δυνατές Καθολικές αρχές και με σκοπό να γυρίζονται σεμνές ταινίες, σύμφωνες με τις οδηγίες του Πάπα ως προς τον κινηματογράφο. Αυτό το σώμα παρουσίασε σημαντικά ντοκιμαντέρ τη δεκαετία του '40 κι ήταν καθοριστικό σε όλες τις Κυβερνητικές συζητήσεις για την ανάπτυξη μιας κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Ιρλανδία.

Οι διχογνωμίες συνεχίστηκαν κατά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αυτό που στην Ιρλανδία αποκαλείται «Η Κρίση». Μη θέλοντας να προσωρήσει σε στρατιωτική συμμαχία με τον πρώην αποικιοκράτη της, η Ιρλανδία παρέμεινε ουδέτερη στη διάρκεια της σύρραξης, προτιμώντας αντ' αυτού να επικεντρωθεί στην οικοδόμηση Εθνικής ταυτότητας, με την ενίσχυση μιας εικόνας ανεξαρτησίας και αυτονομίας. Το 1946 γυρίστηκε το *A Nation Once Again*, ένα ντοκιμαντέρ που εξεμύνησε τη συνέχεια της ιρλανδικής πολιτικής φιλοσοφίας, μέσα από τον αγώνα για τα Καθολικά δικαιώματα και τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας, μέχρι την εποχή που Taoiseach, δηλαδή αρχηγός της ιρλανδικής κυβέρνησης, ανέλαβε ο Eamon deValera. Η αίσθηση της ορθοδοξίας και της αδιαλλαξίας του Ιρλανδικού Έθνους τονιζόταν διαρκώς εκείνα τα χρόνια, έως τη δημιουργία του *Our Country* το 1947, ενός πολιτικού ντοκιμαντέρ που αφοσιβότανε επιθετικά την ιδεολογία της τότε κυβέρνησης και παρουσίαζε εικόνες της αστικής ένδειας και της υπανάπτυκτης αγροτιάς που κάθε άλλο παρά ρομαντικές ήταν. Μια και προοριζόταν για ταινία πολιτικής προπαγάνδας, το ντοκιμαντέρ έδινε έμφαση στην εθελουφλία

περί προόδου και εξέλιξης της ολοένα και περισσότερο αδρανούς ιρλανδικού προφίλ και παραμένει, ως σήμερα, ένα από τα ελάχιστα δείγματα καθαρά αντιπολιτευόμενου ντοκιμαντέρ που έγιναν ποτέ στην Ιρλανδία.

## Η Εποχή του Ardmore

Τη δεκαετία του '50, η ισχυροποίηση της διεθνούς εικόνας της Ιρλανδίας έγινε εμφανής με το ιρλανδικό γουέστερν του John Ford, *Ο Ηαυχός Ανθρώπος* (1952). Αυτή η διασκευή του Ημερώματος της Στρίγγλας σε Technicolor, περιείχε κάποιες από τις πιο ανεξίτηλες εικόνες της Ιρλανδίας σε φιλμ, συμπεριλαμβανόμενης της πρώτης εμφάνισης της Maureen O'Hara ως Mary Kate Danaher, μιας σκηνής τόσο ματαιόδοξα ειδικιλιακής, ώστε ο John Wayne, ως Sean Thornton, αναγκάζεται να σχολιάσει, «Είνα αληθινό; Δεν γίνεται.»

Από τις πρώτες του μέρες, το ιρλανδικό σινεμά είχε δεσμούς με το θέατρο, κι αν η εμφάνιση του Bary Fitzgerald στο *Ο Ηαυχός Ανθρώπος* ήταν συμβολική σε σχέση με το ρόλο που αναρριόταν, ήταν ταυτόχρονα και μια ενθουσιαστική σχέση ανάμεσα στις παραδόσεις της παράστασης και της απεικόνισης. Όλη τη δεκαετία του '50, ηθοποιοί και σκηνοθέτες του θεάτρου Abbey συνέχισαν να προσθέτουν τίτλους στη φιλομορφία τους, με διασημότερο παράδειγμα το *This Other Eden* (1958). Το *This Other Eden* ήταν μια επιτυχημένη παράσταση, που πρωτανέβηκε στο θέατρο Abbey το 1953. Η κινηματογραφική του μεταφορά ήταν μια από τις πρώτες παραγωγές του νεοσύστατου Στούντιο Ardmore. Το Ardmore ήταν η πρώτη σοβαρή προσπάθεια της ιρλανδικής κυβέρνησης να ενθαρρύνει την ανάπτυξη της ιρλανδικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, μια σύγχρονη εγκατάσταση στο Γουίκλου, κατάλληλη για εθνικές και διεθνείς παραγωγές.

Η δεκαετία του '50 έκλεισε με τη δημιουργία του γιγαντιαίου ιστορικού ντοκιμαντέρ *Mise Eire* (1959), του σκηνοθέτη George Morrison, ένα χρονικό της ιρλανδικής ιστορίας από την αρχαιότητα ως τις Γενικές Εκλογές του 1919, όταν ο Sinn Féin κέρδισε έδρες στο Βρετανικό Κοινοβούλιο. Με αφήγηση αποκλειστικά στην ιρλανδική γλώσσα και αποτελούμενη εξολοκλήρου από ειδησεογραφικό υλικό και άρθρα εφημερίδων από την εποχή που χρονογραφούσε, η ταινία υποστηριζόταν από τη μεγαλόπρεπη μουσική υπόκρουση του συνθέτη Sean O Riada. Η καταγραφή της Εξέγερσης του 1916 και των αμοσγατών εκτελέσεων που ακολούθησαν είναι μια από τις πιο συνταρακτικές σκάνες στην ιστορία του ιρλανδικού ντοκιμαντέρ – γεμάτη ιστορία και σημασία και εξέχλη από μια αίσθηση θλίψης κι αναβράζοντος θυμού. Η διανομή αυτής της ταινίας αποτέλεσε εθνικό ζήτημα και, ενδεχομένως, τη σαφέστερη δήλωση απενοχοποιημένου εθνικισμού που έγινε ποτέ. Παιδιά του σχολείου υποχρεώνονταν να το δουν κατά χιλιάδες, η ταινία τιμούνταν σε Φεστιβάλ και χαριεζόταν ως η επίσημη ιστορία του Ιρλανδικού Κράτους. Ωστόσο, μέχρι το 1961 που παρουσιάστηκε το σίκουελ, *Saioise?*, η κοινή γνώμη είχε αλλάξει και η δεύτερη, σχεδόν πανομοιότυπη ταινία που κατέγραφε τον Πόλεμο της Ανεξαρτησίας ως το ξέσπασμα του Εμφυλίου (χωρίς να τον μελετά λεπτομερώς), δε βρήκε ανταπόκριση.

Τη δεκαετία του '60, η Ιρλανδία έμοιαζε να οδεύει μπροστά. Η αποχώρηση του Eamon deValera από τη θέση του Taoiseach και η ανάληψη της κεφαλής του κόμματος Fianna Fail, του κυρίαρχου πολιτικού κόμματος, από τον πραγματιστή οικονομολόγο Sean Lemass σηματοδότησε μια νέα στροφή προς την πραγματικότητα και, θεωρητικά, τουλάχιστον, μια απομάκρυνση από την παραδοσιακή ιδεολογία. Η πτώση των κινηματογραφικών εισιτηρίων παγκοσμίως και το λανσάρισμα της ιρλανδικής τηλεόρασης το 1961 είχαν καταστροφικά αποτελέσματα για την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή. Το Στούντιο Ardmore είχε αποδειχθεί μια πανάκριβη αποτυχία. Οι εγκαταστάσεις του χρησιμοποιούνταν κυρίως για ξένες παραγωγές. Εξαιτίας σύνθετων συμφωνιών με τα σωματεία και φορολογικών ρυθμίσεων, η πρόσβαση ήταν σχεδόν αδύνατη για τις μικρές, ντόπιες εταιρείες παραγωγής και καθώς οι μεγάλες, διεθνείς παραγωγές αποσύρονταν, το στούντιο υπέστη μια σειρά οικονομικών αναδομήσεων, καμία από τις οποίες δε βελτίωσε την κατάσταση.

Η σπουδαιότερη ταινία της δεκαετίας του '60 ήταν το ριζοσπαστικό ντοκιμαντέρ *Rocky Road to Dublin* (1968). Με σκηνοθέτη τον Ιρλανδό δημοσιογράφο Peter Lennon και διευθυντή φωτογραφίας τον ολλανδό της nouvelle vague Raoul Coutard, αυτή η οργισμένη επίθεση στις συμβάσεις της Εκκλησίας με το Κράτος αμφισβήτησε τη δειλή στάση της Ιρλανδίας απέναντι στην πρόοδο. Χωρίς μοντέρνα αισθητική, η αποιονόητο σημαντικό νεωτερισμό, ο Lennon ισχυρίστηκε ότι η Ιρλανδία, εδώ και καιρό, είχε ξεχάσει τα επαναστατικά ιδανικά της και είχε πέσει θύμα της δικής της μυθολογίας. Κατηγόρησε την Εκκλησία και του Κράτους για έλλειψη ανταπόκρισης στις ανάγκες των σύγχρονων ανθρώπων και, μ' ένα ελεύθερο στιλ κάμερα-στυλ, κατακεραύνωσε όλες, σχεδόν, τις πτυχές της σύγχρονης ιρλανδικής ιστορίας. Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Κανών και χαριεζίστηκε ως επαναστατικό τεκμήριο από τους εξεγερμένους φοιτητές της Σαρβόννης. Στην πατρίδα της, η ταινία χαρακτηρίστηκε κομμουνιστική προπαγάνδα και προβλήθηκε μόνο στο Δουβλίνο, παρότι ο Lennon εμφανίστηκε στην τηλεόραση για να υπερασπιστεί την άποψή του.

Ο Lennon δεν ήταν ο μόνος οργισμένος νέος που έκανε ταινίες στην Ιρλανδία το '60. Άλλος ένας ντοκιμαντερίστας, ο Louis Marcus, γεννημένος στο Κορκ, βραβεύμένος με την Αργυρή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου του 1967 για την ταινία *Flea*, έγραψε μια σειρά από άρθρα μεγάλης απήχησης στην εφημερίδα *The Irish Times* στα τέλη της δεκαετίας του '60, καταγγέλλοντας την έλλειψη κρατικής υποστήριξης για την εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία. Ο στόχος ήταν μικρού βεληνικού, προκλητικής αισθητικής, ξεχωριστές ιρλανδικές ταινίες κι ο μόνος τρόπος να επιτευχθεί αυτό ήταν η θέπιση ενός Κινηματογραφικού Συμβουλίου. Το θέμα συζητήθηκε στο Ιρλανδικό Κοινοβούλιο το 1970, όταν παρουσιάστηκε το πρώτο Προσχέδιο Νόμου για τον Κινηματογράφο. Ωστόσο καταψηφίστηκε και η Κυβέρνηση προτίμησε να συνεχίσει να υποστηρίζει το Στούντιο Ardmore. Το 1970 βγήκε, επίσης, στις αίθουσες η ταινία του David Lean, *Η Κόρη του Ράιαν*, ένα ρομαντικό έπος που κινούνταν στις γραμμές της απεικόνισης της Ιρλανδίας στον παγκόσμιο κινηματογράφο των αρχών του 20ού αιώνα, αλλά με επιπρόθετο σεφουαλικό περιεχόμενο και ρεαλιστική απεικόνιση βίας. Εκείνα τα χρόνια, στη Βόρειο Ιρλανδία ξέσπασε για άλλη

μια φορά αληθινή βία. Έτσι, δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η υποστήριξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας δεν αποτελούσε προτεραιότητα για τις τότε Κυβερνήσεις. Το 1973, το Στούντιο Ardmore πουλήθηκε στη ραδιοφωνική εταιρεία Telefís Éireann και το 1975 μετονομάστηκε σε Εθνικό Κινηματογραφικό Στούντιο της Ιρλανδίας. Συνέχισε, ωστόσο, να χάνει χρήματα και χρειάστηκε να συστηρηθεί με κρατικές επιχορηγήσεις ώπου, το 1977 μετατράπηκε σε ημι-κρατικό όργανο και το 1982 έκλεισε.

## Το Νέο Κύμα

Ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος στην Ευρώπη είχε αρχίσει να ορθοποδεί ξανά, ακριβώς μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ειδικά με αποκαλύψεις σαν τον Ingmar Bergman και τον Andrej Wajda που κατέκτησαν ένα παγκόσμιο κοινό. Ωστόσο μπορεί κανείς να πει ότι το Μανιφέστο του Ομπερχάουζεν, το 1962, ήταν εκείνο που θεμελίωσε την άποψη των ανεξάρτητων ηγετών κινηματογραφιστών ανά τον κόσμο, ότι ο Εθνικός κινηματογράφος πρέπει να εκφράζει όχι τόσο μία συγκεκριμένη και ομοιόμορφη εικόνα ενός έθνους, όσο την ενημερωμένη προσωπική οπτική των καλλιτεχνών που έχουν κάτι να πουν για τη δική τους κοινωνία. Θα χρειάζονταν πολλά χρόνια για να επιβληθεί αυτή η νοοτροπία στην Ιρλανδία, αλλά μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70, είχε επιτευχθεί.

Ο Bob Quinn ήταν ένας δημιουργός τηλεοπτικών ντοκιμαντέρ και μελετητής του πολιτισμού και της κοινωνίας, ο οποίος επέλεξε να κινηθεί μόνος του, ως ανεξάρτητος κινηματογραφιστής. Το 1975 σκηνοθέτησε την πρώτη ταινία του ιρλανδικού Νέου Κύματος, το *Caoineadh Airt Uí Laoire*. Βασισμένη σε μια παραδοσιακή ιρλανδική ποιητική ελεγεία, η ταινία ήταν μια πρωτοποριακή, ενδοσκοπική αναθεώρηση της φύσης της ιρλανδικής ταυτότητας και της απεικόνισής της. Με χρηματοδότηση από τον τότε αριστερίζοντα ημιμαρξιστικό Sinn Féin, το Εργατικό Κόμμα (που δεν υπάρχει πια), ήταν η πρώτη ταινία με ανεξάρτητους πολιτικούς πόρους μετά το *Our Country* του 1947.

Ο Quinn εξελίχθηκε σε μια από τις πιο ξεχωριστές φωνές του ιρλανδικού κινηματογράφου, τόσο στο ντοκιμαντέρ όσο και στη μυθοπλασία. Επιλέχθηκε για να σκηνοθετήσει το σενάριο του Colm Bairéad με τίτλο *Poitin*, την πρώτη ταινία που τιμήθηκε με το Βραβείο Σεναρίου του Συμβουλίου των Τεχνών το 1977. Αναζητώντας μοντέλα χρηματοδότησης σε μικρή κλίμακα, η Ιρλανδική Κυβέρνηση είχε υποστηρίξει την ίδρυση κάποιων οργάνων σαν το Συμβούλιο των Τεχνών κι αυτά αποτέλεσαν σημαντική διέξοδο για τους κινηματογραφιστές της εποχής.

Ο Quinn επιζητούσε μια αισθητική αποκλειστικά ιρλανδική, ενώ ταυτόχρονα αμφισβητούσε διαρκώς τη φύση της «ιρλανδικότητας» και τις βολικές κατευθυντήριες γραμμές σύμφωνα με τις οποίες οι περισσότεροι Ιρλανδοί επέλεγαν να ζουν. Δεν ήταν μόνος στην αναζήτησή του. Δραστήριος εκείνη την εποχή ήταν επίσης ο Joe Comeford. Οι ταινίες του *Down the Corner* (1977) και *Withdrawal* (1979) ήταν καθοριστικές στο να φέρουν στο προσκήνιο το ρεαλισμό ως μέσο προσέγγισης υπαρκτών ζητημάτων στη νέα Ιρλανδία, αλλά, όπως απέδειξαν οι κατοπινές ται-

νίες του, *Reefer and the Model* και *High Boot Benny* (1993), ο ρεαλισμός δεν ήταν παρά η αφετηρία μιας πιο βαθιά ενδοσκοπικής και ανατρεπτικής τάσης. Στις ταινίες του Comeford, η ίδια η πραγματικότητα είχε μια ονειρική αίσθηση, ή, μάλλον, μια αίσθηση εφιάλτη. Την ίδια περίοδο ξεκίνησε να κάνει ταινίες και ο διευθυντής φωτογραφίας και σκηνοθέτης Thaddeus O'Sullivan, χρησιμοποιώντας στοιχεία του ντοκιμαντέρ και του ψευδοντοκιμαντέρ. Οι αφηρημένες, πειραματικές ταινίες του *A Pint of Plain* (1977) και *On a Paving Stone Mounted* (1978), είχαν χρηματοδοτηθεί εν μέρει από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, όπως και η ταινία του Joe Comeford, *Traveller* (1981), ένα δράμα που χρησιμοποιούσε πραγματικά μέλη της νομαδικής κοινότητας ως ηθοποιούς, βασισμένο σε σενάριο του σχετικής άγνωστου Ιρλανδού συγγραφέα Neil Jordan. Το *Our Boys* του Cathal Black που γυρίστηκε το 1981 για την ιρλανδική τηλεόραση, αποδείχτηκε η πιο αμφιλεγόμενη ταινία απ' όλες. Αυτός ο συνδυασμός ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, απεικονίζει και σχολιάζει τη σωματική βία που ασκούνταν στ' αγόρια οι Χριστιανοί Αδελφοί, η θρησκευτική οργάνωση που ήταν υπεύθυνη για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση των περισσότερων νέων στην Ιρλανδία. Χρησιμοποιώντας συνεντεύξεις παλαιότερων μαθητών και παρεμβάλλοντας σκηνές από μια ασπρόμαυρη ταινία μυθοπλασίας για τις τελευταίες μέρες ενός σχολείου των Χριστιανών Αδελφών, ο Black έγινε ο πρώτος Ιρλανδός κινηματογραφιστής που απήυθνε κατά μέτωπο το θέμα της σωματικής βίας στα ιδρύματα πρόνοιας, αλλά το περιεχόμενο της ταινίας θεωρήθηκε εθαιρετικά ευαίσθητο για δημοσιοποίηση κι έτσι δεν προβλήθηκε στην ιρλανδική τηλεόραση ως το 1991.

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 ήταν προφανές ότι ο ιρλανδικός κινηματογράφος είχε βρει το δρόμο του ως μέσο σοβαρής αυτοκριτικής κι ως υπονομευτής της δεδομένης ιρλανδικής ταυτότητας. Αυτές τις ταινίες, ωστόσο, δεν τις έβλεπε το ευρύ κοινό και η επικρατούσα κοινωνική τάση στη χώρα εξακολουθούσε να είναι συντηρητική. Κι όμως, το κύμα της αλλαγής φούσκωνε, εξαιτίας και του αυξημένου σημασίας ρόλου που αποκούσαν οι γυναίκες στην πολιτική. Ισχυρές καμπάνιες κοινωνικής πρόνοιας, σαν το περίφημο «τρένο - προφυλακτικό», με το οποίο οι γυναίκες ταξίδευαν ως το Μπέλφαστ για να επιστρέψουν με παράνομο αντισουλληπτικά, μια καμπάνια για την αύξηση της νόμιμης ηλικίας γάμου και, τελικώς, ο Νόμος για την Εργασιακή Ισότητα του 1977, ήταν αποτέλεσμα κινητοποιήσεων των μαχόμενων φεμινιστριών. Αυτά και άλλα δρώμενα γυναικείας πρωτοβουλίας επηρέασαν σημαντικά την αντίληψη για την Ιρλανδή γυναίκα, η οποία τόσο καιρό ήταν εγκλωβισμένη στον πειθήνιο επαρχιωτισμό. Η ταινία *Maeve* (1981) της Pat Murphy αποτέλεσε την τολμηρότερη κινηματογραφική εφαρμογή της νέας αντίληψης της ιρλανδικής θηλυκότητας. Με χρηματοδότηση από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου και υπογεγραμμένη από πολλούς σκηνοθέτες, η ταινία εκτυλισσόταν στη Βόρεια Ιρλανδία, όπου μια νεαρή γυναίκα επισκεπτόταν τους παλιούς φίλους και την οικογένειά της, έχοντας ανακαλύψει μια άλλη διάσταση του εαυτού της αφότου έφυγε απ' το σπίτι. Η Murphy στη συνέχεια σκηνοθέτησε το (έξοχης φωτογραφίας) ιστορικό δράμα *Anne Devlin* το 1984, όπου αμφισβητούσε την ερμηνεία των ιστορικών γεγονότων, παρακολουθώντας τα δρώμενα της εξέγερσης του 1803 από την οπτική μιας γυναίκας που βρισκόταν κυριολεκτικά στο περιθώριο της δράσης.

Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των ταινιών του Νέου Κύματος είναι η επιθυμία της αμφισβήτησης του παρελθόντος με κινηματογραφικούς όρους. Αυτές οι ταινίες κατέρριπταν επιθετικά τις στερεοτυπικές εικόνες της Ιρλανδίας και του ιρλανδικού λαού στο φιλμ και προσπαθούσαν ν' αφιπνίσουν το κοινό ώστε να δει την Ιρλανδία κάτω από ένα άλλο πρίσμα. Η ειρωνεία είναι ότι αυτός ο στόχος δημιούργησε ένα κίνημα βραχύβιο, μια κι όταν θα γίνονταν οι υπερβάσεις και θα ξεπερνούσαν οι φραγμοί, ποιος μπορούσε να προβλέψει τι θα συνέβαινε;

Η ίδρυση του Κινηματογραφικού Συμβουλίου το 1980 ήταν μια καθοριστική στιγμή. Μετά από χρόνια παρασκηναϊκών πιέσεων, οι ανεξάρτητοι Ιρλανδοί κινηματογραφιστές απέκτησαν, εν τέλει, μια ευκαιρία ν' αναπτύξουν σχέδια για μεγάλου μήκους ταινίες με Κρατική υποστήριξη, αλλά χωρίς άμεσο Κρατικό έλεγχο. Τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του, το Συμβούλιο προσέφερε μερική χρηματοδότηση στην πρώτη ταινία του Neil Jordan, την *Αγγελική Εκδίκηση* (1982), στην οποία το Κινηματογραφικό Συμβούλιο συνεισέφερε με 100.000 λίρες Ιρλανδίας. Παρότι αυτό θα έμοιαζε διπλά σημαντικό, μια και σηματοδοτεί την εκκίνηση της καριέρας του σπουδαιότερου Ιρλανδού σκηνοθέτη, τα πράγματα δεν είναι πάντα όπως φαίνονται. Ο Jordan ήταν ακόμα σχετικώς άγνωστος και άπειρος σε σχέση με δημιουργούς σαν τον *Comeford*, τον *Quinn* και τον *O'Sullivan*, ανθρώπους που αγωνίζονταν σκληρά για καιρό, κάτι που το Συμβούλιο έμοιαζε να μην αναγνωρίζει, χρηματοδοτώντας αυτόν τον άγνωστο τυχαίαστο.

Όταν το *Αγγελική Εκδίκηση* έκανε την πρεμιέρα του στο Φεστιβάλ του Κορκ το 1982, το σκηνικό ήταν εξοργισμένο, όχι εορταστικό. Θεατές από την κινηματογραφική βιομηχανία παραπονέθηκαν ότι αυτή η ταινία δεν εκπροσωπούσε τον ιρλανδικό κινηματογράφο, κυρίως επειδή είχε πάρει βρετανική χρηματοδότηση. Επιπλέον, η ίδια η ταινία δε συνάντησε θετική υποδοχή. Θεωρήθηκε ότι ενίσχυε την παραδοσιακή εικόνα της Ιρλανδίας, ενός τόπου μυσταγωγικού, στο έλεος παράλογης κι απολιτικής βίας. Η αμφιμχία εντοπιζόταν και πάλι στο ζήτημα της ταυτότητας. Η ίδρυση του Κινηματογραφικού Συμβουλίου έμοιαζε να σημαίνει ότι η προσπάθεια για Εθνικό κινηματογράφο βρισκόταν τώρα στα χέρια ταλαντούχων, δημιουργικών ατόμων αριστερών αντιλήψεων που ήθελαν να παρουσιάσουν μια κοινωνία άλλου είδους μέσα από τον ιρλανδικό κινηματογράφο. Από τις συζητήσεις στο ΜΜΕ και τους δημόσιους καυγάδες, σαν εκείνον στο Κορκ, είχε γίνει σαφές ότι οι Ιρλανδοί κινηματογραφιστές είχαν απορροφηθεί τόσο από τις δικές τους αισθητικές και πολιτικές ανησυχίες, που δεν μπορούσαν να δουν ότι όταν ανοίξει το φράγμα, ο χείμαρρος που απελευθερώνεται μπορεί να σε οδηγήσει σε απρόσμενες κατευθύνσεις.

Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Ιρλανδικού Κινηματογραφικού Συμβουλίου κληιδώθηκαν από διαμάχες σε σημείο αλληλοεξόντωσης. Ο *John Boorman*, πολιτογραφημένος Ιρλανδός, γρήγορα παραιτήθηκε από τη θέση του στο Συμβούλιο αδιαφορώντας, σχολιάζοντας ότι «σ' αυτή τη χώρα υπάρχει έλλειψη φιλοδοξίας. Υπάρχει η αίσθηση ενός έρωτα με την αποτυχία.» Κατά τη διάρκεια αυτών των θυελλωδών ετών, ωστόσο, το Νέο Κύμα συνέχιζε την πορεία του προς τις τελευταίες μέρες του με μια σειρά σημαντικών ταινιών από σκηνοθέτες σαν τους *Cathal Black*, *Kieran Hickey*, *Tommy McArdle*, *Bob Quinn* και *Joe Comeford*.

Παρόλη αυτή την κινηματογραφική δραστηριότητα, ο *Taoiseach* Charles J. Haughey κατήγγειλε το Κινηματογραφικό Συμβούλιο το 1987 με αιτιολογία τα μικρά κέρδη. Αν και είχε αποτελέσει σημείο τριβής στην κινηματογραφική κοινότητα, το Κινηματογραφικό Συμβούλιο εξακολουθούσε να είναι η ζωδότερα δύναμη του Νέου Κύματος και η απώλεια του αντιμετώπιστηκε ως καταστροφή. Μέχρι την εποχή που το Συμβούλιο επαναλειτούργησε, το 1993, τα πάντα είχαν αλλάξει.

## Το Διεθνές Χρόνια

Ήδη από την εποχή του *Rex Ingram* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), Ιρλανδοί σκηνοθέτες είχαν εγκατασταθεί στο Χόλιγουντ και τη Μεγάλη Βρετανία, αλλά τη δεκαετία του '80, ο *Pat O'Connor* κι ο *Neil Jordan* έγιναν οι διασημότεροι Ιρλανδοί σκηνοθέτες του κόσμου, κυριζώντας ταινίες εκτός Ιρλανδίας. Το 1989 προβλήθηκε *Το Αριστερό μου Πόδι*, μια ταινία που ενδοχόμενως άλλαξε την τροπή της ιστορίας του ιρλανδικού κινηματογράφου. *Το Αριστερό μου Πόδι* ήταν, από τη μια πλευρά, προϊόν της δημιουργικής έκρηξης του Νέου Κύματος, αλλά επίσης η αφετηρία του μοντέρνου ιρλανδικού σινεμά που στρεφόταν προς τα έξω. Βασισμένο στην πραγματική ιστορία του καλλιτέχνη και συγγραφέα *Christy Brown*, *Το Αριστερό μου Πόδι* ήταν κατ' ουσία η γνωστή ιστορία του θύματος που τα καταφέρνει παρά τις αντιξοότητες, αλλά η ματιά του ήταν δυναμική, διαγωγής και ιδιαίτερη, εικονογραφημένη έξοχα από τη σίγουρη σκηνοθεσία του *Sheridan* και τις βραβευμένες με *Όσκαρ* ερμηνείες της *Brenda Fricker* και του *Daniel Day-Lewis*.

Μετά από αυτήν την ταινία ο *Sheridan* σκηνοθέτησε τη διασκευή του θεατρικού έργου του *John B. Keane*, *Το Χωράφι* (1990), με πρωταγωνιστή τον *Richard Harris*, κι έπειτα το έντονα αμφιλεγόμενο, αλλά και εξαιρετικά επιτυχημένο *Είς το Όνομα του Πατρός* (1993), με τον *Daniel Day-Lewis* και την *Emma Thompson*, βασισμένο στην πραγματική ιστορία του *Gerry Conlan*, ενός νέου που δεν είχε διαπράξει. Τόσο *Το Χωράφι*, όσο και το *Είς το Όνομα του Πατρός* ακολούθησαν *Το Αριστερό μου Πόδι* αποκτώντας παγκόσμια απήχηση.

Το 1991 το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε στη δουλειά του Βρετανού σκηνοθέτη *Alan Parker*, με τη διασκευή του μυθιστορήματος του *Roddy Doyle*, *The Commitments*, που συνδυάζει εθνικά και παγκόσμια θέματα στην ιστορία ενός μουσικού συγκροτήματος ανθρώπων της εργατικής τάξης στο Δουβλίνο, που παίζουν αμερικανική soul. Και πάλι η ταινία αποδοκιμάστηκε στην πατρίδα της, όπου οι ολόενα και πιο ανήσυχου πολιτιστικοί επικριτές αναρωτιόνταν ποιο θα ήταν το κόστος της δημοτικότητας μιας ταινίας με θέμα την Ιρλανδία, για την αίσθηση της ίδιας της Ιρλανδίας για τον εαυτό της. Αλλά οι επιτυχίες συνεχίστηκαν. Ένα παλιό σενάριο του *Sheridan*, το *Into the West*, σκηνοθετήθηκε από τον *Mike Newell* το 1992. Το 1992, επίσης, παρουσιάστηκε το πρώτο ρομαντικό έπος ιρλανδικού περιεχομένου με χολιγουντιανή υποστήριξη μετά την *Κόρη του Ράιαν*, το *Μακρινός Οριζώντας* του *Ron Howard*, με τον *Tom Cruise* και τη *Nicole Kidman*. Την ίδια χρονιά ο *Neil Jordan* ανέκτησε το status του star με το *Παχινίδι των Λαγμών* (1992), ένα μέγιστο στοι-



χειών από το *Guests of the Nation* και το *The Hostage* του Brendan Behan με μια αντιστροφή του *Αγγελική Εκδίκηση* του ίδιου του Jordan, καθώς ένας εθελοντής του IRA απορρίπτει τη βία στο όνομα της αγάπης και της συνειδήσης. Η περιφημη ανατροπή της οριοθέτησης των φύλων (η γυναίκα που ερωτεύεται είναι άντρας), έγινε βασικό όπλο του marketing της εταιρείας Miramax, η οποία διένειμε την ταινία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μετά από μια βραδυφλεγή αρχική ανταπόκριση, η ταινία κέρδισε τέτοια απήχηση ώστε σημείωσε εισπράξεις 62 εκατομμυρίων δολαρίων και βρέθηκε υποψήφια για επτά Όσκαρ, κερδίζοντας αυτό του Σεναρίου.

Η ιρλανδική Κυβέρνηση δεν μπορούσε παρά ν' ανταποκριθεί στο αίτημα των Ιρλανδών για επανίδρυση του Κινηματογραφικού Συμβουλίου, το οποίο και έγινε το 1993. Αυτή ήταν κι η χρονιά που προβλήθηκε η ταινία *Το Πισίρι*, το πρώτου «σίκουελ» των *Commitments* και, ακόμα πιο προκλητικά, το *High Boot Benny* του Joe Comford. Η προβολή του *High Boot Benny* ήταν μια ιδιαίτερως σπουδαία στιγμή που καταδεικνυε ότι οι μέρες του Νέου Κύματος είχαν επιτέλους τελειώσει. Η θέση του Comford, μιας από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του Νέου Κύματος, στη βιομηχανία, είχε εκπέσει μετά το *Reefer*, κι ο δημιουργός αντιμεπιζόταν τώρα ευρέως ως απομεινάρι του παρελθόντος: ένας τρυφήλος εστέτ που δε συμπορευόταν με τη νέα κινηματογραφική τάση. Το *High Boot Benny*, με τη σκοτεινή κι ενδοσκοπική επαναφορά του θέματος του σεκταριστικού χάματος, την ώρα που εφαρμόζονταν η παύση πυρός στη Βόρειο Ιρλανδία και με την ηβελημένα άκαμπτη εικόνα του, δεν επιδοκίμασθηκε γενικά. Μια έντονα αρνητική κριτική στο Film Ireland, το βασικό κινηματογραφικό περιοδικό της χώρας, οδήγησε σε δημόσια αντιπαράθεση του σκηνοθέτη και του συντάκτη, με ουσιαστικότερο αντικείμενο τις αξίες του ίδιου του κινηματογράφου. Ο Comford συνέχιζε να υπερασπίζεται έναν απόλυτα προσωπικό και προκλητικό ιρλανδικό κινηματογράφο, ενώ οι κραταίοι άνεμοι φυσούσαν προς την εξωστρέφεια, την εύκολα προσεγγίσιμη αφήγηση που θα μπορούσε να ταξιδέψει πέρα από τις ιρλανδικές ακτές. Το *High Boot Benny* κατέληξε να είναι η τελευταία σημαντική ταινία του Νέου Κύματος.

## Η Κελτική Τίγρη

Μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι οι επιτυχίες των ετών που παρεμβλήθηκαν μεταξύ των δύο φάσεων λειτουργίας του Κινηματογραφικού Συμβουλίου, ήταν άμεση απόρροια των προηγουμένων ετών κι ότι η επαναφορά του Κινηματογραφικού Συμβουλίου ήταν επίσης άμεσο επακόλουθο του Νέου Κύματος. Αλλά το πνεύμα του οριακά επιβίωσε την παύση μεταξύ 1987 και 1993. Το Νέο Κινηματογραφικό Συμβούλιο, στην ουσία, ήταν συνέχιση του παλιού, αλλά με μεγαλύτερο προϋπολογισμό, καινούριο προσωπικό και το πλέονέκταμα χαλαρότερων κανονισμών για τη φοροαπαλλαγή, στοιχεία που, όλα μαζί, πυροδότησαν μια κινηματογραφική παραγωγή σε επίπεδα που ως τότε το νησί δεν είχε καν ονειρευτεί.

Το ίδιο ίσχυε και για τον ιρλανδικό πολιτισμό και την κοινωνία εν γένει. Μετά την οικονομική ξηρασία του '80, η δεκαετία του '90 είδε την αργή ανάδυση της αποκαλούμενης «Κελτικής Τίγρης»,

μιας περιόδου οικονομικής ευημερίας που άνησε ακόμα περισσότερο από τα μέσα της δεκαετίας του '90 μέχρι τα πρώτα χρόνια της νέας χλιετίας, προτού κόψει ξανά ταχύτητα. Σ' αυτή τη Ιρλανδία, με αυτοπεποίθηση κι εξωστρέφεια, πολλοί διέκριναν την παρακμή των παραδοσιακών αξιών και την απώλεια της πίστης σε μέχρι τότε σεπτούς θεσμούς. Παρότι τα ΜΜΕ είχαν ενεργό ρόλο στο επίπεδο συζητήσεων και ρεπορτάζ στις εφημερίδες, το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ καθυστερούσε να εξελιχθεί.

Καθώς διεθνείς παραγωγές μεγάλου βεληνεκού, σαν το *Braveheart* (1995) και τη *Διάσωση του Στρατιώτη Ράιν* (1998), γυριζόνταν στην Ιρλανδία λόγω των φοροαπαλλαγών, έγινε προφανής η επιθυμία για επαγγελματική βιομηχανική κινηματογραφική παραγωγή, για πρώτη φορά μετά τα πρώτα χρόνια του στούντιο Ardmore. Το ίδιο το Ardmore είχε λειτουργήσει ξανά, υπό την αιγίδα ιδιωτών χρηματοδοτών, κι είχε εξελιχθεί σε σημαντικές εγκαταστάσεις παραγωγής. Με την επέκτασή του Κυβερνητικού σχεδίου για τη φοροαπαλλαγή και τον αυξανόμενο αριθμό πρωτοβουλιών και οργάνων χρηματοδότησης, έμοιαζε σαν η φράση «κινηματογραφική βιομηχανία» να είχε επιτέλους νόημα όταν εφαρμόζονταν στην ιρλανδική κινηματογραφική δραστηριότητα.

Φυσικά, με την εσπευσμένη στροφή προς την προσωπική ευημερία (παρότι οι ιρλανδικές ταινίες ακόμα δεν έκαναν σημαντικά νούμερα στα ταμεία), οι πολιτιστικοί σχολιαστές ήταν πιο επιφυλακτικοί παρά ποτέ. Οι αναφορές στην εξομίωση της Ιρλανδίας με το Λος Άντζελες αυξάνονταν ολοένα. Ιρλανδοί κινηματογραφικοί αναλυτές της παλιάς σχολής δεν εντυπωσιάζονταν από τις ταινίες που ενέκρινε το νέο Κινηματογραφικό Συμβούλιο. Ωστόσο, για πρώτη φορά μπορούσε κανείς να κοιτάξει το προϊόν του ιρλανδικού κινηματογράφου και να δει ν' αναπτύσσονται νέες και διαφορετικές τάσεις. Οι ταινίες που ακολούθησαν είχαν ένα μόνο κοινό στοιχείο: ήταν όλες ιρλανδικές. Δεν υπήρχε πια συγκεκριμένη και καθοριστική αισθητική, ούτε καν ως πρόθεση. Δεν υπήρχε μεγάλο ενδιαφέρον για το πώς παρουσιάζονταν η Ιρλανδία στο παρελθόν. Δεν υπήρχε σ' αυτές τις ταινίες η αίσθηση ότι οι σκηνοθέτες τους απασχολούσαν ενεργά με τις διαφωνίες περί ορισμού ενός «ιρλανδικού κινηματογράφου»: απλώς γύριζαν ιρλανδικές ταινίες. Το 1995 ο Pat O'Connor σκηνοθέτησε τον *Κύκλο των Φύλων*, διασκευάζοντας το μυθιστόρημα της Maevie Binchy. Η γλυκιά και νοσταλγική εικόνα της ζωής και του έρωτα στην Ιρλανδία του 1950 φάνηκε σε πολλούς ως μια ξεκάθαρη επαναφορά του αποστειρωμένου ιρλανδικού σινεμά και μάλιστα από έναν τόσο διακεκριμένο σκηνοθέτη, αλλά η ταινία κέρδισε το κοινό, στο εσωτερικό και το εξωτερικό.

Το 1996, ο Neil Jordan σταθεροποίησε τη σχέση μεταξύ του παγκόσμιου και του τοπικού με το *Μάικλ Κόλινς*, *Ο Επαναστάτης*, ένα ιστορικό έπος 60 εκατομμυρίων δολαρίων, βασισμένο σ' ένα σενάριο που δούλευε από το 1982. Η ταινία προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στην Ιρλανδία και τη Βρετανία, όπου πυροδότησε δημόσιες διαφωνίες για την ιρλανδική ιστορία. Υπήρξε η μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία όλων των εποχών στην Ιρλανδία, αλλά δεν είχε την ίδια επιτυχία στο εξωτερικό. Μέχρι το 1997, όταν ο Jim Sheridan παρουσίασε τον *Μποξέρ*, η αίσθηση της προσημνής και του ενθουσιασμού που είχαν εμπνεύσει οι Ιρλαν-

δοί σκηνοθέτες στο εξωτερικό είχε εξαναστεί. Οπότε, εκείνη τη χρονιά προβλήθηκε και η διασκευή του *The Butcher Boy* από τον Neil Jordan, που αναγορεύθηκε στην Ιρλανδία ως η σημαντικότερη ιρλανδική ταινία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Η πολυδιάστατη ταινία του Jordan αντιμετώπιστηκε ως μια προσιτή και, ταυτόχρονα, προκλητική αναθεώρηση της αίσθησης της Ιρλανδίας, αποτυπωμένη στην ιστορία ενός πνευματικά διαταραγμένου αγοριού. Βασισμένη στο μυθιστόρημα του Pat McCabe, η ιστορία αυτή ήταν ταυτόχρονα αλληγορική και δραματική, μια ταινία που στέκεται αυτόνομη για να τη βλέπουν και να την εκτιμούν και ταυτόχρονα τόσο πυκνή σε λεπτομέρειες και υπαινιγμούς, ώστε να κρατήσει τους αναλυτές απασχολημένους για χρόνια. Ολόκληρη η ταινία είχε οικοδομηθεί γύρω από την εξαιρετική ερμηνεία του δεκατετράχρονου Eamonn Owens και παρουσίαζε μια Ιρλανδία που παλεύει με τον μοντερνισμό και τον μετα-μοντερνισμό, στο έλεος καταστροφικών εσωτερικών δυνάμεων που διαμορφώνουν την άποψή της για τον έξω κόσμο.

Το *Butcher Boy* θα μπορούσε ν' αντικατοπτρίζει τα επώδυνα και καλά κρυμμένα τραύματα της πολιτιστικής μετάβασης της Ιρλανδίας κατά την περίοδο της Κελτικής Τίγρης, αλλά το δημόσιο πρόσωπο αυτών των αλλαγών είχε, ενδεχομένως, αποτυπωθεί περισσότερο στον όγκο, και μόνο, των ταινιών που γυρίζονταν και που ουδόλως ασχολούνταν με οτιδήποτε ουσιαστικό. Παρότι μια σειρά από αστικά αστυνομικά δράματα, με κυριότερο παράδειγμα τις τρεις ταινίες που βασίστηκαν στη ζωή του υπαρκτού εγκληματία Martin Cahill (το *Vicious Circle* (1997) το *Ο Στρατηγός* (1998), σε σκηνοθεσία John Boorman και το *Ένας Εντυμότατος Κλέφτης* (1999), σε σκηνοθεσία Thaddeus O'Sullivan) και τις δύο με θέμα τη δολοφονημένη αστυνομική ρεπόρτερ Veronica Guerin (το *When the Sky Falls* (2000) και το *Βερνίκια Γκέριν: Θανάσιμη Αποκάλυψη* (2003)), μάλλον αντανάκλυσαν ανησυχίες για τις ηθικές αξίες σε μια αυξανόμενη αθήνη κοινωνία, το *Γυνώκας Αδάμ* (1999) του Gerry Stembridge, μια κομψή αστική ερωτική κωμωδία, ήταν η ταινία όπου επικεντρώθηκε ο νέος οραματισμός για την πόλη του Δουβλίνου.

Μετά το *The Commitments* και τις ταινίες που το ακολούθησαν και το μμήθηκαν, το Δουβλίνο τώρα παρουσιάζονταν με δύο πρότυπα, ως, από τη μια πλευρά, μια στερημένη αστική έρημος, όπως στο *Crushproof* (1997), το *Accelerator* (2000) και το *Last Days in Dublin* (2001) και, από την άλλη πλευρά, μια πολυπολιτισμική, metrosexual, μεγαλοαστική παιδική χαρά, όπως στο *Flick* (1999), το *Όταν ο Μπρένταν Γνώρισε την Τρούντι* (2000) και το *Goldfish Memory* (2002). Το *Last Days in Dublin* ήταν η μια εξαιρετικά φθηνή ταινία του Lance Daly που παρακολούθησε ένα νεαρό άντρα που ήθελε απελευθερωθεί να φύγει απ' την πόλη του αλλά καταδιωκόταν από παράδοξες κακοτυχίες. Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Daly, το *The Halo Effect* (2005) κινήθηκε στον ίδιο ευρμό σκέψης, μέσα από το δράμα ενός μαγαζάτορα που ενσαρκώνει ο Stephen Rea, ο οποίος πρέπει ν' αντεπξέχει στην τρέλα της καθημερινότητας στο περιθώριο του νέου, ολόκληρου ιρλανδικού αστικού τοπίου. Στην άλλη όψη του νομισματός, το *Goldfish Memory* ήταν μια από τις πολυάριθμες ταινίες που γυρίστηκαν στα πλαίσια του νέου σχεδίου που ενθάρρυνε τη δημιουργία ψηφιακών ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού κι έδωσε στη σκηνοθέτη Liz Gill την ευκαιρία να εξερευ-

νησει τα ολισθήματα των σύγχρονων ταυτοτήτων της Ιρλανδίας, μέσω της σεξουαλικότητας. Ειρωνικό είναι το γεγονός ότι, η παραδειγματικά λαμπερή φωτογραφία της πόλης του Δουβλίνου επήλθε στο στάδιο του post-production, όταν έγινε αντιληπτό ότι οι επαναλαμβανόμενες εμβληματικές εικόνες ενός χρυσόφωρου σε γυάλα παραήταν επιτηδευμένες κι έτσι η Gill ξαναγύρισε υλικό σε διάφορες τοποθεσίες για να τις αντικαταστήσει.

## Η Νέα Χιλιετία

Ο σύγχρονος ιρλανδικός κινηματογράφος αντανάκλα τη μοντέρνα Ιρλανδία. Η ποικιλομορφη, πολυσχιδή θεματολογία του αντικατοπτρίζει τις ανησυχίες ενός ολοένα και περισσότερο παγκοσμιοποιημένου πολιτισμού, που παλεύει ακόμα με τη δική του ταυτότητα. Οι ταινίες πηγαινούν καλά, υποστηρίζονται περισσότερο από τις πωλήσεις στην τηλεόραση και τη διανομή σε DVD, παρά από τα εισιτήρια και η βιομηχανία συνεχίζεται, παρά τους φόβους για μια ξαφνική κατάρρευση μετά από χρόνια άστατης διεθνούς προσοχής.

Μια νεότερη γενιά κινηματογραφιστών ήρθε στο προσκήνιο τα τελευταία χρόνια, έχοντας σε κάποιες περιπτώσεις διαδεχθεί απ' ευθείας την παλαιότερη, αλλά με διαφορετικές ανησυχίες, με κύρια παραδείγματα τον Robert Quinn, γιο του Bob και σκηνοθέτη του σατιρικού θρίλερ *Dead Bodies* (2003), την Kirsten Sheridan, κόρη του Jim και σκηνοθέτη του τραγικού ρομάντζου *Disco Pigs* (2000) και τον Shimmey Marcus, γιο του Louis και σκηνοθέτη της μαύρης κωμωδίας με θέμα το εμπόριο ναρκωτικών, με τίτλο *Headrush* (2004).

Οι πρόσφατες επιτυχίες περιλαμβάνουν την κωμωδία *Spin the Bottle* (2003), τη βίαιη αστική τραγικωμωδία *Intermission* (2003), το ελαίσθητο δράμα με θέμα την αναπηρία *Inside I'm Dancing* (2004), το Damien O'Donnell, τη ρομαντική κωμωδία τρώμου *Boy Eats Girl* (2005) και την κωμωδία του Paddy Breathnach, *Man About Dog* (2005), επηρεασμένη από το στυλ του Guy Ritchie. Οπότε, η ταινία *Adam & Paul*, του Lenny Abrahamson, απέσπασε το 2004 τις καλύτερες κριτικές για ιρλανδική ταινία από την εποχή του *Butcher Boy*. Το διαπεραστικό βλέμμα του Abrahamson στα άδεια τοπία της σύγχρονης Ιρλανδίας, μέσα από τα μάτια δύο ναρκωμένων που περιπλανώνται στους δρόμους του Δουβλίνου, μοιάζει σα μια ανάσα μέσα στη γενική λαχτάρα να ικανοποιηθούν οι εμπορικές απαιτήσεις, αλλά ταυτόχρονα μιλά για μια αίσθηση απόγνωσης, που υπονοεί ότι η Ιρλανδία δε θα πρέπει ν' απολαμβάνει τις επιτυχίες της, για να μην ξεχάσει τις κοινωνικές αδυναμίες της. Παρόμοια ζητήματα πραγματεύεται το *Pavee Lackeen* (2005), που ακολουθεί τα χνάρια του *Traveller* του Comerford, καθώς χρησιμοποιεί πραγματικά μέλη της ιρλανδικής νομαδικής κοινότητας ο' ένα δράμα που απεικονίζει τις ζωές τους. Το *Pavee Lackeen* καθρεφτίζει έναν κόσμο πολύ διαφορετικό από εκείνον του 1981, αλλά και πάλι παρουσιάζει μια κοινότητα που ζει στο περιθώριο, παρότι μοιράζεται τις ίδιες ανησυχίες με το μεγαλύτερο μέρος της Ιρλανδίας.

Άλλο ένα από τα ειδοποιά στοιχεία της νέας Ιρλανδίας είναι οι συνεχιζόμενες διαδικασίες ειρηνεύουσας στη Βόρειο Ιρλανδία,

που είχαν ως αποτέλεσμα μια νέα προσέγγιση της απεικόνισής της, όπως φαίνεται σε κωμωδίες σαν το *Divorcing Jack* (1998), το *Wild About Harry* (2000), το *The Most Fertile Man in Ireland* (2000) και το *An Everlasting Piece* (2000). Οι πιο σκοτεινές κι ενδοσκοπικές ταινίες εξακολουθούν να γυρίζονται, όπως το *Ματωμένη Κυριακή* (2001) και το *Omagh* (2004) που κέρδισαν μεγάλη αναγνώριση, αλλά υπάρχει η αίσθηση ότι πολλά από τα παλαιά σχήματα δεν αναπαριστούν πια την κατάσταση αποτελεσματικά. Το 2005 τα νήματα της κωμωδίας και του δράματος συνδυάστηκαν στο γλυκόπικρο *Mickybo & Me*, που παρακολουθούσε τη βραχύβια φίλια δυο αγοριών από αντίθετες πλευρές του σχίσματος στους δρόμους του Μπέλφαστ του 1970. Επηρεασμένα από το *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), τα παιδιά δείχνουν στην αρχή να δραπετεύουν από τις κοινωνικές πιέσεις που επιβάλλει ο σεπαρταρισμός, προσποιούμενα ότι είναι φυγάδες, αλλά τελικώς αναγκάζονται ν' αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα.

Παγιδευμένη, ακόμα, στη μαζική επιρροή των Ηνωμένων Πολιτειών και της Βρετανίας, η Ιρλανδία στρέφεται και στην Ευρώπη και παραπέρα για ν' αποκτήσει μια αίσθηση της θέσης της στη γενική εικόνα των πραγμάτων. Ευρωπαϊκές συμπαγωγές πριν

και μετά την αλλαγή της χιλιετίας συμπεριλαμβάνουν το Γαλλο-Ιρλανδικό *Le Dernier Mot* (1999), το Σκανδιναβο-Ιρλανδικό *The Disappearance of Finbar* (1995), το Ιταλο-Ιρλανδικό *Spaghetti Slow* (1996) και, σημαντικότερη όλων, τη σουρεαλιστική αλληγορία του παραλόγου *Πώς ο Χάρι Έγινε Δέντρο* (2002), του Goran Paskaljevic, βασισμένη σ' ένα κινέζικο μύθο, με τον Colm Meaney να υποδύεται έναν άντρα που αποφασίζει να έρθει σε αντιπαράθεση μ' ένα γυναικά φοροεισπράκτορα στην Ιρλανδία της μετά την ανεξαρτησία εποχής.

Ωστόσο η Ιρλανδία είναι, ακόμα, ένα μικρό έθνος. Παρότι το 1999 η τηλεοπτική σειρά ντοκιμαντέρ *The Irish Empire* ισχυρίστηκε ειρωνικά ότι ο ιρλανδικός πολιτισμός ασκεί επιρροή παγκοσμίως, μέσω της διασποράς του, μπορεί κανείς να αξιώσει ότι, στην πραγματικότητα, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Όπως ισχυριζόταν ο Bob Quinn στο *Atlantean*, πολλές από τις αρχές στις οποίες βασίζονται οι θεωρίες μιας αμιγώς ιρλανδικής πολιτιστικής ταυτότητας είναι, ούτως ή άλλως, κατασκευασμένες. Ίσως η ικανότητα της Ιρλανδίας να εξελίσσεται διαρκώς, ν' αποτελέσει τελικά το μέτρο για τη μακροχρόνια επιτυχία της.

*Μετάφραση από τα αγγλικά: Λήδα Γαλανού*

---

\*Αυτό το άρθρο αποτελεί σύντμηση της μονογραφίας του ίδιου που δημοσιεύθηκε από το 31ο Φεβρινό Κινηματογραφικό Σεμινάριο, στο Uherske Hradiste, στη Δημοκρατία της Τσεχίας, το 2005.

Προτεινόμενη Βιβλιογραφία για τον Ιρλανδικό Κινηματογράφο

- Barton, Ruth, *Irish National Cinema* (Routledge, 2004)  
 McLroy, Brian, *Shooting to Kill: Filmmaking and the Troubles in Northern Ireland* (Flicks, 1998)  
 McLoone, Martin, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema* (BFI, 2000)  
 O'Brien, Harvey, *The Real Ireland: The Evolution of Ireland in Documentary Film* (Manchester, 2004)  
 Pettitt, Lance, *Screening Ireland: Film and Television Representation* (Manchester, 2000)  
 Rockett, Kevin, *Irish Film Censorship* (Four Courts, 2004)

O Dr Harvey O'Brien είναι ο συγγραφέας του *The Real Ireland: The Evolution of Ireland in Documentary Film* (Manchester, 2004) κι έχει επιμεληθεί (μαζί με τη Ruth Barton) του *Keeping it Real: Irish Film and Television* (Wallflower, 2004). Άρθρα του έχουν δημοσιευθεί στα *Cineaste*, *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, *Irish Studies Review*, *Éire-Ireland* και *Film and Film Culture*, του οποίου είναι αρχισυντάκτης. Διδάσκει κινηματογράφο στο Κέντρο Κινηματογραφικών Σπουδών O'Kane στο University College του Δουβλίνου, έχει δώσει διαλέξεις στο Κινηματογραφικό Αρχείο του Harvard, στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης και στο Université de Bourgogne κι έχει διδάξει στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, το Ιρλανδικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, το Film Base και το National College of Art and Design.

# The identity of an Irish cinema\*

Dr Harvey O'Brien

## Beginnings

The story of Irish cinema begins much as the story of cinema elsewhere in Europe. As early as April 1896, four months after the Paris debut of the Lumière Cinematographe, moving pictures were being shown in Dublin city. The first images of Ireland on film were made not long after by visiting Lumière cameramen. The urban spaces replete with vehicles, commerce, and modernity seen by the Lumière camera would soon be replaced in the world's consciousness first with scenes of violence then with scenes of rural romanticism, a country seemingly blissful in its embrace of the primitive.

The conflicts which defined the development of Irish cinema in the years immediately before and after political independence were both economic and political in nature. Irish culture and society had already undergone significant shifts in the wake of the Great Famine, chief among them the effects of the flight of so many Irish men and women to other countries. Ireland itself, even though part of the British Empire, was arguably too small to produce a fully fledged film industry in the early years. It certainly did not produce indigenous film production companies until 1916. The departed masses, later to be called the diaspora, would soon play a significant role in the development of a cinematic image of Ireland however. Films about Irish immigrants abroad were in high demand. Ethnic comedy in general was popular in the United States in particular. Films set in "the old country" were also desirable, allowing those for whom home was now only a distant memory to bask once more in the glory of a remembered past.

In response to this market demand, short comedies and documentaries around historical and emigration issues were produced sporadically throughout the first years of the twentieth century, including the first acknowledged "Irish" film *Irish Wives and English Husbands* (1907), made in Ireland by the British Alpha Picture Company under the direction of Arthur Melbourne-Cooper. In particular though, it was the success of *The Lad From Old Ireland* (1910) which set the cycle in motion and inspired the US based Kalem Company to set up a production unit in Ireland itself to make more of the same type of film.

In the space of about three years the Kalem company made some thirty films in Killarney, mostly emigration sagas and historical romances.

These were highly successful in America, but also in Ireland itself. Their primarily anti-colonial stories were less well received in mainland Britain though, and only fueled British suspicion of Irish sensibilities. Though Killarney looked likely to become Ireland's answer to Hollywood, the outbreak of the First World War brought Kalem's activities to an end.

In 1915 Irish-American lawyer and journalist James Mark Sullivan formed The Film Company of Ireland, registered in 1916 with offices in Sackville Street, Dublin. This turned out to be a very poor choice of location, because all of their early films, documentation and production offices were destroyed in the Easter Rising. Once recovered from its initial losses, The Film Company of Ireland went on to reshoot several of their lost films and to make several more, many with actors recruited from the Abbey theatre. Again these were comedies, romances, and historical narratives, the most important being the epic *Knocknagow* (1918) based on the novel by Charles Kickham.

*Knocknagow* went on to become a huge success abroad, actually out-grossing *The Birth of a Nation* (1915) in Boston. The Film Company of Ireland continued operating all through the years of the War of Independence, documentary scenes of which were recorded in the newsreel Irish Events. In 1920, the company had their biggest ever hit with *Willy Reilly and His Colleen Bawn*, a tragic story based on true events in eighteenth-century Ireland where a Protestant girl in love with a Catholic gentleman came to a violent end. The film supplied a happy ending though, and its romance of thwarted love across the barricades of religion would become a leitmotif of subsequent Irish cinema for the best part of a century. The outbreak of the Civil War was too much for James Mark Sullivan though, who lost his wife and child and decided to return to the United States. The story of Irish cinema reached another chapter break with the end of the Film Company of Ireland, though in this case the seeds of indigenous production had been sown. The production of fiction films and documentaries continued throughout the 1920s and 1930s, though new struggles came to define how Ireland represented itself on screen.

## Post Independence Cinema

One of the first pieces of legislation passed by the Irish Free State was the Censorship of Films Act (1923). The Censor's remit to protect the Irish people from material considered "indecent, obscene, or blasphemous" would have far-reaching consequences for the range of topics that could be addressed in Irish film and for the kinds of ideas which people were exposed to from abroad. Kevin Rockett's epic history of Irish film censorship published in 2004 documents this dark chapter in Irish cultural history, including the re-cutting of *Casablanca* (1942) to remove all references to the fact that Ingrid Bergman's Ilsa was married to Paul Henreid's Victor while she was seeing Humphrey Bogart's Rick in Paris. Such a fact would make her an adulteress, and this was unacceptable in the eyes of the Irish censor, who decided to change the film rather than allow an adulteress to be shown in a sympathetic light.

Film production did continue, although the boundaries of subject matter were clearly defined by the prevailing forces of Church and State. On one hand Catholic morality needed to be upheld at all times, and on the other, only a representation of Irish political history which exhorted the mythology of Republicanism was seen to be of good character. In 1926 *Irish Destiny* recounted the events of the War of Independence in epic fashion, though it stopped short of depicting the Civil War, which did not receive comprehensive big screen examination until Neil Jordan's *Michael Collins* in 1996. In 1935 Denis Johnston produced and directed *Guests of the Nation*, an adaptation of Frank O'Connor's short story of an English soldier held prisoner by IRA volunteers who come to have sympathy for him as a human being. The film demonstrated the influence of the Soviet style of Eisenstein and Pudovkin, but was considerably less radical. Its story was politically challenging though, and its humanism provided the basis years later for the first act of Neil Jordan's *The Crying Game* (1992). Another key film of the 1930s was entrepreneur Thomas Cooper's *The Dawn* (1936), a film made in Killamey where Cooper built the camera himself and shot the film with the help of friends and family. This surprisingly effective semi-amateur film made in the Hollywood style was also a tale of the War of Independence.

Two of the best known films about Ireland from the 1930s were international productions: John Ford's *The Informer* (1935) and Robert Flaherty's *Man of Aran* (1935). These films reflect the dominant international impression of Ireland in this period and after: on one hand a dark, war-torn, and tragic place framed by exaggerated, expressionistic horrors of the soul, and on the other a romantically impoverished and backward rural landscape where hardy peasants struggle against impossible odds to maintain their human dignity. Like the emigrant narratives and historical romances which had gone before them, these films were extremely well received abroad, particularly by those of Irish descent.

By the late 1930s, the Irish Government had become interested in film making. In 1937 a Governmental committee was set up to explore the potential role of film in Ireland. The Film Society of Ireland had been established in 1936 to introduce important international films to Irish audiences. This was an independent group led by film pioneer Liam O'Leary and Edward Toner, who organised the Society as a private members' club, and were thereby able to show films not normally distributed in Irish cinemas. Their scandalous screening of the banned Soviet film *Battleship Potemkin* (1925) was the cause of public outcry. In 1943 the National Film Institute was formed, a Church-sponsored secular organisation

with strong Catholic principles which strove to ensure that decent films were made in accordance with the Papal directives on motion pictures. This body would become a significant producer of non-fiction films throughout the 1940s and was instrumental in all Governmental discussions of the development of a film industry in Ireland.

Debates continued throughout the years of the Second World War, which was called "The Emergency" in Ireland. Unwilling to enter into a military alliance with its former colonial occupier, Ireland remained neutral in the conflict, preferring instead to concentrate on building National identity by reinforcing the image of independence and self-determination. In 1945 *A Nation Once Again* was produced, a documentary celebrating the continuity of Irish political philosophy through the struggle for Catholic rights through the War of Independence and into the era of Taoiseach Éamon deValera. The sense of orthodoxy and intransigence of the Irish Nation was continually reinforced throughout these years, until the making of *Our Country* in 1947. This was a political documentary which vehemently questioned the ideals of the then current government and showed images of urban poverty and rural underdevelopment which were decidedly not romantic. Intended as a political campaign film, the documentary highlighted the willful delusions of progress and development under an increasingly stagnant Irish self-image, and to this day remains one of the very few examples of outright politically oppositional documentary produced in Ireland.

## The Ardmore Years

The 1950s saw the consolidation of the international image of Ireland in John Ford's Irish western *The Quiet Man* (1952). This Technicolor reworking of *The Taming of the Shrew* created some of the most indelible images of Ireland on film, including the first appearance of Maureen O'Hara's Mary Kate Danaher, a scene so self-consciously idyllic that John Wayne's Sean Thornton is forced to remark "Is that real? It can't be."

Links between Irish cinema and theatre had existed from its earliest days, and if the appearance of Barry Fitzgerald in *The Quiet Man* was iconic in terms of the character he plays, it was also a reminder of the links between traditions of performance and representation. Throughout the 1950s Abbey players and directors continued to develop their film portfolios in films, most famously *This Other Eden* (1958). *This Other Eden* had been a successful play when first produced at the Abbey theatre in 1953. The film adaptation was one of the first productions made at the brand new Ardmore Studios. Ardmore was the Irish Government's first serious attempt to encourage the development of an Irish Film Industry, a modern studio facility in Co. Wicklow suitable for both national and international production.

The 1950s closed out with the making of the mammoth historical documentary *Mise Éire* (1959), director George Morrison's chronicle of Irish history from ancient times to the General Election of 1919 when Sinn Féin won seats in the British Parliament. Narrated exclusively in the Irish language and compiled entirely from newsreel footage and newspaper reports from the times it charted, the film was buoyed by a majestic musical score by composer Sean O Riada. The film's documenting of the Rising of 1916 and the bloody aftermath of executions is one of the most stirring sequences in all Irish documentary; pregnant with history and meaning and brimming with a sense of sadness and mounting anger. The release of this film

was a national event, and probably the most explicit statement of unproblematic nationalism even seen. Schoolchildren were brought to see it in their thousands, the film was celebrated at festivals and heralded as the official history of the Irish State. However, by the time its sequel *Saoirse?* was released in 1961, public mood had shifted, and the second, nearly identical film charting the War of Independence up to the outbreak of the Civil War (which was not fully detailed) was not a success.

Ireland saw itself as moving towards progress in the 1960s. The retirement of Éamon deValera as Taoiseach and the ascension of pragmatic economist Sean Lemass to the leadership of Fianna Fail, the dominant political party, signalled a new focus on realities and, nominally at least, a move away from traditional ideologies. The world-wide decline in cinema attendance and the launch of Irish television in 1961 had disastrous effects on indigenous film production. Ardmore studios had proved an expensive failure. Its facilities were largely only used by international productions. Due to complicated union agreements and taxation regulations, access proved near impossible for small indigenous production companies, and as big international productions fell away, the studio went through a series of financial restructurings, none of which improved the situation.

The most important film of the 1960s was the radical documentary *Rocky Road to Dublin* (1968). Directed by Irish journalist Peter Lennon and photographed by nouvelle vague cameraman Raoul Coutard, this angry assault on the conventions of Church and State challenged Ireland's complacent attitude towards progress. Far from being modern in outlook or changing in any significant way, Lennon argued that Ireland had long since lost sight of its revolutionary ideals and become a victim of its own mythologies. He strongly attacked the institutions of Church and State for failing to address the needs of modern people, and, in a freeform camera-stylo style, lashed out at almost every aspect of contemporary Irish society. The film was shown at the Cannes Film Festival and hailed as a revolutionary document by the striking students at the Sorbonne. At home, the film was branded communist propaganda and seen only in Dublin city, although Lennon appeared on television defending his point of view.

Lennon was not the only angry young man making films in Ireland in the 1960s. Another documentarist, Cork born Louis Marcus, whose 1967 film *Flea* had won the Silver Bear at the Berlin Film Festival, wrote a series of influential articles for *The Irish Times* in the late 1960s decrying the lack of Government support for the indigenous film industry. Small scale, artistically challenging, distinctive Irish films was the goal, and the only way to make this happen was the establishment of a Film Board. This was debated in the Irish Parliament in 1970 when the first Film Bill was introduced, however it did not pass and the Government opted instead to continue to put its energies into Ardmore. The year 1970 also saw the release of David Lean's *Ryan's Daughter*, a romantic epic in keeping with the themes of early twentieth century Irish-themed international cinema but with added explicit sexual content and on-screen violence. These were also the years during which Northern Ireland once again exploded with real-life violence, and it is no surprise that supporting the film industry was not a top priority of the Governments of the day. In 1973 Ardmore was sold to Radio Telefís Éireann, and in 1975 became The National Film Studios of Ireland. It continued to lose money though, and had to be kept afloat with Government grants until it was made a semi-state body in 1977 and finally closed in 1982.

## The New Wave

European art cinema had begun to find its feet again in the wake of the Second World War, particularly with breakthroughs like Ingmar Bergman and Andrej Wajda reaching a world audience. However it was arguably the Oberhausen Manifesto of 1962 which cemented the determination among independent indigenous filmmakers everywhere that a National cinema should express not so much a single, coherent view of the nation as express the informed personal perspectives of artists with something to say about their own society. It would take many years for this attitude to ferment in Irish society, but by the mid 1970s, it had done so.

Bob Quinn was a maker of television documentaries and a student of culture and society who chose to strike out on his own as an independent film-maker. In 1975 he directed the first of the films of the Irish New Wave, *Caoineadh Airt Uí Laoire*. Based on a traditional Irish poetic lament, the film was a radically self-reflexive reconsideration of the nature of Irish identity and its representation. Financed by the then left-leaning quasi-Marxist Sinn Féin, The Worker's Party (which no longer exists), it was the first independently politically funded film since *Our Country* in 1947.

Quinn went on to become one of the most distinctive voices in Irish cinema, working both in documentary and fiction film. He was chosen as director of Colm Bairéad's script *Poitin*, the first film to win the new Arts Council Script Award in 1977. Now looking to small-scale funding models for precedent, the Irish Government had sponsored the establishment of several bodies like the Arts Council, and these became an important outlet for filmmakers at this time.

Quinn consistently strove for an aesthetic that was uniquely Irish, while constantly questioning the nature of Irishness and the comfortable definitions by which most Irish people chose to live. He was not alone in his search. Filmmaker Joe Comerford was also active at this time. His films *Down the Corner* (1977) and *Withdrawal* (1979) were instrumental in foregrounding realism as a means of addressing real issues in the new Ireland, but as his later films *Reefer* and *the Model* and *High Boot Benny* (1993) would show, realism was only the beginning of something more deeply reflexive and subversive. In Comerford's films, reality itself has a dreamlike quality, or rather a nightmarish one. Cinematographer and director Thaddeus O'Sullivan also began making films in this period, using elements of documentary and docudrama. His abstract experimental films *A Pint of Plain* (1977) and *On a Paving Stone Mounted* (1978) were partly funded through the British Film Institute, as was Joe Comerford's *Traveller* (1981), a drama using actual members of the travelling community as actors, based on a script by relatively unknown Irish author Neil Jordan. Cathal Black's *Our Boys* proved the most controversial of all when produced for Irish television in 1981. This mixture of documentary and drama depicted and reflected upon the physical abuse of boys by the Christian Brothers, the religious organisation responsible for most male Primary education in Ireland. Using interviews with former students intercut with a black and white drama showing the last days of a Christian Brothers' school, Black became the first Irish filmmaker to directly confront the issue of physical abuse in institutional care, but the film was considered too sensitive for broadcast and was not shown on Irish television until 1991.

By the early 1980s, it was evident that Irish film had found its feet as a means of serious self-scrutiny and a challenge to expectations of Irish identity. These films were not widely seen by mainstream audiences though, and the prevailing social mood in the country was still conser-

vative. Yet the wave of change was swelling, measured to a strong degree by the increasing political role played by women. High profile public campaigns such as the famous "condom train" where women travelled to Belfast to return with illegal contraceptives, a campaign to raise the legal age of marriage, and eventually the Employment Equality Act of 1977, were the result of agitation by feminist activists, and these and other events led by women significantly affected the perception of Irish femininity, so long locked into compliant provincialism. Pat Murphy's *Maeve* (1981) was the boldest cinematic assertion of the new sense of Irish femininity, a BFI funded, co-directed film set in Northern Ireland where a young woman revisits her old friends and family having found a new sense of herself by leaving home. Murphy followed this film with the beautifully photographed historical drama *Anne Devlin* in 1984 which challenged perceptions of history by charting the events of the 1803 rebellion from the perspective of a woman literally at the fringes of the action.

What all of these New Wave films have in common is their desire to challenge what had gone before them in cinematic terms. These films aggressively debunked stereotypical images of Ireland and Irish people on film and sought to challenge audiences to see Ireland in a different light. As such their mission was, ironically, one with a limited lifespan, as once the breakthroughs came and the boundaries had been broken, who knew what would happen?

The establishment of the Film Board in 1980 was a pivotal moment. After years of lobbying, Irish independent filmmakers were finally to be given a chance to bring feature projects to fruition with State support but without direct State control. In its first year of operation, the Board partially funded the making of Neil Jordan's debut film *Angel* (1982), for which the Film Board provided €100,000. Though this would seem to make it doubly important, as it launched the career of Ireland's most important film maker, all was not as it seemed. Jordan was still comparatively unknown and had virtually no experience compared to filmmakers like Comerford, Quinn, and O'Sullivan, all of whom had struggled long and hard and were seemingly not acknowledged by the Board funding this unknown upstart.

When *Angel* premiered at the Cork Film Festival in 1982, there were angry scenes, not celebrations. Members of the audience from the film industry complained that this film did not represent Irish cinema, not least of all because it was partly British-financed. Also, the film was not well received in itself. It was seen to be reinforcing the traditional image of Ireland as a mystical place in the grip of irrational and apolitical violence. The controversy seemed to centre on the question of identity again. It was as if the establishment of the Film Board meant that the National film effort was now nominally in the hands of talented, creative, left-leaning individuals who wished to posit a different kind of society through Irish cinema. It was evident from debates in the press and public shouting matches like at Cork that Irish filmmakers had become so self-conscious about their aesthetic and political concerns that they were perhaps unable to see that once the flood gate opens, the torrent that rushes through can take you in unexpected directions.

The first years of operation of the Irish Film Board were marred by interecine squabbling. Irish resident John Boorman quickly resigned his position on the Board in disgust with the comment that "there's a lack of ambition in this country. There's a sense of being in love with failure." These tempestuous years nonetheless saw the project of the New Wave continuing towards its latter days with a series of notable films from directors including Cathal Black, Kieran Hickey, Tommy McArdle, Bob Quinn, and Joe Comerford. In spite of all of this film-

making activity, Taoiseach Charles J. Haughey disbanded the Film Board in 1987 on grounds of lack of profitability. Though it had been a source of contention among the film-making community, the Film Board was still a lifeline for the sensibility of the New Wave and its loss was seen as disastrous. By the time the Board was re-activated in 1993, everything had changed.

## The International Years

As far back as Rex Ingram (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), Irish directors had gone to Hollywood and Great Britain, but the 1980s saw Pat O'Connor and Neil Jordan become the best known Irish filmmakers in the world by not making films in Ireland. The year 1989 saw the release of *My Left Foot*, a film which is arguably the pivot upon which the story of Irish cinema turns. *My Left Foot* was, on one hand, a product of the creative explosion of the New Wave, but it was also the beginning of the outward-looking modern Irish cinema. Based on the true story of artist and writer Christy Brown, *My Left Foot* was essentially a familiar tale of an underdog succeeding against the odds, but its sense of perspective was strong, clear, and distinctive, brilliantly illustrated by surefooted direction from Sheridan and Oscar-winning performances from Brenda Fricker and Daniel Day-Lewis.

Sheridan followed this film with an adaptation of John B. Keane's play *The Field* (1990) starring Richard Harris, and then the massively controversial but also hugely successful *In the Name of the Father* (1993) with Daniel Day-Lewis and Emma Thompson, based on the true story of Gerry Conlan, a young man arrested and imprisoned for terrorist acts he did not commit. Both *The Field* and *In the Name of the Father* followed *My Left Foot* in having broad international appeal.

In 1991 attention shifted to British director Alan Parker's adaptation of novelist Roddy Doyle's *The Commitments* which combined national and international contexts in its story of a working class Dublin band who play American soul music. Again the film was criticised at home, where increasingly concerned cultural critics were asking what cost the popularity of Irish-themed film would have for Ireland's sense of itself, but the successes continued. Sheridan's early career script *Into the West* was filmed by director Mike Newell in 1992. The year 1992 also saw the first big Hollywood-backed Irish-themed romantic epic since *Ryan's Daughter*, Ron Howard's *Far and Away* with Tom Cruise and Nicole Kidman. It also saw Neil Jordan reach superstar status with the release of *The Crying Game* (1992), a mixture of elements of *Guests of the Nation* and Brendan Behan's *The Hosteness* with a reversal of Jordan's own *Angel* as an IRA volunteer turns away from violence in the name of love and conscience. The film's notorious gender-bending twist (the woman he falls in love with is a man) became a prime marketing tool for the Miramax corporation, who distributed the film in the United States. After a slow initial response, the film gained momentum enough to earn \$62m at the box office and garner seven Oscar nominations, winning one for Best Screenplay.

The Irish Government could not but respond to the demand to hear what the Irish were saying by re-establishing the Film Board, which they did in 1993. This was also the year of *The Snapper*, the first sequel to *The Commitments*, and, more controversially by far, Joe Comerford's *High Boot Benny*. The release of *High Boot Benny* was an especially important moment, signifying that the days of the New Wave had finally come to an end. Once one of the leading figures in the New Wave, Comerford's position in the industry had slipped since *Reefer*, and he was now widely seen as a relic: a self-indulgent aesthete out of

step with the new film culture. *High Boot Benny*, with its dark and inverted rehashing themes of the sectarian divide just as the Northern Irish ceasefires had gotten underway and its deliberately uncompromising visual style, was not generally well received. A stridently negative review in *Film Ireland*, the country's leading film magazine, led to a public confrontation between the film-maker and the editor, with the values of cinema itself at its heart. Comerford continued to argue for an Irish cinema which was uniquely personal and challenging, while the prevailing winds were towards outward-looking, accessible narratives which would reach beyond Irish shores. *High Boot Benny* was to prove the last significant film of the New Wave.

## The Celtic Tiger

It can be argued that the successes of the inter-board years were the direct result of the struggles of the years before, and that the return of the Film Board was therefore also a direct result of the New Wave, but little of its sensibility survived the hiatus between 1987 and 1993. The New Film Board was essentially a continuation of the old one, but with a bigger budget, new personnel, and the benefit of relaxed regulations on tax relief, all of which fueled the fires of film production to levels hitherto undreamed of on the island.

The same was true of Irish culture and society on the whole. Following the economic wasteland of the 1980s, the 1990s saw the slow rise of the so-called "Celtic Tiger", a period of economic prosperity which accelerated from the mid 1990s through to the first years of the new millennium before slowing down once again. In this new, confident, outward looking Ireland many saw a decline in traditional values and a loss of faith in previously venerated institutions. Though the media played an active role on the level of talk shows and newspaper reports, documentary cinema remained remarkably slow on the uptake.

With large-scale international productions such as *Braveheart* (1995) and *Saving Private Ryan* (1998) being shot in Ireland in order to avail of tax breaks, a climate of professional industrial production was evident in the film industry for the first time since the first years of Ardmore Studios. Ardmore itself had reopened by this time under the auspices of private investors, and had become an important production facility. With extensions of the Governmental tax break schemes and increasing numbers of initiatives and funding bodies, it seemed as though the phrase "film industry" finally had meaning when applied to Irish based film making activity.

Of course, with the headlong rush towards nominal prosperity (although Irish films still did not result in significant box office returns), cultural critics were warier than ever. The "Los Angelesiation" of Ireland was spoken of with increasing frequency. Old-guard Irish film analysts were unimpressed by films made under the new Film Board. However, for the first time it was possible to look at the output of Irish cinema and see new and different perspectives emerging. The ensuing films shared only one thing: they were all Irish. There was no longer any one single defining aesthetic, even aspirationally. There was no longer any great concern with how Ireland had been seen in the past. There was no sense in these films that their directors were as actively concerned with debating the frames of reference of an "Irish cinema": they were simply making Irish films. In 1995 Pat O'Connor directed *Circle of Friends*, adapted from the novel by Maeve Binchy. Its sweetly nostalgic view of life and love in 1950s Ireland was

seen by many as clear a restatement of the sanitisation of Irish cinema as needed to be seen, coming from a director as distinguished as this, and yet the film proved popular both at home and abroad.

In 1996 Neil Jordan cemented the relationship between the global and the local with *Michael Collins*, a \$60m historical epic based on a script he had been developing since 1982. The film was massively controversial in Ireland and Britain, where it sparked public debate on Irish history. It became the biggest ever grossing film at the Irish box office, but failed to achieve the same success abroad. By the time Jim Sheridan released *The Boxer* in 1997, the sense of anticipation and excitement generated by Irish film-makers abroad seemed to have ended. However, this year also saw the release of Jordan's adaptation of *The Butcher Boy*, instantly hailed in Ireland as the most important Irish film of the late twentieth century. Jordan's richly textured film was seen as an accessible yet challenging revisioning of Ireland's sense of its own identity, represented through the story of a mentally deranged young boy. Based on the novel by Pat McCabe, this story was both allegorical and dramatic, standing alone as a film to be seen and appreciated and yet packed with detail and allusion enough to keep cultural critics busy for years. Built around a remarkable performance by fourteen year-old Eamonn Owens, the film represented an Ireland struggling with modernity and post-modernity, gripped by destructive internal forces which shape its view of the external world.

*The Butcher Boy* may be seen as representing the tortured and largely hidden traumas of Irish cultural transition in the years of the Celtic Tiger, but the public face of these changes was arguably more ably reflected by the sheer volume of films being made which were singularly unconcerned with anything deep at all. Though a series of urban crime dramas exemplified by not one but three films on the life of real-life criminal Martin Cahill (*Vicious Circle* [1997], *The General* [1998, directed by John Boorman], and *Ordinary Decent Criminal* [1999, directed by Thaddeus O'Sullivan]) and two about real-life murdered crime journalist Vernoica Guerin (*When the Sky Falls* [2000] and *Veronica Guerin* [2003]) arguably reflected concerns about moral values in an increasingly amoral society, Gerry Stembridge's *About Adam* (1999), a slick urban sex comedy, became the focal point in the re-envisioning of Dublin city.

In the wake of *The Commitments* and its sequels, Dublin was now being seen in two paradigms as, on one hand, a deprived urban wasteland, as in *Crushproof* (1997), *Accelerator* (1999), and *Last Days in Dublin* (2001), and, on the other, a multicultural, metrosexual bourgeois playground as in *Flick* (1999), *When Brendan Met Trudy* (2000), and *Goldfish Memory* (2002). *Last Days in Dublin* was an ultra-low budget film by Lance Daly following a young man desperate to leave town but plagued by bizarre misfortune. Daly's second feature, *The Halo Effect* (2005) continued this train of thought through a drama of a chip-shop owner played by Stephen Rea, who must cope with the everyday madness of life at the edges of the glamorous new Irish urban environment. On the other side of the coin, *Goldfish Memory* was one of a number of films made under a new scheme to encourage low-budget digital feature film making, and provided director Liz Gill with an opportunity to explore slippages in contemporary Irish identities through the medium of sexuality. Ironically, the film's much-noted gleaming photography of Dublin city came about in post-production when it was obvious that repeated emblematic images of a goldfish in a tank were too obvious and so Gill shot new footage of various city locations to replace them.



## The New Millennium

Contemporary Irish cinema is a reflection of modern Ireland. Its wide-ranging, multi-faceted subject matter reflects the concerns of an increasingly globalised culture still grappling with a sense of its own identity. Films are doing well, buoyed by television sales and DVD distribution rather than box-office receipts, and the industry continues in spite of fears of a sudden collapse after years of fickle international attention.

A younger generation of filmmakers has come to the fore in recent years, in some cases directly descended from the older one although sharing few of their forebears' concerns, such as Robert Quinn, son of Bob and director of the black comic thriller *Dead Bodies* (2003), Kirsten Sheridan, daughter of Jim and director of the tragic romance *Disco Pigs* (2000), and Shimmy Marcus, son of Louis and director of the black comic drug-dealing drama *Headrush* (2004).

Recent hits include the comedy *Spin the Bottle* (2003), the violent urban comedy-drama *Intermission* (2003), Damien O'Donnell's sensitive disability drama *Inside I'm Dancing* (2004), the romantic horror comedy *Boy Eats Girl* (2005) and Paddy Breathnach's Guy Ritchie-influenced comedy *Man About Dog* (2005). However, Lenny Abrahamson's *Adam & Paul* garnered some of the best reviews for an Irish film since *The Butcher Boy* in 2004. Abrahamson's probing look at the empty spaces of contemporary Ireland seen through the eyes of two drug addicts wandering the streets of Dublin goes some way towards giving a moment's pause amid the rush to please commercial concerns, but it also speaks of a sense of despair which suggests that Ireland must not enjoy its success lest it forget its continuing social failures. Similar issues are raised in *Pavee Lackeen* (2005), which follows Comerford's *Traveller* in employing actual members of the Irish Travelling Community in a drama portraying their lives. *Pavee Lackeen* reflects a very different world from that of 1981, but still shows a community living on the margins while sharing many of the same concerns as those in the mainstream of Irish society.

Another of the defining features of the new Ireland has been the ongoing peace process in Northern Ireland, which has produced a new attitude towards its representation, as seen in a series of comedies including *Divorcing Jack* (1998), *Wild About Harry* (2000), *The Most Fertile Man in Ireland* (2000) and *An Everlasting Piece* (2000). Darker and more introspective films continue to be made, with *Bloody Sunday* (2001) and *Omagh* (2004) earning particular acclaim, but there is a sense that many of the old tropes are no longer effective in representing this situation. In 2005, the threads of comedy and drama were combined in the bittersweet *Mickybo & Me*, following the short-lived friendship between two boys from opposite sides of the political divide on the streets of Belfast in 1970. Inspired by *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), the children at first seem to escape the social pressures of enforced separation by pretending to be outlaws on the run, but eventually they are forced to confront reality.

Still caught between the massive influences of the United States and Britain, Ireland also looks to Europe and beyond to get a sense of its place in the overall scheme of things. European co-productions from the millennial and pre-millennial years include the French-Irish *Le Dernier Mot* (1999), the Scandinavian-Irish *The Disappearance of Finbar* (1995), the Italian-Irish *Spaghetti Slow* (1996), and most striking of all, Goran Paskaljevic's surreal, absurdist allegory *How Harry Became a Tree* (2002) based on a Chinese fable and featuring Colm Meaney as a man who chooses to confront a womanising publican in post-Independence Ireland.

And yet Ireland is still a small nation. In spite of the tongue-in-cheek claim of the 1999 television documentary series *The Irish Empire* that Irish culture exerts a world-wide influence through its diaspora, it is arguable that the reverse is actually more true. As Bob Quinn argued in *Atlantean*, many of the precepts upon which notions of an exclusive Irish cultural identity are based are constructed to begin with. Perhaps Ireland's capacity to continually evolve will ultimately be the measure of its long-term success.

---

**\*This article is an edited version of the monograph of the same name published by the 31st annual Film Summer School, Usherke Hradiste, Czech Republic, 2005.**

### Recommended Books on Irish Cinema

- Barton, Ruth, *Irish National Cinema* (Routledge, 2004)
- McIlroy, Brian, *Shooting to Kill: Filmmaking and the Troubles in Northern Ireland* (Flicks, 1998)
- McLoone, Martin, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema* (BFI, 2000)
- O'Brien, Harvey, *The Real Ireland: The Evolution of Ireland in Documentary Film* (Manchester, 2004)
- Pettitt, Lance, *Screening Ireland: Film and Television Representation* (Manchester, 2000)
- Rockett, Kevin, *Irish Film Censorship (Four Courts, 2004)*

Dr. Harvey O'Brien is the author of *The Real Ireland: The Evolution of Ireland in Documentary Film* (Manchester, 2004) and co-editor (with Ruth Barton) of *Keeping it Real: Irish Film and Television* (Wallflower, 2004). His articles have appeared in *Cineaste*, *Historical Journal of Film, Radio, and Television*, *Irish Studies Review*, *Éire-Ireland and Film and Film Culture*, of which he is co-editor. He teaches film studies at the O'Kane Centre for Film Studies at University College Dublin, has lectured at the Harvard Film Archive, Boston College, and Université de Bourgoine, and taught courses for New York University, the Irish Film Institute, Film Base, and the National College of Art and Design.

## Ο Άνταμ κι ο Πολ

Ο Άνταμ κι ο Πολ είναι αχώριστοι φίλοι από μικροί. Τώρα που μεγάλωσαν τους συνδέει και κάτι ακόμα: είναι κι οι δυο τους εθισμένοι στην ηρωίνη. Κάποτε ήσαν τρεις. Αλλά ο Μάθιου πέθανε πριν ένα μήνα. Του έκαναν και μνημόσυνο. Δυστυχώς, ο Άνταμ κι ο Πολ δεν το πήραν είδηση γιατί ήταν πολύ απασχολημένοι ψάχνοντας τη δόση τους. Κι αυτό ακριβώς κάνουν και σήμερα. Όλη μέρα είναι στο δρόμο και ψάχνουν κάποιον να τους δώσει κανένα φράγκο ή κανέναν καλόκαρδο έμπορο να τους δώσει ένα φιξάκι σε αντάλλαγμα για κάποιο θέλημα. Με τη μόνη διαφορά ότι σήμερα η τύχη τους πια στέρεψε. Σήμερα, είναι σαφές ότι δεν διαθέτουν πια ούτε πίστωση, ούτε φίλους...

Adam and Paul have been inseparable friends ever since they were young. Now that they have grown up, their friendship has the additional bond of their addiction to heroin. At one time, there were three of them. But Matthew died a month ago. There was even a memorial service. Unfortunately, Adam and Paul weren't aware of any church service. They were far too busy getting hold of their gear. And that's exactly what they're up to on this particular day. All day long they loiter about the streets in search of somebody or other from whom they can cadge some cash; or perhaps a friendly drug-dealer who'll give them a hit for some job or other. The only difference to all the other days is that, today, their luck has finally run out. Today, clearly, they no longer possess any credit – or any friends...



### ΛΕΝΙ ΕΪΜΠΡΑΜΣΟΝ

Γεννήθηκε στο Δουβλίνο το 1966. Άρχισε να γυρίζει ταινίες αφού αποφοίτησε με πτυχίο φυσικής από το Πανεπιστήμιο του Δουβλίνου το 1991. Η πρώτη του μικρού μήκους ταινία, *3 Joes*, προβλήθηκε σε πολλά διεθνή φεστιβάλ. Συνέχισε τις σπουδές του, στη φιλοσοφία αυτή τη φορά, στο Πανεπιστήμιο Στάνφορντ της Καλιφόρνιας, κι ύστερα ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία διαφημιστικών σποτ. Το *Ο Άνταμ κι ο Πολ* είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του.

### LENNY ABRAHAMSON

He was born in Dublin in 1966. He began making films after graduating in Physics from Dublin University in 1991. His first short film, *3 Joes*, was well-received at many international festivals. He then continued his studies, this time in Philosophy, at Stanford University in California, before starting to direct commercials. *Adam & Paul* marks his debut as a feature film director.



## ADAM & PAUL

Ιρλανδία / Ireland 2004 35mm Έγχρωμο / Colour 85'

**Σκηνοθεσία / Direction:** Lenny Abrahamson  
**Σενάριο / Screenplay:** Mark O'Halloran  
**Φωτογραφία / Cinematography:** James Mather  
**Μοντάζ / Editing:** Isobel Stephenson  
**Ήχος / Sound:** Simon Willis  
**Μουσική / Music:** Stephen Rennicks  
**Σκηνικά / Sets:** Padraig O'Neill  
**Κοστούμια / Costumes:** Sonya Lennon  
**Παραγωγός / Producer:** Jonny Speers

**Παραγωγή / Production:**

Speers Film  
T. +353 1 662 1130 F. +353 1 662 1139  
speers@speers.ie & Element Films

**Ηθοποιοί / Cast:** Mark O'Halloran (Adam),  
Tom Murphy (Paul), Louise Lewis (Janine), Gary Egan (Georgie),  
Jr. Dylan Grimes (Georgie), Deirdre Molloy (Marian)

**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**

Moviehouse Entertainment  
T. +44 207 380 3999 F. +44 207 380 3998

## Μνήμη χρυσόψαρου

Μια ανάλαφρη ματιά στους κινδύνους και στις χαρές που επιφυλάσσει η αναζήτηση ερωτικού συντρόφου στο σημερινό Δουβλίνο. Όταν η Κλάρα βλέπει τον φίλο της, Τομ, να φιλάει την Ιζόλδη, προκαλείται μια αλυσιδωτή αντίδραση από έρωτες και ερωτικές απογοητεύσεις, με τον καθένα από τους χαρακτήρες ν' αναζητά την τέλεια σχέση. Στο μόνο στο οποίο όλοι συμφωνούν είναι ότι ο έρωτας είναι το μόνο πράγμα χωρίς το οποίο δεν μπορούμε να ζήσουμε.

A light-hearted look at the dangers and delights of dating in contemporary Dublin. When Clara sees her boyfriend Tom kissing Isolde, it sets off a chain reaction of romances and heart-breaks, each character trying to solve the pressing question of the perfect relationship. The only thing they all agree on is that love is the one thing we can't live without.



### ΛΙΖ ΓΚΙΑ

Εργάστηκε ως βοηθός του Μάρτιν Σκορσέζε, του Τοντ Χέινς και του Μπάρρι Λέβινσον. Το 1996, γύρισε την πρώτη της μεγάλου μήκους ταινία, *Gold in the Streets*. Έγραψε και σκηνοθέτησε μικρού μήκους ταινίες, έγραψε ένα θεατρικό έργο καθώς και κινηματογραφικά σενάρια. Την εποχή αυτή ασχολείται μ' ένα νέο πρότζεκτ, το *April Fools*. Το *Goldfish Memory* είναι η δεύτερη μεγάλη μήκους ταινία της. Έλαβε πολλά βραβεία, μεταξύ των οποίων το βραβείο της επιτροπής και του κοινού στο Gay & Lesbian Film Festival της Κοπεγχάγης το 2003.

### LIZ GILL

She was assistant to Martin Scorsese, Todd Haynes and Barry Levinson before she made her directorial debut in 1996 with *Gold in the Streets*. She wrote and directed short films, wrote a play and several screenplays. She is currently working on a new project, *April Fools*. *Goldfish Memory* is her second feature film. It won several international awards, including the Jury Prize and Audience Award at the Copenhagen Gay & Lesbian Film Festival in 2003.



## GOLDFISH MEMORY

Ιρλανδία / Ireland 2003 35mm Έγχρωμο / Colour 85'

**Σκηνοθεσία - Σενάριο / Direction - Screenplay:** Liz Gill

**Φωτογραφία / Cinematography:** Ken Byrne

**Μοντάζ / Editing:** Dermot Diskin

**Ήχος / Sound:** Philippe Faujas

**Μουσική / Music:** Richie Buckley

**Σκηνικά / Sets:** Madge Linnane

**Κοστούμια / Costumes:** Marian Smith

**Παραγωγός / Producer:** Breda Walsh

**Παραγωγή / Production:** Goldfish Films

T. +353 1 453 1923 F. +353 1 453 1923

breda@indigo.ie

www.goldfishmemory.com

**Ηθοποιοί / Cast:** Sean Campion (Tom), Flora Montgomery (Annie), Jean Butler,

Keith McElean (Red), Stuart Graham (Larry), Fiona O'Shaughnessy (Clara),

Fiona Glascott (Isolde), Peter Gaynor, Lisa Hearn, Justine Mitchell, Demian McAdam, Aisling O'Neill

**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**

NonStop Sales

T.+ 46 8 673 9980 F.+ 46 8 673 9988

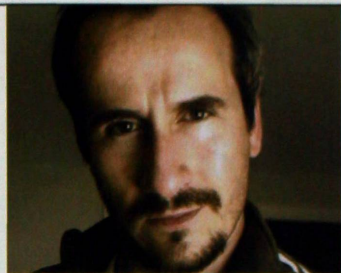
info@nonstopsales.net

www.nonstopsales.net

## Ο Μίκιμπο κι εγώ

Με φόντο τη διχασμένη πόλη του Μπέλφαστ το 1970, η ταινία αφηγείται την ιστορία δύο αγοριών των οποίων η φιλία ξεπερνά κάθε εμπόδιο. Ο Μίκιμπο και ο Τζον Τζο μοιράζονται ένα πάθος: την ταινία Οι δύο ληστές, με τον Πολ Νιούμαν και τον Ρόμπερτ Ρέντφορντ. Η εμμονή τους αυτή θα τους οδηγήσει από τις φαντασιώσεις στις μικροκλοπές, κι από κει σ' ένα τολμηρό σχέδιο απόδρασης στην Αυστραλία... Ο σκηνοθέτης έχει πει για την ταινία ότι «έχει ως θέμα το Μπέλφαστ, αλλά όχι τις ταραχές. Το θέμα της είναι η παιδική ηλικία και τη στιγμή που καταλαβαίνουμε ότι ο κόσμος και οι γονείς μας δεν είναι τέλειοι».

Against a divided Belfast in 1970, the film tells the story of two boys whose friendship breaks down the barriers. Mickybo and John Jo are both obsessed with Butch Cassidy and the Sundance Kid. Their infatuation will lead them from fantasy to petty crime, and then to a daring plan to escape to Australia. Loane has said the film is "about Belfast but not about the Troubles. It's really about childhood, when you realise the world and your parents aren't perfect."



### ΤΕΡΙ ΛΟΥΟΝ

Εργάζεται ως σκηνογράφος στον κινηματογράφο και το θέατρο, και σκηνοθέτησε τη μικρού μήκους κωμωδία *Cluck*. Έχει σκηνογραφήσει πολλές μικρού μήκους ταινίες, μεταξύ των οποίων και το υποψήφιο για Όσκαρ *Dance Lexie Dance*, καθώς και θεατρικές παραγωγές. Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο του Άλστερ, απ' όπου έλαβε ΒΑ στις καλές τέχνες το 1989 και ΜΑ στις καλές τέχνες το 1994. Το *Ο Μίκιμπο κι εγώ* είναι η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία.

### TERRY LOANE

He works in film and theatre design and has directed the short film comedy *Cluck*. He has designed many short films, including the Oscar nominated *Dance Lexie Dance*, and has designed numerous theatre productions. He studied at the University of Ulster where he obtained a BA in Fine Arts in 1989 and an MA in Fine Arts in 1994. *Mickybo and Me* is his first feature film.



## MICKYBO AND ME

Ιρλανδία - Μ. Βρετανία / Ireland - UK 2004 35mm Έγχρωμο / Colour 90'

**Σκηνοθεσία / Direction:** Terry Loane

**Σενάριο / Screenplay:** Terry Loane (βασ. στο θεατρικό έργο του / based on the play by Owen McCafferty)

**Φωτογραφία / Cinematography:** Roman Osin

**Μουσική / Music:** Stephen Warbeck

**Σκηνικά / Sets:** Mark Lowry

**Παραγωγοί / Producers:** Mark Huffman, Mike McGeagh

**Παραγωγή / Production:** New Moon Pictures, Octagon Films

**Ηθοποιοί / Cast:** Niall Wright (Jon Ξο), John Jo McNeill (Mickybo),

Adrian Dunbar (πατέρας Μίκμπο / Mickybo's Da ), Julie Walters (μητέρα Μίκμπο / Mickybo's Ma),

Susan Lynch (ταξιθέτρια / usherette) Ciaran Hinds (πατέρας Τζον Τζο / Jon Jo's Da)

**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**

United International Pictures, Ireland

[www.uip.ir](http://www.uip.ir)

## Το κορίτσι Ταξιδιώτης

Το πορτρέτο μιας περιθωριοποιημένης κοινότητας που ζει συχνά σε συνθήκες τριτοκοσμικής φτώχειας σε μια σύγχρονη, ευημερούσα Ιρλανδία. Με ηθοποιούς ως επί το πλείστον μη επαγγελματίες, η ταινία βάζει τους Ταξιδιώτες να παίξουν χαρακτήρες που τους μοιάζουν σε μια ιστορία βγαλμένη από την ίδια τους τη ζωή. Η ταινία αφηγείται την ιστορία της Ουίνι, μιας 10χρονης ιρλανδής Ταξιδιώτισσας που ζει με τη μητέρα και τ' αδέρφια της σ' ένα σαραβαλιασμένο τροχόσπιτο στην άκρη του δρόμου, σε μια ερημωμένη βιομηχανική περιοχή του Δουβλίνου. Η ταινία ακολουθεί για μερικές εβδομάδες τη Ουίνι καθώς παλεύει με την ταυτότητά της ως νεαρής Ταξιδιώτισσας στη σημερινή Ιρλανδία. Οι Ταξιδιώτες της Ιρλανδίας, των οποίων η κουλτούρα και η γλώσσα τους ξεχωρίζουν από τον υπόλοιπο πληθυσμό, εξακολουθούν ακόμα και σήμερα να πέφτουν θύματα μιας έντονης προκατάληψης.

A portrait of a marginalised community often living in Third World poverty in a modern, prosperous Ireland. Filmed with a cast of mostly non-professionals, the film uses Travelling people playing characters near to their own, finding the core of the story in their own life experiences. The film tells the story of Winnie, a ten-year-old Irish Traveller girl, who lives with her mother and siblings in a dilapidated trailer on the side of the road in a desolate industrialised area of Dublin. The film follows Winnie through several weeks of her life as she struggles with her identity as a young Traveller girl in contemporary Ireland. The Travelling people of Ireland maintain a culture and language which sets them apart from the rest of the population, and have been the victims of much misunderstanding and prejudice that continues to this day.



### ΠΕΡΙ ΟΓΚΝΤΕΝ

Γεννήθηκε στο Στρόπσερ της Αγγλίας το 1961 και μεγάλωσε στο Λονδίνο. Φωτογραφίες του έχουν δημοσιευτεί στα περιοδικά «Italian Vogue», «Uomo Vogue», και «Face». Έκανε διαφημιστικές καμπάνιες για τους Ralph Lauren, Chloé και Calvin Klein, με τα έσοδα των οποίων πραγματοποίησε προσωπικές δουλειές του, όπως τη φωτογραφική συλλογή *Pony Kids* (1999) και τη σειρά φωτογραφιών του ατελιέ του Φράνσις Μπέικον, *7 Reece Mews* (2001). Το κορίτσι Ταξιδιώτης είναι η πρώτη του ταινία.

### PERRY OGDEN

He was born in Shropshire, England, in 1961 and grew up in London. His photographs have appeared in "Italian Vogue", "Uomo Vogue", and "Face". He has shot advertising campaigns for Ralph Lauren, Chloé and Calvin Klein, and devoted his earnings to his own projects, including the photo collection *Pony Kids* (1999) and the series of photographs of Francis Bacon's studio, *7 Reece Mews* (2001). *The Traveller Girl* is his first film.





## PAVEE LACKEEN / THE TRAVELLER GIRL

Ιρλανδία / Ireland 2005 35mm Έγχρωμο / Colour 87'

**Σκηνοθεσία / Direction:** Perry Ogden

**Σενάριο / Screenplay:** Perry Ogden, Mark Venner

**Φωτογραφία / Cinematography:** Perry Ogden

**Μοντάζ / Editing:** Breege Rowley

**Ήχος / Sound:** Michael Lemass

**Σκηνικά-Κοστούμια / Sets-Costumes:** Susie Isherwood

**Παραγωγοί / Producers:** Perry Ogden, Martina Niland

**Παραγωγή / Production:** An Lar Films 135 Capel St., Dublin 1, Ireland

**T.** +353 1 873 1211 **F.** +353 1 8731924

**Ηθοποιοί / Cast:** Winnie Maughan (Winnie), Rose Maughan (Mum), Rosie Maughan (Rosie), Paddy Maughan (Leroy), Brian Dignam (Council Man), Michael Collins (Uncle Martin)

**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**

Wide Management (Loic Magneron)

42, Bis Rue de Lourmel, 75015 Paris, France

**T.** +33 1 5395 0464 **F.** +33 1 5395 0465,

[im@widemangement.com](mailto:im@widemangement.com)

[www.widemangement.com](http://www.widemangement.com)

## Ζάχαρη

Μια γυναίκα φτάνει σε μια άγνωστη πόλη. Δεν γνωρίζει κανέναν. Νοικιάζει ένα μικρό διαμέρισμα γεμάτο με τα πράγματα του προηγούμενου ενοικιαστή. Καθώς ψαχουλεύει τα πράγματά του, ακούει τον τηλεφωνητή του. Ακούγονται συνέχεια μηνύματα από ανθρώπους που τον ψάχνουν και που θεωρούν ότι τους έχει απογοητεύσει. Η γυναίκα πετάει τα πράγματά του κι αρχίζει να ζει εκεί. Καθώς περνούν οι μέρες, νιώθει ότι κάποιος την παρακολουθεί, και πείθεται ότι ο παλιός ενοικιαστής είναι ακόμα εκεί και ζει πίσω από τον τοίχο. Ζώντας απομονωμένη και χωρίς εξωτερικά σημεία αναφοράς, αναρωτιέται μήπως είναι όλα γέννημα της φαντασίας της. Αποφασίζει να κάνει ένα τεστ. Δηλητηριάζει τη ζάχαρη και φτιάχνει ένα γλυκό. Το γλυκό εξαφανίζεται και βογκητά αρχίζουν ν' ακούγονται απ' τον τοίχο...

A woman arrives in a strange city. She knows no one. She moves into a small apartment which is full of the previous occupant's possessions. As she picks through his stuff, she listens to his answering machine. It is full of messages from people looking for him – all of whom feel he has let them down in some way. She clears the place out and starts to settle in. As the days pass she feels increasingly that she is being watched and a conviction grows in her that the old tenant is still there, living behind the wall. Her existence is isolated and without external points of reference, so she distrusts herself, believing that it is all in her head. She resolves to make a test. She poisons the sugar and makes a pudding. The pudding disappears and groans begin to come from the wall...



### PENOΛANT PENOΛANTΣ

Σπούδασε φυσική και κινηματογράφο στο πανεπιστήμιο του Κολοράντο. Έχει σκηνοθετήσει διαφημιστικά σποτ, βιντεοκλίπ, ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά προγράμματα, ενώ ασχολείται και με καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις και εκθέσεις σε όλο τον κόσμο.

### REYNOLD REYNOLDS

He studied Physics and Film at the University of Colorado. His professional work has included many commercials, music videos, documentaries and television programmes, as well as being very active in making art installations and exhibitions across the world.

#### Φιλμογραφία / Filmography

1998 *Seven Days Till Sunday* (μμ / short film)  
2000 *The Drowning Room* (μμ / short film)  
2002 *Burn* (μμ / short film)  
2005 *Sugar*



### ΠΑΤΡΙΚ ΤΖΟΛΙ

Εικαστικός καλλιτέχνης που σπούδασε στο National College of Art and Design της Ιρλανδίας και στο School of Visual Arts της Νέας Υόρκης. Από το 1993 ασχολείται με καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις, είτε μόνος είτε σε συνεργασία με τον Ρενόλντς, στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ.

### PATRICK JOLLEY

He is a visual artist who studied at the National College of Art and Design in Ireland and the School of Visual Arts in New York. Since 1993, he has been prolific with major installation exhibitions, alone and in collaboration with Reynolds, particularly in Europe and the US.



## SUGAR

Ιρλανδία - ΗΠΑ / Ireland - USA 2005 35mm Έγχρωμο / Colour 80'

**Σκηνοθεσία / Direction:** Patrick Jolley, Reynold Reynolds

**Σενάριο / Screenplay:** Samara Golden, Patrick Jolley, Reynold Reynolds

**Φωτογραφία / Cinematography:** Rebecca Trost

**Μοντάζ / Editing:** Reynold Reynolds

**Ήχος / Sound:** Bruce Odland

**Παραγωγός / Producer:** Reynold Reynolds, Eldwina Forkin

**Παραγωγή / Production:** Zanzibar Films

T. + 353 1 671 9480, F. + 353-1-671-9481

info@zanzibarfilms.net

www.zanzibarfilms.net

**Ηθοποιοί / Cast:** Samara Golden (Woman), Nelson Nelson (Anthony)

**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**

Zanzibar Films

T. + 353 1 671 9480 F. + 353-1-671-9481

info@zanzibarfilms.net

www.zanzibarfilms.net

## Το φαινόμενο του φωτοστέφανου

Ο Φάτσο είναι ιδιοκτήτης του χειρότερου φαγάδικου του Δουβλίνου που πουλάει φαγητό σε πακέτο στην καρδιά της πόλης. Ένας καλός άνθρωπος σ' ένα δύσκολο κόσμο, ο Φάτσο προσπαθεί να κρατήσει ζωντανή την επιχείρησή του ενώ παράλληλα παλεύει με τον εθισμό του στο τζόγο. Με μόνο τους ανίκανους υπαλλήλους του για παρέα, ο Φάτσο κάνει τον καλό Σαμαρείτη σε κάθε λογής άφραγκο, σώζοντας όλους γύρω του εκτός από τον εαυτό του. Καθώς τα χρέη του βγαίνουν εκτός ελέγχου, αρχίζουν να καταφθάνουν διάφοροι τοκογλύφοι ζητώντας να πληρωθούν. Με το δίκτυ να κλείνει γύρω του, ο Φάτσο σύντομα θα πρέπει να τα ρισκάρει όλα σ' ένα τελευταίο στοίχημα, στο μεγαλύτερο παιχνίδι της ζωής του.

Fatso is the proprietor of what may well be the worst chip shop in Dublin, a hectic, often dangerous takeaway in the heart of the inner city. A decent man in a difficult world, Fatso tries to keep his late night business afloat as he battles a chronic gambling addiction. With only his useless staff for company, Fatso plays good Samaritan to an assortment of city deadbeats – seemingly able to save everybody but himself. As his debts spiral out of control, a steady stream of loan sharks arrive in search of payment. With the net closing around him, it is only a matter of time before Fatso will be forced to risk everything on one final gamble in the biggest game of his life.



### ΛΑΝΣ ΝΤΕΙΛΙ

Ιρλανδός σκηνοθέτης και σεναριογράφος, ζει στο Δουβλίνο. Γύρισε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία του, *Last Days in Dublin*, το 2001. Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, *Το φαινόμενο του φωτοστέφανου*, ήταν υποψήφιο για δύο βραβεία IFTA. Αυτόν τον καιρό έχει τρία σενάρια στο στάδιο του development.

### LANCE DALY

An Irish film director and writer, he is based in Dublin. He made his first feature film, *Last Days in Dublin*, in 2001. His second feature, *The Halo Effect*, was nominated for two IFTAs. At present he has three screenplays in development.

#### Φιλμογραφία / Filmography

2001 *The Last Days in Dublin*

2004 *The Halo Effect*



## THE HALO EFFECT

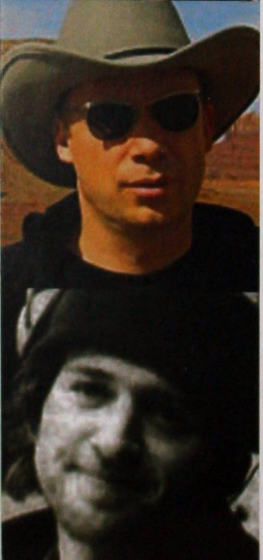
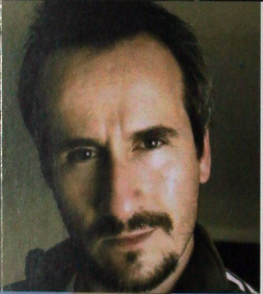
Ιρλανδία / Ireland 2004 35mm Έγχρωμο / Colour 97'

**Σκηνοθεσία / Direction:** Lance Daly  
**Σενάριο / Screenplay:** Lance Daly  
**Φωτογραφία / Cinematography:** Ivan McCullough  
**Μοντάζ / Editing:** Flora Agar  
**Ήχος / Sound:** Jim Corcoran  
**Μουσική / Music:** Go Blimps Go  
**Σκηνικά / Sets:** Bob Clarke  
**Παραγωγός / Producer:** John Kelleher

**Παραγωγή / Production:** Fastnet Films  
T. +353 1 491 0461 F. +353 1 491 0469, [info@fastnetfilms.com](mailto:info@fastnetfilms.com)

**Ηθοποιοί / Cast:** Stephen Rea (Fatso), Grattan Smith (Mick), Kerry Condon (Jean), Simon Delaney (Eddie), Willie Higgins (Rooster), John Kavanagh (Stan), Fiona O'Shaughnessy (Suzie), Mick Lally (Father McKensie)


**Παγκόσμια Εκμετάλλευση / World Sales:**  
Shoreline Entertainment  
[info@shorelineentertainment.com](mailto:info@shorelineentertainment.com)  
[www.shorelineentertainment.com](http://www.shorelineentertainment.com)



# THE WILD EFFECT

Faded, illegible text, likely a list of names or credits, arranged in several columns.





46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης  
18-27/11/ 2005

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE