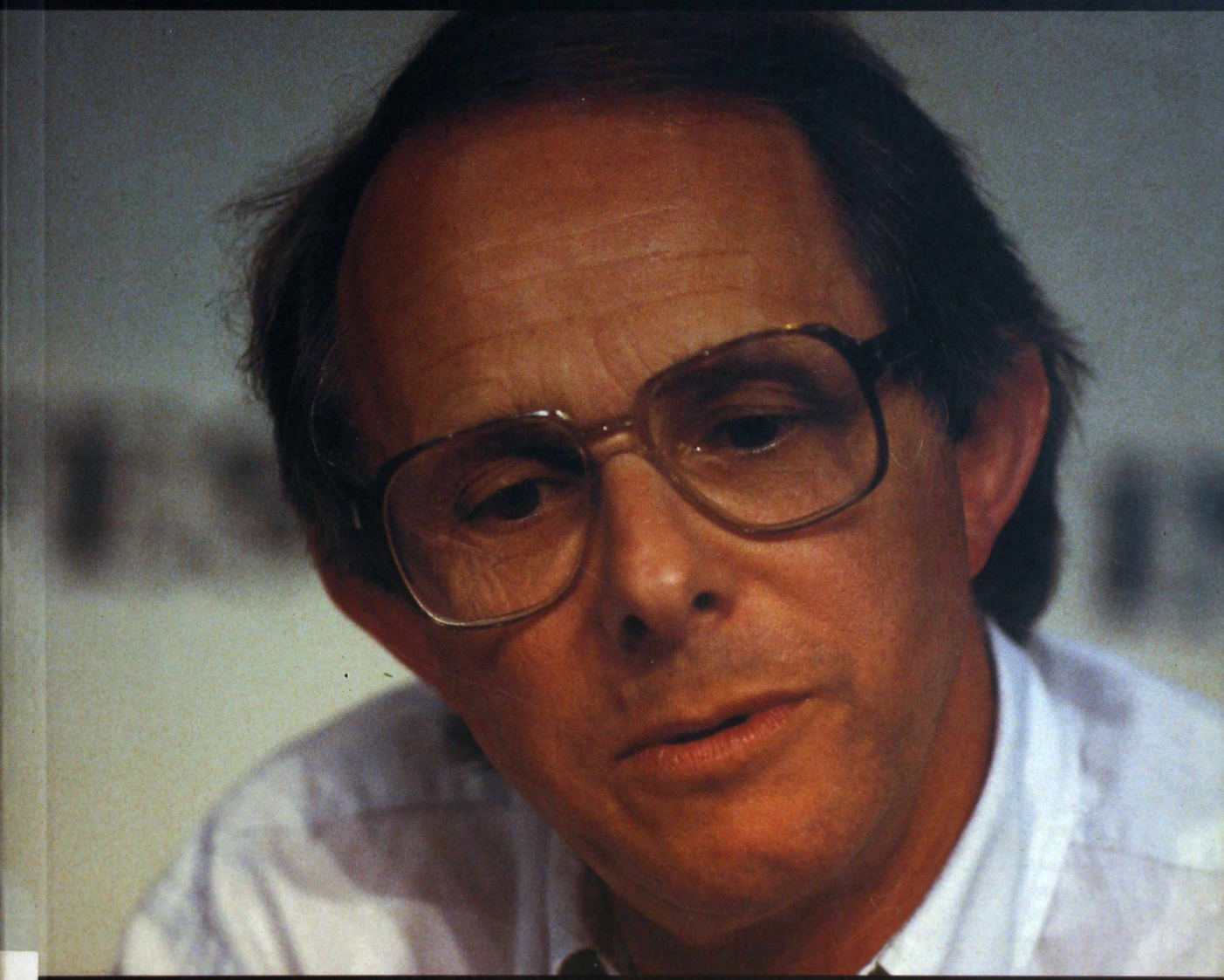
KEN LOACH



39ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

II-000000006362

ΜΟΥΣΕΙΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Αριθ. εισαγωγής:
3 5 1
Κατηγορ. 8

ΜΟΥΣΕΙΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Αριθ. εισαγωγής:
Κατηγορ.

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Ken Loach από το 39ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (13-22 Νοεμβρίου 1998), το συντονισμό της οποίας είχε ο Αλέξης Γρίβας, με τη συνεργασία της Ilse Acevedo.

Το αφιέρωμα στον Ken Loach δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συνεργασία του Βρετανικού Συμβουλίου και της Βρετανικής Πρεσβείας, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Βρετανία & Ελλάδα», της εταιρείας Parallax Pictures, London, και του Βρετανικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου (British Film Institute, B.F.I.), London.

Ευχαριστούμε θερμά την Πηνελόπη Κομποθέκρα και τον Kevin Franklin (από το Βρετανικό Συμβούλιο Αθήνας και Λονδίνου αντιστοίχως), τις Alexandra Reid και Georgina Isherwood (Parallax), την Bryony Dixon (National Film and Television Archive, BFI), τους Christine Whitehouse και Andrew Youdell (Film and Video Distribution, BFI Films), την Stephanie Blackman (BFI Films) και την Georgia Vear (Stills Department, BFI).

Επίσης ευχαριστούμε θερμά τους Chris Ancliff, David Keller και Brendan Kelly (Polygram Film Operations-Polygram Television International, London), την Luba Keske (MGM-UA, Los Angeles), την Dominique Brunet (Canal Plus Image, Paris), την Melanie Tebb (Hollywood Classics, London), τις Claire Geddes και Vanessa Lambert (BBC, London), Libby Hughes (Film Four International), Sarah Wilson (London Weekend Television), Illa Sarvia (The British Library, London), τους Sam Shinton (Artificial Eye, London), Russ Fletcher (UIP, London), Θάνο Ρέβη (UIP, Αθήνα), Ειρήνη Ζουγανίδου (Προοπτική, Αθήνα) και Ζήνο Παναγιωτίδη (Rosebud, Αθήνα).

Το φωτογραφικό υλικό του βιβλίου παραχωρήθηκε κυρίως από το Φωτογραφικό Αρχείο του BFI και την Bibliothèque de l'Image - Filmothèque (B.I.F.I.), από τις εταιρείες που μας παραχώρησαν τις ταινίες (από ελληνικής πλευράς την Προοπτική και την Rosebud) και τους Άγγελο και Βαγγέλη Ρασσιά.

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τα περιοδικά «Cahiers du Cinéma», «Positif», «Jeune Cinéma», «Sight and Sound» και «Monthly Film Bulletin».

Στις μεταφράσεις της έκδοσης συνεργάστηκαν οι: Χρήστος Κουτούλας, Θωμάς Λιναράς, Κώστας Λυμπέρης, Μαριτίνα Πάσσαρη, Μυρτώ Ρηγοπούλου, Νίκος Σαββάτης και Γιάννα Σκαρβέλη.

Ο Νίκος Σαββάτης ευχαριστεί θερμά τον Ken Loach. Επίσης ευχαριστεί την Alexandra Reid από την Parallax και όλους τους συνεργάτες της έκδοσης· κυρίως, τη Μαριτίνα Πάσσαρη και τον Θωμά Λιναρά για την ενθουσιώδη συνεισφορά τους στο βιβλίο, τον Αχιλλέα Κυριακίδη για την επιμέλεια των κειμένων, τον Θόδωρο Στεφανόπουλο από τις εκδόσεις Καστανιώτη και τον Μιχάλη Δημόπουλο για τη συνεργασία και την οργάνωση.

Φωτογραφία εξωφύλλου: Άγγελος και Βαγγέλης Ρασσιάς.

Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Διαχωρισμοί - Φιλμ - Montáž: Α. Μπάστας – Δ. Πλέσσας Α.Ε.Β.Ε.Ε
Εκτύπωση: Μαρία Σπύρου και ΣΙΑ Α.Ε.
Βιβλιοδεσία: Π. Ροδόπουλος Θ. Ηλιόπουλος Ο.Ε.

Britain & Greece
FESTIVAL

© Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 1998

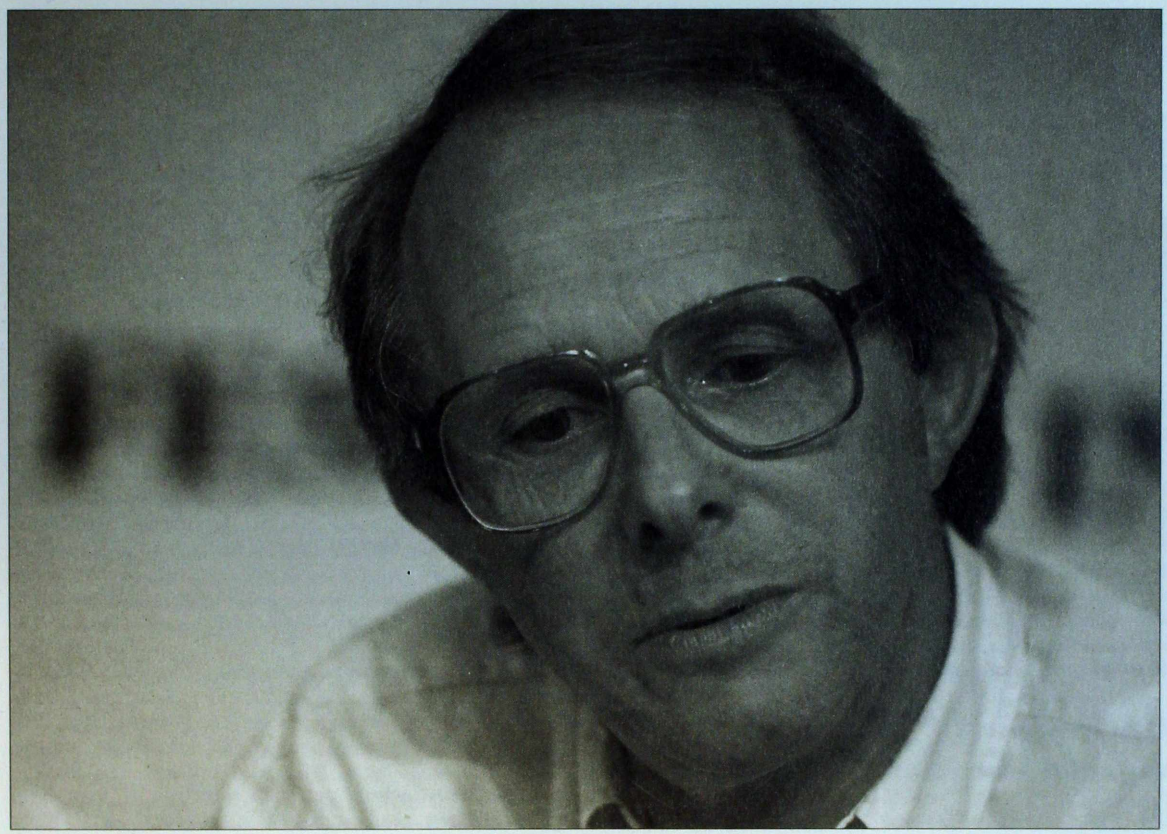
Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.
Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα
☎ 330.12.08 – 330.13.27 FAX: 384.24.31
e-mail: info@kastaniotis.com

www.kastaniotis.com

ISBN 960-03-2331-3

39ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



KEN LOACH

Επιλογή κειμένων, έρευνα, επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης

Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
ΑΘΗΝΑ 1998

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός, *του Ken Loach* 7
Πρόλογος, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 8
Μια πορεία προς το ρεαλισμό, *του Νίκου Σαββάτη* 11

Ο Ken Loach και οι συνεργάτες του
Συνέντευξη μ' έναν σεμνό δημιουργό, *του Νίκου Σαββάτη* 19
Τρέξε γρήγορα για να μείνεις στη θέση σου, *του Ken Loach* ... 37
Οι συνεργάτες μιλούν 41
JIM ALLEN: Εργατικός λόγος, εργατική μνήμη 41
BARRY HINES: Μεγαλώνοντας στον κόσμο της ανεργίας 43
RONA MUNRO: Η ιστορία ενός σεναρίου 46
SALLY HIBBIN: Οικονομία και ρίσκο 49
BARRY ACKROYD: Η μέθοδος της κινηματογράφησης 52
CRISSY ROCK: Από το γέλιο στα δάκρυα 53
PETER MULLAN: Ηθοποιός και σκηνοθέτης 55

Κείμενα και μελέτες για τον Ken Loach
Ken Loach: Ιστορία και ιστορίες, *του Stuart Laing* 61
Ken Loach: Ούτε ιστορικός ούτε παραχαράκτης της Ιστορίας, *του Νίκου Κολοβού* 75
Η εργατική τάξη δεν πάει στον Παράδεισο, *του Θωμά Λιναρά* 83
Ken Loach και λογοκρισία, *του Julian Petley* 89

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Όχι δάκρυα για την Τζόι (ζενερίκ, σύνοψη) 106
Σχόλιο *του Loach* 106
Τσάι χωρίς βουτήματα, *του Alain Garsault* 106
Έντονη περιέργεια και πενιχρή συμπόνια, *του David Robinson* 108

Κες (ζενερίκ, σύνοψη) 110
Σχόλιο *του Loach* 110
Ένα νέο ξεκίνημα, *του Michel Ciment* 111
Παιδί και γεράκι, *του John Russell Taylor* 112
Το πέταγμα του γερακιού, *του Νίκου Σαββάτη* 112

Οικογενειακή ζωή ή Ένα κορίτσι της εποχής μας (ζενερίκ, σύνοψη) 116
Σχόλιο *του Loach* 116
Η περίπτωση Τζάνις, *της Isabelle Jordan* 117
Μηχανισμοί ιδεολογίας, μηχανισμοί καταστολής, *των Serge Daney και Jean-Pierre Oudart* 119
Οικογενειακές συνωμοσίες, *του Δημήτρη Μπάμπα* 123

Μπλακ Τζακ (ζενερίκ, σύνοψη) 125
Σχόλιο *του Loach* 126
Το χάσμα μιας δεκαετίας, *του David Wilson* 126
Ένα σύγχρονο αριστούργημα εποχής, *του Nigel Andrews* 128

Ματιές και χαμόγελα (ζενερίκ, σύνοψη), ... 130
Σχόλιο *του Loach* 130
Σκοτεινό τοπίο, *του Robert Brown* 131
Ο καλός προλετάριος, *του Olivier Assayas* 132

Πατρίδα (ζενερίκ, σύνοψη) 134
Σχόλιο *του Loach* 134
Ένα ταξίδι στις απόκρυφες περιοχές της Ιστορίας, *του Julian Petley* 135

Μυστική ατζέντα (ζενερίκ, σύνοψη) 136
Σχόλιο *του Loach* 138
Τηλεοπτική συνωμοσία, *της Verina Glaessner* 138
Η ιρλανδική μέγκενη, *του Sorj Chalandon* 139
Μια επιστολή υπεράσπισης της *Μυστικής ατζέντας*, *του Ken Loach* 141

Ριφ-Ραφ (ζενερίκ, σύνοψη) 141
Σχόλιο *του Loach* 142
Αγώνας, *της Laurence Giavarini* 142
Άγριο χιούμορ, *της Candy Guard* 145

Βροχή από πέτρες (ζενερίκ, σύνοψη) 146
Σχόλιο *του Loach* 146
Μια μάλλον υπέροχη ταινία, *του Jonathan Romney* 147
Απειλητικός ουρανός, *του Νίκου Σαββάτη* 148

Ladybird, Ladybird (ζενερίκ, σύνοψη) 151
Σχόλιο *του Loach* 152
Η επανάσταση είναι τάξεως βιολογικής *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 153
Η λογική της ζωής, *του Vincent Ostria* 154
Η γέννηση ενός ρόλου, *της Μαριτίνας Πάσσαρη* 157

Γη και Ελευθερία (ζενερίκ, σύνοψη) 158
Σχόλιο *του Loach* 160
Αντιδράσεις στην Ισπανία 160
Ο αγώνας συνεχίζεται, *του Philip Kemp* 162
Η αγνότητα της ματιάς, *του Noël Harpe* 163

Το τραγούδι της Κάρλα (ζενερίκ, σύνοψη) 164
Σχόλιο *του Loach* 166
Λογική και συναισθήματα, *του Thierry Lounas* 166

Το όνομά μου είναι Τζο (ζενερίκ, σύνοψη), ... 167
Σχόλιο *του Loach* 169
Η κωμωδία της καθημερινότητας, *του Νίκου Σαββάτη* 168

ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Catherine (ζενερίκ, σύνοψη), ... 173

Z Cars (ζενερίκ, σύνοψη), ...173

Diary of a Young Man (ζενερίκ, σύνοψη), ...173
Σχόλιο *του Loach* 173
Κριτικό σημείωμα *του Peter Black* 173

A Tap on the Shoulder (ζενερίκ, σύνοψη) 174
Κριτικό σχόλιο των «Times» 174

Wear a Very Big Hat (ζενερίκ, σύνοψη) 175
Κριτικό σημείωμα του Adrian Mitchell 175

Three Clear Sundays (ζενερίκ, σύνοψη) 175
Κριτικό σημείωμα *του Gerald Larner* 175

Up the Junction (ζενερίκ, σύνοψη) 176
Σχόλιο *του Tony Garnett* 176
Κριτικό σημείωμα *του Michael Ratcliffe* 177

The End of Arthur's Marriage (ζενερίκ, σύνοψη), ...178
Κριτικό σημείωμα *του Peter Black* 178

The Coming Out Party (ζενερίκ, σύνοψη) 178
Κριτικό σημείωμα *της Lyn Lockwood* 178

Cathy Come Home (ζενερίκ, σύνοψη) 179
Το ζουμ ή Η αιχμαλωσία των σωμάτων, *του Laurent Roth* 179

In Two Minds (ζενερίκ, σύνοψη) 182
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 183
Κριτικό σημείωμα *του Dennis Potter* 183

The Golden Vision (ζενερίκ, σύνοψη) 183
Κριτικό σημείωμα *της Nancy Banks-Smith* 184
Κριτικό σημείωμα *του Michael Billington* 184

In Black and White, / The Save the Children Fund Film (ζενερίκ, σύνοψη) 185

The Big Flame (ζενερίκ, σύνοψη) 185
Κριτικό σημείωμα *του Julian Petley* 185

Talk About Work (ζενερίκ, σύνοψη) 186

The Rank and File (ζενερίκ, σύνοψη) 186
Κριτικό σημείωμα *του Len Dawson* 186
Κριτικό σημείωμα *της Nancy Banks-Smith* 187

After a Lifetime (ζενερίκ, σύνοψη) 187
Κριτικό σημείωμα *του Νίκου Σαββάτη* 187

A Misfortune (ζενερίκ, σύνοψη) 189

Days of Hope (ζενερίκ, σύνοψη) 189
Σχόλιο *του Loach* 190
Κριτικό σημείωμα *του Bernard Nave* 192

The Price of Coal (ζενερίκ, σύνοψη) 193
Κριτικό σημείωμα *του Michael Church* 193
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 193

Auditions (ζενερίκ, σύνοψη) 194
Κριτικό σημείωμα *του Russell Davies* 194

A Question of Leadership (ζενερίκ, σύνοψη) 195
Κριτικό σημείωμα *του Peter Fiddick* 195

The Gamekeeper (ζενερίκ, σύνοψη) 195
Κριτικό σημείωμα *του Derek Malcolm* 195
Το επιούσιο ζαμπόν, *του Olivier Eyquem* 195

The Red and the Blue – Impressions of Two Political Conferences (ζενερίκ, σύνοψη) 197
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 197
Κριτικό σημείωμα *του Stewart Lane* 198

Questions of Leadership (ζενερίκ) 198

Which Side Are You On? (ζενερίκ, σύνοψη) 198
Κριτικό σημείωμα *του David Robinson* 198
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 199

The End of the Battle But Not of the War, / We Should Have Won (ζενερίκ, σύνοψη) 199

Time To Go (ζενερίκ, σύνοψη), ...199

The View from the Woodpile (ζενερίκ, σύνοψη) 200
Κριτικό σημείωμα *του Jeffrey James* 200
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 200

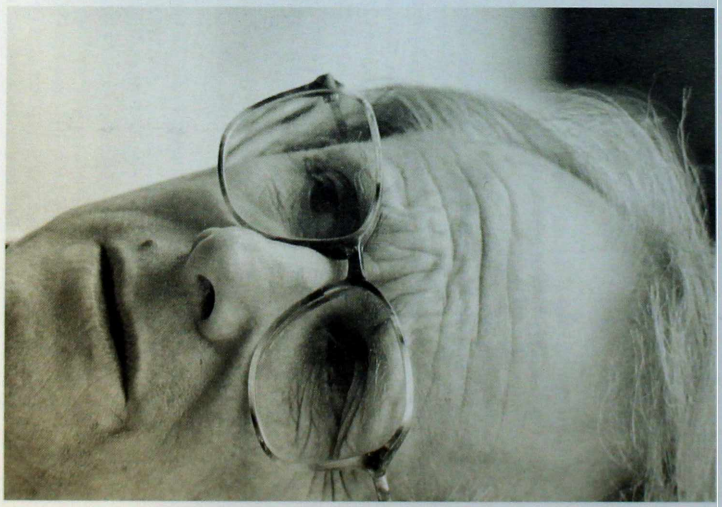
The Arthur Legend (ζενερίκ, σύνοψη), ...201
Κριτικό σημείωμα *του Luciano De Giusti* 201

A Contemporary Case for Common Ownership, / Clause IV: The Movie (ζενερίκ, σύνοψη) 201

The Flickering Flame (ζενερίκ, σύνοψη) 201
Υπάρχουν νέοι λιμενεργάτες;, *του Vincent Ostria* 202

Another City (ζενερίκ, σύνοψη) 202

Ευρετήρια 205



Φωτ.: Άγγελος και Βαγγέλης Ραοσιάς

Χαιρετισμός

του Ken Loach

Πριν από πολύ καιρό έγραψα στο σημειωματάριό μου κάποιους στίχους του Bertold Brecht:

«Και πάντα πίστευα: τα πιο απλά λόγια
πρέπει να είναι αρκετά. Όταν λέω πώς είναι τα πράγματα,
οι καρδιές όλων θα ραγίσουν.
Θα πέσεις αν δεν αντισταθείς
– αυτή είναι η καθαρή αλήθεια».

Η μετάφραση μπορεί να μην αποδίδει τέλεια το πρωτότυπο, αλλά νομίζω ότι τα δύο επιχειρήματα του Brecht εξακολουθούν να ισχύουν.

Ύστερα, μετά από κάποια χρόνια, πρόσθεσα ένα δεύτερο απόσπασμα – αυτή τη φορά, ήταν του George Orwell. Σε μια επιστολή του από την Ισπανία, έγραφε:

«Είδα θαυμάσια πράγματα και, τελικά, πίστεψα αληθινά στο σοσιαλισμό για πρώτη φορά στη ζωή μου».

Φυσικά, ο Orwell δεν ήξερε πόσο οι σταλινικοί και οι σοσιαλδημοκράτες θα παρερμήνευαν και θα κακοποιούσαν τον όρο «σοσιαλισμός». Στόχος μας πρέπει να 'ναι να τον ξαναπροσδιορίσουμε – «να πούμε πώς είναι τα πράγματα».

Λονδίνο,
Οκτώβριος 1998

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Σε περασμένες δεκαετίες, η προβληματική και η σύγκρουση για την έννοια και το περιεχόμενο του λεγόμενου «πολιτικού» κινηματογράφου περιστράφηκε γύρω από δύο κεντρικές επιλογές. Η μία θεωρούσε τον κινηματογράφο μαζικό παιδαγωγό· επέμενε στην απλοϊκότητα της αφήγησης και στη διδακτικότητα του θέματος. Η άλλη φιλοδοξούσε τη χειραφέτηση του κινηματογραφικού προϊόντος· προωθούσε μια ριζοσπαστική αντιμετώπιση των ιδεολογικών και αισθητικών επιλογών, επιδιώκοντας να εγκαθιδρύσει μια δυναμική σχέση ανάμεσα στο δημιουργό και το θεατή.

Ο Ken Loach επανατοποθετεί, σήμερα, αυτή την προβληματική, αλλά έχει πια κατανοήσει δύο παραμέτρους της: η πρώτη επιλογή εμπεριέχει το σχήμα μιας θρησκευτικής, ηθικολογικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας· η δεύτερη έχει οδηγήσει σε ομφαλοσκοπικές στρεβλώσεις και αδιέξοδα.

Ο κινηματογράφος του Loach, λοιπόν, απαρνείται τις αυταπάτες της αριστερής «καθαρότητας» και την αυταρέσκεια της αριστερίστικης αισθητικής «σέχτας». Και θέτει ουσιαστικά το ζήτημα του ρεαλισμού.

Αυτή η προσπάθεια έχει συγκεκριμένη καταγωγή. Το βρετανικό Free Cinema, στις αρχές του '60, όρισε τον πολιτικό κινηματογράφο με μια αντιηρωική, αντιρομαντική διάσταση. Την ίδια εποχή, μια ανάλογη γεύση της στυφής, αδιέξοδης, πικρής καθημερινότητας, καταγράφηκε στα ντοκιμαντέρ της κρατικής τηλεόρασης, του BBC.

Ο Loach συνεχίζει και επεκτείνει αυτές τις κατακτήσεις. Στις ταινίες του σκιαγραφεί την εικόνα μιας χώρας με διασπασμένο τον κοινωνικό της ιστό, με ανθρώπους απελπισμένους, με διαψευσμένες ελπίδες και σιγουριές. Η μυθοπλασία έχει μια ντοκιμαντερίστικη πλευρά, που αφορά περισσότερο στους χαρακτήρες και υπηρετεί λιγότερο κάποια αναπαράσταση του κοινωνικού-πολιτικού τοπίου. Οι ανθρώπινοι χαρακτήρες του Loach είναι ευάλωτοι, αντιφατικοί, ηττημένοι, μέθυσοι, άνεργοι, πρεζάκια· αλλά έχουν ένα ανυπέρβλητο προσόν: μπορούν να αγαπήσουν. Η αγάπη είναι το έσχατο καταφύγιό τους, το σύνορο της επιβίωσης, το κριτήριο της αξιοπρέπειας (*Ladybird, Ladybird*).

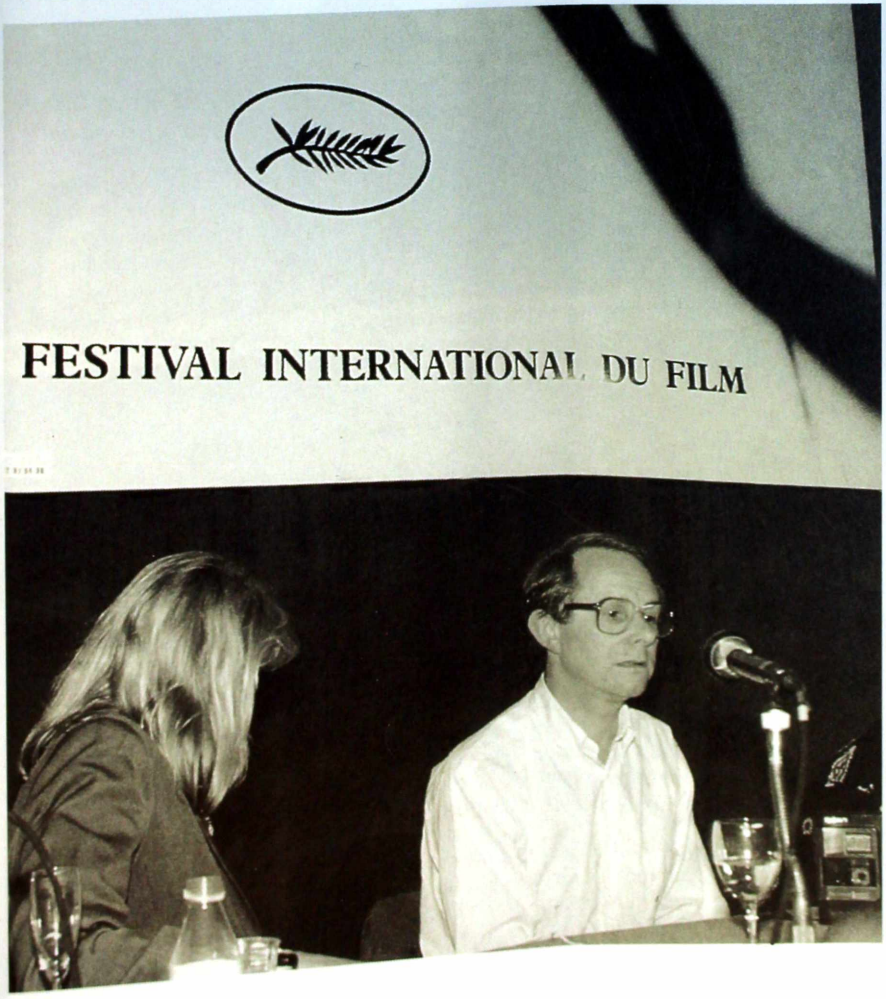
Ο πεσιμισμός, έτσι, δεν έχει ποτέ την κατάληξη του ρητορικού ζόφου, της προκατασκευασμένης κόλασης, στοιχείο που διαπερνάει κάποιους σύγχρονους κινηματογραφιστές. Οι άνθρωποι του Loach έχουν θλιβερό παρόν, σκοτεινό μέλλον, προκαλούν τη συμπόνια, προβοκάρουν την απελπισία, αλλά πετυχαίνουν να παράγουν οργή, εξέγερση, συγκίνηση, αγανάκτηση. Κατά κάποιο τρόπο ξεπερνούν τις πολιτικίζουσες αναλύσεις και τον παγωμένο ορθολογισμό, τις μυθολογίες της καθαρής εργατικής τάξης (*Βροχή από πέτρες*) και της ηθικής Αριστεράς (*Γη και Ελευθερία*).

Οι χαρακτήρες του Loach ανήκουν σε μια νέα διαλεκτική· εκείνο που τη διαφοροποιεί από άλλες, είναι ότι στο τελικό στάδιο δε δημιουργείται σύνθεση, αλλά σύγκρουση. Ο κινηματογράφος, (ειδικά ο πολιτικός κινηματογράφος του Loach) δεν μπορεί πια ν' αναρωτιέται για τη σκοπιμότητά του, ούτε για την αλαζονεία του· δεν είναι διδακτικός, ούτε νεωτερικός. Καταγράφει, στα όρια μιας κατ' επίφαση διαφανούς κινηματογραφικής γραφής, σκοτούρες, στραβοπατήματα, αντιφάσεις των ταπεινών. Καθαρτήριο στοιχείο, το μαύρο, σχεδόν κυνικό χιούμορ, ο αντιμελοδραματισμός και η διεισδυτική ματιά πάνω στην κοινωνική αποσάθρωση.

Αυτός ο κινηματογράφος θεωρείται, από κάποιους, παρωχημένος. Πίσω όμως από μια θεματική που έρχεται από τον Grierson, ο Loach θέτει ζητήματα και προβληματικές ενός νέου ρεαλισμού που μοιάζει ορφανεμένος από τις ιστορικές του ελπίδες, τις «αριστερές» του βεβαιότητες. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι ταινίες που γύρισε στη δεκαετία του '90 και

που επιβεβαίωσαν το μέγεθος ενός σεμνού, κατά τα άλλα, κινηματογραφιστή ο οποίος είχε προκαλέσει αίσθηση από το '60, δε χλευάζουν μόνο το θατσερισμό. Με κίνδυνο να χαρακτηριστούν αριστερίστικες, δε χαρίζονται ούτε στις πολιτικές και ιδεολογικές «προσαρμογές» των Εργατικών.

Η ορφάνια του Loach από τις (όπως αποδείχθηκαν) αυταπάτες και η αποκοπή του κινηματογράφου του από τη ρητορεία είναι τα υλικά που επανορίζουν την πολιτικότητα και την κοινωνικότητα του κινηματογράφου στις νέες –θολές ακόμα– συνθήκες. Αυτόν τον κινηματογραφιστή, που έρχεται από μακριά και πάει –πεισματικά– μακρύτερα, τιμούμε με την προβολή του συνόλου των ταινιών του στο 39ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.



Στο 43ο Φεστιβάλ Καννών. (Φωτ.: Άγγελος και Βαγγέλης Ραουσιάς)

Μια σύγχρονη «Μάνα Κουράγιο»: η Μάγκι με τρία από τα παιδιά της στο Ladybird, Ladybird.

Το όνομά μου είναι Τζο: *η πιο άθλια ποδοσφαιρική ομάδα της Γλασκόβης.*

Μια πορεία προς το ρεαλισμό

του Νίκου Σαββάτη

Κάθε αναδρομή στο έργο του Ken Loach είναι κι ένα ταξίδι στα τελευταία τριάντα τέσσερα χρόνια της ευρωπαϊκής κοινωνικής συνείδησης και κινηματογραφικής έκφρασης. Απ' τη δεκαετία του '60, με την ποπ κουλτούρα, την ταραγμένη κοινωνικοποίηση και τις δυναμικές διεκδικήσεις της ζωής, ώς τα πρόθυρα του 2000, την άμορφη νέα εποχή της απώλειας του νοήματος και της μίζερης συλλογικής ανορεξίας, οι ταινίες του συγκροτούν ένα ευδιάκριτο σώμα εργασίας. Άνισα μοιρασμένες ανάμεσα στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, αποτελούν την πορεία ενός σύγχρονου ρεαλιστή κινηματογραφιστή που ξεκινάει επηρεασμένος από τις αισθητικές και κοινωνικές αναζητήσεις των φρέσκων κινηματογραφικών ρευμάτων της δεκαετίας του '60 (το βρετανικό Free Cinema, τη γαλλική Nouvelle Vague, τους τσέχους σκηνοθέτες της «Άνοιξης της Πράγας») και προχωρεί προς μια όλο και μεγαλύτερη αφαίρεση και αποτελεσματικότητα, και προς την ωρίμανση μιας κινηματογραφικής μεθόδου που ορίζει όχι τόσο ένα προσωπικό αισθητικό «στεγανό» όσο έναν πεισματικά φυλαγμένο χώρο αντίστασης – αντίστασης ενάντια στην όλο και πιο φανερή αποπολιτικοποίηση και εγκατάλειψη της μαχητικότητας, στην όλο και πιο τελεσίδικη υποταγή της ανθρώπινης προοπτικής σ' ένα καταπιεστικό σύστημα που αλλάζει συνεχώς τη μορφή του.
Μπροστά στις εξαιρετικά σημαντικές αλλαγές που επηρέασαν τα τελευταία τριάντα πέντε χρόνια τη βιωμένη σχέση μας με την πραγματικότητα, αλλά και το πώς βλέπουμε την αντανάκλασή μας στον απατηλό καθρέφτη του κινηματογράφου, ο Ken Loach κατάφερε να παραμείνει απόλυτα συνεπής και αμετακίνητος. Η τέχνη του είναι σχεδόν απαράλλαχτη – από τις πρώτες του προσωπικές ταινίες για την τηλεόραση [*Up the Junction* (1965), *Cathy Come Home* (1966)] μέχρι σήμερα: είναι η λιτή καταγραφή των περιπετειών της βρετανικής εργατικής τάξης, απ' την οποία ο σκηνοθέτης κατάγεται και την οποία επ' ουδενί θέλει να προδώσει. Κινηματογραφώντας αυτό το ανεκτίμητο χρονικό της πάλης για επιβίωση μέσα από ντοκιμαντερίστικες διαδρομές, ο Ken Loach υπερασπίζεται τη διαφάνεια των φιλμικών κειμένων και αντικειμενικοποιεί ψύχραιμα τις μυθοπλασίες των ταινιών του. Αρνούμενος να «εξωραΐσει» τα τραχιά και «άχαρα» θέματά του, και παρουσιάζοντας την εικόνα τους φιλτραρισμένη από την παθιασμένη του πολιτική άποψη, δεν κολακεύει καθόλου τη ματαιοδοξία του θεατή και, όπως είναι φυσικό, έχει προκαλέσει λυσσαλέες αντιδράσεις.

Γέννημα-θρέμμα της βρετανικής επαρχίας και εργατικής τάξης, ο Loach γεννήθηκε στο Ναντίτον του Ουόργουικσάιρ, στις 17 Ιουνίου του 1936. Σπούδασε νομικά στην Οξφόρδη, όπου γρήγορα αναμίχθηκε με τις θεατρικές δραστηριότητες, κι έγινε Πρόεδρος του Δραματικού Συλλόγου του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Μετά τη στρατιωτική του θητεία στη RAF, ξαναγυρίζει στο θέατρο – πρώτα ως ηθοποιός κι ύστερα ως σκηνοθέτης. «Ήμουν κακός νομικός κι ακόμα χειρότερος ηθοποιός» δήλωσε σε μια συνέντευξή του στα «Cahiers du Cinéma», τον Οκτώβριο του 1994. «Όταν άρχισα να σκηνοθετώ, ανέβαζα κυρίως λαϊκά αστυνομικά έργα, που ο θιασάρχης αντιπαθούσε και τα πρότεινε σε μένα. Αυτό κράτησε ένα χρόνο. Ύστερα, προσλήφθηκα στο BBC. Στην αρχή της δεκαετίας του '60, η τηλεόραση γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη και χρειαζόταν οπωσδήποτε νέο αίμα.» Το 1964, υπογράφει την πρώτη του τηλεοπτική σκηνοθεσία, το *Catherine*, ένα τριαντάλεπτο επεισόδιο της σειράς *Teletale* που, σύμφωνα με τον παραγωγό του James Mac Taggart, «αποκαλύπτει την επιθυμία του σκηνοθέτη να κινηματογραφήσει καινούργια, πρωτότυπα σενάρια με καινούργιο τρόπο».
Τα τρία χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στην πρώτη του τηλεοπτική και την πρώτη του

κινηματογραφική σκηνοθεσία [*Όχι δάκρυα για την Τζόι* (1967)], ο Loach καταφέρνει να περάσει από το αστυνομικό σίριαλ σε απευθείας μετάδοση *Z Cars* στο πιο προσωπικό μίνι σίριαλ *Diary of a Young Man* (όπου ξανασυνεργάζεται με τον προοδευτικό παραγωγό James Mac Taggart) και, τελικά, στην πολύ σημαντική εκπομπή *The Wednesday Play*. Με την κυνική κωμωδία *A Tap on the Shoulder* (1965), την πρώτη του σκηνοθεσία στα πλαίσια αυτής της εκπομπής, ο Loach υπογράφει ένα απ' τα δημοφιλέστερα επεισόδια στην ιστορία της. Όμως, το καθοριστικό για το έργο του είναι ότι, εδώ, κατάφερε να επεξεργαστεί μια μορφή τηλεταινίας που γεφύρωνε τη μυθοπλασία με το ντοκιμαντέρ, το λεγόμενο docu-drama, και παρουσίαζε τα καυτά κοινωνικά θέματα που συχνά συγκλονίζουν την κοινή γνώμη [το *Cathy Come Home* (1966) άλλαξε την αντιμετώπιση των αστέγων στη Βρετανία). Οι θεματικές διασυνδέσεις αυτών των πρώιμων τηλεταινιών με τις ώριμες κινηματογραφικές του ταινίες (το *Cathy Come Home*, π.χ., προοιωνίζεται το *Ladybird, Ladybird* του 1994, ενώ η *Οικογενειακή ζωή* του 1971 είναι το κινηματογραφικό ριμέικ του τηλεοπτικού *In Two Minds* του 1967) αποδεικνύουν ότι αυτή η περίοδος είναι κάτι πολύ σημαντικότερο από απλή μαθητεία ενός μελλοντικού κινηματογραφικού δημιουργού στην τέχνη του.

Όπως πολύ συχνά δηλώνει ο σκηνοθέτης, βρίσκει μόνο δευτερεύουσες τεχνικές διαφορές ανάμεσα στα δύο μέσα, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Άλλωστε, ο ίδιος φροντίζει να τις καταργεί, γυρίζοντας τις περισσότερες τηλεοπτικές του ταινίες σε κινηματογραφικό υλικό (φιλμ 16mm) και δουλεύοντας όσο το δυνατόν περισσότερο με τους ίδιους βασικούς συνεργάτες (σεναριογράφο, παραγωγό, φωτογράφο). Άρα, είτε προορίζεται για τη μικρή είτε για τη μεγάλη οθόνη, μια ταινία του Loach έχει το ίδιο εικαστικό αποτέλεσμα, αφού σχεδιάζεται απ' το σενάριο και κατασκευάζεται απ' το γύρισμα μέχρι το μοντάζ με κινηματογραφικό τρόπο. Η ουσιαστική διαφορά της τηλεοπτικής από την κινηματογραφική παραγωγή του Loach είναι θεματική, αφού η μικρή οθόνη τού έδωσε πρώτη την ευκαιρία να χειριστεί άμεσα πολιτικά θέματα, δυσπρόσιτα για τον κινηματογράφο.

Ήδη από το 1969, εγκαινιάζοντας τη συνεργασία του με τον Jim Allen, έναν απ' τους βασικούς του σεναριογράφους, δοκιμάζει στο *The Big Flame* τα όρια της πολιτικής παρέμβασης που μπορεί ν' αποτολμήσει στην τηλεόραση, σκηνοθετώντας μια μεγάλη, δήθεν μελλοντική κινητοποίηση των φορτοεκφορτωτών του Λίβερπουλ, η οποία παίρνει απειλητικές πολιτικές διαστάσεις και καταστέλλεται βίαια από τις δυνάμεις του νόμου και της τάξης. Η εμπρηστική αυτή ματιά συγκεκριμενοποιείται στο *The Rank and File* του 1971 (τηλεταινία πολύ συγγενική θεματικά και στιλιστικά), που διερευνά τη σύγκρουση ανάμεσα στις επαναστατικές ενορμήσεις της συνδικαλιστικής βάσης και στα συμβιβαστικά παζαρέματα της ηγεσίας με την εξουσία. Βαθαίνοντας ακόμα περισσότερο τον προβληματισμό, ο Loach στρέφεται στην ιστορία τού εργατικού κινήματος της χώρας του και, με τη φιλόδοξη σειρά του 1975 *Days of Hope*, προσπαθεί να βρει σε ποιο σημείο η επαναστατική τάση νικήθηκε, όχι μόνο απ' τις δυνάμεις τής αντίδρασης, αλλά κι από εσωτερικές προδοσίες. Στα τέσσερα επεισόδια αυτής της εντυπωσιακής τοιχογραφίας, ο Loach παρακολουθεί τις παράλληλες και πολύ διαφορετικές τροχιές δύο ηρώων που, από το 1916 ώς το 1926, εμπλέκονται στους αγώνες της εργατικής τάξης, ενσαρκώνοντας: ο ένας την επαναστατική τάση, κι ο άλλος, την πολιτική της σοσιαλδημοκρατίας ή το ξεπούλημα του κινήματος, σύμφωνα με την ιδεολογία των δημιουργών της σειράς. Φυσικά, αυτή η υποταγή της τηλεοπτικής λειτουργίας στην πολιτική συνειδητοποίηση προκάλεσε τρομερές αντιδράσεις ως κατάφωρη και ανυπόληπτη παραβίαση του κοινού αισθήματος και της αμεροληψίας που πρέπει να ρυθμίζει την κυκλοφορία των πολιτικών μηνυμάτων στα μέσα ενημέρωσης. Όμως ο Loach, αντί να υποχωρήσει, σκλήρυνε την προκλητική του στάση, περνώντας στο άμεσο πολιτικό ντοκιμαντέρ ως πράξη αλληλεγγύης στα ανοιχτά μέτωπα των εργατικών αγώνων και προκαλώντας την άμεση παρέμβαση της τηλεοπτικής λογοκρισίας. Η σειρά τεσσάρων επεισοδίων *Questions of Leadership* του 1983 δε μεταδόθηκε ποτέ, και το αμέσως επόμενο ντοκιμαντέρ *Which Side Are You On?* του 1984 μεταδόθηκε (από το Channel 4) μόνο μετά τη βράβευσή του στο Φεστιβάλ των Λαών της Φλωρεντίας.

Αν η τηλεοπτική παραγωγή του Ken Loach δείχνει να εντάσσεται σε τρεις ευδιάκριτους κύκλους, που αντιστοιχούν σε τρία διαφορετικά είδη εκπομπών (το docu-drama, την πολιτική ή ιστορική μυθοπλασία, το πολιτικό ή κοινωνικό ντοκιμαντέρ), η κινηματογραφική του παραγωγή ακολουθεί ακριβώς τον αντίστροφο δρόμο: οργανώνεται και πυκνώνει όταν η τηλεοπτική αραιώνει αισθητά. Το κινηματογραφικό του ντεμπούτο, το *Όχι δάκρυα για την Τζόι*, μια ταινία που ο ίδιος έχει κριτικάρει πολύ αυστηρά, είναι πολύ στενά δεμένο με τις τηλεοπτικές εκπομπές στις οποίες ο σκηνοθέτης, ο μόνιμος παραγωγός του από το 1966 ώς το 1979 Tony Garnett και η πρωταγωνίστρια Carol White έχουν συνεργαστεί αρκετές φορές. Το σενάριο, γραμμένο απ' τη Nell Dunn, συγγραφέα του *Up the Junction*, περιγράφει τον ίδιο κόσμο του περιθωρίου που παραπαίει στο μεταίχμιο νόμου και παρανομίας, χωρίς να καταφέρνει να ελέγξει τις επιθυμίες του και να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους το περιβάλλον είναι τόσο εχθρικό και καταπιεστικό. Ο κόσμος αυτός και η πεισματική εμμονή των «ηρώων» ν' ακολουθούν μόνο τις παρορμήσεις της πληθωρικής τους ζωτικότητας κόντρα σε όλους και σε όλα, είναι κοινό θεματικό μοτίβο στις περισσότερες ταινίες του Loach. Αυτό όμως που κάνει την πρώτη του ταινία λιγότερο σημαντική απ' τη δεύτερη, το *Κες*, είναι η κινηματογραφική μέθοδος και ο βαθμός της αυθεντικότητας που πετυχαίνει.

Με το *Κες*, την τρυφερή και πικρή ιστορία ενός δεκατετράχρονου ανεπρόκοπου μαθητή που ξεφεύγει απ' την τρομαχτική καταπίεση του αυταρχικού του σχολείου και της διαλυμένης του οικογένειας, εκπαιδεύοντας ένα μικρό γεράκι, ο Loach εγκαταλείπει τον κινηματογράφο της σκηνοθετικής αυταρέσκειας (τις άσκοπες και εντυπωσιακές επιδείξεις στιλιστικής δεξιοτεχνίας), της κατασκευής και της ανειλικρίνειας. Φυσικά ντεκόρ και αυθεντικοί χώροι, ερασιτέχνες ηθοποιοί που διαλέγονται με βάση την υπαρξιακή και κοινωνική τους συγγένεια με τους ρόλους και πλάθουν τα πρόσωπα στο γύρισμα, μια αθέατη, διακριτική κινηματογράφηση που καταγράφει απλά τη διαδικασία δημιουργίας «πραγματικότητας» μπροστά στην κάμερα – από δω και στο εξής, αυτά είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της φιλμικής του πρακτικής, που υλοποιεί μια νατουραλιστική αντίληψη του κινηματογράφου. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, ο κινηματογράφος δεν είναι η χιμαιρική, «σκηνοθετοκεντρική», εστετίστικη λειτουργία που την εκμεταλλεύονται οι διαφημιστές και το σύστημα, αλλά μια συλλογική εργασία παραγωγής νοήματος, που παρουσιάζει και κριτικάρει τη σύγκρουση του ατόμου με την κοινωνία. Οι ταινίες είναι πιο επιτυχημένες όταν ο σκηνοθέτης καταφέρνει να μείνει περισσότερο πιστός στο αυστηρό αυτό πλαίσιο και να εμπνεύσει τους συνεργάτες του ώστε να δοθούν ολοκληρωτικά στη διαδικασία της κατασκευής τους.

Ο πρώτος κύκλος ταινιών του Loach κλείνει με την *Οικογενειακή ζωή* του 1971, που καταγγέλλει απ' τη σκοπιά της αντιψυχιατρικής την αντιμετώπιση της σχιζοφρένειας από τους καταπιεστικούς κοινωνικούς θεσμούς (το ψυχιατρείο, την οικογένεια). Αυτή η κινηματογραφική παραλλαγή της τολμηρής τηλεταινίας *In Two Minds* ξανασυνδέει το έργο του Loach με την τηλεόραση που, τη δεκαετία του '70, είναι ούτως ή άλλως ο χώρος της πιο οργανωμένης και σοβαρής παραγωγής του: εκτός απ' τις μεγάλες πολιτικές μυθοπλασίες που αναφέραμε, γυρίζει και τις εξαιρετικές τηλεταινίες *After a Lifetime* και *The Gamekeeper*. Στον κινηματογράφο επιστρέφει μετά από οκτώ χρόνια, προσπαθώντας να διηγηθεί διαφορετικές ιστορίες από αλλους χώρους και χρόνους. Το *Μπλακ Τζακ* του 1979 είναι μια περιπέτεια εποχής με παιδιά, που περνάει τα σύνορα του παρόντος και διαδραματίζεται στην Αγγλία του 18ου αιώνα. Το ασπρόμαυρο *Ματιές και χαμόγελα* του 1981 ξαναγυρίζει στο παρόν και παρουσιάζει το κενό, τη σύγχυση και την αποστέρηση τριών δεκαεπτάχρονων νέων από το Σέφιλντ, οι οποίοι, στο κατώφλι της ενηλικίωσης, αντιμετωπίζουν το φάσμα της ανεργίας, τον εκφασισμό τής καθημερινότητας, την πρώτη τους κρίση ταυτότητας και την πρώτη τους επαφή με τη σεξουαλικότητα. Και οι δύο επόμενες ταινίες του [*Πατρίδα* (1986) και *Μυστική ατζέντα* (1990)] βγαίνουν έξω απ' τα στενά όρια της Αγγλίας κι αποτελούν μια ξεκάθαρη παρένθεση στο έργο του, στην οποία ο σκηνοθέτης δοκιμάζει ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος: το πολιτικό θρίλερ. Εκ των υστέρων, η *Πατρίδα*, η ιστορία του ανατολικογερμανού διαφωνούντος

τραγουδοποιού Ντρίτεμαν, που περνάει στη Δύση αναζητώντας την ελευθερία και τα χνάρια του άφαντου «ήρωα» πατέρα του, για να τον ανακαλύψει μέσα σ' ένα λαβύρινθο από προδοσίες κι αλλαγές στρατοπέδων, έχει έναν υπαρξιακό τόνο που μπορεί να είναι προτιμότερος απ' την ξηρότητα της λιγότερο προσωπικής μεγάλης παραγωγής *Μυστική ατζέντα*. Ωστόσο, αυτή η ψυχρή αποκάλυψη της απάνθρωπης πολιτικής των βρετανικών στρατευμάτων στην Ιρλανδία και μιας μείζονος συνωμοσίας στους κόλπους της αγγλικής κυβέρνησης τιμήθηκε για το θάρρος της με το Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών του 1990 και επανέφερε το δημιουργό της στο χάρτη των σημαντικότερων ευρωπαίων σκηνοθετών.

Η δεκαετία του '90 είναι η πιο οργανωμένη και πλούσια κινηματογραφική περίοδος του Ken Loach. Έξι ταινίες μυθοπλασίας μέσα σε οκτώ χρόνια [συν ένα τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ για τον σκληρό και μακροχρόνιο απεργιακό αγώνα των φορτοεκφορτωτών στις αποβάθρες τού Λίβερπουλ, με τίτλο *The Flickering Flame* (1996)] είναι ένας όγκος παραγωγής χωρίς προηγούμενο. Η σύνδεση του σκηνοθέτη με την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής Parallax του επιτρέπει αυτή τη συνεχή υλοποίηση κινηματογραφικών σχεδίων. Είτε αφηγείται καθημερινές ιλαροτραγωδίες από τη δύσκολη επιβίωση των εξαθλιωμένων οικονομικά –αλλά όχι ηθικά– εργατών [*Ριφ-Ραφ* (1991), *Βροχή από πέτρες* (1993)], είτε διαλέγει να καταγγείλει την εξωφρενική βαρβαρότητα της επίθεσης του βρετανικού Κράτους Προνοίας σε μιαν ανυπόληπτη πολύτεκνη μητέρα [*Ladybird, Ladybird* (1994)], ο Loach, στις ταινίες που βγήκαν απ' αυτή τη συνεργασία, δείχνει να έχει κατακτήσει απόλυτα την απλότητα της έκφρασης και την κυριαρχία των μέσων του.

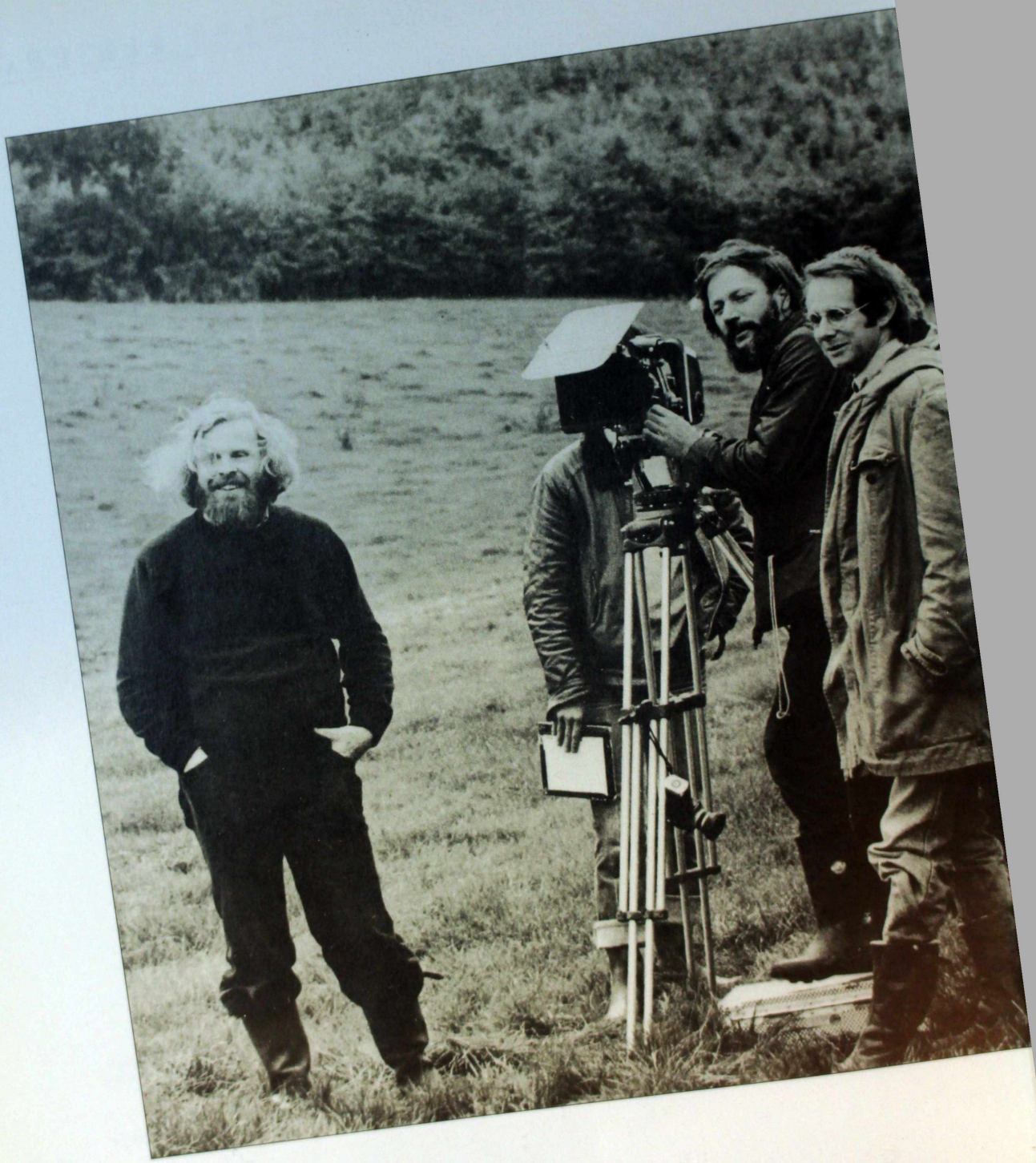
Μεγαλώνοντας το φάσμα της παραγωγής στο *Γη και Ελευθερία* του 1995, διηγείται το χρονικό της διάψευσης των επαναστατικών ονείρων ενός αγνού άγγλου αγωνιστή που παρασύρεται στη δίνη του Ισπανικού Εμφυλίου. Καταφέρνοντας να μη χάσει την ανθρώπινη συγκίνηση στην αναπαράσταση μιας πρόσφατης ιστορικής τραγωδίας, καταγγέλλοντας με πάθος την αναπόφευκτη χειραγώγηση της επαναστατικής ενέργειας απ' τις κομματικές σκοπιμότητες, αυτή η δεύτερη ταινία εποχής είναι και η μεγαλύτερη επιτυχία στην καριέρα του Ken Loach. Όμως, η επόμενη ταινία του (*Το τραγούδι της Κάρλα*), παρ' όλο που μεταφέρει το ίδιο θεματικό μοτίβο του έρωτα με την επανάσταση στο ειδύλλιο ενός σκοτσέζου οδηγού λεωφορείου με μια χορεύτρια του δρόμου από τη Νικαράγουα, χάνεται κάπου ανάμεσα στις καλές προθέσεις και τα δομικά της μειονεκτήματα, και δεν κατάφερε να έχει την ίδια επιτυχία. Δύο χρόνια μετά, ο Loach επιστρέφει με μια μικρότερης οικονομικής κλίμακας παραγωγή, στη μορφή της ταινίας όπου καταφέρνει τα καλύτερα αποτελέσματα: τη ρεαλιστική κωμωδία χαρακτήρων με τραγική κατάληξη *Το όνομά μου είναι Τζο*. Σ' αυτή τη δραματουργία τού απροσδόκητου και του αντιφατικού γύρω από τον σχεδόν αδύνατο έρωτα ενός αλκοολικού με μια κοινωνική λειτουργό, θα βρούμε πολλά από τα σημαντικότερα μοτίβα του έργου του, ενσαρκωμένα σε πρόσωπα που πασχίζουν σχεδόν απεγνωσμένα να ξεπεράσουν τις εξαρτήσεις τους και ν' αντιτάξουν κάποιες δικές τους προσωπικές ηθικές αξίες –τη φιλία, την αλληλεγγύη, την αλληλοβοήθεια– στην εχθρότητα, τη διάλυση και τη βρομιά του περιβάλλοντός τους. Όπως και στο *Ladybird, Ladybird*, έτσι κι εδώ, ο κεντρικός χαρακτήρας είναι εξαιρετικά ισχυρός, και η ερμηνεία του από τον Peter Mullan τιμήθηκε με τον Χρυσό Φοίνικα στο φετινό Φεστιβάλ Καννών. Αυτή είναι η τελευταία απ' τις πολλές και σημαντικές διακρίσεις που έχουν κερδίσει οι περισσότερες απ' τις ταινίες του Ken Loach.

Παρ' όλο που ο σκηνοθέτης θα προτιμούσε να μην είναι αποκλεισμένος στο καλλιτεχνικό γκέτο των φεστιβάλ, τα βραβεία που έχουν απονεμηθεί στις ταινίες του, και η αναγνώρισή τους στην υπόλοιπη Ευρώπη, τις έχουν βοηθήσει σημαντικά να ξεπεράσουν τη δυσπιστία του βρετανικού κυκλώματος διανομής. Τοποθετημένες σ' ένα ηθικό πλαίσιο απόλυτα αντιδιαμετρικό από την ανόητη διαφήμιση της κενότητας, της εύκολης επιτυχίας και των φτηνών απολαύσεων του σεξ και της βίας, οι ταινίες του Loach αμφισβητούν συνολικά την κυρίαρχη αντίληψη του κινηματογράφου, κι έτσι δεν εντάσσονται άνετα στο σύστημα. Αυτό που απωθεί ή τρομάζει

πολλούς στις ταινίες αυτές, δεν είναι μόνο η μαχητικότητά τους, αλλά και η ρεαλιστική τους επιμονή – μια επιλογή εξίσου επικίνδυνη με την πολιτική στράτευση του δημιουργού τους. Συνεχίζοντας μια ευδιάκριτη ευρωπαϊκή παράδοση ρεαλιστικής αφήγησης, που ξεκινάει από τον Zola και φτάνει ώς τους σύγχρονους βρετανούς νατουραλιστές όπως ο John Braine και ο Alan Sillitoe (και οι δύο είναι αγαπημένοι συγγραφείς των πρώτων σκηνοθετών του Free Cinema), και δηλώνοντας απερίφραστα ότι στην καρδιά της καλλιτεχνικής του ευαισθησίας βρίσκονται ο Brecht, ο Orwell και μερικοί νεορεαλιστές σκηνοθέτες, ο Loach αρνείται την ομορφιά ως ύψιστο ιδεώδες της αναπαράστασης και μεταθέτει το ενδιαφέρον του στην κατανοήση της πραγματικότητας, στις κοινωνικοπολιτικές περιπλοκές των προσώπων. Οι μυθοπλασίες του είναι ο εφιάλτης οποιουδήποτε ασχολείται με την εμπορευσιμότητα μιας ταινίας, εγκλωβίζουν σκληρά τα πρόσωπα μέσα σε ντετερμινιστικές αφηγηματικές δομές κι αρνούνται να προσποιηθούν ότι μπορούν να δώσουν λύσεις. Παρουσιάζουν μια σειρά από αντιήρωες περιθωριοποιημένους κι ανίσχυρους να ξεπεράσουν τους ταξικούς, οικονομικούς και κοινωνικούς τους περιορισμούς, και καταγράφουν πορείες απ' το κακό στο χειρότερο. Η τριτοπρόσωπη, αντικειμενική κινηματογράφηση παρακολουθεί όσο πιο αυθεντικά γίνεται τις συμπεριφορές των προσώπων, προκαλώντας το θεατή όχι να ταυτιστεί απόλυτα μαζί τους, αλλά να νιώσει την πεισματική τους ζωτικότητα, να ευθυγραμμιστεί με την επιμονή τους να δίνουν τις καθημερινές τους μάχες με τον δικό τους τρόπο, και να συστρατευτεί μ' αυτά. Ακολουθώντας αυτή τη διαδρομή του κριτικού ρεαλισμού, ο θεατής μπορεί να συναντηθεί με τη συνείδηση του σκηνοθέτη και να συμφωνήσει μαζί του: όλες οι μάχες που αξίζει τον κόπο να δοθούν, όπως και όλες οι αλλαγές που αξίζει τον κόπο να γίνουν, πρέπει να πραγματοποιηθούν όχι στον κινηματογράφο, αλλά στη ζωή.

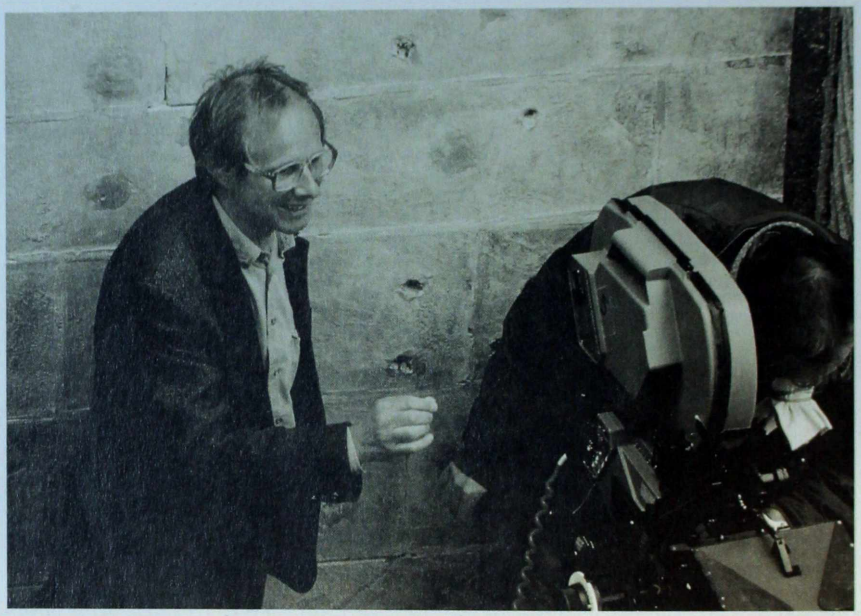
Οκτώβριος 1998

Ο Ken Loach (αριστερά) και ο διευθυντής φωτογραφίας Chris Menges στη μηχανή προσπαθούν να κινηματογραφήσουν τον αεικίνητο μικρό David Bradley (Κες).



Ο Ken Loach και οι συνεργάτες του

Μπλακ Τζακ: *ολόκληρο το συνεργείο στήνει ένα πλάνο στην αγγλική εξοχή.*



Στο γύρισμα του Γη και Ελευθερία: *ο Ken Loach ζητάει ακόμα λίγη ψυχή από τους ηθοποιούς του.*

Το τραγούδι της Κάρλα: *ο Ken Loach δίνει τις τελευταίες οδηγίες πριν τη λήψη.*

Συνέντευξη μ' έναν σεμνό δημιουργό

του Νίκου Σαββάτη

Η συνέντευξη είχε προκαθοριστεί από την Αθήνα για τις 9.30' το πρωί της 6ης Αυγούστου 1998, στα γραφεία της εταιρείας Parallax, στο Λονδίνο, Denmark Street. Ξεκίνησα λίγο νωρίτερα από το ξενοδοχείο, απολαμβάνοντας τους παλμούς του εξαιρετικά σπάνιου για το Λονδίνο καταγάλανου, καλοκαιριάτικου πρωινού. Κι όσους ρώτησα στο δρόμο γι' αυτή τη μικρή οδό που πολλοί Οδηγοί της πόλης παραλείπουν, μου απάντησαν με τη στερεότυπη φράση: «Denmark Street? Ah, the road with the guitars!» («Α, ο δρόμος με τις κιθάρες!») που, μετά την τρίτη φορά, άρχισε να μου φαίνεται ύποπτη. Είκοσι λεπτά πριν από το ραντεβού, το μυστήριο είχε λυθεί: η μικρή κάθετος στην Charing Cross είναι γεμάτη με μαγαζιά που πουλάνε ηλεκτρικές κιθάρες, και στον αριθμό 7, δίπλα στο ελληνικό βιβλιοπωλείο «Ζήνων», βρίσκονται τα γραφεία της Parallax. Το κτίριο δεν ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα του δρόμου, κι αν δεν προσέξεις το διακριτικό λογότυπο της εταιρείας στο κουδούνι, κινδυνεύεις να το προσπεράσεις, ψάχνοντας για ένα σήμα, μια ταμπέλα, κάτι που να σου δείχνει με κάποια έμφαση ότι σ' αυτό το μικρό «στρατηγείο» σχεδιάζονται μερικές από τις σημαντικότερες ευρωπαϊκές ταινίες των τελευταίων χρόνων.

Περιμένοντας να έρθει η ώρα της συνάντησης, κάθισα στο ένα από τα δύο τραπεζάκια έξω, στο πεζοδρόμιο του κοντινού μικρού café, που ο ινδός ιδοκτήτης του καυχιέται με μεγάλες, χειρόγραφες επιγραφές ότι είναι το καλύτερο και το φθηνότερο της πόλης. Πίνοντας αργά μεταλλικό νερό, παρακολουθούσα το «δρόμο με τις κιθάρες» να πιάνει δουλειά, έβαζα σε τάξη τις ερωτήσεις μου και σκεφτόμουν πόσο διαφορετικά βλέπεις τις ταινίες στο περιβάλλον τους, πώς αν δεν έχεις δει με τα μάτια σου τις στρατιές από αστέγους στις εισόδους των πολυτελών καταστημάτων του Λονδίνου ν' αργοπεθαίνουν, τη στιγμή που οι πλούσιοι τουρίστες μπαινοβγαίνουν με όλο και πιο γεμάτες τσάντες, αντιμετωπίζεις τους ήρωες των ταινιών τού Loach με κάποια δυσπιστία, και την εμμονή του σκηνοθέτη στα προβλήματα των μη προνομιούχων ως κατάχρηση προοδευτισμού. Πέντε λεπτά πριν από το ραντεβού τον είδα να έρχεται, και σχεδόν δεν πίστευα στα μάτια μου, γιατί κάπως είχα προετοιμαστεί για μια πιο επίσημη είσοδο του μεγάλου δημιουργού. Όμως αυτός ο ανθρωπος είναι η προσωποποίηση της σεμνότητας. Αυτή ήταν η πρώτη μου σκέψη όταν η λεπτή και αεικίνητη φιγούρα του, με την παράξενα νεανική και κάπως βασανισμένη έκφραση που έχει μόνιμα στο πρόσωπο, έστριψε από τη γωνία στο βάθος του δρόμου, πλησίασε βιαστικά, ξεκλείδωσε την παραδιπλανή εξώπορτα κι ανέβηκε στα γραφεία – έτσι απλά, σαν ένας οποιοσδήποτε εργαζόμενος, στο ξεκίνημα άλλης μιας μέρας δουλειάς. Για τον Loach, το επάγγελμα του σκηνοθέτη δε δικαιολογεί καμιά έπαρση, κανένα μύθο που να γίνεται αυταπάτη, όπως θα τόνιζε γι' άλλη μια φορά στη συνέντευξή μας, λίγη ώρα αργότερα.

Εκτός απ' τη σεμνότητα, κάτι άλλο που σ' εντυπωσιάζει απ' τη στιγμή της πρώτης χειραψίας, είναι η εξαιρετική του ευγένεια. Ο Loach ακούει προσεκτικά και σέβεται το συνομιλητή του, είναι ανοιχτός στα επιχειρήματα του άλλου κι αφοπλίζει, γιατί, όταν συζητάει για το έργο του, αποτελεί τον πιο καίριο και αυστηρό κριτή του εαυτού του. Όμως αυτό που δεν μπορεί κανείς να καταλάβει από μακριά, είναι το ζωηρό του χιούμορ κι η ευκολία με την οποία ξεσπάει σε απελευθερωτικά γέλια, βλέποντας με ακόμα μεγαλύτερη οξύτητα απ' ό,τι στις ταινίες του την αστεία πλευρά και της πιο απελπισμένης κατάστασης. Όσο για μένα, δεν μπορώ να φανταστώ πιο αστεία συνέντευξη από τη δική μας, που κάθε τέταρτο άλλαζε χώρο, καθώς τα γραφεία της Parallax γέμιζαν απ' τους ανθρώπους της.

Δεν αποκλείεται, πάντως, μια συνέντευξη με τον Ken Loach να 'ναι σαν μια μεγάλη σκηνή από κάποια ταινία του: δυο άνθρωποι συζητούν όσο το δυνατόν πιο ειλικρινά, σε μια μικρή γωνιά ενός κοινότοπου ντεκόρ. Αυτό σκέφτομαι καθώς η απομαγνητοφώνηση μου θυμίζει την εικόνα, αλλά και την αίσθηση, αυτής της συνάντησης: την καλή διάθεση και την ευχαρίστηση μιας μάλλον φιλικής κουβέντας. Και το μαγνητόφωνο –όπως ξέρει πολύ καλά ο Loach που σκηνοθετεί «με το αφτί»– δε λέει ψέματα.

– Είδα χτες αρκετές απ' τις τηλεοπτικές σας δουλειές κι εντυπωσιάστηκα από την ομοιότητά τους με τις κινηματογραφικές ταινίες σας. Το πρώτο επεισόδιο της σειράς Days of Hope *μοιάζει πολύ με το* Γη και Ελευθερία.

– Είναι πολύ παλιές αυτές οι δουλειές· δεν τις βλέπω πια. Δεν είναι ότι τις αντιπαθώ – άλλωστε, ξεκίνησα κάνοντας μικρές τηλεοπτικές εκπομπές. Έπειτα έκανα μερικά επεισόδια μιας αστυνομικής σειράς. Ήταν η εποχή που τα προγράμματα μεταδίδονταν ζωντανά απ' το στούντιο· η εποχή που είχα τους περισσότερους θεατές. Ήταν γύρω στο '63-'64. Η σειρά *Days of Hope* έγινε το 1975. Ο Jim Allen είχε γράψει το σενάριο. Προσπαθήσαμε να βρούμε χρήματα για κινηματογραφική παραγωγή, αλλά δεν τα καταφέραμε, κι έτσι, μαζί με τον παραγωγό Tony Garnett, αποφασίσαμε να μεγαλώσουμε το σενάριο και να κάνουμε μια μίνι σειρά με τέσσερα επεισόδια. Η περίοδος που διαλέξαμε να αναπαραστήσουμε, ήταν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, το 1916, ώς τη γενική απεργία του 1926. Το πρώτο μας μέλημα ήταν η αυθεντικότητα των ιστορικών στοιχείων και ο ρεαλιστικός τόνος της κινηματογράφησης, που συχνά ερχόταν σε αντίθεση με τις συνταγές της τηλεταινίας. Οι ομοιότητες ανάμεσα στη σειρά και την ταινία *Γη και Ελευθερία* είναι λογικές, αφού ο σεναριογράφος είναι ο ίδιος, και οι ιδεολογικοί στόχοι, κοινοί.

– Φαίνεται ότι η επιθυμία σας να κάνετε το Γη και Ελευθερία *ήταν ακόμα παλαιότερη. Στο* After A Lifetime *του 1971, σε σενάριο του Neville Smith, η ταινία αρχίζει μ' ένα θάνατο και σταδιακά μας αποκαλύπτει την πολιτική στράτευση του νεκρού. Δεν είναι ο ίδιος σεναριακός μηχανισμός με το* Γη και Ελευθερία*;*

– Ναι· έτσι είναι, αλλά με μια πολύ μεγάλη διαφορά: η ταινία είναι κωμωδία ή, μάλλον, έχει πολλά κωμικά στοιχεία, ιδιαίτερα στον τρόπο που χειρίζεται τη σχέση των δύο γιων του νεκρού, στη σκηνή με το χαλί, στη σκηνή με το ποδόσφαιρο που μας απασχόλησε πολύ. Τα κωμικά στοιχεία είναι αυτά που θυμάμαι με μεγαλύτερη ευχαρίστηση από αυτή την ταινία.

– Οι αφηγήσεις σας είναι μια ριψοκίνδυνη εναλλαγή κωμικών και δραματικών στοιχείων που ξαφνιάζει το θεατή. Κάποιοι θεατές (όχι κακοπροαίρετοι) παραξενεύονται με το χώρο που δίνετε στο χιούμορ στην άλλη περίφημη ποδοσφαιρική σκηνή, στην ταινία Κες. *Απορούν με την αλλαγή του τόνου, θεωρώντας την απότομη.*

– Δεν είναι απότομη. Είναι μέρος μιας ολοκληρωμένης εικόνας. Δεν μπορείς ν' αφαιρέσεις το χιούμορ από τη ζωή. Η ζωή είναι κυρίως κωμωδία, με μερικά τραγικά στοιχεία ανακατεμένα στην τύχη. Η ζωή μπορεί να είναι φάρσα. Αυτή είναι η άποψή μου για τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι ζουν τη ζωή τους, κι αυτή η άποψη, βέβαια, σχετίζεται με τη λογοτεχνική και, γενικά, την πολιτιστική παράδοση της Βρετανίας. Το χιούμορ και το γέλιο είναι μέρος τού πώς αντιλαμβανόμαστε τις ανθρώπινες σχέσεις, την εργασία, τα παιδιά...

– Αυτή είναι η ρεαλιστική αντίληψη. Μήπως όμως οι αλλαγές στον τόνο, απ' το δραματικό στο κωμικό, βοηθούν το θεατή να παρακολουθήσει καλύτερα αυτού του είδους την επεισοδιακή αφήγηση;

– Δεν ξέρω· δεν το κάνω επίτηδες. Πιστεύω ότι καταλαβαίνεις τους ανθρώπους καλύτερα αν χαμογελάς μαζί τους, αν συμμερίζεσαι τα πράγματα που τους κάνουν να χαμογελούν. Τό-

τε μπορείς να τους συμπαθήσεις πιο βαθιά. Άλλωστε, το χιούμορ και το δράμα είναι πολύ κοντά – θα γνωρίζετε ασφαλώς την κοινότοπη φράση «Γέλιο και δάκρυ είναι το ίδιο». Η κατάσταση που σε κάνει να κλάψεις, μπορεί να σε κάνει να γελάσεις· μια λεπτή απόχρωση μπορεί να την κάνει αστεία ή θλιβερή. Το χιούμορ και το δράμα είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

– Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις όπου το χιούμορ αποκλείεται – έτσι δεν είναι; Το Ladybird, Ladybird *τελειώνει την πιο δραματική στιγμή...*
– Ναι· αυτό ήταν το πιο σκληρό πράγμα που έκανα: να τελειώσω την ταινία στην πιο βάρβαρη στιγμή. Ωστόσο, το πρόσωπο της Μάγκι είναι γεμάτο χιούμορ. Ο τρόπος που μιλάει, που χρησιμοποιεί τη γλώσσα, είναι αστείος, εξαιρετικά ζωηρός, έντονος και πολύχρωμος. Ίσως αυτή η ζωντάνια του να χάνεται όταν μεταφράζεται... Οι καταστάσεις, όμως, είναι απελπιστικές. Η ηρωίδα δέχεται αμείλικτα χτυπήματα. Είναι μια ταινία για τη θλίψη, την οργή, τη... μανία. Η Μάγκι είναι έξαλλη από θυμό...

– Raging Cow; (γέλια...)
– Ναι, ναι! Είναι έξαλλη από θυμό που δεν μπορεί να τον ελέγξει και δεν έχει τρόπο να τον αντιμετωπίσει. Υπήρξε κακοποιημένο παιδί· μεγαλώνοντας, ήρθε σ' επαφή με τη βία· τώρα, της έμεινε μόνο συσσωρευμένη οργή, κατεστραμμένες σχέσεις και ατέλειωτη θλίψη, γιατί δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να καλυτερέψει τα πράγματα. Αυτά τα συναισθήματα της απόγνωσης και η ιδιορρυθμία της περιπέτειάς της είναι που μ' έπεισαν να διηγηθώ την ιστορία της. Μια μητέρα, που το κράτος την τιμωρεί αρπάζοντας τα παιδιά της, μου φαίνεται ο μεγαλύτερος παραλογισμός. Προσπαθήσαμε να πάρουμε κάποιες αποστάσεις απ' τα πραγματικά πρόσωπα και να δούμε τις βαθύτερες συνέπειες της δοκιμασίας τους, να καταλάβουμε πώς οι σχέσεις του ζευγαριού αλλοιώνονται από τις βίαιες επιθέσεις του περιβάλλοντός τους. Εκεί βρισκόταν το πραγματικό δράμα· όχι στην καταγγελία της ακαμψίας και της στενοκεφαλιάς των κοινωνικών λειτουργών.

– Η Crissy Rock είναι πολύ καλή στο ρόλο. Ποιο είναι το μυστικό σας με τους ηθοποιούς; Μήπως η σύντομη θεατρική σας εμπειρία στην αρχή της καριέρας σας;
– Πιστεύω ότι, αν οι ηθοποιοί έχουν κάποιο ταλέντο, διευκολύνονται στη δουλειά τους όταν ο σκηνοθέτης έχει υπάρξει κι αυτός ηθοποιός. Το δικό μου πέρασμα απ' το θέατρο ήταν, ευτυχώς, πολύ σύντομο... Ήμουν πολύ κακός ηθοποιός... (γέλια). Το βασικό πλεονέκτημα που σου δίνει η θεατρική εμπειρία, είναι ότι μπορείς πιο άνετα να καταλάβεις πόσο ευάλωτοι είναι οι ηθοποιοί, πόσο εύκολα μπορούν να εκτροχιαστούν απ' την πορεία της υποκριτικής λειτουργίας. Γι' αυτό κι εγώ δεν κάνω τίποτ' άλλο απ' το να οργανώνω τη διαδικασία του γυρίσματος με τέτοιο τρόπο, ώστε οι ηθοποιοί να κινούνται ελεύθερα. Το μυστικό είναι να βρίσκεις πάντα τους κατάλληλους ανθρώπους. Για τους βασικούς ρόλους βλέπω πάρα πολλούς υποψήφιους... εκατοντάδες. Οι επιλογές μου δεν επηρεάζονται απ' την εξωτερική εμφάνιση, αλλά απ' τα κοινά σημεία που μπορεί να έχουν οι ηθοποιοί με τους ρόλους· αλλιώς, η ιστορία δε θα λειτουργήσει. Για το ρόλο της Μάγκι, για παράδειγμα, είδαμε 200-300 υποψήφιες από διάφορες πόλεις της Αγγλίας. Επιλέξαμε την Crissy Rock ύστερα από ακροάσεις πανομοιότυπες για όλες: αρχίζαμε με μια χαλαρή φιλική κουβέντα για να δούμε αν μπορούσαν να καταλάβουν το ρόλο, κι ύστερα δοκιμάζαμε μερικές σκηνές, όχι απ' το σενάριο, αλλά αυτοσχεδιάζοντας παρόμοιες καταστάσεις. Η Crissy έδειξε ότι μπορούσε να είναι όσο κυκλοθυμική απαιτούσε απ' αυτήν ο ρόλος: περνούσε πολύ γρήγορα από τη θλίψη στην οργή κι απ' την απελπισία στην επιθετικότητα· και, το κυριότερο, είχε το ίδιο κοινωνικό υπόβαθρο με το χαρακτήρα και είχε ζήσει κι αυτή μια δύσκολη ζωή. Για το ρόλο του Χόρχε θέλαμε κάποιον που ν' αναδείκνυε τη ζεστασιά και την καρτερικότητα του ρόλου· κάποιον που να ήταν πολύ πειστικός όταν θα κατέρρεε...

– Δηλαδή, πόσο κρατάει η διαδικασία της επιλογής ηθοποιών; Και οι πρόβες...;
– Η επιλογή διαρκεί αρκετούς μήνες. Οι πρόβες είναι πολύ σύντομες· κρατούν μερικές μέρες μόνο. Το γύρισμα κρατάει συνήθως έξι βδομάδες... επτά, στις μεγαλύτερες παραγωγές. Ο κύριος στόχος, λοιπόν, είναι να βάλουμε σε μικρά χρονικά περιθώρια την ερμηνευτική λειτουργία των ηθοποιών. Πιστεύω ότι όσο περισσότερο «κάθονται» οι ηθοποιοί, τόσο χειρότερα παίζουν. Όταν τους αφήνεις να περιμένουν, αποδεσμεύονται απ' την ερμηνεία. Όταν ο διευθυντής φωτογραφίας τούς λέει: «Περίμενε λίγο, δεν μπορώ να τραβήξω τώρα το πλάνο, γιατί ο ήλιος δεν πέφτει σωστά», μετά από μια ώρα ο φωτισμός θα έχει βελτιωθεί, αλλά η ερμηνεία θα έχει γίνει χειρότερη. Κατά τη γνώμη μου, το σημαντικότερο είναι αυτό που συμβαίνει όχι μέσα στην κάμερα, αλλά στο μυαλό των ηθοποιών, γιατί, τελικά, αυτό παρακολουθεί το κοινό – έτσι δεν είναι; Όταν κοιτάζεις τους ηθοποιούς, βλέπεις αυτό που «τρέχει» μες στο νου τους, αυτό που συμβαίνει μέσα στις σχέσεις των ρόλων. Όταν, λοιπόν, έχεις να γυρίσεις μια δύσκολη συγκινησιακή σκηνή, κι ο ηθοποιός πλησιάζει τη δραματική κορύφωση (είναι, δηλαδή, στα πρόθυρα των δακρύων), κι ακριβώς εκείνη τη στιγμή το φως χάνεται, είναι προτιμότερο να γυρίσεις μιαν αληθινή στιγμή ερμηνείας με κακό φωτισμό· γιατί, αν περιμένεις άλλες δύο ώρες να ξαναφωτίσεις, η συγκίνηση θα 'χει στερέψει, και το αληθινό περιεχόμενο της σκηνής θα 'χει πάει περίπατο. Εγώ πιστεύω ότι, στο γύρισμα, προτεραιότητα έχει η δουλειά των ηθοποιών. Δεν εννοώ ότι πρέπει να τους κακομαθαίνεις, να τους περιτριγυρίζεις με πολυτέλεια κι ακριβά τροχόσπιτα, αλλά ότι πρέπει με κάθε τρόπο να τους κάνεις την οδυνηρή διαδικασία της ερμηνείας όσο το δυνατόν πιο άνετη.

– Αφού αγαπάτε τόσο τους ηθοποιούς, δε νιώθετε ποτέ νοσταλγία για την εποχή που παίζατε κι εσείς;
– Όχι· καθόλου! Ήμουν απαράδεκτος! Δε θα μπορούσα να βγάλω το ψωμί μου ως ηθοποιός... (γέλια)

– Νομίζω ότι είστε πολύ αυστηρός κριτής του εαυτού σας.
– Θεέ μου! Όχι· σας διαβεβαιώ: ήμουν τελείως άθλιος... (ασυγκράτητα γέλια)

– Όταν έχετε στην ίδια ταινία επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιούς, πώς τους αντιμετωπίζετε και εξισορροπείτε τις διαφορές στις ερμηνείες τους;
– Στις ταινίες μου, όλοι δουλεύουν με τον ίδιο τρόπο. Πιστεύω ότι όλοι μπορούν να παίξουν σε κάποιο βαθμό· συνεπώς, το σημαντικότερο είναι να επιλέξεις σωστά το πρόσωπο που θα καταφέρει να κάνει την ταινία πειστική, να πείσει το θεατή ότι έχει την ίδια καταγωγή και –αυτό είναι ακόμα πιο σημαντικό– την ίδια ταξική προέλευση με το χαρακτήρα που υποδύεται. Το πρόσωπο αυτό θα πρέπει να προσελκύει το βλέμμα, να σε προκαλεί να διαβάσεις τις σκέψεις του, να σου δίνει την εντύπωση ότι είναι διάφανο και κατανοητό, να μπορεί να σε συγκινήσει ή να σε διασκεδάσει. Όταν βρίσκω ένα τέτοιο πρόσωπο, αποφασίζω να συνεργαστώ μαζί του, και δεν μπαίνει ποτέ το πρόβλημα της επαγγελματικής εμπειρίας. Η διαδικασία είναι ίδια για όλους.

– Και μ' αυτόν τον τρόπο απελευθερώνετε τους ηθοποιούς από το άγχος τού να λειτουργήσουν σύμφωνα με προδιαγραφές που μπορεί να αγνοούν – έτσι δεν είναι;
– Δεν πρέπει να σκηνοθετείς *τους* ηθοποιούς, αλλά *για* τους ηθοποιούς. Δεν πρέπει να τους διευθύνεις, να τους λες: «Στάσου εκεί, κάνε αυτό, πες την ατάκα, θύμωσε», αλλά να δημιουργείς το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα μπορέσουν να κινηθούν ελεύθερα. Είναι σαν να χαράζεις την κοίτη ενός χείμαρρου πάνω σε μια πλαγιά, έτσι ώστε, όταν έρθει το νερό, να κυλήσει αβίαστα. Όταν χαράζεις την πορεία με ακρίβεια, η δουλειά του ηθοποιού γίνεται πολύ εύκολη. Η ερμηνεία είναι καλή, μόνο όταν δεν είναι βεβιασμένη.

– Αφού ο σκηνοθέτης πρέπει να δημιουργήσει αυτό το περιβάλλον, να χτίσει έναν ολόκληρο κό-

Η Sandy Ratcliff και ο Malcolm Tierney στην Οικογενειακή ζωή.

Οι ήρωες του Days of Hope *μπροστά στον πόλεμο.*

ομο για την ταινία, γιατί στις συνεντεύξεις σας επαναλαμβάνετε ότι η σκηνοθεσία είναι πολύ εύκολη δουλειά; Ασφαλώς θ' αστειεύεστε... (πολλά γέλια)
– Νομίζω ότι οι σκηνοθέτες προσπαθούν να συγκεντρώνουν υπερβολικά την προσοχή. Βλέπετε, οι ταινίες προωθούνται με βάση το ποιος παίζει και το ποιος τις έχει σκηνοθετήσει. Γι' αυτό οι σκηνοθέτες λένε απίστευτες υπερβολές για τις ικανότητες και την τέχνη τους. Δεν μπορώ να πάρω στα σοβαρά αυτή την έπαρση. Η σκηνοθεσία δεν είναι δα και κανένας άθλος! Ένα σωρό άνθρωποι σε βοηθάνε. Παλιά, δίδασκα σε σχολείο για ένα μικρό διάστημα – ήμουν αναπληρωτής καθηγητής. *Αυτή* είναι δύσκολη δουλειά – όχι η σκηνοθεσία! Αν με ρωτούσαν ποια είναι πιο εύκολη ζωή, του δάσκαλου ή του σκηνοθέτη, θ' απαντούσα χωρίς ενδοιασμό: η ζωή του σκηνοθέτη.

– Με την προϋπόθεση ότι έχει επιτυχία και αναγνώριση...
– Όχι, όχι! Σε *όλα* τα στάδια είναι πιο εύκολη! Για φανταστείτε να μπαίνετε στην τάξη, σ' ένα πολύ δύσκολο σχολείο, και να 'χετε ν' αντιμετωπίσετε σαράντα παιδιά που ουρλιάζουν! Ο σκηνοθέτης δεν παιδεύεται τόσο – έχει το διευθυντή φωτογραφίας, τον πρώτο βοηθό, το σκριπτ, τον ηχολήπτη, το σεναριογράφο με τον οποίο συνεργάζεται για πολύ καιρό, τον παραγωγό, το μοντέρ. Σε όλα τα στάδια συνεργάζεται με άλλους, έχει πάντα κάποιον να τον βοηθήσει να βγει από μια δύσκολη θέση, να διορθώσει ένα ανόητο λάθος. Πρέπει, βέβαια, να 'σαι ανοιχτός στις προτάσεις των συνεργατών σου. Ακόμα και στο γύρισμα, όπου τα πράγματα είναι πολύ αποφασισμένα, ακούω τις τυχόν επιφυλάξεις των ηθοποιών για το διάλογο, και σχεδόν πάντα έχουν δίκιο.

– Για σας, λοιπόν, η σκηνοθεσία είναι ομαδική δουλειά...
– Φυσικά! Κι όσοι ισχυρίζονται ότι τα κάνουν όλα μόνοι τους, λένε ψέματα. Γι' αυτό και δε μ' αρέσει ν' ακούω: «Μια ταινία του Τάδε» ή «A Loach Film». Τι είν' αυτό; Καινούργια μάρκα φιλμ; Όπως λέμε: Kodak; (γέλια) Όλα αυτά δεν είναι απαραίτητα – απλώς, κολακεύουν τη ματαιοδοξία του σκηνοθέτη. Στο τέλος, οι σκηνοθέτες παρασύρονται απ' τη δημοσιότητα του ονόματός τους και καταλήγουν να πιστέψουν τις υπερβολές που πουλάνε στο κοινό.

– Εσείς έχετε τους ίδιους συνεργάτες για πολλά χρόνια. Να συμπεράνω ότι η οικειότητα μεταξύ σας διευκολύνει τη δουλειά σας;
– Ναι· πιστεύω ότι είναι πολύ σημαντική, γιατί πρέπει να 'χεις το ίδιο γούστο και την ίδια οπτική με το φωτογράφο, την ίδια αίσθηση ρυθμού με το μοντέρ, την ίδια κοσμοθεωρία και πολιτική αντίληψη με το σεναριογράφο. Δουλεύω με τρεις-τέσσερις σεναριογράφους, αλλά, αν δεν συμφωνούσαμε πολιτικά, η συνεργασία θα ήταν αδύνατη. Στο τέλος, καταλήγεις να συνεργάζεσαι με τους ανθρώπους που συμπαθείς. Λειτουργούμε άνετα μεταξύ μας, χωρίς να πουλάμε σοβαροφάνεια ο ένας στον άλλον. Όταν φτάνουμε στο γύρισμα, το πιο σημαντικό είναι, ο καθένας κι όλοι μαζί ν' απολαμβάνουμε τη δουλειά. Μόνο έτσι μπορούμε να μεταδώσουμε αυτό το συναίσθημα ευφορίας και στους ηθοποιούς. Είναι απαραίτητο οι ηθοποιοί να νιώθουν χαρά όταν έρχονται να παίξουν το ρόλο, να νιώθουν ανοιχτοί κι ανάλαφροι· γιατί, όταν περνάνε καλά κάθε μέρα στο γύρισμα, παύουν να φοβούνται, κι ανοίγονται, αισθάνονται πιο ασφαλείς, καταλαβαίνουν ότι κανείς δεν πρόκειται να τους εκμεταλλευτεί. Είναι πολύ σημαντικό να είμαστε φίλοι στο γύρισμα – όχι για κοινωνικούς λόγους, αλλά για την ίδια την ταινία.

– Όμως, αυτή τη στενή σχέση με τους ηθοποιούς δεν την κρατάτε: κάθε ταινία σας παρουσιάζει καινούργια πρόσωπα.
– Ναι, γιατί οι ιστορίες και οι ρόλοι είναι διαφορετικοί. Βέβαια, με κάποιους ηθοποιούς έχω επαναλάβει τη συνεργασία σε δυο-τρεις ταινίες. Γενικά, όμως, ψάχνω πάντα καινούργια πρόσωπα. Αλλιώς, κινδυνεύω να κάνω την ίδια ταινία ξανά και ξανά.

– Υπάρχει όμως και κάτι άλλο που χαρακτηρίζει τη μέθοδό σας: η επιμονή σας ν' ακολουθείτε στο γύρισμα τη χρονολογική σειρά του σεναρίου. Από πότε το κάνετε αυτό;
– Δεν ξέρω... Δε θυμάμαι από πότε ακριβώς άρχισα να γυρίζω μ' αυτόν τον τρόπο. Για μένα, η διαδικασία αυτή είναι αυτονόητη. Πρέπει να 'σαι πολύ έξυπνος για να καταφέρνεις να γυρίζεις κομματιαστά, έξω από τη χρονική αλληλουχία των σκηνών... (γέλια) Μου είναι απίστευτα πιο εύκολο ν' ακολουθώ την ιστορία. Αλλιώς, ξεχνάω τι έχω γυρίσει, και μαζεύω υλικό που δεν μπορεί να «δέσει» στο μοντάζ... (γέλια) Όπως βλέπετε, δεν είναι παρά μια αμυντική στρατηγική.

– Πώς καταφέρατε να πείσετε τους παραγωγούς να σας επιτρέπουν αυτή την εξαιρετική πολυτέλεια;
– Δεν ήταν πολύ δύσκολο, γιατί οι ταινίες μου είναι χαμηλού προϋπολογισμού. Κάνω λίγες βδομάδες γύρισμα (πέντε ή έξι), με πολύ σφιχτό πρόγραμμα.

– Πόσες ώρες γύρισμα την ημέρα;
– Όχι πολλές: δέκα... οκτώ με δέκα. Και κάνω ό,τι είναι δυνατόν ώστε ν' αποφύγω ή να περιορίσω τα νυχτερινά γυρίσματα. Στις δύο το πρωί, το μυαλό είναι εξαντλημένο, η δουλειά όλων έχει χειροτερέψει, και το μόνο που λαχταράς, είναι να πέσεις να κοιμηθείς. Το κόλπο, λοιπόν, είναι να κόβεις τις νυχτερινές σκηνές. Αν είναι απαραίτητες, τότε πρέπει να γίνονται σε εσωτερικούς χώρους, όπου μπορείς να κάνεις γύρισμα το πρωί. Αν δεν γίνεται ούτε να κοπούν ούτε να γυριστούν σε εσωτερικά, τότε πρέπει να συντομεύονται, για να τελειώνει το γύρισμα τα μεσάνυχτα. Ορίστε οι βασικές αρχές της σκηνοθεσίας σε τρεις αράδες! (γέλια)

– Το γύρισμα σε χρονολογική σειρά θα πρέπει να διευκολύνει πολύ τους ηθοποιούς, ιδιαίτερα τους ερασιτέχνες, αφού καλούνται να ζήσουν την εμπειρία της ταινίας που δημιουργείται σιγά σιγά, από μέρα σε μέρα...
– Ναι. Και τότε μπορούν να την πιστέψουν. Ο μισός τους εαυτός τουλάχιστον την πιστεύει, κι έτσι δεσμεύονται με μια σκηνή χωρίς να ξέρουν πώς θα καταλήξει, με όλες τις πιθανότητες ανοιχτές – όπως στη ζωή. Δουλεύοντας μ' αυτόν τον τρόπο, δε βλέπω καμία διαφορά ανάμεσα στους ερασιτέχνες και τους επαγγελματίες ηθοποιούς.

– Πόσο πιστά πρέπει ν' ακολουθούν οι ηθοποιοί σας το σενάριο;
– Δεν υπάρχει αυστηρή θεωρητική γραμμή. Για μας, ολόκληρη η διαδικασία του γυρίσματος είναι ένας απλός μηχανισμός που δημιουργεί ζωή. Οι ηθοποιοί δε διαβάζουν ποτέ ολόκληρο το σενάριο. Αν μια σκηνή είναι σημαντική, τους τη δίνω να τη διαβάσουν δυο-τρεις μέρες πριν το γύρισμα· αν όχι, τη μαθαίνουν τη στιγμή που την ερμηνεύουν, μπροστά στην κάμερα. Οι ηθοποιοί, λοιπόν, δεν πρέπει να μαθαίνουν απέξω σκηνές, αλλά να τις εντάσσουν στη δική τους προσωπικότητα. Στο γύρισμα φροντίζουμε ν' αναπαράγουμε πιο πιστά τις σκηνές που δίνουν πληροφορίες, ώστε να μη χάσουμε την ιστορία. Σε άλλες σκηνές, με ισχυρότερη συγκινησιακή φόρτιση, αφήνουμε περισσότερη ελευθερία και παρακολουθούμε τη ροή των συναισθημάτων.

– Πόσο τους αφήνετε να αυτοσχεδιάζουν;
– Δεν υπάρχει κανόνας. Ο αυτοσχεδιασμός είναι μια τεχνική με την οποία θέλουμε να δώσουμε στο θεατή την αίσθηση ότι παρακολουθεί κάτι που γίνεται εκείνη τη στιγμή. Για να το πετύχουμε, δε διστάζουμε να επιφυλάσσουμε στους ηθοποιούς ριψοκίνδυνες εκπλήξεις. Για παράδειγμα, η Crissy Rock δεν ήξερε το τέλος του *Ladybird*. Πίστευε ότι, μετά τον δεύτερο τοκετό, τα πράγματα θα πήγαιναν καλύτερα. Στο γύρισμα, όμως, αμέσως μετά τη σκηνή, χτυπάει η πόρτα, μπαίνουν οι κοινωνικοί λειτουργοί και της παίρνουν το παιδί. Θέλαμε να καταγράψουμε στο φιλμ την έκπληξή της, όσο πιο αληθινή και συγκλονιστική μπο-

ρούσε να γίνει. Κι επειδή η έκπληξη είναι συνήθως μια πολύ δύσκολη κατάσταση για τον ηθοποιό, της διευκολύναμε την ερμηνεία μ' αυτόν τον τρόπο. Στο τέλος του *Γη και Ελευθερία*, έστησα μια παρόμοια έκπληξη στους ηθοποιούς, κι εκείνοι με εξέπληξαν ακόμα περισσότερο. Δεν τους είχα προειδοποιήσει ότι ο Λαϊκός Στρατός θα ερχόταν ν' αφοπλίσει τους αντάρτες του POUM, κι έτσι, όταν είδαν τα τρία καμιόνια, νόμιζαν ότι έρχονταν για να τους βοηθήσουν. Φυσικά, όταν ο αξιωματικός άρχισε το λόγο του, κατάλαβαν τι θα συνέβαινε. Στην πρώτη λήψη της σκηνής, οι στρατιώτες κατέβηκαν απ' τα φορτηγά με τα όπλα προτεταμένα. Η αντίδραση των ανταρτών ήταν άμεση: το 'βαλαν στα πόδια. Η αντίδραση αυτή με βοήθησε να καταλάβω το σκηνοθετικό μου λάθος. Όταν επαναλάβαμε τη σκηνή, οι στρατιώτες είχαν το όπλο πάρα πόδα. Εμπιστεύομαι το ένστικτο των ηθοποιών, ακόμα κι όταν με οδηγεί αλλού από το σενάριο.

– Σκηνοθετείτε, λοιπόν, μια μυθοπλασία και τη γυρίζετε σαν ντοκιμαντέρ...
– Οι σκηνοθετικές μου τεχνικές είναι κλασικές και ειλικρινείς. Γυρίζω τη σκηνή από δυοτρεις γωνίες για να μπορώ να τη μοντάρω, φωτίζω όπου χρειάζεται, ακολουθώ το σενάριο. Στο ντοκιμαντέρ, αντίθετα, τα πράγματα συμβαίνουν μόνο μία φορά· δεν έχεις τη δυνατότητα ν' αλλάξεις θέση μηχανής και να ξανακινηματογραφήσεις τη δράση. Συχνά, για ένα πλάνο αρκούν έξι-επτά λήψεις, αλλά στις τελευταίες μου ταινίες το ποσοστό είναι αρκετά υψηλότερο: φτάνουμε συχνά το ένα προς είκοσι πέντε. Στο *Γη και Ελευθερία* πήγαμε ένα προς τριάντα. Προσπαθούμε να κρατήσουμε τη φρεσκάδα της ερμηνείας των ηθοποιών, κάνοντας μικρές μεταβολές από λήψη σε λήψη, αλλάζοντας μια ατάκα, διορθώνοντας το κάδρο. Οπωσδήποτε προσπαθούμε να έχουμε δυο-τρεις φορές τη δράση σ' ένα πιο γενικό πλάνο, και μετά την επαναλαμβάνουμε αρκετές φορές, από διαφορετικές θέσεις μηχανής.

– Στο γύρισμα, ακολουθείτε πιστά το ντεκουπάζ ή αυτοσχεδιάζετε;
– Οι θέσεις και οι κινήσεις της μηχανής είναι σε μεγάλο βαθμό προκαθορισμένες. Μερικές φορές, όμως, ο χώρος μάς επιβάλλει αλλαγές, όταν οι ηθοποιοί δεν μπορούν να κινηθούν ελεύθερα. Στην τελευταία σκηνή του *Γη και Ελευθερία*, δεν είχαμε προσχεδιάσει σχεδόν καμία κίνηση. Όταν γυρίζεις ταινία, αυτό που μετράει τελικά, είναι να καδράρεις σωστά. Είναι αυτονόητο: έχεις μπροστά σου μια δράση και πρέπει να τη δείξεις στο θεατή. Όμως, δεν πρέπει να κυνηγάς τις ωραίες εικόνες· πρέπει να κινηματογραφείς έτσι ώστε οι ηθοποιοί να αισθάνονται ότι κάνουν τη δουλειά τους σωστά. Η σωστή επιλογή των εξωτερικών χώρων συντελεί σ' αυτό. Αν καταφέρεις να στήσεις μια φυσική κίνηση, θ' ανακαλύψεις ότι είναι η πιο φωτογενής και η πιο επιτυχημένη κινηματογραφικά. Το μεγαλύτερό μου μέλημα είναι να βάζω το φυσικό σε κίνηση.

– Σας έχουν χαρακτηρίσει νατουραλιστή. Συμφωνείτε ή προτιμάτε τον όρο «ρεαλιστής»;
– Προτιμώ τον δεύτερο, αν και δε νομίζω ότι πρέπει να τους ενστερνιστώ. Δεν κάνω ταινίες για να επιβεβαιώσω κάποιον αισθητικό όρο...

–Αναγνωρίζετε ότι, τα τελευταία χρόνια, ασκείτε όλο και μεγαλύτερη επιρροή στη νέα γενιά των βρετανών κινηματογραφιστών; Το Άντρες με τα όλα τους, η πιο επιτυχημένη αγγλική ταινία της περσινής χρονιάς, δεν είναι τελικά μια παρωδία ταινίας του Ken Loach;
– Δεν ξέρω... (γέλια) Πάντως, είναι μια πολύ αποτελεσματική κωμωδία. Αλήθεια, πώς πήγε στην Ελλάδα;

– Έσπασε τα ταμεία! Εμένα, όμως, δε μ' αρέσει ο τρόπος με τον οποίο κολακεύει το κοινό...
– Εγώ ξέρω ανθρώπους οι οποίοι κινούνται σ' αυτούς τους χώρους που δείχνει η ταινία.

– Θα μπαίνατε ποτέ στον πειρασμό να κάνετε μια τέτοια ταινία; Δεν εννοώ μια ταινία που να λει-

Το τραγούδι της Κάρλα.

τουργεί ως σεξουαλική πρόκληση, αλλά μια κωμωδία φτιαγμένη συνειδητά για ν' αρέσει στο πλατύ κοινό...

– Δε νομίζω ότι θα μπορούσα, γιατί, όπως λέγαμε πριν, η κωμωδία είναι πολύ κοντά στην τραγωδία. Το ίδιο όμως ισχύει και για την τραγωδία: είναι πολύ κοντά στην κωμωδία – αυτή είναι η αλήθεια. Μου είναι πολύ δύσκολο να κάνω μια ταινία που να στοχεύει μόνο στο να βγάλει γέλιο. Χάνεις τόσο πολλά... Πάντως, χαίρομαι με την επιτυχία της ταινίας. Διευκολύνει τη δουλειά όλων όσοι κάνουν βρετανικές ταινίες.

– Ποιο είναι το θέμα της τελευταίας σας ταινίας Το όνομά μου είναι Τζο*;*

– Είναι η ιστορία δύο ανθρώπων. Ο Τζο είναι αλκοολικός, αλλά έχει καταφέρει να μείνει έναν ολόκληρο χρόνο μακριά από το ποτό, και διοχετεύει όλη του την ενέργεια σε μιαν άθλια ποδοσφαιρική ομάδα που δε νικάει ποτέ. Ένας απ' τους παίκτες του, ο Λίαμ, έχει σοβαρά προβλήματα, κι ο Τζο προσπαθεί να τον βοηθήσει. Ο Λίαμ έχει ένα αγοράκι και συζεί με μια ηρωινομανή που φτάνει στο σημείο να γίνεται περιστασιακά πόρνη προκειμένου να εξασφαλίσει τη δόση της. Μια μέρα μπαίνει στη ζωή τους η Σάρα, μια γυναίκα από το Κέντρο Υγείας που έρχεται να εξετάσει τις συνθήκες ζωής της προβληματικής οικογένειας. Παρά τις διαφορές τους, ο Τζο και η Σάρα δημιουργούν μια σχέση. Είναι μια ιδιότυπη κωμωδία που παρακολουθεί το πώς αυτοί οι δυο διαφορετικοί και μοναχικοί άνθρωποι καταλήγουν με μεγάλο κόπο να συνεννοηθούν...

– Μετά το Τραγούδι της Κάρλα *θελήσατε να επιστρέψετε σε κάτι πιο προσωπικό και οικείο; Είχατε πολύ χαμηλότερο προϋπολογισμό για την τελευταία ταινία;*

– Φυσικά! Αφού δεν ήμαστε αναγκασμένοι να πάμε στη Νικαράγουα για τα γυρίσματα...

– ...ούτε να στήσετε σκηνές μάχης! (γέλια)
– Ευτυχώς, όχι! Μόνο έναν ποδοσφαιρικό αγώνα, που είναι σχεδόν το ίδιο... (γέλια) Από οικονομικής πλευράς ήταν πολύ πιο άνετο· είναι μια ταινία στο ύψος του *Βροχή από πέτρες* ή του *Ladybird*. Δείχνει λίγο πιο ακριβή σε απόλυτα νούμερα (κόστισε περίπου δύο εκατομμύρια λίρες), γιατί πληρώσαμε και κάποια από τα ποσοστά της διανομής. Θέλαμε οπωσδήποτε να έχουμε περισσότερο έλεγχο σ' αυτή την ταινία.

– Πιστεύετε ότι είστε πιο ελεύθερος όταν δουλεύετε με χαμηλό προϋπολογισμό;
– Οπωσδήποτε, γιατί, όσο περισσότερα ξοδεύεις, τόσο περισσότεροι αρχίζουν να ανησυχούν για το πού πηγαίνουν τα χρήματα, και τότε επιβάλλουν όρους. Όσο λιγότερα ξοδεύεις, τόσο μεγαλύτερη ελευθερία έχεις – είναι φυσικό. Γι' αυτό είναι σημαντικό να συγκρατείς το κόστος όσο το δυνατόν περισσότερο.

– Απ' αυτή την άποψη, η τηλεόραση είναι ο ιδανικός εργοδότης καμιά φορά...
– Αρκεί να καταλαβαίνουν ότι παράγουν μια κινηματογραφική ταινία κι όχι μια βιαστική τηλεοπτική εκπομπή. Τελικά, όμως, όλες οι κινηματογραφικές ταινίες γίνονται τηλεοπτικές – έτσι δεν είναι; Όλες βγαίνουν σε βιντεοκασέτα, όλες προβάλλονται στην τηλεόραση. Απ' την πλευρά του θεατή, λοιπόν, όλες οι ταινίες είναι τηλεοπτικές – είναι μόνο ζήτημα χρόνου... Απ' την πλευρά του παραγωγού, πόσο είναι αυτό το διάστημα; Δύο χρόνια το πολύ. Ύστερα, όλες οι ταινίες οδεύουν για τη μικρή οθόνη.

– Εσείς, λοιπόν, κατασκευάζετε μια τηλεταινία όπως και μια κινηματογραφική ταινία. Δεν πιστεύετε ότι υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη;
– Έτσι όπως εξελίχθηκε η καριέρα μου, θα 'ταν παράλογο να μην πιστεύω ότι ο κινηματογράφος και η τηλεόραση είναι βασικά το ίδιο μέσο. Υπάρχουν μόνο μια-δυο τεχνικές διαφορές. Μερικές φορές, στην τηλεόραση, πρέπει να κάνεις περισσότερα κοντινά πλάνα και ν' ακολουθείς διαφορετικό ρυθμό. Η κινηματογραφική εικόνα, όπως προβάλλεται στη μεγάλη οθόνη, περιέχει εκ των πραγμάτων περισσότερες πληροφορίες. Συνολικά, όμως, πρέπει να έχεις την ίδια αυστηρότητα με το υλικό σου και να επενδύεις την ίδια εργασία. Η σημαντική διαφορά για μένα βρίσκεται ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τις ταινίες με υπόθεση. Το ντοκιμαντέρ είναι σαν να δημοσιεύεις μια μικρή εργασία. Η ταινία με υπόθεση μοιάζει περισσότερο με το μυθιστόρημα. Γίνεται ενδιαφέρουσα μόνο όταν δίνει στο θεατή την αίσθηση ότι κρύβει μέσα της ένα δίκτυο ανθρώπινων σχέσεων, έναν ολόκληρο κόσμο· ότι του δείχνει μόνο την κορυφή του παγόβουνου. Χωρίς αυτόν τον πλούτο, δε διαφέρει απ' το ντοκιμαντέρ. Στο γύρισμα έχεις τα ίδια προβλήματα: πώς να φωτίσεις, πώς να πάρεις τις αντιδράσεις των ανθρώπων, πώς να δημιουργήσεις μπροστά απ' τη μηχανή τις στιγμές που επιθυμείς. Πρέπει να κατευθύνεις όλη αυτή τη διαδικασία και πρέπει να καθοδηγείς τις αντιδράσεις των ανθρώπων, όταν στρέφεις προς το μέρος τους τη μηχανή μ' έναν συγκεκριμένο φακό. Σε μια ταινία με υπόθεση, η εργασία είναι πιο απαιτητική, πιο λεπτομερειακή. Όμως δουλεύεις με τον ίδιο τρόπο, ανεξάρτητα απ' το αν η ταινία προορίζεται για τη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη.

– Στον κινηματογράφο, πάντως, διαλέγετε διαφορετικά θέματα κι ασχολείστε περισσότερο με τα πρόσωπα...
– Όλα εξαρτώνται από τις πιθανότητες της χρηματοδότησης. Είναι αδύνατον να βρεθούν χρήματα για ταινίες με θέμα τις απεργίες των ανθρακωρύχων, την πολιτική στράτευση στη δεκαετία του '20, το σοσιαλισμό. Στην τηλεόραση, υπάρχουν περισσότερες δυνατότητες. Για το *Γη και Ελευθερία* έπρεπε να περιμένουμε πολλά χρόνια μέχρι να υλοποιηθεί.

– Τα προβλήματα των ηρώων των ταινιών σας και η αντίθεσή τους με το σύστημα δραματοποιούνται για ν' αποκαλύψουν τη φύση της αγγλικής κοινωνίας – έτσι δεν είναι;

– Μου είναι πολύ δύσκολο να κάνω τέτοιες γενικεύσεις. Με κάθε ταινία έχω την αίσθηση ότι ξεκινώ από το μηδέν, κι έτσι προτιμώ να μην επεξεργάζομαι συστηματικά τέτοιες θεωρητικές θέσεις. Ελπίζω ότι όλες μαζί οι ταινίες μου αντικατοπτρίζουν μια συνεκτική άποψη της κοινωνίας που, άλλωστε, δεν είναι μόνο δική μου, αλλά και των σεναριογράφων. Θεωρώ ότι οι σεναριογράφοι είναι οι πιο υποτιμημένοι παράγοντες στη φιλμική διαδικασία.

– Γιατί δε γράφετε ο ίδιος τα σενάρια των ταινιών σας;
– Διαφωνώ με τη σύγχρονη άποψη του σκηνοθέτη-σεναριογράφου. Πιστεύω ότι το γράψιμο είναι τελείως διαφορετικό από τη σκηνοθεσία. Ο σκηνοθέτης μπορεί να κάνει τη δομή τής ταινίας, αλλά το χτίσιμο των χαρακτήρων, οι καταστάσεις και, κυρίως, οι διάλογοι, απαιτούν ειδικό ταλέντο. Για ένα καλό σενάριο δεν αρκεί μόνο η αγάπη για τον κινηματογράφο.

– Τα πρόσωπά σας προέρχονται πάντα απ' την εργατική τάξη, έρχονται σε σύγκρουση με την κοινωνία, αλλά δεν μπορούν να εκφράσουν αυτή τη σύγκρουση. Αυτό είναι δική σας επιλογή ή πρόταση των σεναριογράφων;
– Είναι μια κοινή επιλογή πολιτικής τάξης. Μας ενδιαφέρουν τα άτομα που δυσκολεύονται να εκφραστούν και να πάρουν αποστάσεις απ' τα πράγματα, που νιώθουν μια μορφή αποστέρησης. Ωστόσο, δε σκοπεύουμε να κάνουμε συστηματικά απαισιόδοξες ταινίες· προσπαθούμε να περάσουμε μια πολιτική άποψη μέσα από τις εμπειρίες των προσώπων. Είναι πολύ σημαντικό για το θεατή ν' ανακαλύπτει την πολιτική μ' αυτόν τον τρόπο. Το βασικό είναι ότι τα πρόσωπά μας δεν είναι μόνο θύματα· συχνά δεν είναι καν ηττημένα, γιατί αρνούνται να παραδοθούν. Έχουν μια μορφή αντίστασης, ένα ανατρεπτικό χιούμορ, μια αίσθηση της κοινότητας και της φιλίας που δεν μπορούμε να βρούμε σε άτομα της αστικής τάξης. Κι επειδή δε μας αρέσουν οι κοινοτοπίες, προσπαθούμε να τους δείχνουμε με όλα τους τα ελαττώματα – όπως στη ζωή. Μην ξεχνάτε ότι ο κινηματογράφος, σπάνια έφερνε την εργατική τάξη στο προσκήνιο· την έδειχνε μόνο σαν καρικατούρα.

– Έχετε δηλώσει συχνά ότι η υπεράσπιση των έργων σας σας έχει απασχολήσει περισσότερο χρόνο από την κατασκευή τους. Οι επιθέσεις που δεχτήκατε, ήταν πάντα ιδεολογικού τύπου;
– Οι επιθέσεις είχαν πολιτικά κίνητρα, απευθύνονταν περισσότερο προς τα ντοκιμαντέρ και προέρχονταν από ανθρώπους που διαφωνούσαν με τις ιδέες τους, αλλά δεν τολμούσαν να το παραδεχτούν ανοιχτά και ειλικρινά. Αυτή είναι καθαρά βρετανική τακτική· πολύ σπάνια σου λένε: «Διαφωνώ με την ανάλυσή σου». Θα προτιμήσουν να χρησιμοποιήσουν κάποιο πρόσχημα ή να εφεύρουν κάποιο επιχείρημα για ν' ασκήσουν κριτική με πλάγιο τρόπο, καμουφλάροντας την επίθεσή τους κι αποφεύγοντας πάση θυσία τη μετωπική σύγκρουση. Η μεγάλη συζήτηση που ξεκίνησαν και χρησιμοποίησαν για να μας ταλαιπωρήσουν επί χρόνια, ήταν αυτή η περίφημη διαφωνία για το αν πρόκειται για ιστορικό γεγονός ή μύθευμα. Μας έλεγαν ότι στη δουλειά μας δεν μπορούσαν να ξεχωρίσουν το πραγματικό από το φανταστικό στοιχείο, ότι δεν μπορούσαν να διακρίνουν την αλήθεια από το ψέμα· συνεπώς, δεν μπορούσαν να μας εμπιστευτούν σε τίποτα.

–Αυτό είναι πολύ πανούργο. Χρησιμοποίησαν ένα από τα βασικά φιλοσοφικά προβλήματα που δημιούργησε ο κινηματογράφος για να σας κάνουν τη ζωή δύσκολη...
– Ακριβώς! Στη δεκαετία του '70, γυρίσαμε για την τηλεόραση τη μίνι σειρά *Days of Hope*. Το μεγάλο ζήτημα που δημιουργήθηκε, δεν ήταν αν το βρετανικό εργατικό κίνημα ακολούθησε λάθος δρόμο – αυτή είναι η άποψη των τελευταίων επεισοδίων και δεν τους απασχόλησε καθόλου στα σοβαρά. Επέμεναν μόνο ότι δεν μπορούσαν να γνωρίζουν αν ήταν αλήθεια ή ψέμα, υπονοώντας ότι είχαμε παραχαράξει την Ιστορία. Την ίδια εποχή, όμως, έβγαινε στην τηλεόραση και μια σειρά για τη νεανική ηλικία του Churchill, και δεν τους απασχολούσε καθόλου η ιστορική αλήθειά της, γιατί έδειχνε πόσο μεγάλος άνδρας ήταν. Εκεί

δεν έμπαινε θέμα καμιάς ιστορικής αυθεντικότητας, γιατί αυτό που τους αρέσει, είναι η απλή, μη κριτική αναπαράσταση της Ιστορίας. Όποιος τολμήσει ν' αμφισβητήσει αυτή την ουδέτερη ματιά, έχει προβλήματα. Πριν από δύο χρόνια, γυρίσαμε ένα ντοκιμαντέρ για τις διεκδικήσεις των λιμενεργατών στις αποβάθρες του Λίβερπουλ, με τίτλο *The Flickering Flame*. Είναι μια ανοιχτά πολιτική ταινία, που αμφισβητεί τη σύγχρονη εργατική πολιτική...

– Και πώς αντέδρασαν σ' αυτό;
– Το κυρίαρχο ρεύμα του πολιτικού προβληματισμού εξαντλείται σ' ένα δίκτυο από πολιτικά άρθρα και εκπομπές που ελέγχονται από ορισμένους δημοσιογράφους. Κάναμε ό,τι μπορούσαμε για να προκαλέσουμε το ενδιαφέρον αυτών των δημοσιευμάτων κι αυτών των εκπομπών, αφού η ταινία είχε προγραμματιστεί σε μια ειδική ώρα όπου προβάλλονται όχι πολιτικές ταινίες, αλλά κοινωνικά ντοκιμαντέρ. Μάταια, όμως: κανένας τους δεν ήθελε ν' ασχοληθεί με την ταινία. Κι αυτή είναι άλλη μια τυπική βρετανική τακτική απομόνωσης. Προσποιούνται ότι αγαπούν τις ταινίες μας, και μας λένε ότι είναι έργα τέχνης κι ότι, ως έργα τέχνης, έχουν τον δικό τους μικρό χώρο και δεν ανήκουν στον αληθινό κόσμο όπου τα προβλήματα καίνε και οι αποφάσεις είναι πολύ δύσκολες. Οι καλλιτέχνες εξαναγκάζονται να μείνουν στη θέση τους, να παίζουν με τα παιχνίδια τους· δεν έχουν θέση στην πραγματικότητα. Μ' αυτόν τον τρόπο απομονώνουν όλες τις κριτικές απόψεις από τους χώρους όπου θα μπορούσαν να έχουν κάποια αποτελέσματα.

– Πόσα απ' τα ντοκιμαντέρ σας έχουν απαγορευτεί;
– Τέσσερα συνολικά. Ένα καθυστέρησαν πάρα πολύ να το βγάλουν, κι άλλα είχαν προβλήματα, αλλά τα απαγορευμένα είναι τέσσερα.

– Κάτι αντίστοιχο δεν ήταν και η επίθεση που δέχτηκε το Ladybird, Ladybird*;*
– Μια δημοσιογράφος των «Sunday Times» ισχυρίστηκε ότι, ερευνώντας το φάκελο των πραγματικών προσώπων, ανακάλυψε μια πληροφορία που δικαίωνε την απόφαση των κοινωνικών υπηρεσιών να πάρουν τα παιδιά της Μάγκι, και μας κατηγορούσε ότι εμείς την είχαμε δόλια αποκρύψει στο σενάριο. Η πληροφορία, όμως, *υπήρχε* στην ταινία. Η Μάγκι λέει σε μια στιγμή ότι, σύμφωνα με τους κοινωνικούς λειτουργούς, κάποιος απ' τους εραστές της κακοποιούσε τα παιδιά. Στην «παθιασμένη της αναζήτηση για την αλήθεια», όπως μου δήλωσε σ' ένα τηλεφώνημα, η δημοσιογράφος έκανε κι άλλες γκάφες. Έγραψε ότι η αληθινή Μάγκι είναι Ιρλανδή κι ότι τα τρία παιδιά που κράτησε, παρακολουθούνται από ειδικούς υπαλλήλους. Όλα αυτά είναι αναληθή, όπως και ο ισχυρισμός της ότι βάλαμε στοιχεία απ' τη ζωή της Crissy Rock στο χαρακτήρα της Μάγκι. Είναι αυτονόητο ότι υπάρχουν διάφοροι βαθμοί «ακρίβειας» σ' ένα σενάριο. Όταν δίνεις στους ήρωές σου φανταστικά ονόματα, αλλά ομολογείς ότι είναι βασισμένοι σε πραγματικούς χαρακτήρες, τότε πρέπει να μείνεις πιστός στην ουσία της ιστορίας – όπως κάναμε εμείς. Όταν λες: «Σας δείχνω μια πραγματική ιστορία» και κρατάς ακόμα και τα ονόματα των πραγματικών ηρώων, τότε πρέπει να είσαι ακριβής σε πολύ περισσότερες λεπτομέρειες. Δεν παραλείψαμε τίποτα ουσιαστικό που θα άλλαζε την κρίση μας για τους χαρακτήρες. Έτσι κι αλλιώς, πρόκειται για μια συγκλονιστική ιστορία, και δε μας συνέφερε να την παραποιήσουμε.

– Πόσο κατάφεραν να σας βλάψουν οι οργανωμένες επιθέσεις και η απαγόρευση μερικών ταινιών σας;
– Η περίοδος γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '80 ήταν πολύ δύσκολη. Κανένα από τα σχέδιά μου για ταινία μεγάλου μήκους δεν μπόρεσε να χρηματοδοτηθεί. Δε λειτουργούσα πολύ καλά, δε συνεργαζόμουν με κάποιον συγγραφέα και δεν είχα καλές ιδέες για σενάρια. Τίποτα δεν ολοκληρωνόταν, αλλά αυτό ήταν δικό μου πρόβλημα. Ήταν τα χρόνια της κυβέρνησης Thatcher, και η γενική τάση ήταν πολύ «δεξιά» (ακόμα είναι, αλλά με διαφορετικό τρό-

Ladybird, Ladybird: *το βρετανικό κράτος προνοίας δείχνει το φιλάνθρωπο πρόσωπό του.*

Γη και Ελευθερία: *η τραγωδία του εμφιλίου-μέσα-στον-εμφύλιο.*

πο). Μέσα σ' όλα αυτά, λοιπόν, εγώ έκανα πολύ στρατευμένα ντοκιμαντέρ, και τα ντοκιμαντέρ απαγορεύονταν. Κατά συνέπεια, για τους κύκλους της βιομηχανίας του κινηματογράφου ήμουν ένας σκηνοθέτης της τηλεόρασης που τις εκπομπές του τις απαγόρευαν οι Αρχές, ή που γύριζε ταινίες γεμάτες τύπους με βαριές, σχεδόν ακατανόητες εργατικές προφορές. Κατέληξα να γίνω το στερεότυπο του οργισμένου αριστεριστή που κανείς δεν μπορούσε να δει τις ταινίες του. Και χρειάστηκα πολύ καιρό για να βγάλω από πάνω μου αυτή τη ρετσινιά. Αυτό ήταν το χειρότερο: μ' έβαλαν στην άκρη του περιθωρίου ως υπερβολικά ακραίο.

– Τα προβλήματα στη διανομή των ταινιών σας στη Βρετανία δεν ανήκουν στην ίδια προσπάθεια ελέγχου;
– Η λογοκρισία στην τηλεόραση είναι πολύ διαφορετική. Εκείνη τη δύσκολη εποχή, δεν είχα γυρίσει ακόμα ταινίες για τη μεγάλη οθόνη. Ο κινηματογράφος είναι σκέτο εμπόριο: αν νομίσουν ότι μπορούν να κερδίσουν χρήματα από τις ταινίες σου, θα τις δείξουν ό,τι κι αν είναι. Αν δεν μπορούν να βγάλουν χρήματα από τη δουλειά σου, σ' εξοστρακίζουν. Εγώ είχα κατά καιρούς προβλήματα με τη διανομή, αλλά τώρα η κατάσταση έχει καλυτερέψει, επειδή οι ταινίες μου πηγαίνουν καλύτερα στην Ευρώπη. Έτσι στη Βρετανία σκέφτονται ότι μπορεί να υπάρχουν κάποιοι που να θελήσουν κάποτε να δουν αυτές τις ταινίες! (γέλια) Κλασικό παράδειγμα είναι το *Γη και Ελευθερία*: ενώ στη Γαλλία τύπωσαν 120 κόπιες για τη διανομή, στη Βρετανία τύπωσαν 17!

– Αυτή είναι μέχρι στιγμής η μεγαλύτερη επιτυχία σας;
– Έτσι νομίζω. Οι 17 κόπιες που κυκλοφόρησαν στους βρετανικούς κινηματογράφους, είναι βέβαια λίγες, αλλά αποτελούν τουλάχιστον μια ένδειξη ότι περισσότερος κόσμος ενδιαφέρεται να δει τις ταινίες μου. Για το *Τραγούδι της Κάρλα*, οι διανομείς προσπάθησαν περισσότερο, αλλά, δυστυχώς, η ταινία δεν πήγε τόσο καλά. Νομίζω ότι φταίει και η ταινία... δεν είναι τόσο επιτυχημένη...

– Αυτή είναι η γνώμη σας για την ταινία;
– Πιστεύω πως έχει μερικά καλά πράγματα, μ' αρέσουν αρκετές σκηνές της, αλλά έχει και βασικές αδυναμίες στο δεύτερο μέρος, που εκείνη την εποχή δεν μπορούσα να τις καταλάβω: αδυναμίες στη δομή, στην κύρια αφήγηση. Είναι κρίμα, αλλά τα λάθη σου σε μαθαίνουν περισσότερα καμιά φορά.

– Τελικά, είστε τυχερός, γιατί καταφέρατε να ξεπεράσετε τις επιθέσεις και τις δυσκολίες, κι επιβιώσατε με τους δικούς σας όρους, χωρίς ν' αλλάξετε καθόλου τη μέθοδό σας...
– Ναι· υπήρξα πολύ τυχερός. Το μόνο που σου μένει, είναι να επιβιώνεις και να συνεχίζεις τον αγώνα... Η μεγαλύτερή μου τύχη είναι ότι τώρα υπάρχει μια βάση για τη δουλειά μου στην εταιρεία Parallax, που είναι μια ομάδα σκηνοθετών και παραγωγών. Έχουμε μια στέγη και μια μικρή υποδομή απ' όπου μπορούμε να προγραμματίσουμε τα επόμενα σχέδιά μας και να δουλέψουμε τα σενάρια. Δεν είμαστε όπως παλιά, περιπλανώμενοι καλλιτέχνες που τριγυρίζουν στο Λονδίνο μ' ένα χαρτοφύλακα, προσπαθώντας να συγκινήσουν κάποιον χρηματοδότη...

– Ενώ, όμως, έχετε βρει μια θέση στο σύστημα, το έργο σας παραμένει ανατρεπτικό. Νομίζετε ότι κατάφερε να κλονίσει καθόλου το σύστημα;
– Μπα... ελάχιστα... Το περισσότερο που μπορείς να κάνεις, είναι να υποστηρίξεις με τη δουλειά σου τους ανθρώπους που δίνουν τις πραγματικές μάχες. Μόνο η πολιτική δράση μπορεί ν' αλλάξει τα πράγματα. Οι σκηνοθέτες είναι θεατές· το μόνο που μπορούν, είναι να συστρατευτούν με τους ανθρώπους που παλεύουν στην πρώτη γραμμή.

– Θέλετε να πείτε ότι το έργο σας δεν έχει επηρεάσει τη συνείδηση του κόσμου; Δεν είναι εργαλείο σκέψης; Δεν έχει φέρει αλλαγές;
– Κάνεις μια μικρή συνεισφορά στη γενική αντίληψη των ανθρώπων για τη ζωή. Φωτίζεις λίγο τις αιτίες που καθορίζουν την κατάσταση των πραγμάτων. Δείχνεις για ποιο λόγο τα πράγματα ήταν έτσι, και ποιες αλλαγές έχουν επέλθει. Όμως, δεν μπορείς να υπερεκτιμάς τις δυνατότητες μιας ομάδας ταινιών· δεν πρόκειται ν' αλλάξουν τον κόσμο. Είναι σταγόνες στον ωκεανό. Ίσως κάποιοι θεατές ν' αντλήσουν κάτι περισσότερο απ' αυτές. Αν μπορέσεις να προκαλέσεις λίγη δυσφορία, λίγη οργή, λίγο κυνισμό, πρέπει να 'σαι ευχαριστημένος.

– Πώς βλέπετε το πολιτικό και ιδεολογικό κλίμα της εποχής; Πώς αντιδράτε στην κυρίαρχη άποψη ότι η σχέση μας με την πολιτική ανήκει στο παρελθόν;
– Ακόμα κι όταν νομίζουμε ότι δεν έχουμε καμιά απολύτως σχέση με την πολιτική, εξαρτιόμαστε απ' αυτήν – είτε το θέλουμε, είτε όχι. Το φαγητό που τρώμε, οι συνθήκες της ζωής μας, μας εμπλέκουν στην πολιτική. Το θέμα είναι αν αποφασίζουμε να συμμετάσχουμε ενεργητικά ή όχι. Σήμερα, η Βρετανία βρίσκεται σε μιαν αναγκαστική μεταβατική φάση. Η θατσερική περίοδος, όπου επικράτησε η απροκάλυπτη ιδεολογία της ελεύθερης αγοράς, έχει τελειώσει. Στην απεγνωσμένη επιθυμία του κόσμου για αλλαγή, το Εργατικό Κόμμα πρότεινε ένα σύγχρονο πρόσωπο σοσιαλδημοκρατίας που νοιάζεται για τα προβλήματά του. Τώρα, όμως, που πήρε την εξουσία, ασκεί την ίδια αμείλικτη, φιλοεπιχειρηματική, δεξιά πολιτική με τους θατσερικούς. Μπορεί να επιβάλει πράγματα που ούτε οι Συντηρητικοί δε θα τολμούσαν.

– Και, φυσικά, όπως παντού, ο κόσμος δεν αντιδρά, γιατί τα επιβάλλουν οι «προοδευτικοί»...
– Ακριβώς. Πιστεύω, όμως, κι ότι σε αρκετές περιοχές της χώρας οι άνθρωποι έχουν γίνει πιο κυνικοί.

– Δε βλέπετε την παθητικότητα ν' αυξάνεται γύρω σας;
– Τη βλέπω! Γι' αυτό και, όταν κάποιος φτάνει στο σημείο να εξεγερθεί, είναι σημαντικό να του συμπαρασταθούμε όσο το δυνατόν περισσότερο. Πάρτε παράδειγμα τους λιμενεργάτες του Λίβερπουλ: αγωνίζονταν δυόμισι ολόκληρα χρόνια με απίστευτη δύναμη και καρτερικότητα, και χρειάζονταν οπωσδήποτε την υποστήριξή μας. Γενικά, όμως, ο κόσμος είναι διασπασμένος· ο κοινωνικός ιστός, κατακερματισμένος. Οι παλιές βιομηχανίες έχουν κλείσει ή έχουν αλλάξει μορφή, και οι εργάτες που απασχολούνται σ' αυτές, δε ζουν την ίδια εμπειρία συλλογικότητας, ούτε έχουν το ίδιο παρελθόν στον συλλογικό αγώνα. Οι άνθρωποι, βέβαια, δεν έχουν αλλάξει. Το πλαίσιο αναφοράς της εργασίας είναι τώρα διαφορετικό. Και οι άνεργοι έχουν πληθύνει πάρα πολύ. Οι άνθρωποι είναι απομονωμένοι, είναι άνεργοι, είναι εξαρτημένοι απ' τα ναρκωτικά, κι αυτή η απομόνωση δημιούργησε την παθητικότητα, πράγμα που σημαίνει ότι οι σκηνοθέτες έχουν καθήκον ν' αντιστρέψουν αυτή την κατάσταση, ν' αμφισβητήσουν την αδράνεια.

– Μα πώς μπορεί να γίνει αυτό, όταν ο κινηματογράφος στο μεγαλύτερο μέρος του έχει γίνει μια πελώρια διαφημιστική μηχανή που προωθεί την αυταρέσκεια και τη βλακεία;
– Έχουμε να κάνουμε με το άκρον άωτον του καταναλωτισμού! Οι θεατές καταναλώνουν τις ταινίες όπως το ποπ-κορν. Δυστυχώς, δεν μπορείς να κάνεις τίποτα... μόνο να συνεχίσεις να κάνεις ταινίες, να γράφεις, να οργανώνεσαι...

– Πιστεύετε ότι η μικροπολιτική των κοινωνικών ομάδων και οι νέες μορφές διεκδικήσεων είναι αισιόδοξο σημάδι;
– Πιστεύω ότι την πραγματική κοινωνική πάλη πρέπει να την επωμίζεται η κοινωνική τάξη που έχει επαναστατικό δυναμικό. Όλες αυτές οι καινούργιες διεκδικήσεις γύρω από τα δικαιώματα των μειονοτήτων και των διαφόρων κοινωνικών ομάδων παραμένουν φιλε-

λεύθερες κινητοποιήσεις. Μόνο αν καταλήξεις ν' αρπάξεις το σύστημα από το λαιμό, μόνο τότε περνάς σ' ένα άλλο στάδιο, πιο αποτελεσματικό και προοδευτικό. Γι' αυτό και οι διεκδικήσεις πρέπει να οργανώνονται γύρω από θέματα που αμφισβητούν και απειλούν άμεσα την εξουσία· αλλιώς, παραμένουν απλές διαμαρτυρίες για την αδικία του συστήματος. Δεν είναι ασήμαντες· είναι χρήσιμες, αλλά δεν μπορούν ούτε να σταματήσουν τα γρανάζια τής βιομηχανίας, ούτε να παραλύσουν το σύστημα.

– Νιώθετε ότι, στην προσπάθειά σας, έχετε συμμάχους από τις τάξεις των κινηματογραφιστών;
– Δεν ξέρω. Όταν κινείσαι όπως κινούμαι εγώ, δε συναντάς άλλους σκηνοθέτες. Νομίζω ότι ο κάθε σκηνοθέτης προτείνει τη δική του οπτική. Έρχεται σε επαφή με τα πράγματα με διαφορετικό τρόπο. Οι βρετανοί κινηματογραφιστές που τυχαίνει να είναι φίλοι μου, έχουν τις δικές τους απόψεις, που δεν ταυτίζονται απόλυτα με τις δικές μου.

–Και οι αισθητικοί σύμμαχοι; Πώς σας φαίνεται το γεγονός ότι σε μια κοινωνία τόσο διαφορετική από τη δική σας, όπως το Ιράν, υπάρχουν κινηματογραφιστές που ξεκινούν από την ίδια νεορεαλιστική παράδοση;
– Το έχω ακούσει, αλλά, δυστυχώς, δεν έχω δει τις ταινίες. Είναι καλές;

– Είναι πολύ απλές, χωρίς τεχνάσματα, παρατηρητικές, μερικές φορές πολύ μυστικιστικές, πράγμα που μπορεί να μη σας αρέσει, αν και, όπως δηλώνετε συχνά, σας αρέσουν οι ταινίες του Bresson, ενός σκηνοθέτη με τελείως διαφορετική φιλοσοφία από σας.
– Τον θαυμάζω για τον τρόπο με τον οποίο βρίσκει τους ανθρώπους που παίζουν στις ταινίες του, για το πώς σέβεται τα πρόσωπα. Νομίζω, όμως, ότι θα του 'κανε καλό λίγο περισσότερο χιούμορ, ότι δε θα πείραζε αν χαμογελούσε καμιά φορά. Ξαναείδα πρόσφατα στον κινηματογράφο το *Mouchette*. Απογοητεύτηκα λιγάκι, γιατί τώρα διέκρινα μερικές στιγμές αυταρέσκειας, που ίσως έχουν να κάνουν με την εποχή που γυρίστηκε. Είναι μια ταινία τριάντα δύο χρόνων. Μου φάνηκε κάπως απότομη και συνοπτική.

– Υπήρξατε κινηματογραφόφιλος; Ποιες ταινίες σάς επηρέασαν;
– Λίγες. Οι τσέχικες ταινίες της δεκαετίας του '60... οι ιταλικές νεορεαλιστικές... οι ταινίες του Olmi... κάποιες γαλλικές ταινίες... οι ταινίες του Renoir... Κι επειδή ξεκίνησα δουλεύοντας στο θέατρο, μ' έχει επηρεάσει πολύ ο Shakespeare.

– Ποια θα 'ναι η επόμενη ταινία σας;
– Αυτή τη στιγμή δουλεύω ταυτόχρονα τρία σενάρια και δεν ξέρω ακόμα ποιο θα κάνω πρώτο. Περισσότερες πιθανότητες να προηγηθεί έχει μια ιστορία για τη λατινοαμερικάνικη κοινότητα του Λος Άντζελες. Το δεύτερο σενάριο διαδραματίζεται στην Ιρλανδία και το έχει γράψει ο Jim Allen, ο σεναριογράφος του *Γη και Ελευθερία*. Το τρίτο έχει ήρωες εργάτες των σιδηροδρόμων, και λαχταράω να το γυρίσω. Όμως, όπως σας είπα, περισσότερες πιθανότητες έχει αυτή τη στιγμή το σενάριο του Λος Άντζελες.

– Θα 'ναι μεγάλη παραγωγή; Αν θα 'χετε αμερικανούς παραγωγούς, πώς θα τους πείσετε να δεχτούν τη μέθοδό σας;
– Η παραγωγή θα είναι όσο το δυνατόν μικρότερη, αν και αρκετά μεγάλη για τα δικά μας μέτρα. Δε θα έχουμε κανέναν αμερικανό παραγωγό. Η ιδέα μας είναι να κάνουμε μια ευρωπαϊκή ταινία στην Αμερική, χρησιμοποιώντας την Αμερική σαν ντεκόρ, όπως δηλαδή αυτή μας έχει χρησιμοποιήσει τόσες φορές.

– Πολύ καλή ιδέα! Είναι λίγο σαν αντιστροφή της κινηματογραφικής αποικιοκρατίας...
– Ακριβώς! Έτσι το 'χουμε σκεφτεί. Αισθάνομαι ότι, έστω και μια φορά, αξίζει να συμπερι-

φερθώ στους Αμερικανούς με αυτόν τον τρόπο. Δεν τους μπορώ αυτούς τους χωροφύλακες του κόσμου! Τους αξίζει να την πάθουν...

– Αφήστε που έχουν πνίξει όλες τις μικρότερες εθνικές κινηματογραφίες... Αν εσείς έχετε προβλήματα με τον έλεγχο της διανομής από το Χόλιγουντ, φανταστείτε τη θέση των νέων σκηνοθετών που πρέπει να το συναγωνιστούν στη μικρή ελληνική αγορά...
– Να γιατί οι ευρωπαίοι πολιτικοί πρέπει να υπερασπιστούν την ευρωπαϊκή ταινία όσο το δυνατόν περισσότερο. Θα μπορούσαν να πάρουν αυστηρά μέτρα και να περιορίσουν την αμερικανική ασυδοσία. Κι επειδή πολύ δύσκολα θα κάνουν κάτι τέτοιο με δική τους πρωτοβουλία, πρέπει να τους πιέσουμε εμείς.

– Μου φαίνεται απίθανο, αφού οι περισσότεροι επίσημοι οργανωτές κουλτούρας είναι τελείως παραδομένοι στο αμερικανικό όνειρο και προσπαθούν να μεταφέρουν τη λογική του ακόμα και σε χώρες με πολύ μικρότερες οικονομικές δυνατότητες, με πολύ χαμηλότερο επίπεδο επαγγελματισμού...
– Ναι, αλλά και πολλοί σκηνοθέτες σκέφτονται με τον ίδιο τρόπο. Θέλουν να κάνουν μια ταινία που να τη δουν οι Αμερικανοί και να πουν: «Α! Καλός είν' αυτός! Για φέρτε τον εδώ!» Οι περισσότεροι βρετανοί σκηνοθέτες της γενιάς μου κάνουν ταινίες στην Αμερική. Εγώ δεν ήθελα ποτέ να πάω εκεί. Δεν μπορώ να φανταστώ τίποτα χειρότερο. Θα 'ταν σαν να ζούσα στην κόλαση. Σιχαίνομαι την ιδέα τού να γυρίσουμε μια ταινία στην Αμερική. Φαντάσου να περάσεις έξι μήνες στο Λος Άντζελες! Στο τέλος, όμως, θα αισθάνομαι όπως κάποιος που πάει στο γιατρό κι ανακουφίζεται όταν η εξέταση τελειώνει.

– Ναι, αλλά δεν παύει να 'ναι και μια μεγάλη πρόκληση! Το λέει και το τραγούδι: «First we take Los Angeles, then we take... the World»;
– Σαν καλό μού ακούγεται! (γέλια)

Το όνομά μου είναι Τζο: το κωμικοτραγικό τέλος της σκηνής του βαφίματος.

Τρέξε γρήγορα για να μείνεις στη θέση σου

του Ken Loach

Φέτος, λοιπόν, τα πράγματα άρχισαν να μας πηγαίνουν καλύτερα· ήταν η χρονιά που βρήκαμε δουλειές, διακόψαμε το επίδομα ανεργίας, μπήκαμε στις τάξεις των δημοκρατικών πολιτών με ιδιοκτησία και ξοδέψαμε αμύθητα ποσά. Κι αναμφισβήτητα τα πράγματα πήγαν καλύτερα για τους 100 εργαζομένους στην εταιρία Goldman Sachs που ο Άγιος Βασίλης τούς έφερε δώρα αξίας 1.000.000 δολαρίων, αλλά και για τον Peter Wood που, για τις εξαιρετικές του υπηρεσίες, εισέπραξε από την Direct Line το πριμ των 18.000.000 λιρών. Κι ας μην ξεχνάμε τον Roger Leavitt που τιμωρήθηκε με 180 ώρες κοινωνικής υπηρεσίας γιατί προσπάθησε δολίως να κρύψει τις τρύπες της αυτοκρατορίας του των 34.000.000 λιρών, και τον Terry Ramsden που, μολονότι ομολόγησε μια απάτη 90.000.000 λιρών, αθωώθηκε. Βέβαια, η χρονιά γι' αυτούς δεν ήταν εξαιρετική, αλλά ήταν καλύτερη απ' ό,τι περίμεναν.

Όμως, προσπαθήστε να πείτε στη Sharon Jones (τη μητέρα επτά παιδιών που πήγε φυλακή επειδή δεν πλήρωσε το πρόστιμο των 55 λιρών που της επέβαλαν για μια τηλεόραση χωρίς άδεια) πως τα πράγματα πήγαν καλύτερα φέτος... Προσπαθήστε να το πείτε στους 24.000 ανθρακωρύχους που προστέθηκαν στους (επισήμως) 2.700.000 ανέργους ή στους περισσότερους από 60.000 ανθρώπους που έμειναν χωρίς στέγη γιατί καθυστέρησαν τις δόσεις τους, ή στους περίπου 12.000 που τους έκοψαν το νερό, ή στους 2.000.000 αστέγους, σύμφωνα με την εκτίμηση του Προγράμματος Shelter... Αν τολμήσετε να πείτε σ' όλους αυτούς ότι η χρονιά ήταν καλή, θα γελάσουν ή θα κλάψουν ή θα σας φτύσουν κατάμουτρα.

Εκτός από κάποιους απομονωμένους θύλακους διαμαρτυρίας (τους ανθρακωρύχους, τους εκπαιδευτικούς, τους απεργούς της Timex), ο φόβος, η κατήφεια και ο εφησυχασμός είναι οι διαθέσεις που κυριαρχούν στη χώρα. Πάρα πολλοί άνθρωποι είναι υπερβολικά ευάλωτοι και τρομοκρατημένοι για ν' αντιδράσουν. Όσοι έχουν δουλειά, συνήθως καταπίνουν κάθε είδους εξευτελισμό απ' τον εργοδότη, γιατί φοβούνται μη βρεθούν στο δρόμο. Όσοι *δεν* έχουν δουλειά, φοβούνται ότι δε θα καταφέρουν να θρέψουν και να ντύσουν τα παιδιά τους, ότι η πίεση θα διαλύσει την οικογένειά τους, ότι θα τους πιάσουν να κάνουν αδήλωτες δουλειές του ποδαριού και θα χάσουν τα επιδόματά τους, ότι θα καθυστερήσουν να εξοφλήσουν τα χρέη τους σε τοκογλύφους, και τρομοκρατούνται απ' την προοπτική των άνεργων παιδιών που από πλήξη καταφεύγουν στα ναρκωτικά, από τη βία στους δρόμους και τη βία στις οικογενειακές σχέσεις που υποδαυλίζεται απ' τα άγχη της ανεργίας. Καταλήγουν να τους τρομοκρατεί η ίδια η ζωή. Και η κυβέρνηση δέχεται ελαφρά τη καρδία το γεγονός ότι μερικά εκατομμύρια κατεστραμμένες ζωές είναι μικρό κόστος για μια υγιή ελεύθερη αγορά.

Στο μεταξύ, η ηγεσία του Εργατικού Κόμματος αποχωρεί αποφασιστικά απ' όλα τα μέτωπα. Εφαρμόζει μια στρατηγική δημοσίων σχέσεων και μιμητισμού. Στην παρτίδα της πολιτικής, όταν οι Συντηρητικοί τραβούν το τυχερό χαρτί, οι Εργατικοί προσπαθούν να βγάλουν το ίδιο. Αυτό είναι η επιτομή της πολιτικής χωρίς καμία αρχή.

Μια από τις πιο τρομαχτικές εικόνες της χρονιάς ήταν ο John Smith με κοστούμι να βγάζει λόγο σε κάποιους με κοστούμια υπέρ της συνεργασίας εργαζομένων και εργοδοσίας. Πόσο εμετικό! Η παράσταση του Smith σημαίνει για τους ανθρώπους που δουλεύουν σε εργοστάσια, οικοδομές ή σούπερ μάρκετ, ότι τα συμφέροντά τους ταυτίζονται με εκείνα των αφεντικών τους. Εδώ και πολλά χρόνια, το Εργατικό Κόμμα κρατούσε δημόσια τη στάση του υπερασπιστή των συμφερόντων των εργαζομένων, ενώ, στην πραγματικότητα, συνεργαζόταν με τους εργοδότες, με την ελπίδα ότι οι τελευταίοι θα δείχνονταν πιο γενναιόδωροι προς τους υπαλλήλους τους. Φέτος, όμως, ακόμα κι αυτή η δημόσια στάση εγκαταλείφθηκε.

Κες: *ο εξαίρετος πρωταγωνιστής David Bradley.*

Το τραγικό είναι ότι οι Εργατικοί διάλεξαν να μιμηθούν τους Συντηρητικούς σε μια εποχή όπου όλα γύρω μας καταρρέουν.

Κοιτάξτε την υποδομή της χώρας μας. Οι άνθρωποι θεώρησαν δεδομένο ότι θα καλυτέρευε καθώς η τεχνολογία βελτιωνόταν· στην πραγματικότητα, χειροτέρεψε. Οι Λονδρέζοι στοιβάζονται στον υπόγειο καθημερινά, ενώ τα αυτοκίνητα διασχίζουν την πόλη πιο αργά κι από τα άλογα πριν από έναν αιώνα. Αν περάσετε οποιαδήποτε απ' τις περιοχές που μαστίζεται απ' την ανεργία, θα δείτε αμέσως το χάος και τη δυστυχία που προκάλεσε. Συγχρόνως, οι Συντηρητικοί αναγκάστηκαν φέτος να παραδεχτούν ότι δεν έχουν τα μέσα να υποστηρίξουν τις κοινωνικές παροχές στις οποίες είμαστε συνηθισμένοι.

Έχουν δίκιο. Όταν έχουμε ιδιωτικοποιήσει όλο τον δημόσιο τομέα, και το μόνο που επιδιώκουμε, είναι μεγαλύτερα κέρδη κάθε χρόνο, είναι φυσικό η κυβέρνηση να μην είναι σε θέση να κάνει γενικευμένες παροχές. Και το Εργατικό Κόμμα δεν έχει αντιπρόταση, γιατί ξεκινά απ' την ίδια βάση.

Η κατάσταση *δεν μπορεί* να καλυτερέψει, γιατί δε θα το επιτρέψει το σύστημα. Οι εργαζόμενοι πρέπει να τρέξουν πιο γρήγορα αν θέλουν να μείνουν στην ίδια θέση.

Για κάθε θέση εργασίας που δημιουργείται, μία (τουλάχιστον) άλλη χάνεται, είτε εξαιτίας της νέας τεχνολογίας είτε γιατί η δουλειά γίνεται σε άλλες χώρες από μεγαλύτερα θύματα εκμετάλλευσης, που προσφέρουν τις υπηρεσίες τους για ψίχουλα. Οι άνθρωποι είναι πια χρήσιμοι στο σύστημα μόνο ως καταναλωτές κι όχι ως παραγωγοί· για ν' αγοράζουν, όχι όμως και να κατασκευάζουν. Μας έλεγαν ότι η τεχνολογία θα μας έδινε περισσότερο ελεύθερο χρόνο και θα βελτίωνε την ποιότητα της ζωής μας. Όχι πια.

Πριν δέκα χρόνια, ένας γνωστός μου, στοιχειοθέτης, ήταν ένας απ' τους εκατό ειδικευμένους ανθρώπους που τύπωναν μια καθημερινή εφημερίδα. Οκτώ χρόνια πριν, η εφημερίδα του αποφάσισε ότι έπρεπε να εκσυγχρονιστεί, και πέρασε στη φωτοσύνθεση. Ο γνωστός μου εκπαιδεύτηκε στη νέα τεχνολογία, η οποία ήταν δυο φορές πιο αποτελεσματική και προκάλεσε τη μείωση του προσωπικού της εφημερίδας στο ήμισυ. Πριν τρία χρόνια, η εφημερίδα αποφάσισε ότι η φωτοστοιχειοθεσία ήταν παλιομοδίτικη, και πέρασε στους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Ο γνωστός μου ξαναπέρασε από εκπαίδευση, κι έγιναν καινούργιες μειώσεις προσωπικού. Πέρσι, η επιχείρηση αποφάσισε ότι οι υπολογιστές είχαν ξεπεραστεί, κι έβαλε λέιζερ. Ο γνωστός μου ξαναπέρασε από εκπαίδευση, και η εταιρεία έδιωξε τα τρία τέταρτα του προσωπικού. Φέτος, θεώρησαν τις υπηρεσίες του περιττές, γιατί η εφημερίδα αποφάσισε ότι το να ταΐζεις με χαρτιά ένα κομπιούτερ, δεν είναι σοβαρή δουλειά για έναν μεγάλο άνθρωπο. Ποιο ήταν, λοιπόν, το όφελός του από τη νέα τεχνολογία και τα καινούργια του προσόντα; Ενώ η εφημερίδα έγινε 16 φορές πιο αποδοτική, οι αποδοχές του γνωστού μου μηδενίστηκαν σιγά σιγά. Το μόνο που του απέμεινε, είναι πολύς ελεύθερος χρόνος – ο ελεύθερος χρόνος των ανέργων.

Οι Συντηρητικοί υποστηρίζουν ότι η συνεταιριστική εργασία κάνει τη διοίκηση των επιχειρήσεων μη αποδοτική. Τι άλλο θα έλεγαν; Ποιος, όμως, μπορεί να πει ότι ο σοσιαλισμός βγήκε απ' την ημερησία διάταξη;

Φέτος, έγινε ολοφάνερο το αληθινό νόημα της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Πρόκειται για την τελείως αντίθετη έννοια από την ένωση και τη συνεργασία κρατών. Είναι το σπάσιμο των φραγμών για ν' αυξηθεί ο λυσσαλέος ανταγωνισμός. Η Hoover είναι μια απ' τις εταιρείες που έπιασε το νόημα της Ευρωπαϊκής Ένωσης: μετέφερε ένα μέρος των δραστηριοτήτων της από το εργοστάσιό της στην Ντιζόν σ' ένα φτηνότερο εργοστάσιο, στη Σκοτία, κι απέλυσε ένα μέρος του προσωπικού.

Η αδυναμία του Εργατικού Κόμματος να προτείνει ένα εναλλακτικό πρόγραμμα, δεν προκάλεσε μόνο πολιτική απάθεια στους μη προνομιούχους· συνετέλεσε και στην άνοδο των «ακροδεξιών». Πολλοί άνθρωποι νιώθουν προδομένοι απ' τους πολιτικούς κι αποξενωμένοι απ' την πολιτική. Σταμάτησαν ν' αναρωτιούνται αν η πολιτική μπορεί ή όχι να βελτιώσει τη ζωή τους, γιατί έχουν πειστεί ότι αυτό είναι τελείως αδύνατον. Άλλοι ζητούν απεγνωσμένα από το Εθνικό Βρετανικό Κόμμα να διορθώσει την κατάσταση.

Κι όταν χιλιάδες άλλοι, στο Ουέλινγκ, προσπάθησαν να διαδηλώσουν την αντίθεσή τους στο φασισμό, αμέσως μετά την εκλογή του Derek Beackon στο δημοτικό συμβούλιο του Ανατολικού Λονδίνου, οι ειδικές δυνάμεις της έφιππης αστυνομίας εμπόδισαν την πορεία και συγκρούστηκαν με τους ειρηνικούς διαδηλωτές. Ένας φίλος μου παρατήρησε ότι, αν σε μια ταινία μου είχα δείξει την αστυνομία να φέρεται έτσι, θα με κατηγορούσαν ότι κάνω απαράδεκτη, υστερική και φαντασιόπληκτη προπαγάνδα.

Βεβαίως, αυτή ήταν η χρονιά που ο John Major μας είπε ότι τίποτα δεν είναι καλύτερο απ' την ανοιχτή κυβέρνηση, και κούνησε στον αέρα μερικές συνταγματικές διακηρύξεις για να το αποδείξει. Ήταν επίσης η χρονιά όπου η κυβέρνηση πιάστηκε στα πράσα να λέει μεγάλα ψέματα για την πώληση όπλων στο Ιράκ και να έχει μυστικές διαπραγματεύσεις με τον IRA. Όπως πάντα, μερικές από τις πιο συγκλονιστικές εικόνες της χρονιάς ήρθαν απ' την Ιρλανδία. Το πιο σημαντικό τηλεοπτικό πρόγραμμα του '93 ήταν ένα ντοκιμαντέρ (σε σκηνοθεσία Glyn Middleton) που διερευνούσε τη μεγαλύτερη φρικαλεότητα στην πρόσφατη Ιστορία: 33 νεκροί και 300 τραυματίες το 1974, από βόμβες των φανατικών καθολικών στο Δουβλίνο και το Μόναγκαν.

Η ταινία διατύπωνε μια εκ πρώτης όψεως βάσιμη μαρτυρία για την εμπλοκή των βρετανικών μυστικών υπηρεσιών στην προετοιμασία της σφαγής. Και η κυβέρνηση τι έκανε; Μήπως διέταξε έρευνα; Μήπως βρέθηκαν οι ένοχοι και πληρώνουν για το έγκλημά τους; Σίγουρα όχι. Απλώς, αποσιωπήθηκαν τα στοιχεία.

Για να 'χουν κάποια επιτυχία οι διαπραγματεύσεις που βρίσκονται σε εξέλιξη, πρέπει οι Βρετανοί να παραδεχτούν τα βρόμικα τεχνάσματά τους: τις καλυμμένες δολοφονίες, τον πόλεμο της προπαγάνδας και τη συνεργασία με τρομοκρατικές ομάδες. Το καλύτερο που μπορεί να κάνει η κυβέρνηση, είναι ν' αναγγείλει ένα χρονοδιάγραμμα αποχώρησης των βρετανικών στρατευμάτων. Τότε θα φανεί ότι το θέμα, όπως έχει δηλώσει η Bernadette McAlliskey, δεν είναι απλώς με ποιον τρόπο οι έξι κομητείες θα ενωθούν με το Νότο, αλλά το νέο κράτος που θα δημιουργηθεί με την επανένωση της Ιρλανδίας.

Φέτος, οι Συντηρητικοί, ενώ έκαναν τα στραβά μάτια στις αιτιάσεις ότι δικοί τους μυστικοί πράκτορες είχαν εμπλακεί σε μαζικές δολοφονίες, εκτόξευσαν τα «ηθικολογικά» τους πυροτεχνήματα. Βάζοντας στο στόχαστρο της δαιμονολογίας τους τις μοναχικές μητέρες και τους ανέργους, καταδίκασαν εκατομμύρια ανθρώπους που παλεύουν να συντηρήσουν τις οικογένειές τους με έντιμο τρόπο.

Στο μεταξύ, όμως, όλοι αποφεύγουν να συζητήσουν για το ποια πρέπει να είναι η ηθική στάση του ανθρώπου που αφήνει το γείτονά του να χάσει το σπίτι του. Σίγουρα η ηθική θα 'πρεπε να 'χει σχέση με τη φροντίδα και το σεβασμό των άλλων, με το να τοποθετείς τον εαυτό σου τελευταίο ή, έστω, όχι... πρώτο, σύμφωνα με το χριστιανισμό, που διδάσκει ν' αγαπάς «τον πλησίον σου ως σεαυτόν». Αυτό, κάποιοι άλλοι μπορεί να το ονομάζουν αλληλεγγύη. Αντί για όλα αυτά, βρισκόμαστε μπροστά στη θατσερική και μεϊτζορική ηθική τού «στηρίξου στα πόδια σου και γάμησε το γείτονά σου». Η λογική αυτή φαίνεται καλύτερα στον Προϋπολογισμό, που δυσκολεύει τρομερά τους ασθενείς ν' απαιτήσουν νοσήλεια, ή τους ανέργους να διεκδικήσουν το επίδομα ανεργίας μετά από έξι μήνες, και σ' ένα νομοσχέδιο που σκοπεύει να πατάξει τη γραφειοκρατία – μ' άλλα λόγια, να διασφαλίσει το ότι οι εργοδότες δεν υποχρεούνται πια ν' αγοράζουν σαπούνια για τις τουαλέτες τους ή να προσφέρουν δωρεάν οφθαλμιατρικές εξετάσεις σε όσους απασχολούνται σε επικίνδυνες για την όραση εργασίες, και να καταστήσει σχεδόν αδύνατον σε όσους τραυματίζονται στην εργασία τους, να υποβάλουν μήνυση για αμέλεια.

Με την καινούργια ηθική των Συντηρητικών ήρθε και η καινούργια τους γλώσσα. Ξεχάστε τους ανέργους, τους αναπήρους και το Κράτος Προνοίας. Το 1993 γέννησε τους κυνηγούς εργασίας, τους ανίκανους για εργασία και τη Φιλανθρωπική Ένωση του Peter Lilley. Αυτή η οργουελική ορολογία είναι μια προσπάθεια ν' αναβιώσει η ιδέα των άξιων και των ανάξιων φτωχών. Ο Major, μάλιστα, έκανε μιαν άμεση αναφορά στον Orwell, στο πιο τρε-

λό του σενάριο «επιστροφής στα βασικά»: μια Βρετανία από «γεροντοκόρες που πηγαίνουν να μεταλάβουν, διασχίζοντας την πρωινή ομίχλη με τα ποδήλατά τους». Μήπως αυτός που του γράφει τους λόγους, παίρνει ναρκωτικά;

Η «επιστροφή στα βασικά» έχει μιαν αντιστοιχία στον κινηματογράφο: όσο η οικονομική κρίση βαθαίνει, τόσο οι ταινίες προσφέρουν όλο και μεγαλύτερη διαφυγή, απομακρύνοντας την προσοχή από τη φρίκη της καθημερινότητας.

Αλλά ας μην ξεχνάμε τις θετικές εικόνες σε μια σκληρή χρονιά· όπως, π.χ., τους εργαζομένους της Timex να στέκονται έξω απ' το εργοστάσιό τους στην παγωνιά, κάθε μέρα, για να προστατέψουν τις δουλειές τους. Απολύθηκαν γιατί δεν δέχτηκαν περικοπή του μισθού τους, και κατέβηκαν σε απεργία. Αυτό που με συγκίνησε, ήταν ότι δεν μπορούσαν να πιστέψουν πως υπηρεσίες 30 χρόνων δεν είχαν καμία αξία. Ένας απ' τους απεργούς μού είπε ότι η εταιρεία έθετε πάντα το θέμα της εμπιστοσύνης κι ότι ο ίδιος ήταν ευτυχής που είχε συνδέσει τη ζωή του μαζί της. Ύστερα τον έκριναν περιττό. Ήταν μια τρομαχτική κατάσταση, και στο τέλος, οι απεργοί έχασαν. Είχαν δώσει, όμως, σκληρή μάχη.

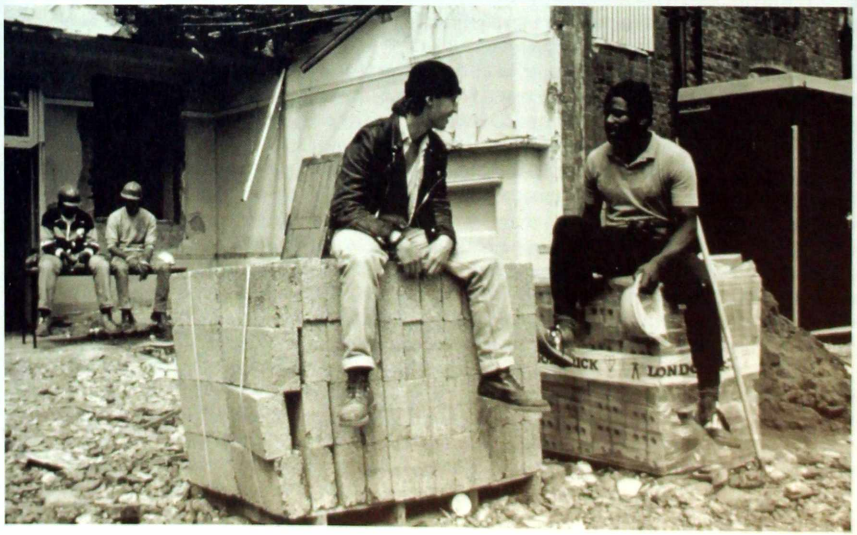
Μετά, είχαμε τη φάλαγγα των φορτηγών που οργανώθηκε από τη Διεθνή Βοήθεια των Εργαζομένων και μετέφερε τρόφιμα και εφόδια στην Τούζλα, την καρδιά της εργατικής τάξης τής Βοσνίας. Η πολιτική της άποψη έκανε αυτή την ενέργεια εξαιρετικά σημαντική. Αναβίωσε την ιδέα της διεθνούς αλληλεγγύης. Δέκα φορτηγά ξεκίνησαν από την Timex και, διασχίζοντας την Ευρώπη, έβρισκαν κι άλλη υποστήριξη...

Υπάρχουν θετικά σημάδια και αλλού: οι εργαζόμενοι στην Air France κατάφεραν να ματαιώσουν 4.000 απολύσεις, ένα εκατομμύριο άνθρωποι διαδήλωσαν στην Ισπανία ενάντια στα μέτρα λιτότητας, και πολλές πορείες οργανώθηκαν ενάντια στο ρατσισμό.

Και μια μικρή νίκη: ο Patrick Sikorski απολύθηκε από τον Υπόγειο Σιδηρόδρομο του Λονδίνου για συνδικαλιστική δράση (είχε βάλει μια αφίσα). Μετά από απεργία μιας ημέρας στην κεντρική γραμμή και την απειλή ότι θα κατέβαζε σε ψηφοφορία πρόταση για απεργιακή κινητοποίηση σε ολόκληρο το δίκτυο, ο Patrick προσλήφθηκε ξανά.

Όμως, και η ποδοσφαιρική ομάδα του Μπαθ πήγε καλά αυτή τη σεζόν – άρα, υπάρχει ακόμα ελπίδα.

«The Guardian», 31.12.1993.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη - Νίκος Σαββάτης.



Ριφ-Ραφ: *το πολυφυλετικό γιαπί.*

Οι συνεργάτες μιλούν

JIM ALLEN:
Εργατικός λόγος, εργατική μνήμη

Ένας από τους πιο παλιούς «συνοδοιπόρους» του Ken Loach, συνεργάτης του εδώ και είκοσι πέντε χρόνια. Όπως και ο σκηνοθέτης, κατάγεται από τη Βόρεια Αγγλία και, πριν ασχοληθεί με το σενάριο, δούλεψε σε μεταλλεία, πλοία, εργοστάσια, οικοδομές κ.α. Έγραψε τα σενάρια *The Big Flame* (1969), *Days of Hope* (1975), *Μυστική ατζέντα* (1990), *Βροχή από πέτρες* (1993), *Γη και Ελευθερία* (1995).

Δεν έχω τίποτα εναντίον των αστών ή μικροαστών συγγραφέων. Το θέμα είναι να γνωρίζουν για ποιο πράγμα μιλούν! Στη δουλειά μου με τον Ken, από το σενάριο του *The Big Flame* ώς το *Βροχή από πέτρες* για παράδειγμα, προσπαθώ να εκφράσω μια οπτική που προέρχεται από τον κόσμο της εργασίας, υπογραμμίζοντας ιδιαίτερα τη μαχητικότητα και την ικανότητα αντίστασης των εργαζομένων... Θα μπορούσα να πω ότι, κατά κάποιο τρόπο, ακολουθώ ένα επαναστατικό μονοπάτι. Ωστόσο, είναι πολύ λίγοι οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες που συμμερίζονται αυτή την άποψη...

Δε χρειάζεται να πάω πολύ μακριά για να βρω τα θέματα των ταινιών· αρκεί να κοιτάξω γύρω μου, ν' ακούσω τις ιστορίες των ανθρώπων με τους οποίους πίνω την μπίρα μου στην παμπ. Στην αγαπημένη μου παμπ συχνάζουν άνεργοι, οικοδόμοι ή λιμενεργάτες... Φυσικά, είναι πολύ δύσκολο να γυριστούν στις μέρες μας ταινίες όπως οι δικές μας, γιατί σήμερα πουλάει μόνο ο εύκολος εντυπωσιασμός...

Πολλές ταινίες διαδραματίζονται σε λαϊκά μέρη, συνήθως όμως επιμένουν μόνο στις υποκειμενικές σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα και δεν παίρνουν ποτέ την απόσταση που χρειάζεται για να δείξουν τη συνολική πραγματικότητα, τις αιτίες και τα αποτελέσματα. Είναι μια πολύ στενή οπτική. Μπορεί να σε συγκινήσει, να δακρύσεις, να βγάλεις το μαντίλι σου, αλλά αυτό είναι όλο. Δεν υπάρχει περίπτωση να σου δείξουν μια εναλλακτική λύση, να σου εξηγήσουν την κατάσταση του εργατικού κόσμου, ούτε βεβαίως να υποστηρίξουν μια επαναστατική λογική. Κατά τη γνώμη μου, αυτό το είδος ταινίας δε χρησιμεύει σε τίποτα...

Όταν μιλάω για «επανάσταση», δεν ονειρεύομαι ανθρώπους να βγαίνουν στους δρόμους με τα όπλα στα χέρια! Γνωρίζω πολύ καλά ότι το Τείχος του Βερολίνου έχει πέσει. Είναι κι αυτός ένας απ' τους λόγους για τους οποίους έγραψα το *Γη και Ελευθερία*: για να δείξω ότι αυτοί οι ψευτο-κομμουνιστές ήταν σύμμαχοι της αντίδρασης. Εύχομαι οι κοινωνίες μας ν' αλλάξουν τελείως προσανατολισμό: είναι επιτακτικό! Αλλιώς, η κρίση θα συνεχιστεί και θα χειροτερέψει. Για μένα, ο μόνος τρόπος να σωθεί ο κόσμος, είναι ο σοσιαλισμός: η άλλη επιλογή είναι η βαρβαρότητα, η παγκόσμια εξαθλίωση, η πείνα, οι εμφύλιοι, η επιστροφή του φασισμού...

Γράφω για τον εργατικό κόσμο, γιατί μόνο αυτόν ξέρω. Παραδέχομαι με ευχαρίστηση ότι είμαι ένας συγγραφέας της εργατικής τάξης. Θα ήταν πολύ πομπώδες να ισχυριστώ ότι την εκφράζω επίσημα· πάντως, προσπαθώ να δίνω μορφή στα προβλήματα που αγγίζουν τον κόσμο της εργασίας. Εγκατέλειψα το σχολείο στα δεκατρία κι είμαι τελείως αυτοδίδακτος. Όταν άρχισα να γράφω σενάρια, ήμουν σχεδόν σαράντα χρόνων κι είχα την εμπειρία μιας ολόκληρης ζωής που με είχε σημαδέψει...

Εργάστηκα σε ανθρακωρυχείο. Εκεί εκδίδαμε μια αριστερή εφημερίδα, τον «Ανθρακωρύχο». Ήμουν αρχισυντάκτης. Ήμαστε πέντ'-έξι φίλοι (μάλιστα, ένας από την παρέα πέθανε αυ-

τή τη βδομάδα από ανθράκωση). Πήγαμε και βρήκαμε τους επικεφαλής του συνδικάτου, κι εκείνοι μας έδωσαν τη συγκατάθεσή τους. Η εφημερίδα έπρεπε να παραμείνει ανεξάρτητη και αυτοχρηματοδοτούμενη. Στην αρχή, η διεύθυνση του ορυχείου διασκέδαζε με την εφημερίδα. Όταν όμως ανακάλυψαν ότι δε χαριζόμουν σε κανέναν, άλλαξαν. Άρχισαν να με απομονώνουν απ' τους άλλους εργαζομένους, και στο τέλος, πριν κλείσουν δυο χρόνια, με απέλυσαν.

Έτσι, λοιπόν, εγκατέλειψα το Μάντσεστερ για το Λονδίνο. Βάλθηκα να γράψω ένα μυθιστόρημα. Γρήγορα όμως κατάλαβα ότι δεν άξιζε πολλά πράγματα, και το παράτησα. Ξαναγύρισα στο Μάντσεστερ, βρήκα δουλειά σε οικοδομή και ξαναμπλέχτηκα με την πολιτική και το συνδικαλισμό.

Τότε ακριβώς γνώρισα έναν τύπο που δούλευε στην τηλεόραση. «Πώς σου φαίνεται η σειρά *Coronation Street*;» με ρώτησε. «Απαίσια» του απάντησα. «Το ίδιο πιστεύω κι εγώ» μου είπε, αλλά μου εξήγησε ότι τα λεφτά ήταν καλά κι ότι, αν έπιανα δουλειά σ' αυτούς, θα μπορούσα να τακτοποιήσω τα χρέη μου. Ήταν το 1965. Έγραψα καμιά εικοσαριά επεισόδια. Πριν κλείσουν δυο χρόνια, η υπομονή μου είχε εξαντληθεί... Πρέπει πάντως να αναγνωρίσω ότι, δουλεύοντας στο *Coronation Street*, έμαθα πολλά για την τεχνική και την ανάπτυξη της ιστορίας... Έτσι κατάφερα να γράψω το πρώτο μου αληθινό σενάριο, με τίτλο *The Hard Word*, που το σκηνοθέτησε ο Ridley Scott. Ήταν η πρώτη του ταινία. Στη συνέχεια, έγραψα το *Lump*, που συζητήθηκε πολύ στο BBC κι ήταν η αφορμή να γνωρίσω τον παραγωγό Tony Garnett, τη στιγμή ακριβώς που ο Ken Loach τελείωνε το *Cathy Come Home*. Στη δεκαετία του '60, ο Tony Garnett ήταν ένας καταπληκτικός παραγωγός, έφυγε όμως για την Αμερική, και σήμερα δεν ενδιαφέρεται καθόλου για κοινωνικά ή πολιτικά θέματα.

Άρχισα να συνεργάζομαι με τον Ken Loach. Η δουλειά μας στο *Days of Hope*, που προκάλεσε τόσες συζητήσεις και επιθέσεις πριν είκοσι πέντε χρόνια, ήταν η βάση για το *Γη και Ελευθερία*. Για πολύ καιρό θέλαμε να κάνουμε μια ταινία για τον Ισπανικό Εμφύλιο, άργησα όμως πολύ να καταπιαστώ μ' αυτό το θέμα. Άρχισα να γράφω το 1989-'90. Όταν ήμουν μικρός, στο Μάντσεστερ, θυμάμαι έναν τύπο που είχε γυρίσει απ' τον Ισπανικό Εμφύλιο. Ήταν μέλος των Διεθνών Ταξιαρχιών. Εμείς στην οικογένειά μας είμαστε καθολικοί και στην κυριακάτικη Λειτουργία ακούγαμε τον παπά να τον κατηγορεί δημόσια. Κι εμείς, τα παιδιά, πηγαίναμε και του πετούσαμε πέτρες στα παράθυρα, και κανείς απ' τους μεγάλους δε μας σταματούσε... Όλα αυτά εντυπώθηκαν στη μνήμη μου. Μια μέρα, πολύ καιρό αργότερα, σε μια παμπ, έπεσα πάνω σε μια ετήσια συγκέντρωση κάποιων παλαιών μελών των Διεθνών Ταξιαρχιών. Συζήτησα μαζί τους, άκουσα τις αναμνήσεις τους και κατάλαβα ότι είχα την ιστορία που έψαχνα. Τηλεφώνησα στον Ken και στρώθηκα στο γράψιμο... Κάποια στιγμή το άφησα κατά μέρος, για να γράψω το *Βροχή από πέτρες*, και το ξανάπιασα αμέσως μετά. Ένα απ' τα προβλήματα που είχα, ήταν κι ότι δεν ήξερα το ύψος του προϋπολογισμού. Δε χρειάζεται να γράφεις σκηνές που τελικά δε θα γυριστούν επειδή δεν υπάρχουν τα χρήματα! Γι' αυτό έκοψα πολλές ακριβές σεκάνς της Βαρκελώνης κι επινόησα την κοπέλα που διαβάζει την αλληλογραφία του παππού της: τα γράμματα περιγράφουν ό,τι δεν μπορέσαμε να δείξουμε. Η συζήτηση με τα παλαιά μέλη των Διεθνών Ταξιαρχιών ήταν πολύ δύσκολη. Οι άνθρωποι έζησαν πολύ οδυνηρές στιγμές. Θυσίασαν τη ζωή τους και τα νιάτα τους για έναν χαμένο σκοπό, κι όταν επέστρεψαν στην πατρίδα, το Κομμουνιστικό Κόμμα στράφηκε εναντίον τους κι έθαψε τους ίδιους και το ένδοξο παρελθόν τους στη ναφθαλίνη. Δεν έπρεπε ούτε καν να σκέφτονται όσα είχαν ζήσει. Μερικοί απ' αυτούς πίστευαν ότι η ταινία θα τους δυσφημούσε. Ήταν τόσο θλιβερό...

Όταν η ταινία προβλήθηκε στη Μαδρίτη (εγώ δεν είχα πάει, αλλά μου τα είπε ο Ken), οι αναρχικοί και οι παλιοί αγωνιστές του POUM χειροκροτούσαν, ενώ οι παλιοί ιθύνοντες του Κόμματος ήταν πολύ θυμωμένοι κι επιθετικοί! Το πιο σημαντικό, όμως, ήταν οι νέοι: οι περισσότεροι δεν ήξεραν τίποτα για το παρελθόν, κι έγιναν πολύ ενδιαφέρουσες συζητήσεις. Ωστόσο, στη Μεγάλη Βρετανία ελάχιστοι είδαν την ταινία...

Ο Ken αγαπάει πολύ το Λίβερπουλ. Εγώ είμαι από το Μάντσεστερ – είναι διαφορετικό... Στο σενάριο του *Γη και Ελευθερία*, ο ήρωας καταγόταν απ' το Μάντσεστερ. Μια μέρα, όμως, έρχεται ο Ken και μου λέει: «Δεν μπορώ να βρω ηθοποιό απ' το Μάντσεστερ, έχω βρει όμως έναν (τον Ian Hart), που είναι γέννημα-θρέμμα του Λίβερπουλ!» Τι ψεύτης! Τέλος πάντων...
Μας έχουν κολλήσει την ταμπέλα του τροτσκιστή. Στην πραγματικότητα, όμως, ο Τρότσκι είχε καταγγείλει το POUM και τον Andrès Nin... Όταν κάποιος είναι αντισταλινικός, θεωρείται αμέσως τροτσκιστής... Κατά τη γνώμη μου, ο μεγαλύτερος καταλανός ηγέτης ήταν ο Duruti: θα μπορούσε να ηγηθεί των σταλινικών αν δεν είχε δολοφονηθεί. Οι αναρχικοί ήταν αξιοθαύμαστοι πολεμιστές. Εμείς, όμως, δεν ασχοληθήκαμε μ' αυτό το θέμα για να ξαναγράψουμε την Ιστορία, ούτε για να δημοσιεύσουμε μια διατριβή για τον Ισπανικό Εμφύλιο· θέλαμε να κάνουμε μια ταινία βασισμένη σε ιστορικά γεγονότα...

Από το «Parole ouvrière, mémoire ouvrière», μια συζήτηση του Jim Allen με τον Philippe Pilard (περ. «Images», τχ. 26-27, 1ο-2ο τρίμηνο 1997). Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

BARRY HINES:
Μεγαλώνοντας στον κόσμο της ανεργίας

Ο συγγραφέας και σεναριογράφος Barry Hines πρωτοσυνεργάστηκε με τον Ken Loach διασκευάζοντας το δεύτερο μυθιστόρημά του (*Kestrel for a Knave*) για την ταινία *Κες*. Τα αποσπάσματα που ακολουθούν, είναι από συνεντεύξεις που δόθηκαν με αφορμή το σενάριο της ταινίας *Ματιές και χαμόγελα*, την πέμπτη κατά σειρά συνεργασία τους.

Όταν ήμουν νέος, αγαπούσα το ποδόσφαιρο, την μπίρα, τις γυναίκες, και μισούσα τα βιβλία και τα γράμματα. Πίστευα ότι η λογοτεχνία ανήκε στους πλούσιους, τους αστούς, τους εχθρούς της κοινωνικής μου τάξης. Αργότερα, διαβάζοντας, κατάλαβα ότι τα μυθιστορήματα που περιφρονούσα, ερμήνευαν την ύπαρξή μου και τα αίτια της συμπεριφοράς μου. Αποφάσισα, λοιπόν, να γίνω μυθιστοριογράφος. Εκείνη την εποχή, η απόφασή μου ήταν εξίσου ρομαντική με την απόφαση ενός σημερινού παιδιού να γίνει αστροναύτης.
Η έκρηξη του νέου αγγλικού κινηματογράφου έγινε όταν ήμουν είκοσι χρόνων. Για πρώτη φορά έβλεπα στην οθόνη μιαν αντανάκλαση των πειραμάτων μου στην προσωπική μου ζωή κι όχι κάποιων κομψευόμενων ανθρώπων που περιέφεραν την πλήξη και τα ψεύτικα συναισθήματά τους. Ξαφνικά, με το *Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί* ένιωσα ότι έβλεπα τον εαυτό μου στον καθρέφτη! Μου ερχόταν να πιάσω τους θεατές από το χέρι και να τους φωνάξω: «Το βλέπετε; Έτσι ακριβώς είναι! Αυτό είναι το περιβάλλον μου!»
Έχω ζήσει στο Σέφιλντ. Το Σέφιλντ είναι βιομηχανική πόλη· μια πόλη με ορυχεία που ξέρω καλά την ιστορία τους. Απ' τη στιγμή που άρχισα να γράφω το σενάριο του *Ματιές και χαμόγελα*, είδα την οικονομική κατάσταση να χειροτερεύει. Το Σέφιλντ υπήρξε η πρωτεύουσα του χάλυβα, αλλά δεν είναι πια. Δεν έχει μείνει τίποτα.
Όταν γράφεις για την εργατική τάξη σε περιόδους οικονομικής κρίσης, είναι πολύ δύσκολο να διακρίνεις τις κοινωνικές από τις ψυχικές συγκρούσεις. Οι κοινωνικές συγκρούσεις καθορίζουν ή, τουλάχιστον, επηρεάζουν τις οικογενειακές σχέσεις. Όσοι έχουν οικονομική ευχέρεια, μπορούν να ζουν άνετα την προσωπική τους ζωή προστατευμένοι απ' την πραγματικότητα. Τα προβλήματα τους αγγίζουν λιγότερο. Οι γάμοι και οι οικογενειακές σχέσεις της εργατικής τάξης απειλούνται άμεσα. Ο φόβος και η ταπείνωση της ανεργίας κάνουν αφόρητη την ένταση των σχέσεων. Αυτό ακριβώς το στοιχείο ήθελα να εισαγάγω στο οικογενειακό περιβάλλον της Κάρεν. Οι κοινωνικές πιέσεις είναι αυτές που σπρώχνουν τον πατέρα της στην αγκαλιά μιας άλλης γυναίκας και τον κάνουν να μετακομίσει στο Μπρίστολ...
Δεν μπορείς πια να ζωγραφίζεις το πορτρέτο της εργατικής τάξης με επαναστατικά χρώματα. Πρέπει να είσαι πιστός στην πραγματικότητα. Στην καρδιά της εργατικής τάξης υπάρ-

χουν πολύ συντηρητικοί άνθρωποι. Δεν είναι όλοι οι γονείς σαν τον πατέρα του Μικ... Στο σενάριο παίζει μεγάλο ρόλο η διαίσθηση. Όσο έγραφα, ο χαρακτήρας της Κάρεν γινόταν όλο και πιο σημαντικός. Δεν είχα προβλέψει τη σημασία του. Με ενδιέφερε ο Μικ. Πριν αρχίσω, ήξερα πολύ καλά ποιος ήταν ο Μικ· η Κάρεν μού ήταν άγνωστη. Χάρηκα πολύ όταν τη γνώρισα γράφοντας. Μ' αρέσει που η ταινία τούς μεταχειρίζεται δίκαια και τους δυο, γιατί αυτό αποδεικνύει την ποικιλία της ανθρώπινης φύσης...

Βλέπουμε την Κάρεν στο κέντρο μιας διαδικασίας υποβιβασμού. Ό,τι συνέβη στην οικογένειά της, θα μπορούσε να έχει συμβεί και στην οικογένεια του Μικ. Οι αντιθέσεις που έσπασαν τους δεσμούς της οικογένειάς της, οφείλονται σε προσωπικούς, αλλά και σε κοινωνικούς, λόγους. Ο πατέρας της έχασε τη δουλειά του στη βόρεια Αγγλία κι αναγκάστηκε να πάρει την οικογένειά του και να φύγει, για να ψάξει χωρίς επιτυχία δουλειά στο Σέφιλντ. Τώρα ο πατέρας ξαναφεύγει, αλλά αυτή τη φορά μόνος, για το Μπρίστολ, όπου έχει άλλο παιδί από άλλη γυναίκα.

Για την οικογένεια του Μικ, η διαδικασία υποβιβασμού αρχίζει όταν ο Μικ βγαίνει να ψάξει για δουλειά. Η αποτυχία του τον οδηγεί στα μπλεξίματα, την κλοπή κ.λπ. Πολύ σύντομα, όλα αυτά θα δημιουργήσουν προβλήματα και στον ίδιο, αλλά και στην οικογένειά του... Όταν γράφαμε το σενάριο με τον Ken, θέλαμε να δείξουμε τι σημαίνει να είσαι 16-17 χρόνων, τι σημαίνει να μεγαλώνεις. Είναι μια δύσκολη περίοδος της ζωής που στις μέρες μας γίνεται ακόμα πιο δύσκολη, ιδιαίτερα όταν πρέπει ν' ανακαλύψεις τις σεξουαλικές σχέσεις μαζί με την ανεργία...

Ζούμε σε μια κοινωνία ανέργων που θα γαλουχήσει μια γενιά με διαφορετική πνευματική δομή από τη δική μας. Τι μέλλον μπορεί να έχει ένας νέος 18 ετών σήμερα; Δεν έχει ούτε δουλειά ούτε ελπίδα ούτε και πολιτική ιδεολογία που να του επιτρέπει ν' αμυνθεί. Για ν' αποφύγουμε το διδακτισμό που είναι η παγίδα της ιστορίας μας, ο Ken κι εγώ προσπαθήσαμε να δείξουμε μια διπλή καταστροφή. Ο ενθουσιασμός και η ζωτικότητα του Μικ, του ήρωά μας, καταστρέφονται από την αδράνεια του κράτους, ενώ ο Άλαν, ο φίλος του, καταστρέφεται απ' την κτηνωδία του στρατού. Γνωρίζω ότι ο στρατός ερεθίζει και γοητεύει τη φαντασία σε περιόδους κρίσης, κι ότι για κάποιους ανθρώπους μοιάζει να είναι το μοναδικό καταφύγιο. Ωστόσο, ελάχιστοι νέοι μπορούν να συνειδητοποιήσουν την πραγματικότητα που κρύβει ο στρατός στη σημερινή Αγγλία: τον πόλεμο. Πιστεύω ότι αυτή η λέξη («πόλεμος») δεν είναι αποδεκτή από τη βρετανική κυβέρνηση. Όμως, όταν ένας νέος στρατεύεται και τον στέλνουν στην Ιρλανδία, πάει να πολεμήσει – και δεν ξέρω πώς αλλιώς μπορούμε να το ονομάσουμε αυτό...

Οι ταινίες που πραγματεύονται θεαματικά τη νεανική βία, το κάνουν περισσότερο για διασκέδαση. Είναι καλύτερα να μένει κανείς στην καρδιά του προβλήματος. Έτσι τα πράγματα φαίνονται πιο καθαρά. Όταν δείχνεις ακρότητες, το κοινό αντιδρά, λέγοντας: «Αυτοί οι ήρωες είναι ακραίες περιπτώσεις· φταίνε οι ίδιοι». Όταν όμως μιλάς για κανονικούς ανθρώπους, που δεν είναι βίαιοι, που δεν έχουν προβλήματα με την αστυνομία, τότε ο θεατής δεν μπορεί να ξεφύγει εύκολα, και καταλήγει μάλλον ν' αναλύσει το σύστημα παρά να κριτικάρει τα άτομα.

Στις περισσότερες ταινίες, δημιουργείται πρόβλημα απ' το γεγονός ότι οι ηθοποιοί έχουν συνηθίσει σ' έναν ορισμένο τρόπο υπόκρισης και αναπαράγουν τα ίδια συναισθήματα. Αντίθετα, οι άνθρωποι που χρησιμοποιεί ο Ken στις ταινίες του, πρέπει ν' αντλήσουν απ' τον εαυτό τους κι όχι να υποδυθούν ένα ρόλο που τους είναι ξένος.

Η συνεργασία με τον Ken είναι απογοητευτική για ένα σεναριογράφο. Η σκηνοθεσία του είναι τόσο ωραία, τόσο ρευστή, που το κοινό παρασύρεται να πιστέψει ότι οι ταινίες είναι αυτοσχέδιες, πράγμα που δεν ισχύει. Στην περίπτωση της συνεργασίας μας, θέλαμε να διατηρήσουμε την ένταση της αφήγησης με πολύ λεπτό τρόπο, χωρίς να εισάγουμε κάθε δέκα λεπτά ένα όλο και πιο δραματικό στοιχείο. Εγώ είμαι και μυθιστοριογράφος και ξέρω ότι, σ' ένα καλό μυθιστόρημα, μπορείς να προσεγγίσεις ένα δραματικό στοιχείο και μετά να το ξε-

Ματιές και χαμόγελα: *ο Μικ (Graham Green) στη συνέντευξη, με τα σημάδια του καβγά στο πρόσωπο.*

Η καθημερινότητα των μη προνομιούχων: Βροχή από πέτρες.

χάσεις, για να το κάνεις να εκραγεί προς το τέλος. Πρέπει να καταπιέζεις αυτά τα στοιχεία, ελπίζοντας ότι θα εκτονωθούν αργότερα. Έτσι, η αφήγηση της ταινίας αγγίζει πολλά διαφορετικά επίπεδα αντί ν' ακολουθεί μια γραμμική αλληλουχία...

Σε μια ταινία, όπως και σ' ένα βιβλίο, δεν πρέπει να προσέχεις συνέχεια τη φόρμα. Δε μ' ενδιαφέρει να ξέρω αν ο συγγραφέας ή ο σκηνοθέτης έχει ταλέντο. Προτιμώ να συγκεντρώνομαι και να με απορροφά το θέμα. Αυτό για το οποίο μιλάς καθορίζει τη φόρμα – όχι το αντίθετο. Συνήθως, όταν συγκεντρώνεσαι στη φόρμα, δεν έχεις να πεις τίποτα σπουδαίο. Έτσι, η φόρμα γίνεται καθοριστική αντί να υπηρετεί το περιεχόμενο.

Δυστυχώς, το πλατύ βρετανικό κοινό θα δει την ταινία μας μόνο στην τηλεόραση. Ο αγγλικός κινηματογράφος, όπως ξέρετε, είναι στην κόψη του ξυραφιού, και οι σκηνοθέτες επιβιώνουν δουλεύοντας στην τηλεόραση. Από μια άποψη, αυτό είναι καλό· από μιαν άλλη, όμως, είναι πολύ θλιβερό: τόσες προσπάθειες, τόσες ελπίδες ξοδεύονται για ένα και μοναδικό βράδυ. Μια προβολή, κι η ταινία πεθαίνει!

Αποσπάσματα από συνεντεύξεις που δημοσιεύτηκαν στο περ. «Télérama» (τχ. 1652, 12-18 Σεπτεμβρίου 1981) και στο διαφημιστικό φυλλάδιο της ταινίας. Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Στον κινηματογράφο, οι ταινίες ζουν πολύ περισσότερο. Θα μ' άρεσε πολύ αν, κάποτε, σε κάποια αίθουσα, κάποιος θεατής, βλέποντας μια ταινία σε δικό μου σενάριο, να φωνάξει, όπως εγώ πριν από είκοσι χρόνια, στο τέλος του *Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί*: «Για δες! Κάποιος με σκέφτεται, κάποιος μιλάει για μένα!»

RONA MUNRO:
Η ιστορία ενός σεναρίου

Η σεναριογράφος Rona Munro είχε την τύχη να συνεργαστεί με τον Ken Loach στα πρώτα της βήματα, για το σενάριο της ταινίας *Ladybird, Ladybird*.

Η πρεμιέρα της ταινίας *Ladybird, Ladybird* ήταν μεγάλη νύχτα για μένα. Φορώντας μιαν αστραφτερή τουαλέτα, έπινα τη μια σαμπάνια μετά την άλλη και τριγυρνούσα μέσα στο πλήθος, αγκαλιάζοντας γνωστούς. Ήμουν με μια παρέα γυναικών, κι όλες μας νιώθαμε υπέροχα που είχαμε επιτέλους την ευκαιρία να ντυθούμε ωραία, να φορτώσουμε τα παιδιά στις μπέιμπι-σίτερ και, ελεύθερες, να μεθύσουμε και να εκτονωθούμε. Στην αίθουσα, καθίσαμε στην ίδια σειρά, κι όταν άρχιζε η προβολή, έσφιξα το χέρι της καλύτερής μου φίλης για να ξαναδώ την ταινία μέσα απ' τα μάτια της, συνειδητοποιώντας γι' άλλη μια φορά αυτό που η σαμπάνια είχε επισκιάσει προσωρινά: ότι η ταινία μιλάει για την οδύνη και τα τραύματα, κι αναστατώνει πολλούς από τους θεατές. Όταν έγραφα το σενάριο, μου ήταν αδύνατον να υπολογίσω τις αντιδράσεις που θα προκαλούσε. Είχα βάλει δύο στόχους στη δουλειά μου: να παραστήσω όσο πιο πιστά μπορούσα τη συναισθηματική αλήθεια της Μάγκι, της ηρωίδας, και να δομήσω την ταινία έτσι ώστε τα πραγματικά γεγονότα να πλάσουν τη δραματουργία και την αφήγηση.

Όταν ο Ken Loach με πλησίασε για να γράψω το σενάριο, είχε ήδη στο μυαλό του το σκελετό της ιστορίας. Ανέφερε για πρώτη φορά την ιδέα καθώς κλυδωνιζόμαστε, μες στο σκοτάδι, στο πίσω κάθισμα ενός φορτηγού, διασχίζοντας την Κεντρική Αγγλία. Διερευνούσαμε τις δυνατότητες παραγωγής μιας δραματικής σειράς για την Palace Pictures που πολύ γρήγορα πήγε κατά διαόλου. Δεν είχα δουλειά εκείνη την εποχή, και, λίγες βδομάδες αργότερα, μ' έδιωξαν κι από το τηλεοπτικό *Casualty*. Μέσα στον πανικό μου, η πρώτη μου αντίδραση ήταν να βρω κάποια χρήματα γρήγορα. Το σχέδιο του Ken ήταν στον αέρα, δεν ήξερε αν μπορούσε να γίνει ταινία, δεν ήξερε αν μπορούσε να χρηματοδοτηθεί. Παρ' όλα αυτά, εγώ αφοσιώθηκα ολοκληρωτικά στην ιδέα. Τόσο η δυνατότητα να δουλέψω με τον Ken Loach, όσο

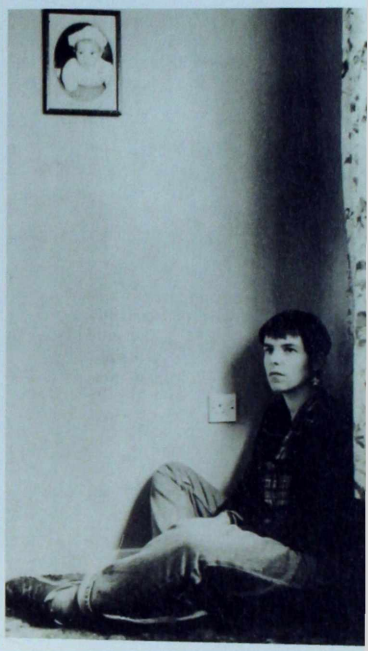
και η ίδια η ιστορία, έκαναν αυτή την ιδέα ακαταμάχητη. Η συνεργασία με τον Ken ήταν μια εμπειρία που τη σημασία της αναγνώρισα αργότερα, όταν άρχισα να δουλεύω στην επόμενη ταινία μου και κατάλαβα πόσα είχα μάθει στο *Ladybird*. Ήταν πραγματική συνεργασία, και νομίζω ότι, αν ένας σκηνοθέτης έχει τόση γενναιοδωρία κι εμπιστοσύνη για να πετύχει κάτι τέτοιο μ' ένα συγγραφέα, του αξίζουν άλλες τρεις λαμπρές παράγραφοι και κάμποσες συναισθηματικές υπερβολές. Γι' αυτό κι εγώ θα σταματήσω εδώ και θα το συνοψίσω σε μια πρόταση: η συνεργασία μου με τον Ken Loach μου έμαθε πολλά, και δεν ξέρω πολλούς άλλους σεναριογράφους που να ευτύχησαν τόσο με το πρώτο τους σενάριο.

Ένας άλλος ακαταμάχητος παράγοντας ήταν η δυνατότητα να δημιουργήσω μια σχέση με τη Μάγκι και τον Χόρχε, το βασικό ζευγάρι της ταινίας. Η Μάγκι έχει την ίδια ηλικία μ' εμένα. Όταν τη γνώρισα, εγώ είχα μόλις κάνει το πρώτο μου παιδί, κι εκείνη είχε κάνει εννιά κι είχε ήδη χάσει έξι. Νομίζω πως, όταν τους πρωτοεπισκέφθηκα, είχα την αόριστη επιθυμία να βρω κάποια ένδειξη που θα εξηγούσε το πάθημά τους. Καθώς περνούσαν οι εβδομάδες και τους γνώριζα καλύτερα, η μοναδική μου παρηγοριά ήταν το ότι είχαν καταφέρει να επιβιώσουν.

Η Μάγκι δεν έχει πρόβλημα να μιλήσει για τις εμπειρίες της. Καμιά φορά, χάνει τον ειρμό όταν αναφέρεται στις χρονολογίες των δικαστικών αποφάσεων, όταν πρέπει να ορίσει ποιος μοχλός της γραφειοκρατίας τής στέρησε τον Σον, ποιος χώρισε τον Μίκι απ' τη Σιρίνα. Καμιά φορά, καθώς μιλάει, βάζει τα κλάματα, και τα δάκρυα τρέχουν στο πρόσωπό της χωρίς να το καταλαβαίνει. Την επόμενη στιγμή, όμως, ανεβαίνει στην αγκαλιά της ο μεγαλύτερος γιος που της έχει απομείνει, κι εκείνη μου προσφέρει κι άλλο κέικ. Σε κάθε επίσκεψη υπάρχει κι ένα κέικ με σιροπιαστά φρούτα. «Να πάρει η οργή, πήρε κι άλλο κομμάτι ο μικρός! Αυτό είναι για σένα, Ρόνα... ξέρεις... δεν έχουμε κάθε μέρα κέικ...»

Η Μάγκι και ο Χόρχε *ήθελαν* να ειπωθεί η ιστορία τους. Δεν περίμεναν κανενός είδους αποκατάσταση ή συγγνώμη. Η Μάγκι ήθελε να έχει μια εκδοχή της ιστορίας της για να δείξει στα παιδιά της όταν έρθουν (αν έρθουν ποτέ) να τη βρουν.

Έπρεπε να πείσουμε το Channel 4 ότι είναι δυνατόν να φτιάχνονται ταινίες κι απ' αυτό το υλικό: ένα αμήλικτο, σπαραχτικό έπος διάλυσης και συμφοράς. Θυμάμαι ότι αναρωτιόμουν αν ακόμα κι εγώ θα πλήρωνα 5 λίρες για να πάθω τόση κατάθλιψη. Πήγαμε στο Channel 4 την επομένη των εκλογών. Η παραγωγός Sally Hibbin είχε το πόδι της στο γύψο. Είχε ξενυχτήσει μαζί με τον Ken, και κανείς από τους δυο δε χαιρόταν με το αποτέλεσμα. Εγώ είχα περάσει τη νύχτα μου στο πάτωμα ενός μικροσκοπικού δωματίου στο νοσοκομείο (είναι μεγάλη ιστορία). Μπήκαμε κυριολεκτικά κουτσαίνοντας στο Channel 4, κι όταν ξαναβγήκαμε, μισή ώρα αργότερα, πάλι κουτσαίναμε. «Αυτό ήταν "ναι";» ρώτησα με απόλυτη αφέλεια. «Ήταν "μπορεί"» μου απάντησε σκυθρωπή η Sally. Δεν ξέρω αν περίμεναν το «μπορεί» να γίνει «ναι»· εγώ, πάντως, το ξέγραψα. Όταν μας έδωσαν το πράσινο φως, το πρώτο μου συναίσθημα ήταν ανακούφιση. Δεν ήμουν πια αναγκασμένη να γράψω στη Μάγκι και τον Χόρχε για να τους εξηγήσω το λόγο που η ιστορία τους δεν μπορούσε να γίνει ταινία. «Μην περιμένεις να βγει στις αίθουσες» με προειδοποίησε η Sally. Δεν το περίμενα. Η διαδικασία του γραψίματος ήταν εύκολη ως προς αυτό: η πλοκή προϋπήρχε, κι οι χαρακτήρες ήταν γνωστοί. Ο εφιάλτης μου ήταν τι να διαλέξω και πώς να το περιγράψω. Μερικές στιγμές, όπως η αρπαγή του μωρού της Μάγκι απ' το νοσοκομείο, έδειχναν πάντα σημαντικές, υπήρχε όμως πάρα πολύ και διαφορετικό υλικό που οδηγούσε σ' αυτό το σημείο. Η ιδέα να χρησιμοποιήσω φλασμπάκ μού άνοιξε για πρώτη φορά το δρόμο που θ' ακολουθούσε η δομή της ιστορίας (νομίζω ότι ήταν ιδέα του Ken, ας πάρω όμως κι εγώ λίγη από τη δόξα). Το μόνο θετικό στοιχείο στην ιστορία ήταν η δύναμη της σχέσης της Μάγκι και του Χόρχε. Επειδή, όταν πια συναντιούνται, η Μάγκι είναι ήδη πληγωμένη και εν αμύνη, αν την ανακαλύψουμε μέσα απ' αυτόν, θα δούμε μια πολύ συμπαθητική γυναίκα. Στα προσχέδια του σεναρίου έπαιζα με την ιδέα να δείξω τη Μάγκι από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Γρήγορα την εγκατέλειψα και συγκεντρώθηκα στην προσπάθεια να δω τον κόσμο μέσα από τα μάτια της.



Η σεναριογράφος Rona Munro στο γύρισμα του Ladybird, Ladybird.

Η ιστορία ήταν τόσο ακραία, που η πολλαπλή εστίαση την μπέρδευε και την αδυνάτιζε. Κι αυτή ήταν η μόνη σημαντική αλλαγή στον τόνο που προέκυψε στη διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου.

Στις πιο προχωρημένες γραφές κόβονται τα γεγονότα που μπαίνουν σε φλασμπάκ, εξακολουθεί όμως να μου φαίνεται σημαντικό το να δείξω τη Μάγκι από μικρή, στα πρώτα βήματα της τραυματικής περιπέτειας που έμελλε να τη σφραγίσει. Στα τελευταία στάδια του σεναρίου γίνονται πολύ μικρές αλλαγές, αλλά αναλύονται με ακρίβεια οι λεπτομέρειες των σκηνών. Θυμάμαι που κοίταζα τον Ken με καχυποψία όταν μου ζητούσε γι' άλλη μια φορά να περιγράψω με λεπτομέρειες τη δράση. «Γιατί με βάζεις να το κάνω αυτό;» τον ρώτησα μια φορά. «Όλοι μου λένε ότι οι ηθοποιοί σου πετάνε το σενάριο κι αυτοσχεδιάζουν.» Έδειξε λίγο σαστισμένος. Πραγματικά, μπορώ τώρα να επιβεβαιώσω ό,τι μου είχαν πει από την αρχή: η μέθοδός του είναι εντελώς αυτοσχεδιαστική, αλλά το κείμενο αναδύεται και πάλι στο μοντάζ.

Δεν μπορώ να πιστέψω ότι άλλη εταιρεία θα προσπαθούσε ν' ακολουθήσει τις συνθήκες τής ζωής μου τόσο βολικά όσο η Parallax. Εκείνη την εποχή έμενα στο Εδιμβούργο και διέθετα μόνο τρεις ώρες τη μέρα για δουλειά, το διάστημα που ο γιος μου ήταν στον παιδικό σταθμό. Ο Ken ερχόταν με το αεροπλάνο στο Εδιμβούργο, τις ώρες που ήμουν ελεύθερη. Αργότερα, η Parallax με πήγαινε με φορτηγάκι να παραλάβω το γιο μου απ' το σταθμό. Θα μ' άρεσε να πιστεύω ότι το σενάριο του *Ladybird* είναι και μια απόδειξη του τι μπορεί να καταφέρει μια μοναχική μητέρα με το ελάχιστο της βοήθειας απ' τους συνεργάτες της.

Όταν άρχισαν τα γυρίσματα, ζούσα στο Λονδίνο, προσπαθώντας να μετακομίσω από δύο διαμερίσματα στα δύο άκρα της χώρας σ' ένα τρίτο (αυτό είναι μια άλλη μεγάλη ιστορία). Δεν είχα αμφιβολία ότι μπορούσα να παρευρεθώ σ' όλα τα στάδια των γυρισμάτων, όμως οι λίγες μέρες που κατάφερα να πάω, θα άξιζαν, ακόμα κι αν δεν υπήρχε τίποτ' άλλο εκτός από το φαγητό. Έχοντας δουλέψει στην τηλεόραση, δεν περίμενα να έχω λόγο όπως στις πρόβες στο θέατρο, κι είμαι σίγουρη ότι το μισό συνεργείο δεν είχε ιδέα για το ποια ήμουν.

Πέρασα την περισσότερη ώρα κουλουριασμένη στις γωνίες του δωματίου, αποφεύγοντας τα βλέμματα των ηθοποιών, κοιτάζοντας κάτω, τα σχέδια των χαλιών, όμως η δύναμη της ταινίας και των ερμηνειών με συγκλόνισε. Θυμάμαι την Crissy Rock, που έπαιζε τη Μάγκι, να κάνει εμετό μετά από 17 λήψεις, έχοντας φάει 17 φορές ζαχαρωμένο κέικ στο κρεβάτι τού Χόρχε. «Για πες μου πάλι τ' όνομά σου, χρυσό μου! Πώς είναι; Φιόνα;» μου έλεγε, πιάνοντάς με απ' το χέρι. «Και τι κάνεις εδώ, είπαμε...;» Θυμάμαι να παρακολουθώ τον Vlad, που έπαιζε τον Χόρχε, να εμπλουτίζει το μονόλογο του σεναρίου μου με δικές του αναμνήσεις απ' τα παιδικά του χρόνια στη Χιλή. Θυμάμαι τη σκηνή στο νοσοκομείο. Καθώς οι λήψεις προχωρούσαν, η θλίψη της Crissy φαινόταν όλο και πιο αληθινή, όλο και πιο έντονη και τρομαχτική. Στεκόμουν στριμωγμένη πίσω από την κάμερα, μαζί με μια κοινωνική λειτουργό που μας βοηθούσε, και δεν μπορούσαμε να συγκρατήσουμε τα δάκρυά μας. Το πιο σημαντικό κέρδος αυτού του τόσο ανοιχτού γυρίσματος ήταν η δυνατότητα που μου έδωσε να κατανοήσω τη λειτουργία όλων των σταδίων της διαδικασίας παραγωγής. Δεν πιστεύω ότι αρκεί να διαβάσεις βιβλία για να μπορείς να γράψεις σενάρια για τη μικρή ή τη μεγάλη οθόνη. Για να γράψεις οποιοδήποτε είδος δράματος, πρέπει να καταλάβεις τις άλλες ειδικότητες που πραγματώνουν τις λέξεις σου, και να δεις πώς δουλεύουν με αφορμή το σενάριό σου. Έγραψα καλύτερους διαλόγους απ' τη στιγμή που δούλεψα με ηθοποιούς και είδα τα σενάρια ν' αλλάζουν στις πρόβες. Θα γράψω καλύτερα σενάρια τώρα που έχω δει πώς δημιουργείται μια ταινία – από τις πρόβες ώς το μοντάζ. Ακόμα κι αν δε λένε λέξη, οι συγγραφείς χρειάζεται να παρακολουθούν το γύρισμα και το μοντάζ, ιδιαίτερα αν βρίσκονται –όπως εγώ– στα πρώτα τους βήματα. Κι αν οι σκηνοθέτες έχουν τόση εμπιστοσύνη στο δικό τους όραμα ώστε να τους το επιτρέπουν, θα πάρουν καλύτερα σενάρια.

Όταν είδα το πρώτο μοντάζ της ταινίας, θυμήθηκα κάτι που το είχα απωθήσει στο νου μου. Η Μάγκι ζούσε πραγματικά μέσα στην ταινία. Το συναίσθημά της ήταν στην οθόνη. Από τό-

τε είδα πολλές φορές την ταινία, αλλά η προβολή όπου είχα την περισσότερη αγωνία, ήταν αυτή στην οποία ήρθαν η Μάγκι και ο Χόρχε για να δουν τι κάναμε. Τους είχα δώσει το σενάριο πριν αρχίσει το γύρισμα, όμως μετά από ένα απόγευμα που περάσαμε συζητώντας, η Μάγκι αποφάσισε ότι δεν ήθελε να κάνει άλλες παρατηρήσεις. Έδινε μεγάλη σημασία στα σπαραχτικά γεγονότα που έπρεπε να παραλειφθούν, και στη φριχτή συμπεριφορά κάποιων ατόμων που πίστευε ότι είχε αποδοθεί πολύ πιο ήπια. Μου είπε να το αφήσω όπως ήταν. «Εγώ αναστατώνομαι συνέχεια, Rona. Έχεις κάνει καλή δουλειά – αλήθεια σου λέω.» Δεν ήξερα αν θα έλεγε το ίδιο και μετά την προβολή. Το είπε. Και το εννοούσε.
Η άλλη προβολή που θα θυμάμαι για πάντα, είναι η πρεμιέρα. Τέσσερις γυναίκες ήρθαν μαζί μου, όλες φίλες μου, που είχαν πάρει κατά κάποιο τρόπο μέρος στο γράψιμο, βοηθώντας με να ξεπεράσω προσωπικά ή επαγγελματικά τραύματα. Μου 'πιασαν το χέρι, έκλαιγαν σ' όλη τη διάρκεια της προβολής και μ' έκαναν να αισθανθώ όπως και η Μάγκι: ότι είχα γράψει μια ταινία γι' αυτές. Κι αυτό αξίζει περισσότερο κι απ' την καλύτερη κριτική. Κάνει πιο εύκολο το γράψιμο του επόμενου σεναρίου. Κι αξίζει σίγουρα περισσότερο από πέντε ποτήρια σαμπάνια, ένα αστραφτερό φόρεμα και την επιστροφή στο σπίτι μέσα σε μια μεγάλη Mercedes.

«Sight and Sound», τ.4, τχ.11, Νοέμβριος 1994. Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

SALLY HIBBIN:
Οικονομία και ρίσκο

Όταν η Sally Hibbin πήγε για πρώτη φορά στις Κάννες ως δημοσιογράφος των περιοδικών «Movie» και «Film Review», στο διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ συμμετείχε η ταινία του Ken Loach *Ματιές και χαμόγελα*. Η Hibbin δε θα ξεχάσει ποτέ αυτή την εμπειρία, ούτε το γεγονός ότι υπήρξε από τους πιο αφοσιωμένους οπαδούς του στρατευμένου σκηνοθέτη. Δέκα χρόνια αργότερα, θα ξαναγύριζε στην Κρουαζέτ· αυτή τη φορά, όμως, ως παραγωγός της ταινίας του Loach *Ριφ-Ραφ*. Θ' ακολουθούσαν μια ολόκληρη σειρά ταινίες...

Είναι καθησυχαστικό το γεγονός ότι ακόμα και στις πιο γκρίζες μέρες μπορεί να πάρει φωτιά η μικρή λαμπερή σπίθα του κοινωνικού κινηματογράφου. Έχοντας κάνει την παραγωγή, εκτός απ' τις ταινίες του Loach, και σε μερικά πολύ δηκτικά ντοκιμαντέρ, έχω συνδέσει τ' όνομά μου με προκλητικό κινηματογραφικό υλικό. Κατά τη γνώμη μου, αυτές οι ταινίες δεν πρέπει να θεωρούνται πια προκλητικές, αλλά... «πολιτικά ορθές»!
Έγραφα ήδη πολύ καιρό σε περιοδικά, όταν συνειδητοποίησα ότι δεν είχα δει ποτέ να γυρίζεται μια ταινία! Κόλλησα, λοιπόν, σε μια παρέα φίλων που γύριζαν ένα διαφημιστικό. Κανείς τους δεν ήταν πολύ οργανωμένος, κι έτσι κατέληξα να τα κάνω όλα εγώ! Έχοντας περάσει τα πανεπιστημιακά μου χρόνια με έντονη συνδικαλιστική δράση, είχα γερές βάσεις κι ήμουν εξοικειωμένη με την οργανωτική δουλειά. Οι μικρές ταινίες για τα πυρηνικά κατάλοιπα κι άλλα παρόμοια θέματα ήταν πολύ καλή εξάσκηση, γιατί έμαθα να κάνω παραγωγή χωρίς καθόλου χρήματα! Οι ταινίες έμοιαζαν περισσότερο με συνθήματα (εκείνο τον καιρό, ολόκληρο το υλικό της ιδεολογικής εκστρατείας ήταν πολύ κακοφτιαγμένο), αλλά εμείς ήμαστε αποφασισμένοι να τις κάνουμε έτσι ώστε να δείχνουν πολύ επαγγελματικές.
Λίγο αργότερα, ακολούθησα μαζί με τους συνεργάτες μου την προφανή οδό που οδηγούσε στο BBC, κι έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του '80, άρχισα να κάνω ντοκιμαντέρ για το Channel 4. Όμως, το ιδεολογικό κλίμα της αρχής της καριέρας μου είχε αρχίσει ν' αλλάζει, και, με τη διάλυση του GLC, εξαφανίστηκε η παράδοση των κινηματογραφικών σχεδίων που βασίζονταν σε πολιτικές θέσεις. Τότε συνέπεσε και μια μεγάλη αλλαγή στη ζωή μου: με το γύρισμα της ταινίας *A Very British Coup*, στράφηκα στη μυθοπλασία κι έβαλα λίγο νερό στο

κρασί μου. Όμως, δεν άφησα το γράψιμο. Ταυτόχρονα με την παραγωγή του *A Very British Coup*, έγραφα και το *The Making of Licence to Kill*. Ήταν πολύ παράξενο, αλλά και πολύ διασκεδαστικό, να κάνω συγχρόνως δυο τόσο διαφορετικά πράγματα. Ένα μέρος του εαυτού μου λυπάται πολύ που δεν ασχολούμαι πια μ' αυτή τη δουλειά, αν και δε νοσταλγώ την εποχή που έγραφα για ταινίες – είμαι καλύτερη παραγωγός από συγγραφέας.

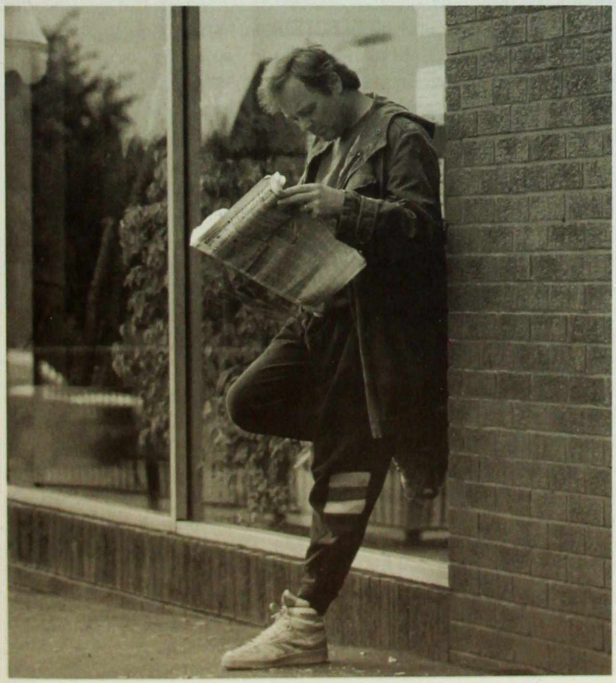
Για να γράψω το *Licence to Kill*, πέρασα δύο μήνες –τον ένα στο Μεξικό και τον άλλο στο Κι Ουέστ– στα μεγαλύτερα κινηματογραφικά πλατό. Είχα την άδεια να συζητώ με οποιονδήποτε εργαζόταν εκεί. Η δυνατότητα να βλέπω την άλλη πλευρά της παραγωγής, ήταν εκπληκτική! Εκεί μπορεί να ξοδευτούν περισσότερα χρήματα για το φαγητό του δεύτερου συνεργείου (second unit) απ' όσα ξοδεύω εγώ για να γυρίσω μια ολόκληρη ταινία.

Είναι αλήθεια ότι οι δικές μου ταινίες κοστίζουν πολύ φτηνά. Για παράδειγμα, το *Ριφ-Ραφ*, που στοίχισε μόλις 650.000 λίρες, είναι μια από τις φθηνότερες βρετανικές ταινίες με υπόθεση των τελευταίων χρόνων. Παρ' όλα αυτά, μας πήρε δύο χρόνια να μαζέψουμε τα χρήματα. Στο τέλος, τα 'βαλε όλα το Channel 4, αφού καταφέραμε να κάμψουμε τις αντιστάσεις τους. Τους ήταν αδύνατον να κατανοήσουν το συνδυασμό του χιούμορ με την πολιτική. Μπορεί, βέβαια, να 'παιζε ρόλο και το γεγονός ότι η *Πατρίδα*, η πιο πρόσφατη εκείνη την εποχή ταινία του Loach, που ήταν κι αυτή παραγωγή του Channel 4, δεν είχε αποδειχθεί τόσο επιτυχημένη όσο περίμεναν. Όμως, σε μιαν απ' τις πολλές συναντήσεις κάτι άλλαξε, κι είδα το βλέμμα του David Rose να φωτίζεται. Τελικά, τους κέρδισε η ιδέα ότι η παραγωγή θα ήταν πολύ συγκεντρωμένη: το γραφείο παραγωγής θα στεγαζόταν σ' ένα λυόμενο μέσα στην ίδια οικοδομή που χρησίμευε ως βασικό ντεκόρ της ταινίας. Οι λόγοι που μας οδήγησαν σ' αυτή τη λύση, ήταν πρώτα απ' όλα οικονομικοί. Όμως, αυτή η δόμηση της παραγωγής επιδρά και στο στιλ της ταινίας: την κάνει πιο πραγματική, τη φέρνει πιο κοντά στο ντοκιμαντέρ. Στους προϋπολογισμούς μου δεν υπάρχει χώρος για πολυτέλειες. Δεν έχουμε καμαρίνια, τρέιλερ κι όλα αυτά τα κλαπατσίμπανα που νομίζει ο κόσμος ότι συνοδεύουν πάντα τις κινηματογραφικές παραγωγές. Οι ηθοποιοί μετακινούνται όπως όλοι οι άλλοι. Στο *Βροχή από πέτρες*, το γραφείο παραγωγής στεγάστηκε σ' ένα παλιό σχολείο, ενώ πολλοί κάτοικοι της περιοχής πήραν μέρος στο γύρισμα. Όση όμως οικονομία κι αν πρέπει να κάνουμε, οι συνεργάτες μας πληρώνονται κανονικά, σύμφωνα με τις αμοιβές που ορίζει το σωματείο. Όλοι μας συμφωνούμε ως προς αυτό.

Η συνεργασία μου με την παραγωγό Sarah Curtis έγινε αφορμή ν' αλλάξω τη σύνθεση της εταιρείας μου, Parallax Pictures. Τώρα, εκτός από μένα συμμετέχουν επίσης η Curtis και οι σκηνοθέτες Les Blair και Ken Loach. Είμαστε ακόμα μια πολύ μικρή εταιρεία και δε βιαζόμαστε ν' αποκτήσουμε μεγάλο εξοπλισμό και πολλούς υπαλλήλους.

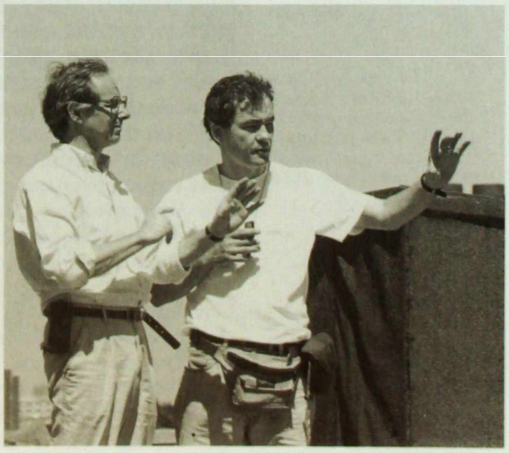
Μας απασχολεί περισσότερο το πρόβλημα της διανομής. Μόνο και μόνο το γεγονός ότι το *Ριφ-Ραφ* είχε πολύ καλή υποδοχή στις Κάννες έσωσε την ταινία από τη μοίρα της πολύ περιορισμένης κινηματογραφικής διανομής. Το Channel 4 είχε κάνει μια κακή συμφωνία, κι έτσι η ταινία, μετά από μια σύντομη προβολή στο NFT (National Film Theatre), ήταν καταδικασμένο να πάει κατευθείαν στην τηλεόραση. Ακόμα κι όταν η ταινία κατάφερε να συνεχίσει την προβολή της, δεν μπορούσαμε να βάλουμε αφίσες. Για καλή μας τύχη, απαγορεύτηκε η ταινία *The Pope Must Die*, κι έτσι, την τελευταία στιγμή, καταφέραμε να κολλήσουμε τις δικές μας αφίσες στον υπόγειο. Τα τρέιλερ της ταινίας άρχισαν να προβάλλονται στους κινηματογράφους δυο μέρες πριν την πρεμιέρα. Όλα αυτά, βέβαια, δε βοηθούν την εμπορικότητα μιας ταινίας. Ωστόσο, δεν πιστεύω ότι η πλατιά διανομή υπηρετεί πάντα σωστά μια ταινία. Μερικές φορές, είναι καλύτερα για μια ταινία να ξεκινά από ένα μικρό σινεμά και να χτίζει σιγά σιγά τη φήμη της, στόμα με στόμα. Η εμπορική διανομή μπορεί να σου σπάσει τα νεύρα. Αν η ταινία βγει μαζί με το *Jurassic Park*, μπορεί να είναι καταστροφή. Πάντως, αξίζει τον κόπο να δοκιμάζει κανείς. Ευτυχώς που οι ταινίες μας έχουν διαφορετική υποδοχή στην Ευρώπη και την Αμερική. Το *Ριφ-Ραφ*, π.χ., παιζόταν έξι μήνες στο Παρίσι, πάνω από δύο χρόνια στη Μαδρίτη και δώδεκα εβδομάδες στη Νέα Υόρκη. Στο Λονδίνο παίχτηκε μό-

Crissy Rock.



Βροχή από πέτρες: *ο Μπομπ (Bruce Jones) ψάχνει για δουλειά στις Μικρές Αγγελίες.*

Από το γύρισμα του Ριφ-Ραφ: *ο Ken Loach και ο φωτογράφος Barry Ackroyd στήνουν ένα πλάνο (φωτ.: Paul Chedlow).*



Απόσπασμα από μια συζήτηση με τη Lizzie Francke (περ. «Fact», τχ. 20, Ιούνιος 1993). Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

νο οκτώ εβδομάδες, παρ' όλο που πήρε το βραβείο της καλύτερης ευρωπαϊκής ταινίας τού 1991.
Για μένα, το μέτρο της επιτυχίας δεν είναι τα φεστιβάλ και τα βραβεία. Η αληθινή μου φιλοδοξία είναι να βλέπω τις ταινίες μου στο αγαπημένο μου στέκι, στο Holloway Odeon. Μπορεί να είμαι ευχαριστημένη ακόμα κι όταν προβάλλουν μόνο το τρέιλερ.

BARRY ACKROYD:
Η μέθοδος της κινηματογράφησης

Διευθυντής φωτογραφίας σε όλες τις ταινίες μεγάλου μήκους του Ken Loach, στη δεκαετία του '90. Απόφοιτος του κινηματογραφικού τμήματος του Portsmouth Art College. Από το 1976 εργάζεται ως ανεξάρτητος, και στα μέσα της επόμενης δεκαετίας ειδικεύεται στο ντοκιμαντέρ. Το 1989, συνεργάζεται για πρώτη φορά με τον Ken Loach στο ντοκιμαντέρ *The View from the Woodpile*.

Αν μου ζητήσετε να περιγράψω τον Ken, μπορώ να το κάνω πολύ σύντομα: είναι πολύ συμπαθής και άνετος, ξέρει πολύ καλά τι θέλει (και καταφέρνει να το πετύχει), του αρέσει να δουλεύει και να προχωρεί. Κι όλα αυτά μου ταιριάζουν πολύ. Κάνουμε ταινίες με υπόθεση, χρησιμοποιώντας ντοκιμαντερίστικες μεθόδους. Είναι απλούστατες. Δε γυρίζουμε καθόλου σε στούντιο· μόνο σε φυσικούς χώρους. Δε στήνουμε ράγες για πολλά τράβελινγκ, δεν κουβαλάμε βαρύ τεχνολογικό εξοπλισμό, κι οι φωτισμοί γίνονται με μεγάλη οικονομία και λεπτότητα: είναι νατουραλιστικοί. Το συνεργείο έχει το σενάριο, που είναι πολύ σφιχτό, και το ακολουθεί. Οι ηθοποιοί παίρνουν το σενάριο κομματιαστά – ποτέ ολόκληρο. Καθώς το γύρισμα προχωρεί και οι ηθοποιοί εντάσσουν τη δική τους εμπειρία ζωής μέσα στη δράση, το σενάριο μπορεί να μεταβάλλεται ελεύθερα. Για να τονίσουμε τη ντοκιμαντερίστικη αίσθηση της ταινίας, φροντίζουμε ώστε το στιλ της κινηματογράφησης να είναι όσο το δυνατόν πιο σφιχτό, τακτικό, ξεκάθαρο και λειτουργικό, κι οτιδήποτε συμβαίνει γύρω από τη μηχανή λήψης να 'ναι το ίδιο απλό κι αποτελεσματικό.
Η πραγματική δεξιοτεχνία γεννιέται όταν εφαρμόζεις τη μέθοδο αυτή χωρίς να παρεμβαίνεις στις ερμηνείες των ηθοποιών. Δε βάζουμε σημάδια για να περιορίζουμε την κίνησή τους, δεν τους υπαγορεύουμε τι να κάνουν, δεν προσπαθούμε να σταματήσουμε το θόρυβο του περιβάλλοντος. Μπαίνουμε σε κάποιο καφενείο ή σε κάποιο μπαρ για γύρισμα, το γεμίζουμε με ανθρώπους και, πριν δώσουμε κλακέτα για την πρώτη λήψη, τους παροτρύνουμε να μη μειώσουν την ενεργητικότητά τους και να 'ναι όσο το δυνατόν πιο ζωηροί. Δεν έχουμε βίντεο-ασίστ (κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης στο χώρο του γυρίσματος), κι ο ήχος πρέπει να γράφεται υπ' αυτές τις συνθήκες. Έτσι πολλαπλασιάζονται τα προβλήματα για τον Ray Beckett, τον ηχολήπτη μας. Εκ των υστέρων κάνουμε ελάχιστο –ή καθόλου– ντουμπλάζ, κι αυτό είναι πραγματικός άθλος.
Στο γύρισμα κάνω τους φωτισμούς και χειρίζομαι τη μηχανή. Δεν έχουμε πολλά άτομα στο φωτογραφικό τμήμα γιατί φωτίζουμε με τον απλούστερο τρόπο – λ.χ., μέσα από παράθυρα. Αυτό σημαίνει ότι ο χειρισμός της μηχανής είναι η μισή δουλειά του γυρίσματος, κι εδώ αρχίζει το γλέντι, γιατί τίποτα δεν έχει αποφασιστεί εκ των προτέρων. Χρησιμοποιώ μια Moviecam Compact. Έχει τον μικρότερο όγκο και μας βολεύει στο στιλ της δουλειάς μας. Ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετεί ο Ken, σημαίνει ότι σχεδόν σε κάθε πλάνο είμαστε «στριμωγμένοι στα σχοινιά». Κανείς δε διανοείται να δημιουργήσει την παραμικρή καθυστέρηση. Ούτε οι ηθοποιοί ούτε τα μέλη του συνεργείου έχουν προνόμια. Δεν έχουμε προσωπικό για τις μεταφορές. Μόνοι μας κουβαλάμε τα εργαλεία της δουλειάς μας.
Όταν κινηματογραφείς, πρέπει να χρησιμοποιείς τη διαίσθησή σου και να 'σαι έτοιμος για

μια απροσδόκητη αντίδραση των ηθοποιών, ενώ, ταυτόχρονα, πρέπει να κρατάς το στιλ σου υπαινικτικό κι ελεύθερο, για να λειτουργήσει πραγματικά. Προσπαθώ να μη χρησιμοποιώ πολύ ευρυγώνιους φακούς που παραμορφώνουν, και φροντίζω να μην επιβάλλω καταπιεστικές θέσεις μηχανής στα κοντινά πλάνα. Έτσι οι ηθοποιοί δεν αναγκάζονται να παίζουν για τη μηχανή και να νιώθουν εγκλωβισμένοι. Προτιμώ να βάζω τηλεφακό, να οπισθοχωρώ λίγο και να συγκεντρώνομαι στα πρόσωπα, φλουτάροντας την περιοχή πίσω απ' αυτά. Πιστεύω ότι οι ηθοποιοί, μόλις συνηθίσουν στην ιδέα και δουν τα αποτελέσματα, εκτιμούν τη μέθοδο, γιατί δε συγκρούεται με τη δουλειά τους. Καμιά φορά, χρησιμοποιώ τριακοσάρη τηλεφακό, αλλά το 95% του γυρίσματος γίνεται με φακούς 50, 65, 85, 135 και 180 χιλιοστών. Όταν θέλουμε το γενικό πλάνο κάποιου τοπίου ή κτιρίου, βάζω τηλεφακό κι απομακρύνομαι μέχρι και τετρακόσια μέτρα από το θέμα μου. Ξέρω καλά ότι το είδος του φιλμ που χρησιμοποιώ, δε θα με προδώσει. Εμπιστεύομαι τις δυνατότητές του και γνωρίζω ότι μπορώ να τις εξαντλήσω. Χρησιμοποιώ φιλμ Kodak, γιατί είμαστε πολύ ικανοποιημένοι με τα αποτελέσματα. Μέχρι το *Τραγούδι της Κάρλα* χρησιμοποιούσαμε πολύ το 93 και το 98 – έχει εξαιρετικό πλάτος ευαισθησίας, και μπορείς να τραβήξεις υποφωτισμένες σκηνές με πολύ καλό αποτέλεσμα. Στο *Τραγούδι της Κάρλα* δοκίμασα το καινούργιο 87 – το 'χα χρησιμοποιήσει πειραματικά σε διαφημιστικά και ντοκιμαντέρ. Μόλις τελείωσα την κινηματογράφηση μιας θεατρικής παράστασης για λογαριασμό του BBC. Τη γύρισα σε Super 16, χρησιμοποιώντας αποκλειστικά το 87, με πολύ καλά αποτελέσματα. Όμως, οφείλω να πω ότι τα καλύτερα αποτελέσματα τα πετυχαίνεις όταν πηγαίνεις κατευθείαν στο τελεσινέ. Παίρνουμε τακτικά το υλικό κάθε μέρας γυρίσματος, αλλά η πίεση της δουλειάς είναι τόσο μεγάλη, που δε μας επιτρέπει να χάνουμε ατέλειωτες ώρες για να το βλέπουμε. Έτσι, αναλαμβάνει να παρακολουθεί το υλικό ο μοντέρ μας στο Λονδίνο. Στη Νικαράγουα είχα μια βδομάδα νυχτερινά εξωτερικά, και δεν ήταν απαραίτητο να τα φωτίσω ιδιαίτερα, γιατί μας ενδιέφερε αυτό το χαμηλότονο, πολύ ρεαλιστικό αποτέλεσμα. Για τις σκηνές αυτές χρησιμοποίησα αρκετά κουτιά του 98.*

Στην τελευταία μας συνεργασία (*Το όνομά μου είναι Τζο*), είχαμε πολλές σκηνές με διάλογο σε μικρά δωμάτια που φωτίζονται μόνο από έναν μικρό γλόμπο, αφού οι ήρωες είναι φτωχοί και δε θα μπορούσαν ποτέ να έχουν στα σπίτια τους ακριβά φωτιστικά. Το πρόβλημά μου ήταν πώς να φωτίσω αυτούς τους χώρους χωρίς το αποτέλεσμα να είναι απαίσιο. Αυτές είναι οι πιο έντονες δραματικά και συγκινησιακά σκηνές, και ο Ken τις γυρίζει ξανά και ξανά, με μικρές παραλλαγές από λήψη σε λήψη. Για πολλούς σκηνοθέτες, ο αριθμός των λήψεων που κάνει ο Ken, είναι εξωφρενικά μεγάλος. Όμως, η μέθοδός του είναι ν' αφήνει το διάλογο να τρέχει. Κανείς δεν ξέρει ποτέ τι ακριβώς ψάχνει στο γύρισμα. Μπορεί να είναι μια στιγμούλα στην αρχή ή στο τέλος της σκηνής. Το μάτι απολαμβάνει τις εικόνες, αλλά το μεγαλύτερο μέρος της δράσης γίνεται σε άχαρα εσωτερικά και άσχημους χώρους. Εντούτοις, μερικά πλάνα καταφέρνουν ν' αναδείξουν την ομορφιά του περιβάλλοντος και να ευχαριστήσουν το μάτι. Η καλή φωτογραφία δεν είναι ποτέ αυτοσκοπός στις ταινίες τού Ken. Ό,τι συμβαίνει μπροστά από τη μηχανή, είναι πάντα πολύ πιο σημαντικό από αυτό που κάνει η ίδια η μηχανή.

** Οι αριθμοί 93, 98 και 87 που αναφέρονται στο κείμενο, αντιστοιχούν στους εξής τύπους φιλμ: Eastman EXR 200T film 5293, EXR 500T film 5298 και EXR 200T film 5287.*

Από συνεντεύξεις που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό «In Camera», Άνοιξη 1996, και στο press-book της ταινίας Το όνομά μου είναι Τζο. *Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.*

CRISSY ROCK:
Από το γέλιο στα δάκρυα

Συνάντησα για πρώτη φορά τον Ken Loach στο Docker's Club, στο Λίβερπουλ. Μου είχαν πει ότι κάποιος κινηματογραφιστής έψαχνε ηθοποιούς για να παίξουν σε μια ταινία. Εγώ δεν είμαι ηθοποιός· είμαι stand-up comedian. Είχα αποκτήσει κάποια φήμη στα κλαμπ του Λί-

βερπουλ με σκετς και ιστορίες για τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα. Δεν ήθελα να πάω στη συνάντηση, αλλά ο ατζέντης μου μου είπε ότι δεν είχα τίποτα να χάσω. Μπήκα στην αίθουσα κι είδα έναν άντρα καθισμένο. Δεν ήξερα ότι ήταν ο Ken Loach (τότε, άλλωστε, δεν είχα ιδέα ποιος είναι ο Ken Loach). Άρχισα, λοιπόν, να του μιλάω, νομίζοντας ότι κι αυτός είχε έρθει για κάποιο ρόλο. Όταν κατάλαβα το λάθος μου, του είπα ότι με τέτοια γκάφα θα 'χε δίκιο να με διώξει. Παρ' όλα αυτά, πήγα δυο φορές στο Λονδίνο για δοκιμαστικά και, τρεις βδομάδες αργότερα, μου τηλεφώνησε ο ίδιος για να με ρωτήσει αν ήθελα το ρόλο. Φαντάστηκα ότι έκανε κάποιο λάθος. Αν ήθελα το ρόλο, λέει! Νόμιζα πως ονειρευόμουν.

Μετά, όταν άρχισε το γύρισμα, δεν ήξερα τίποτα, εκτός από το ότι επρόκειτο για αληθινή ιστορία. Ο Ken δεν ήθελε να συναντήσω την πραγματική Μάγκι. Δεν κράτησα ποτέ ολόκληρο το σενάριο στα χέρια μου· κάθε πρωί μού έδιναν μόνο δύο σελίδες, που αφορούσαν στο γύρισμα εκείνης της μέρας. Δεν ήξερα ποτέ τι θ' ακολουθούσε. Δεν έβλεπα το υλικό. Ο Ken δεν ήθελε να βλέπουμε. Έτσι κι αλλιώς, εκείνη την εποχή δεν ήξερα ότι βλέπεις το υλικό τής μέρας μετά το γύρισμα.

Το πιο δύσκολο πράγμα για μένα δεν ήταν να πλάσω ένα χαρακτήρα – αυτό, στη δουλειά μου, το κάνω συνέχεια. Όμως, τις πρώτες μέρες του γυρίσματος ήταν λιγάκι ενοχλητικό να μιλάω στη μηχανή αντί στο κοινό. Αισθάνεσαι λίγο ηλίθια· μετά, συνηθίζεις. Η πρώτη μέρα μού φάνηκε απαίσια, γιατί μετά από κάθε λήψη ο Ken έλεγε: «Πάμε πάλι». Νόμιζα ότι τα πήγαινα χάλια. Στο τέλος του γυρίσματος του είπα ότι, αν είχε αλλάξει γνώμη κι ήθελε να πάρει κάποιαν άλλη, δεν υπήρχε πρόβλημα. Μου είπε να μην ανησυχώ, ότι έτσι γίνεται στον κινηματογράφο...

Θα 'ταν πολύ δύσκολο για μένα αν ξεκινούσαμε απ' τις βίαιες σκηνές. Ευτυχώς, φτάσαμε σιγά σιγά στις εκρήξεις της Μάγκι. Στην αρχή, δεν είναι ακόμα θυμωμένη· είναι μόνο λυπημένη. Είπα μέσα μου: «Στις έξι βδομάδες που θα κρατήσουν τα γυρίσματα, η Crissy Rock δε θα υπάρχει. Τα παιδιά στην ταινία θα 'ναι τα παιδιά μου· οι εχθροί στην ταινία θα 'ναι οι εχθροί μου». Έγινα η Μάγκι. Όταν τέλειωσε το γύρισμα, ανάσανα. Μπορούσα να φύγω, ευχαριστημένη που δεν ήμουν στην πραγματικότητα αυτή η γυναίκα. Μια φορά μόνο δεν κατάφερα να κοιμηθώ. Είχαμε γυρίσει τη μισή σκηνή του δικαστηρίου. Εκείνη τη νύχτα σκέφτηκα: «Κι αν δεν ξαναπάρω ποτέ πίσω τα παιδιά μου; Τι θα κάνω;» Κι όπως η Μάγκι δεν μπορούσε να προβλέψει το μέλλον της, έτσι κι εγώ δεν μπορούσα να προβλέψω το τέλος τής ταινίας. Όταν ολοκληρώθηκε το γύρισμα, μετά τη σκηνή του καβγά, καθίσαμε κάμποση ώρα χωρίς να μιλάμε. Ξαφνικά, ο Ken είπε: «Ε, λοιπόν, αυτό ήταν! Τελειώσαμε!» Κι είχαμε τελειώσει στ' αλήθεια. Τον ρωτήσαμε τι γίνεται μετά στην ιστορία, και μας απάντησε: «Δεν έχω ιδέα». Τέσσερις μήνες αργότερα, παρακολουθώντας πια την τελειωμένη ταινία, ανακάλυψα ότι η Μάγκι δεν πήρε ποτέ πίσω κανένα από τα έξι της παιδιά. Ήταν σαν να ξαναδιάβαζα ένα βιβλίο απ' το οποίο έλειπαν μόνο οι τελευταίες σελίδες. Έκλαιγα σαν χαζή.

Όταν είδα τον εαυτό μου στην οθόνη, ήθελα να φωνάξω: «Σταμάτα! Μη! Καπνίζεις πάρα πολύ! Μην είσαι τόσο κακιά με τον Χόρχε! Άκου την κοινωνική λειτουργό!» Κατά τη γνώμη μου, η Μάγκι πασχίζει να μη χάσει τα λογικά της, τα παιδιά της, το ανθρώπινο δικαίωμα να κάνει παιδιά. Δεν είναι κακή μητέρα. Το μόνο της λάθος είναι ότι έχει σχέσεις με βίαιους άντρες, αλλά αυτό συμβαίνει σε εκατομμύρια γυναίκες, χωρίς να τους παίρνει το κράτος τα παιδιά τους. Η Μάγκι είναι αποδιοπομπαίος τράγος. Εγώ έχω δύο κόρες, κι αν δεν είχα παιδιά, θα μου ήταν πολύ δύσκολο να παίξω μια μητέρα, ιδίως μια μητέρα σαν τη Μάγκι. Σε μερικές μητέρες αρέσει να είναι στην κουζίνα και να ετοιμάζουν γλυκά. Άλλες προτιμούν να τα αγοράζουν. Πιστεύω ότι είμαι καλή μητέρα, φροντίζω τα παιδιά μου, αλλά ανήκω στην κατηγορία των γυναικών που τα γλυκά τα αγοράζουν.

Υπάρχει και κάτι άλλο που με βοήθησε να παίξω τη Μάγκι. Όταν ήμουν μικρή, ήμουν πολύ μικροκαμωμένη, αδύνατη και χλομή. Ήμουν όμως μέσα σε όλα: ο καπεταν-φασαρίας κι ο κλόουν της παρέας. Αν η μπάλα κατέληγε στη στέγη, εγώ θ' ανέβαινα να την πιάσω. Αν γινόταν καβγάς, εγώ θα τον σταματούσα κάνοντας πλάκα. Αυτό ήταν το κόλπο μου, το μι-

κρό μου ταλέντο. Παρ' όλα αυτά, άργησα πολύ να καταλάβω ότι θα γινόμουν κωμικός. Στα 27 μου εργαζόμουν ακόμα σ' ένα μπαρ στο Λίβερπουλ, κι επειδή οι πελάτες μού κολλούσαν άσχημα, έπρεπε να είμαι ετοιμόλογη για να τους αντιμετωπίσω. Όταν προκηρύχθηκε ένας διαγωνισμός για τον καλύτερο stand-up comedian της χρονιάς, έβαλαν στοίχημα ότι δε θα πήγαινα. Εγώ, όμως, πήγα! Από πείσμα!

Ο διαγωνισμός κράτησε έξι εβδομάδες. Έξι «φιναλίστ» διαγωνίστηκαν σ' έξι διαφορετικά μέρη. Ήρθα δεύτερη, αλλά ήμουν η μόνη γυναίκα. Πήρα το βραβείο μου και ξαναγύρισα στη ζωή μου και στο μπαρ όπου δούλευα. Είχα ανέβει στο Έβερεστ κι έπρεπε να ξανακατέβω. Όμως όλοι μ' έσπρωξαν να συνεχίσω. Άρχισα, λοιπόν, τις εμφανίσεις σε φιλανθρωπικές γιορτές, σε γάμους και επετείους. Μετά, άνοιξα τα φτερά μου.

Σήμερα περιοδεύω από σκηνή σε σκηνή στη βόρεια Αγγλία – στο Μπέρμιγχαμ, το Μάντσεστερ, το Νιούκαστλ. Είναι ένα επάγγελμα σκληρό και μοναχικό. Μερικές φορές, φεύγω από το σπίτι μου τέσσερις ώρες πριν την παράσταση, κι όταν όλος ο κόσμος κοιμάται, εγώ βρίσκομαι ακόμα στους δρόμους. Όμως, μ' αρέσει να ταξιδεύω νύχτα – είναι πολύ ήρεμα. Όπως μ' αρέσει και να 'μαι στο σπίτι κάθε πρωί, την ώρα που ξυπνάει η κόρη μου.

Είναι δύσκολο να περιγράψω το «σόου» μου. Μια γυναίκα μιλάει για τη ζωή· για το σεξ, την αντισύλληψη, το γάμο, τον έρωτα... όχι για την πολιτική και τα κοινωνικά προβλήματα. Είναι ένας ευχάριστος, αστείος μονόλογος. Υπήρχε ένας πολιτικός που υποχρέωνε μια πόρνη να του πιπιλάει τα δάχτυλα των ποδιών του. Την πλήρωνε γι' αυτό. Εγώ, στο «σόου» μου, έβαζα την πόρνη ν' απαντά στην ερώτηση «Γιατί του πιπιλάς τα δάχτυλα των ποδιών;» με τη φράση: «Γιατί είναι πολύ μακριά απ' το στόμα του». Δεν είναι ούτε κακία, αλλά ούτε και πολιτική κριτική.

Δεν ξέρω αν η ταινία θα επηρεάσει τη ζωή μου. Για να 'μαι ειλικρινής, θα μ' άρεσε να γυρίσω άλλη μία ταινία – μια κωμωδία, κατά προτίμηση. Ποτέ όμως δε θα μπορούσα να πω: «Είμαι ηθοποιός, έχω ανάγκη αυτό ή το άλλο». Αν δεν μου προτείνουν κάτι, θα ξαναγίνω stand-up comedian, μητέρα και σύζυγος. Δεν πρέπει να τα μπλέκουμε όλα.

Τώρα που έχω δει όλες τις ταινίες του, νομίζω ότι ο Ken φτάνει στην καρδιά των πραγμάτων. Με ρωτούν αν οι πολιτικές μου ιδέες συμφωνούν με τις δικές του. Δεν ξέρω. Δεν έχω ιδέα από πολιτική. Ψηφίζω Εργατικούς, γιατί εκεί είναι οι ρίζες μου. Ο πατέρας μου ήταν εργάτης στη Ford, αλλά κάποια στιγμή αναγκάστηκε να σταματήσει να δουλεύει, γιατί η μητέρα μου έπαθε καρδιακή προσβολή, κι έπρεπε εκείνος να φροντίζει τους τέσσερις αδελφούς μου κι εμένα. Δεν είμαστε ακριβώς φτωχοί – τα κουτσοβολεύαμε. Ωστόσο, ακόμα κι αν γίνω εκατομμυριούχος, δε θα ψηφίσω ποτέ Συντηρητικούς. Δεν μπορείς να ξεχάσεις τις ρίζες σου.

Συνάντησα την αληθινή Μάγκι σε μια προβολή, μήνες μετά τα γυρίσματα. Αισθανόμουν τελείως ανόητη. Δεν ήξερα τι να της πω. Κατάφερα μόνο να της ζητήσω ψιθυριστά συγγνώμη. Εκείνη μου απάντησε ότι τώρα όλα πάνε καλά. Κι αυτό ήταν όλο.

Από συνεντεύξεις που δημοσιεύτηκαν στο περ. «Télérama» (τχ. 2333, 28 Σεπτεμβρίου 1994) και στην εφημερίδα «Le Monde». Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

PETER MULLAN:
Ηθοποιός και σκηνοθέτης

Ο τριανταοκτάχρονος Peter Mullan (βραβείο ανδρικού ρόλου στο Φεστιβάλ Καννών 1998) εργάζεται ως ηθοποιός και σκηνοθέτης. Εκτός από τον κινηματογράφο και το θέατρο παίζει πολύ στην τηλεόραση και κάνει πειραματική δουλειά με περιθωριακές ομάδες. Από το 1993 ώς σήμερα έχει σκηνοθετήσει τρεις ταινίες μικρού και μία μεγάλου μήκους (*Orphans*).

Ο Τζο είναι νευρικός και ασταθής, έξυπνος, παθιασμένος και καλοπροαίρετος. Έπαιξα τον Τζο σαν να 'παιζα εμένα τον ίδιο υπό άλλες συνθήκες. Είπα στον εαυτό μου: «Είναι όπως θα

ήσουν εσύ αν τα πράγματα δε σου είχαν έρθει καλά». Ο Loach σ' αφήνει ελεύθερο· δε σε σπρώχνει σε ερμηνευτικούς ακροβατισμούς. Στις ταινίες του, πρέπει να 'σαι πιστευτός – κι αυτή η άποψη μ' αρέσει πολύ. Πριν το γύρισμα, πέρασα λίγο καιρό με μέλη των Ανώνυμων Αλκοολικών που μου μίλησαν για τη συμπεριφορά των πρώην αλκοολικών. Έπρεπε να μάθω, γιατί αυτός είναι ο πυρήνας γύρω απ' τον οποίο περιστρέφονται οι πράξεις του Τζο. «Ζεις σε συνεχή τρόμο ότι θα ξανακυλήσεις – το πρώτο ποτήρι είναι μοιραίο» μου είπαν. «Στη μέση τής χαράς που κατάφερες να μένεις ξεμέθυστος, αισθάνεσαι τον τρόμο της υποτροπής. Σε μια σχέση, νιώθεις έναν απελπισμένο φόβο ότι θα τα κάνεις θάλασσα. Γι' αυτό είσαι τόσο επιφυλακτικός ως προς το ν' ανοιχτείς στην αγάπη και τη δέσμευση.» Όλα τα μέλη των Ανώνυμων Αλκοολικών υποστήριξαν ότι τα προβλήματα με το σύντροφό σου είναι ο κυριότερος λόγος για να ξαναγυρίσεις στο ποτό και να ζητήσεις συμβουλές από ειδικούς. Έμαθα πώς να υποδύομαι έναν αλκοολικό, όταν συνεργάστηκα με το Κρατικό Θέατρο της Μόσχας, που είχε έρθει στη Γλασκόβη να παρουσιάσει το έργο *Cinzano* στο Θέατρο Tron. Ήμουν ένας απ' τους τρεις τυχερούς σκοτσέζους ηθοποιούς που διάλεξαν. Μας ζήτησαν ν' αυτοσχεδιάσουμε για μια ώρα. Έπρεπε ν' αποκαλύψουμε ότι οι άνθρωποι τους οποίους υποδυόμαστε, ήταν αλκοολικοί, ότι για διάφορους συναισθηματικούς λόγους δεν μπορούσαν να κόψουν το ποτό. Μας ξεκαθάρισαν ότι αυτό δεν έχει καμιά σχέση με το αν μπορείς να παραπατάς ή να τραυλίζεις. Μας έλεγαν συνέχεια: «Μη σκέφτεστε καθόλου το αλκοόλ· υποκριθείτε τις επιπτώσεις του». Για να μείνει μακριά απ' το ποτό, ο Τζο προπονεί μια ποδοσφαιρική ομάδα (τους έντεκα λιγότερο πειστικούς αθλητές που έδειξε ποτέ ο κινηματογράφος). Όμως, γι' αυτά τα παιδιά που προσπαθεί να γυμνάσει, η ομάδα είναι ένας φάρος ελπίδας. Η παρέα έχει όλη την ενεργητικότητα και την ανοησία μιας πραγματικά κακής ποδοσφαιρικής ομάδας. Τα καλαμπούρια που πετιούνται προς όλες τις κατευθύνσεις, δε μειώνουν τον πόνο που νιώθουν αυτά τα παιδιά. Το πραγματικό πνεύμα βγαίνει από τον πόνο. Γίνεται τρισδιάστατο. Το χιούμορ δεν πρέπει να κάνει την απελπισία πιο νόστιμη, αλλά πιο αληθινή. Ο Τζο δε δυσκολεύεται τόσο να βρει την αγάπη, όσο να την κρατήσει μέσα στη μιζέρια και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει κανείς όταν έχει φτάσει στον πάτο. Ξέρει επίσης τους κινδύνους που ενέχει μια σχέση μεταξύ δύο ώριμων ανθρώπων, γιατί κουβαλάνε περισσότερες αποσκευές απ' το παρελθόν και πρέπει ο καθένας να λογαριαστεί με τις δικές του απογοητεύσεις. Δεν είναι όπως όταν είσαι δεκαοκτώ ετών. Όλα αυτά μπορούν να βλάψουν (ακόμα και να καταστρέψουν) μια σχέση.

Οι ερασιτέχνες ηθοποιοί που ο Loach έσπειρε παντού μέσα στην ταινία, ήταν καταπληκτικοί. Είχαν τρομερό θάρρος και μάθαιναν εξαιρετικά εύκολα. Θυμάμαι ότι, τη μέρα που ήταν να γυρίσουμε τη σκηνή της συνάντησης των Ανώνυμων Αλκοολικών, είχα μπροστά μου τη σχετική σελίδα του σεναρίου και δεν μπορούσα ν' αποφασίσω πώς να την παίξω. Ο Ken ζήτησε από τους άλλους να πουν την ιστορία τους, κι αυτοί άρχισαν ν' αφηγούνται ειλικρινά και συγκινητικά τι τους συμβαίνει. Ήταν υπέροχοι. Για πρώτη φορά στην καριέρα μου δεν επιθυμούσα να στραφεί η μηχανή πάνω μου. Αποφάσισα να μην υπάρχω εκεί ως ηθοποιός· απλώς, να υπάρχω. Ήταν πολύ τρομαχτικό. Απ' τη μια στιγμή στην άλλη, είχα χάσει όλα μου τα «κόλπα».

Οι αντιθέσεις ανάμεσα στις ερμηνείες δεν απασχολούν τον Ken, επειδή είναι ολοκληρωμένος σκηνοθέτης. Δεν υπάρχει άλλος στον κόσμο που να μην παρακολουθεί την ώρα της λήψης. Κάθεται σε μια γωνιά, αποστρέφει το βλέμμα του και σκεπάζει τα μάτια με τα χέρια του. Σκηνοθετεί με το αφτί, γιατί η πείρα του του έχει διδάξει ότι η αληθινή συγκίνηση δε σημαίνει τίποτα οπτικά. Πάρα πολλοί ηθοποιοί έχουν μανία με τις εκφράσεις του προσώπου, αλλά ο Ken ξέρει ότι, αν το συναίσθημα είναι αληθινό, οι μορφασμοί δεν έχουν σημασία. Μερικοί ηθοποιοί στον *Τζο* και σε προηγούμενες ταινίες του Loach χρησιμοποιούν ψεύτικα δάκρυα. Θα νόμιζε κανείς ότι ο Ken είναι αντίθετος, επειδή είναι κάτι φτιαχτό. Κι όμως, δεν τον πειράζει, γιατί ξέρει ότι η εξωτερική εμφάνιση του προσώπου δεν παίζει ρόλο· αυτό που έχει τη μεγαλύτερη σημασία, είναι η εσωτερική συγκίνηση.

Το βλέμμα ενός εξαίρετου ηθοποιού: ο Peter Mullan στο Το όνομά μου είναι Τζο.

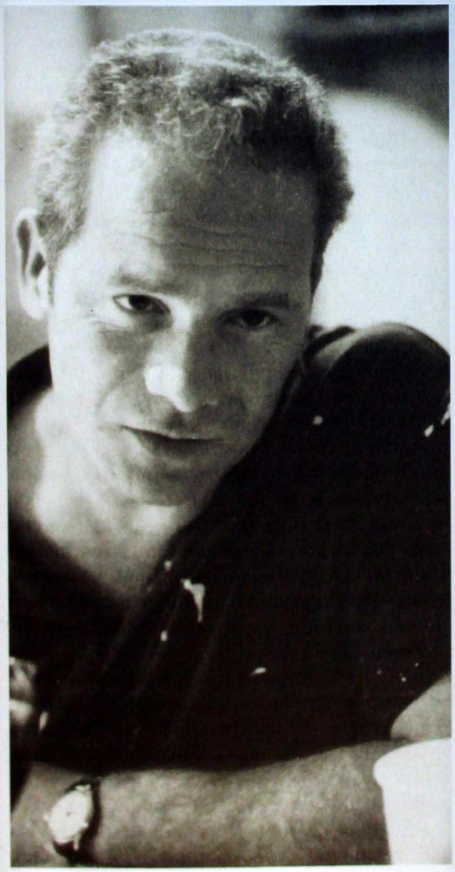
Ladybird, Ladybird: το πρόσωπο της τραγικής μητέρας.

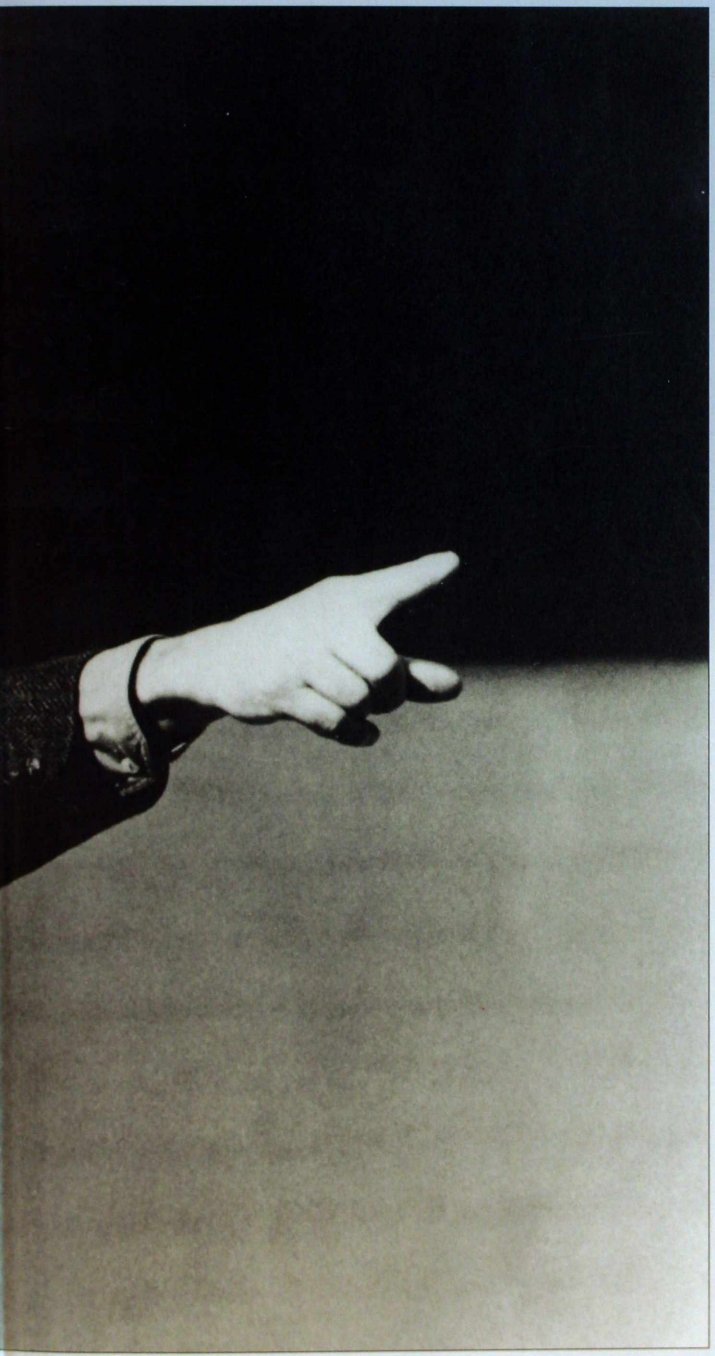
Για να παίξω στον *Τζο*, διέκοψα το μοντάζ της πρώτης μου ταινίας μεγάλου μήκους. Δεν μπο-

ρούσα να κάνω αλλιώς. Είμαι τρομερά επηρεασμένος από τον Loach μετά το *Ριφ-Ραφ*, όπου συνεργαστήκαμε για πρώτη φορά. Η περίπτωσή του είναι μοναδική. Αυτό που με κούρασε στη δική μου ταινία, ήταν το τσίρκο της μεγάλης παραγωγής. Καταλάβαμε ολόκληρους δρόμους. Δεν μπορούσαμε να πιστέψουμε ότι μας είχαν δώσει 2 εκατομμύρια λίρες για να γυρίσουμε μια ταινία, και θέλαμε να κάνουμε εντύπωση. Ο Ken είναι ακριβώς το αντίθετο: σιχαίνεται να τραβάει την προσοχή.

Από τα *Orphans* και τον *Τζο* θα ήθελα ν' αποκομίσω τη δυνατότητα να παραμείνω τόσο ασυμβίβαστος και τόσο πιστός στις αρχές μου όσο ο Ken, γιατί τώρα καταλαβαίνω τι σημαίνει να αισθάνεσαι ότι δίνεις τη μάχη του κινηματογράφου, και δεν πρέπει να σκέφτεσαι αν οι άλλοι έχουν δίκιο, ούτε ν' αναρωτιέσαι αν πρέπει να κάνεις αυτά που σου ζητάνε. Το βραβείο; Αδιαφορώ για τα βραβεία. Δε θα 'θελα, όμως, η ευχαρίστηση της συνεργασίας με τον Ken να καταστραφεί από οποιαδήποτε απογοήτευση που δεν καταφέραμε να πάρουμε την έγκριση του... «γυμνασιάρχη». Και μόνο η δυνατότητα να συνεργάζεσαι με τον Ken, είναι ένα πρώτο βραβείο!

Από συνεντεύξεις που δημοσιεύτηκαν στο press-book της ταινίας Το όνομά μου είναι Τζο *και στην εφημερίδα «The Guardian», 26 Μαΐου 1998. Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.*





Κείμενα και μελέτες για τον Ken Loach

Ο Ken Loach σκηνοθετεί το Ladybird, Ladybird.

Ken Loach: Ιστορία και ιστορίες

του Stuart Laing

Όσο χρόνο μου πήρε να γυρίσω τις ταινίες μου,
άλλο τόσο μου πήρε και για να τις υπερασπιστώ...[1]

Ken Loach

Το έργο του Ken Loach αποτελεί αντανάκλαση, αλλά και συνειδητή ανάλυση, της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης που επικρατεί στη Βρετανία τα τελευταία 30 χρόνια. Στο παρόν, όμως, δε θ' ασχοληθούμε λεπτομερώς με τον τρόπο που χειρίζεται αυτό το ζήτημα σε κάθε του έργο χωριστά. Σκοπός μας είναι να δώσουμε ένα γενικότερο πλαίσιο για την κατανόηση του έργου του Loach, λαμβάνοντας υπόψη τις συνθήκες της παραγωγής κάτω απ' τις οποίες εργάστηκαν ο ίδιος και οι συνεργάτες του. Οι συνθήκες αυτές πρέπει να θεωρηθούν περιοριστικές (κυρίως στις περιπτώσεις όπου επιβαλλόταν λογοκρισία), αλλά, ταυτόχρονα, και ευνοϊκές, υπό την έννοια των ιδιαίτερων θεσμικών διευθετήσεων και των πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών που μετέβαλαν την κατάσταση ως προς τα ζητήματα τα οποία έθεταν οι ταινίες του Loach. Εδώ, επομένως, απαιτείται όχι μόνο ένας ευρύς χαρακτηρισμός των πολύ σημαντικών και απροσδόκητων αλλαγών στο χαρακτήρα της βρετανικής πολιτικής και κοινωνικής ζωής, κατά τη χρονική περίοδο από το 1964 έως σήμερα, αλλά και μια ιδιαίτερη προσοχή στους όλο και περισσότερο αλληλεξαρτώμενους τομείς της τηλεόρασης και του κινηματογράφου κατά την ίδια περίοδο.

Η Βρετανία στη δεκαετία του '50

Ο Loach εισήλθε στην τηλεοπτική παραγωγή στις αρχές της δεκαετίας του '60, στο τέλος μιας από τις σημαντικότερες περιόδους κοινωνικής σταθερότητας και πολιτικής απάθειας της βρετανικής Ιστορίας κατά τον 20ό αιώνα. Στη δεκαετία του '50, σημειώθηκε εντυπωσιακή άνοδος του βιοτικού επιπέδου, που εκδηλώθηκε στην αύξηση των καταναλωτικών αγαθών (πλυντήρια, ψυγεία, πικάπ, αυτοκίνητα), σε συνδυασμό με την πλήρη απασχόληση και την κυρίαρχη πολιτική φιλοσοφία που αποκρυσταλλώνεται στη φράση του Harold Macmillan (Συντηρητικού Πρωθυπουργού, 1957-1963): «Ποτέ τα πράγματα δεν ήταν τόσο καλά». Για το μεγαλύτερο μέρος των βρετανών ψηφοφόρων, αυτή ήταν επιτέλους η πιο σωστή και απτή ανταμοιβή για τις προσπάθειες και τις στερήσεις του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και της περιόδου του δελτίου τροφίμων και της λιτότητας που ακολούθησε. Το κοινωνικό δημοκρατικό Κράτος Προνοίας (το επίτευγμα της κυβέρνησης των Εργατικών των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων) συμπληρωνόταν τώρα από την κοινωνία της αφθονίας του καταναλωτικού καπιταλισμού. Και τα δύο μεγάλα πολιτικά κόμματα έδειχναν την ίδια αφοσίωση σε μια μικτή οικονομία, βασισμένη στη δίδυμη αυτή βάση, καθώς και μια κοινή αποστροφή για τον πολιτικό «εξτρεμισμό», όπως εκείνος που είχε οδηγήσει στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και τώρα φαινόταν να εγκαθίσταται στο σοβιετικό μπλοκ.

Στη δεκαετία του '50, οι νέες μορφές κατανάλωσης ήταν ιδιαίτερα συνδεδεμένες με την ανάπτυξη μιας κοινωνίας εστιασμένης στο σπιτικό, και η έμφαση δινόταν στην οικογένεια και, ιδίως, στην οικογένεια-πυρήνα των δύο γονέων και των δύο ή τριών παιδιών ως βασική μονάδα. Το κατ' εξοχήν σύμβολο αυτής της κοινωνίας ήταν η οικογενειακή τηλεόραση. Η τηλεόραση ήταν ένα αντικείμενο-κλειδί της οικογενειακής κατανάλωσης (η αγορά της τηλεόρασης και η παρακολούθηση των προγραμμάτων) και, ταυτόχρονα, κεντρικό ιδεολογικό μέσο διάδοσης του κηρύγματος περί οικογενειακής ζωής, μέσω των διαφημίσεων και των μηνυμάτων που εξέπεμπαν τα οικογενειακά της δράματα. Στην ίδια δεκαετία, σημειώθηκε

1. *Christine Aziz, «Shoulder to Shoulder», «The Observer», 22.3.1987: 23.*

Η Carol White στο Όχι δάκρυα για την Τζόι.

μια αποφασιστική μεταβολή στη σχετική θέση των δύο μέσων, της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, στο πλαίσιο της οποίας ο Loach επρόκειτο να ξεκινήσει τη σταδιοδρομία του. Το 1950, ο κινηματογράφος εξακολουθούσε ν' αποτελεί σημαντική μορφή μαζικής κουλτούρας, με δύο ή τρεις αίθουσες σε κάθε πόλη μεσαίου μεγέθους. Οι θεατές έφταναν τα 1.396 εκατομμύρια το χρόνο· μέσος όρος επισκέψεων: 25 για κάθε μέλος του πληθυσμού. Αντίθετα, μόνο 350.000 σπιτικά έβλεπαν τηλεόραση: ένα μόνο κανάλι, που εξέπεμπε γύρω στις πέντε ώρες ημερησίως. Ωστόσο, ιδίως κατά τα τέλη της δεκαετίας, μετά την έναρξη λειτουργίας του ITV (1954) και την ταχύτατη εξάπλωση νέων μορφών κατανάλωσης, η ισορροπία διαταράχτηκε. Το 1960, το κοινό των κινηματογραφικών αιθουσών είχε μειωθεί στα 501 εκατομμύρια ετησίως, ενώ τηλεόραση διέθεταν 10,5 εκατομμύρια σπιτικά (τα δύο τρίτα σχεδόν του πληθυσμού). Τα περισσότερα απ' αυτά είχαν πρόσβαση σε δύο κανάλια, που εξέπεμπαν (σύνολο) μέχρι και δεκαέξι ώρες ημερησίως. [...]

Το θέατρο στο BBC

Όπως και πολλοί άλλοι εθνικοί θεσμοί, έτσι και το BBC υπέστη ραγδαίες μεταβολές στη δεκαετία του '50. Το 1950, ασχολούνταν σχεδόν αποκλειστικά με ραδιοφωνικές εκπομπές και, ελλείψει σοβαρού ανταγωνισμού, παρουσίαζε στο έθνος και στην Αυτοκρατορία μιαν ασφαλή και ήρεμη εικόνα δημόσιας υπηρεσίας. Προς το τέλος της δεκαετίας, η κατάσταση αυτή είχε αλλάξει ριζικά. Το μεγάλο παιχνίδι παιζόταν πλέον στην τηλεόραση, και η εμφάνιση ενός ισχυρού ανταγωνιστή (των ακόμα υπό αυστηρό έλεγχο τηλεοπτικών εταιρειών παραγωγής που χρηματοδοτούνταν από τη διαφήμιση) προκάλεσε σοβαρή διαμάχη σχετικά με τον τρόπο που το BBC θα μπορούσε να συνεχίσει το έργο του ως δημόσια υπηρεσία, χωρίς να χάσει το κοινό του. [...]

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αλλαγών στο BBC, στις αρχές της δεκαετίας του '60, ήταν εκείνες που είχαν να κάνουν με το τηλεοπτικό θέατρο. [...] Πιο συγκεκριμένα, στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο αναπτυσσόμενος Θεατρικός Τομέας του BBC αναζητούσε συνεργάτες μάλλον στο θέατρο παρά, π.χ., σε μια παραπαίουσα κινηματογραφική βιομηχανία και, κατά προτίμηση, επέλεγε ως νέους εκπαιδευομένους τους πιο διακεκριμένους και με τις καλύτερες σπουδές. Όπως πολλοί άλλοι πτυχιούχοι του Όξμπριτζ, με πείρα στις παραστάσεις φοιτητικών ομάδων, ο Loach (που είχε διατελέσει Πρόεδρος της Θεατρικής Εταιρείας του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης) προσλήφθηκε ως εκπαιδευόμενος του BBC το 1963, θεωρώντας το πιο προσοδοφόρο απ' το σκηνικό θέατρο.

Η θεατρική παράδοση που έφεραν μαζί τους αυτοί οι πτυχιούχοι, δεν μπορούσε παρά να είναι η παράδοση του αυτοτελούς έργου που ανεβαίνει στη λεγόμενη «ιταλική σκηνή», και τα περισσότερα θεατρικά έργα της τηλεόρασης, κατά τη δεκαετία του '50 και τις αρχές της επομένης, απλώς αναπαρήγαν αυτή την αντίληψη στα τηλεοπτικά στούντιο. Ωστόσο, υπήρχαν τρεις εναλλακτικοί τηλεοπτικοί τρόποι, οι οποίοι άρχισαν να θεωρούνται κατάλληλοι για να συνδυαστούν με το «θέατρο της πολυθρόνας» και να δημιουργήσουν νέες υβριδικές μορφές. Πρώτον, ενώ η γενικά αποδεκτή στη βρετανική τηλεόραση αντίληψη ήταν ότι υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο, άρχισε να γίνεται αποδεκτό ότι, ως προς τα ντοκιμαντέρ (κοινωνικά ή με θέμα τη φύση), υπήρχε ουσιαστικά ελάχιστη διαφορά. Οι συμβάσεις και οι μέθοδοι παραγωγής του κινηματογράφου έγιναν πλήρως αποδεκτές στα περισσότερα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ, ένα από τα βασικά γνωρίσματα των οποίων ήταν ότι γυρίζονταν σε φιλμ. Δεύτερον, δημιουργήθηκε ένα κάπως διαφορετικό είδος τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ: το «δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ», που γυριζόταν αποκλειστικά σε στούντιο, κατά κανόνα πραγματευόταν κοινωνικά θέματα και διακρινόταν σαφώς απ' το τηλεοπτικό θεατρικό έργο από την πλήρη έλλειψη απαιτήσεων για μια δεξιοτεχνική αφήγηση, κι από τον τρόπο που έπαιζαν οι ηθοποιοί. Τρίτον, γεννήθηκαν οι δραματικές σειρές, τα σίριαλ – ένα είδος που και πάλι θεωρήθηκε ως εξ ορισμού χαμηλής ποιότητας από τους υποστηρικτές του αυτοτελούς έργου. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η αλληλεπίδραση όλων

αυτών των διαφορετικών ειδών, η οποία οφειλόταν τόσο στην ανάγκη αποτελεσματικού ανταγωνισμού προς το ITV όσο και στην ανάπτυξη νέων τεχνικών δυνατοτήτων μέσω της χρήσης της βιντεοκασέτας, του ηλεκτρονικού μοντάζ και της όλο και ευρύτερης χρήσης του φιλμ 16mm, επέτρεψε τη σταδιακή απομάκρυνση από την παγιωμένη ιδέα ότι σοβαρό τηλεοπτικό θέατρο έπρεπε να σημαίνει τη μαγνητοσκόπηση μιας «ζωντανής» παράστασης σε στούντιο, με τρόπο ανάλογο προς τον θεατρικό.

Ο Loach στη δεκαετία του '60

Ο Loach εντάχθηκε στην τηλεόραση του BBC κατά τη διάρκεια αυτής της μεταβατικής περιόδου με τις πολλές ευκαιρίες δημιουργικότητας, όπου υπήρχε (ή δημιουργήθηκε τότε) μια σημαντική ποικιλία προτύπων, σε μια προσπάθεια ν' αναπαρασταθούν νέες μορφές κοινωνικής εμπειρίας. Η πρώτη σημαντική ευκαιρία που του δόθηκε, ήταν, στις αρχές του 1964, η σκηνοθεσία τριών επεισοδίων μιας σειράς που άσκησε μεγάλη επιρροή, της *Z Cars*, η οποία, από το πρώτο της επεισόδιο (Ιανουάριος 1962), συνδύαζε το δράμα, το ντοκιμαντέρ και το κοινωνικό σχόλιο, κι ήταν σταθερά τοποθετημένη στην τότε θεματική της εργατικής τάξης του βορρά. Η σειρά στάθηκε για τους δημιουργούς της, τον John McGrath (συμφοιτητής τού Loach στην Οξφόρδη) και τον Troy Kennedy Martin, το εφαλτήριο για να περάσουν σε πιο πρωτότυπα και αυθεντικά τηλεοπτικά είδη. Συγκεκριμένα, στάθηκαν κριτικοί απέναντι στη μεταφύτευση του θεατρικού νατουραλισμού στο τηλεοπτικό θέατρο και, στα τέλη τού 1964, προσέλαβαν τον Loach ως σκηνοθέτη για τρία από τα έξι επεισόδια της σειράς τους *Diary of a Young Man*. Παρότι το θέμα της σειράς (δύο νεαροί από το βορρά αναζητούν την τύχη τους στο Λονδίνο) είναι χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής, το στιλ ήταν σαφώς μη νατουραλιστικό και ενδοσκοπικό, ενώ η ευθύγραμμη αφήγηση «έσπαγε» με τη χρήση slides, αφήγησης off και αυθαίρετες χρονικές παλινδρομήσεις. Σ' ένα άρθρο με τίτλο «Nats go home» («"Νατουράλες", αδειάστε μας τη γωνιά») που δημοσιεύτηκε στο προοδευτικό θεατρικό περιοδικό «Encore», ο Kennedy Martin υποστήριζε ότι, για να δημιουργηθεί ένα νέο τηλεοπτικό θέατρο, έπρεπε να ξεπεραστεί ο νατουραλισμός, και διάνθιζε τα επιχειρήματά του με παραδείγματα από το *Diary of a Young Man*. Η επιχειρηματολογία του ήταν επιτηδευμένη – τόνιζε, π.χ., την ανάγκη «ν' απαλλαγεί η κάμερα απ' το να φωτογραφίζει διαλόγους» και «ν' απελευθερωθεί η δομή απ' τον φυσικό χρόνο».[2] Αυτή η συνειδητή κατασκευή μιας νέας τηλεοπτικής αισθητικής ήταν ένα από τα ρεύματα που επέδρασαν στους νέους σκηνοθέτες τού BBC την εποχή εκείνη. Μια ελαφρώς διαφορετική και ευθύτερη προσέγγιση υπάρχει στην απάντηση του Tony Garnett στο άρθρο του Kennedy Martin, στην οποία ο Garnett υποστηρίζει ότι «οι περισσότερες (αν όχι όλες οι) παραδοσιακές διαφορές μεταξύ κινηματογραφικής ταινίας και τηλεοπτικού θεάτρου δεν είναι ουσιαστικές, αλλά τυχαίες, ιστορικές ή φανταστικές».[3] Μ' ένα μίγμα διαφόρων στιλ, στηριγμένο και στις δύο αυτές απόψεις, ο Loach έγινε γνωστός, αρχικά μέσα απ' τη δουλειά του στη σειρά του BBC *Wednesday Play* («Το Θέατρο της Τετάρτης») και, ώς το τέλος της δεκαετίας, μέσα απ' τις ταινίες του μεγάλου μήκους.

Το 1965, ο Loach σκηνοθέτησε έξι θεατρικά για το «Θέατρο της Τετάρτης», μεταξύ των οποίων και το *Up the Junction* της Nell Dunn. Ένας από τους στόχους της σειράς ήταν «η εξεύρεση θεατρικών έργων που να μιλούν για σύγχρονα προβλήματα»,[4] σε μια Βρετανία, η οποία, την εποχή που άρχισε να παίζεται η σειρά (Οκτώβριος 1964, ο μήνας διεξαγωγής των γενικών βουλευτικών εκλογών που απομάκρυναν το Συντηρητικό Κόμμα από την εξουσία, μετά από τριάντα χρόνια διακυβέρνηση), ήταν σημαντικά διαφορετική από τη Βρετανία τής δεκαετίας του '50. Τα τελευταία χρόνια της Συντηρητικής διακυβέρνησης χαρακτηρίστηκαν από σημάδια παρακμής (σεξουαλικά σκάνδαλα), μιαν ανεπιτυχή οικονομική στρατηγική και μιαν ακόμα μεγαλύτερη μείωση του διεθνούς γοήτρου (αποτυχία ένταξης στην ΕΟΚ το 1963, απώλεια του ανεξάρτητου πυρηνικού εξοπλισμού, τελική φάση απώλειας της Αυτοκρατορίας), ενώ, στο εσωτερικό της χώρας, η ανάπτυξη μιας νέας νεανικής κουλτούρας,

2. Troy Kennedy Martin, «Nats go home», «Encore» 48 (Μάρτιος - Απρίλιος 1964): 25.

3. «Reaction», «Encore» 49 (Μάιος - Ιούνιος 1964): 45.

4. «Face to Face», συνέντευξη του Ken Loach στον Jeremy Isaacs, που μεταδόθηκε απ' το BBC-2, στις 19.9.1994.

τροφοδοτούμενης από εμπορικούς παράγοντες (καθοδηγούμενη από τις εταιρείες δίσκων και τη βιομηχανία ρούχων), εξέφραζε έναν προσανατολισμό της εθνικής κουλτούρας με τον οποίο οι ηλικιωμένοι πατρίκιοι του Συντηρητικού Κόμματος δεν είχαν την παραμικρή επαφή. Το Εργατικό Κόμμα, υπό την ηγεσία του νεαρότερου μέλους του με καταγωγή από το βορρά, του Harold Wilson, επαγγελλόταν μια εκσυγχρονισμένη προσέγγιση, βασισμένη στην επιστήμη και την τεχνολογία, προκειμένου να γίνουν αλλαγές στη χώρα. Τα υπόλοιπα χρόνια της δεκαετίας αυτής, οι προσπάθειες υλοποίησης των υποσχέσεων αυτών μέσω κάποιων μορφών κεντρικού οικονομικού σχεδιασμού και ελέγχου αποδείχθηκαν κατ' επανάληψη ολέθριες και, κυρίως, αποξένωσαν πολλά ενεργά στελέχη της Αριστεράς εντός και εκτός των συνδικάτων, ευνοώντας την ανάπτυξη εναλλακτικών «αριστερών» πολιτικών ομάδων. Η Επιτροπή Τιμών και Εισοδημάτων, το Εθνικό Πρόγραμμα του 1965, η υποτίμηση της λίρας το 1967 και η Λευκή Βίβλος του 1969 δεν μπόρεσαν ν' αποτρέψουν (ίσως, μάλιστα, και να προκάλεσαν εν μέρει) την αύξηση του πληθωρισμού, της ανεργίας και της δυσαρέσκειας στις εργασιακές σχέσεις. Ο αριθμός των απεργιών διπλασιάστηκε στη χρονική περίοδο μεταξύ των ετών 1965 και 1970, ενώ οι εργάσιμες μέρες που χάθηκαν σε απεργίες, αυξήθηκαν από 3.000.000 περίπου (1965) σε σχεδόν 11.000.000 (1970). Όμως, όσο ο τομέας παραγωγής όδευε ακάθεκτος προς την κρίση, τόσο οι τομείς κατανάλωσης και προσωπικής ελευθερίας εξακολουθούσαν να διευρύνονται και να φιλελευθεροποιούνται. Υπό την ηγεσία των Εργατικών, οι δημόσιες δαπάνες για τις τέχνες και την παιδεία αυξήθηκαν σημαντικά, ενώ καίριοι μεταρρυθμιστικοί νόμοι για το διαζύγιο, την έκτρωση, την ομοφυλοφιλία και τη λογοκρισία στο θέατρο συνέβαλαν στη δημιουργία ενός πιο εύφορου κλίματος για την ανταλλαγή ιδεών και την ανάπτυξη νέων τρόπων ζωής. Τόσο οι συγκρούσεις στον εργασιακό χώρο όσο και η φιλελευθεροποίηση της κουλτούρας δημιούργησαν ένα κλίμα στο οποίο ο πολιτικός και πολιτισμικός τρόπος σκέψης άρχισε να προχωρά, τερματίζοντας τη στασιμότητα που είχε προκαλέσει ο Ψυχρός Πόλεμος. Οι κατά βάση σοσιαλιστικές ουμανιστικές θεωρίες της Νέας Αριστεράς, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '50, οδήγησαν σε πιο οργανωμένες πολιτικές ομάδες, αλλά και σε μια σημαντική αναβίωση του ενδιαφέροντος για τα κείμενα του Marx (ο οποίος, από τη δεκαετία του '30, είχε πάψει ν' απασχολεί σοβαρά τους βρετανούς διανοουμένους), συμπεριλαμβανομένου του προβληματισμού γύρω από το πώς θα μπορούσαν οι μαρξιστικές ιδέες να εκφραστούν στη μορφή και στο περιεχόμενο καλλιτεχνικών δημιουργιών.

Τα γεγονότα της περιόδου 1968-'70 ώθησαν τα ζητήματα αυτά σε αποφασιστικό σημείο. Ο Μάης του '68, οι μαζικές διαδηλώσεις στο Λονδίνο κατά της εμπλοκής των Αμερικανών στο Βιετνάμ, η αύξηση των ρατσιστικών εντάσεων που ενισχύθηκαν από τις ομιλίες του Enoch Powell, η σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία, οι πρώτες «ταραχές» στη Βόρεια Ιρλανδία, οι πρώτες ενέργειες ενός εκκολαπτόμενου φεμινιστικού κινήματος, δημιούργησαν ένα κλίμα στο οποίο τα όρια μεταξύ πολιτισμικού και πολιτικού γίνονταν όλο και πιο ασαφή. Το θεατρικό έργο του Trevor Griffiths *The Party* (1973), η δράση του οποίου τοποθετείται το Μάιο του 1968, στο σπίτι κάποιου παραγωγού της τηλεόρασης (βασισμένου αόριστα στον Tony Garnett),[5] και στο οποίο αντιπαρατίθενται διάφορες μαρξιστικές αναλύσεις της πολιτικής κατάστασης και του τρόπου μεταρρύθμισής της, μας δίνει μια πιστή περιγραφή του ιδεολογικού κλίματος μέσα στο οποίο εργαζόταν ο Loach εκείνη την εποχή.

Η εξέλιξη του έργου του Loach κατά την περίοδο 1965-'72 αντανακλά αυτή τη βαθμιαία όξυνση της σύγκρουσης και την εμφάνιση νέων και παλαιών πολιτικών μορφών από τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές των αρχών και των μέσων της δεκαετίας του '60: «Ήταν μια περίοδος έντονης πολιτικοποίησης. Στην εξουσία βρισκόταν η κυβέρνηση Wilson, και οι προσδοκίες μας έγιναν γρήγορα ψευδαισθήσεις».[6] Ο Loach έγινε αρχικά γνωστός με τα τρία από τα δέκα «Θέατρα της Τετάρτης» που σκηνοθέτησε: το *Up the Junction* (1966), το *Cathy Come Home* (1966) και το *In Two Minds* (1967) – όλα, σε συνεργασία με τον Tony Garnett. Κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν η περιγραφή κοινωνικών προβλημάτων μέσω ενός κράματος μυθοπλασίας και δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ που ήταν σαν να 'λεγε στο κοινό:

5. *Trevor Griffiths*, The Party *(Λονδίνο: Faber and Faber, 1974).*

6. *«Face to Face», ό.π.*

Μυστική ατζέντα: *οι δρόμοι της Ιρλανδίας.*

Το τραγούδι της Κάρλα: *ο έρωτας πηγαίνει να συναντήσει τον πόλεμο.*

«Κοιτάξτε πώς αυτοί οι άνθρωποι δεν συμμετέχουν στην άνετη, ικανοποιημένη, πλούσια κοινωνία της σύγχρονης μυθολογίας!» Αργότερα, αναλύοντας το έργο του αυτής της περιόδου, ο Garnett θα παρατηρούσε: «Φαντάζομαι πως, από μια μαρξιστική άποψη, προσπαθούσαμε να δημιουργήσουμε κάτι υπό το πρίσμα της υλιστικής φιλοσοφίας, εκεί που, μέχρι τότε, η όλη παράδοση του τηλεοπτικού θεατρικού έργου στηριζόταν –συνειδητά ή υποσυνείδητα– σε μια ιδεαλιστική φιλοσοφία. Όλα υπήρχαν στο κεφάλι τους ή, έστω, στα τηλεοπτικά στούντιο. Κι αν κάποιος επισήμαινε ότι αυτό που έκαναν, δεν είχε την παραμικρή σχέση με τον πραγματικό κόσμο και την πραγματική εμπειρία κάποιου ανθρώπου, έλεγαν: "Εμείς κάνουμε τέχνη". Εμείς, όμως, σε καμία περίπτωση δεν κάναμε τέχνη – έτσι; Εμείς, απλώς προσπαθούσαμε να κατανοήσουμε τον κόσμο».[7]

Τα έργα αυτά περιέγραφαν άτομα παγιδευμένα σ' ένα πλέγμα περιστάσεων που ούτε μπορούσαν να το εξηγήσουν, ούτε να επινοήσουν την παραμικρή λύση ή κάποιους τρόπους διαφυγής. Πολιτικές αναλύσεις και λύσεις απουσίαζαν ή, απλώς, υπονοούνταν.

Αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό και για τις δύο μεγάλου μήκους ταινίες του Loach αυτής της περιόδου: *Όχι δάκρυα για την Τζόι* (1967) και *Κες* (1969). Εκ πρώτης όψεως, μπορεί να φαίνεται παράξενο το ότι, σε μια εποχή που η κινηματογραφική βιομηχανία συρρικνωνόταν, ένας ανερχόμενος σκηνοθέτης της τηλεόρασης θα επιδίωκε (ή θα του δινόταν η δυνατότητα) να κάνει ταινίες μεγάλου μήκους. Ωστόσο, όσο μειωνόταν το κοινό του κινηματογράφου, τόσο γινόταν σαφές ότι οι περισσότεροι θεατές απ' αυτούς που είχαν μείνει πιστοί, ήταν νέοι ενήλικες, έτοιμοι να γευτούν λιγότερο γλυκερά πράγματα απ' ό,τι το παραδοσιακό οικογενειακό κοινό. Ταυτόχρονα, αυξήθηκε το ενδιαφέρον της Αμερικής (που, τη δεκαετία του '60, προσέφερε σημαντικές χρηματοδοτήσεις σε βρετανικές κινηματογραφικές παραγωγές) για γυρίσματα ταινιών στη Βρετανία. Επίσης, παρά τις εξελίξεις της τηλεόρασης πέρα από το «θέατρο της πολυθρόνας», εξακολουθούσαν να υπάρχει τεράστια διαφορά ως προς το τι μπορούσε να επιχειρηθεί στον κινηματογράφο και τι στην τηλεόραση, σε ό,τι αφορούσε στον προϋπολογισμό ή τα οπτικά εφέ (όλες οι βρετανικές τηλεοράσεις ήταν ασπρόμαυρες μέχρι το 1969, ενώ μόλις το 1977 η πλειονότητα των τηλεθεατών είχε έγχρωμους δέκτες), καθώς και το τι είδους ιστορίες (και σε ποια «γλώσσα») επιτρεπόταν να γυρίζονται.

Από τις δύο ταινίες, θα μπορούσε να πει κανείς πως η *Όχι δάκρυα για την Τζόι* βγαίνει μέσ' απ' το καλούπι του «Θεάτρου της Τετάρτης» (ήταν βασισμένη σ' ένα βιβλίο της Nell Dunn, που είχε γράψει και το *Up the Junction*), ενώ η *Κες* προαναγγέλλει μεταγενέστερες μορφές του έργου του Loach. Βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα του Barry Hines και σηματοδοτεί την αρχή μιας σειράς συνεργασιών του Loach με διάφορους συγγραφείς. Το στιλ του εγκαταλείπει πολλές από τις πιο εσωστρεφείς πλευρές του κράματος δράματος και ντοκιμαντέρ που ήταν το «Θέατρο της Τετάρτης», και ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται (ένα χωριό ανθρακωρύχων στο Γιορκσάιρ, όπου ολόκληρη η ζωή των κατοίκων φαίνεται να διέπεται από την πραγματικότητα της σκληρής χειρωνακτικής εργασίας στην καρδιά της βιομηχανικής διαδικασίας), προτείνει μια πιο άμεση ενασχόληση με την καθημερινή ζωή συγκεκριμένων κοινοτήτων, παρά την εστίαση σε προβλήματα και μεμονωμένες δυστυχίες.

Το *The Big Flame*, που γύρισε ο Loach το 1969, γραμμένο από τον Jim Allen, παρουσιάζει μερικά απ' αυτά τα χαρακτηριστικά (π.χ., επικεντρώνεται σε θέματα γύρω από τη βιομηχανική εργασία)· συγχρόνως, όμως, αντανακλά (αλλά και, κατά μία έννοια, προβλέπει) τη φύση τής σχέσης μεταξύ των συγκρούσεων στον εργασιακό και στον πολιτικό χώρο, η οποία είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται, για να γίνει εμφανέστερη στις αρχές της δεκαετίας του '70. Με το *The Big Flame* και το *The Rank and File* (1971), επίσης γραμμένο από τον Allen, το έργο τού Loach προσκτάται μιαν αδιαμφισβήτητη πολιτική χροιά, καθώς από τη μια απεικονίζει το αναπτυσσόμενο πολιτικό κλίμα, κι από την άλλη διαδηλώνει την απόφαση του Loach να πάψει να εργάζεται μέσα στα στενά πλαίσια των *Wednesday Plays* του BBC, και ν' αρχίσει να συνεργάζεται στενά με ανεξάρτητους συγγραφείς.

7. Tony Garnett, «Television in Britain: Description and Dissent», «Theatre Quarterly» 2:6 (Απρίλιος - Ιούνιος 1972): 19-20.

Ο Loach στη δεκαετία του '70

Τον Ιούνιο του 1970, το Συντηρητικό Κόμμα, με επικεφαλής τον Edward Heath, επανήλθε στην εξουσία, κι οι κοινωνικές και πολιτισμικές συγκρούσεις του τέλους της δεκαετίας του '60 άρχισαν ν' αποκτούν ευρύτερες και σαφέστερες μορφές. Ο Εργατικός Νόμος του 1971 προκάλεσε οξύτατες αντιδράσεις από πολλά συνδικάτα, ενώ η πολιτική που είχε αναγγείλει η κυβέρνηση περί μη παροχής βοήθειας σε αφερέγγυες βιομηχανίες, άρχισε να υποχωρεί μπροστά στην πιθανή κατάρρευση τρανταχτών βρετανικών ονομάτων, όπως η Rolls Royce. Ο πληθωρισμός και η ανεργία άρχισαν ν' αυξάνονται (χωρίς, πάντως, να φτάνουν τα δεδομένα των δεκαετιών του '80 και του '90, αφού οι άνεργοι δεν ξεπερνούσαν το ένα εκατομμύριο) και, το 1972, μετά την απεργία των ανθρακωρύχων, με την υπογραφή της Εθνικής Συλλογικής Σύμβασης για τις αποδοχές των εργαζομένων στο Δημόσιο, σημειώθηκε μια εμφανής στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών στην πολιτική της κυβέρνησης. Οι ταραχές σε σχέση με το Ιρλανδικό Ζήτημα άρχισαν ν' αποκτούν πιο οργανωμένη μορφή, ενώ έκαναν την εμφάνισή τους πιο εξτρεμιστικές πολιτικές και παραστρατιωτικές ομάδες Προτεσταντών και Καθολικών. Μετά το 1972, οι βομβιστικές επιθέσεις γενικεύτηκαν σε όλη την Αγγλία, ενώ το 1971 ήταν η χρονιά των βομβιστικών επιθέσεων της «Οργισμένης Ταξιαρχίας», μιας βραχύβιας αναρχίζουσας ομάδας. Επίσης, καταργήθηκε το κλίμα κοινωνικής και πολιτιστικής συναίνεσης, με το Φεστιβάλ του Φωτός, τις Μαύρες Βίβλους περί εκπαίδευσης και τη λογοκρισία του «αντεργκράουντ» Τύπου. Τέλος, ο αραβο-ισραηλινός πόλεμος του 1973 και το πετρελαϊκό εμπάργκο που ακολούθησε, δημιούργησαν συνθήκες στις οποίες οι ανθρακωρύχοι μπορούσαν και πάλι ν' ασκήσουν πίεση στην κυβέρνηση, καταλήγοντας στην εργάσιμη εβδομάδα των τριών ημερών και, τελικά, στις γενικές βουλευτικές εκλογές του Φεβρουαρίου 1974 – το πρώτο παράδειγμα, στη σύγχρονη βρετανική Ιστορία, εργατικών συγκρούσεων που οδήγησαν σε πτώση της κυβέρνησης.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας, η κυβέρνηση των Εργατικών, με οριακή πλειοψηφία στο Κοινοβούλιο, αγωνιζόταν να ελέγξει μια ρευστή κοινωνική και οικονομική κατάσταση. Το 1975, ο πληθωρισμός και οι μισθολογικές αυξήσεις από τις εθνικές συλλογικές συμβάσεις εργασίας έφτασαν το 30%, ενώ ξεπεράστηκε ο συμβολικός αριθμός του ενός εκατομμυρίου ανέργων. Περισσότερες από μια γενιές θεωρούσαν αξιωματικά δεδομένο ότι είχε γίνει ένας ολόκληρος πόλεμος και είχε εδραιωθεί η ειρήνη, έτσι ώστε οι παλιές κακές μέρες της κρίσης τού 1930 και η ανεργία να μην επιστρέψουν ποτέ. Τώρα, αυτή η βεβαιότητα διαλυόταν· στα τέλη της δεκαετίας του '70, παρατηρήθηκε σταδιακή φθορά της κοινοβουλευτικής πλειοψηφίας και της αυτοπεποίθησης της κυβέρνησης των Εργατικών μπροστά στις περικοπές των δημοσίων δαπανών, την άνοδο του εθνικισμού στην Ουαλία και τη Σκοτία, και, τελικά, το «Χειμώνα της Πίκρας» του 1978-'79, με τους πιο χαμηλόμισθους δημοσίους υπαλλήλους ν' αρνούνται να δεχτούν τις μισθολογικές περικοπές που είχε επιβάλει η κυβέρνηση.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ταινίες *The Big Flame* και *The Rank and File* σηματοδότησαν την απομάκρυνση από την πρωταρχική ενασχόληση με μεμονωμένα παραδείγματα «θυμάτων της κοινωνίας», και τη στροφή προς τη δραματοποίηση μορφών συλλογικής εργατικής και πολιτικής δράσης. Το *After a Lifetime*, που ο Loach γύρισε το 1971 για λογαριασμό του London Weekend Television, πραγματεύεται παρόμοια θέματα, εξετάζοντας τη ζωή ενός βετεράνου της Γενικής Απεργίας. Όλη αυτή η προβληματική συγκεφαλαιώνεται στο σημαντικότερο έργο του της δεκαετίας του '70, το *Days of Hope* (1975), το οποίο, παρότι είναι το πρώτο απολύτως ιστορικό έργο του, δημιουργήθηκε σαφώς μέσα από την κατάσταση που ίσχυε στις αρχές της δεκαετίας (αδιανόητη μια δεκαετία νωρίτερα), κι όπου εύκολα εντοπίζονταν οι αναλογίες ανάμεσα στους πολιτικούς και εργατικούς αγώνες των αρχών της δεκαετίας του '20, με αυτές των αρχών της δεκαετίας του '70. Είπε ο Loach, το 1975: «Θέλουμε, όποιος αισθάνεται ότι υποφέρει απ' τη σημερινή κρίση, απ' την άνοδο των τιμών, τον πληθωρισμό και το πάγωμα των μισθών, να βλέπει τις ταινίες και ν' αντιλαμβάνεται ότι όλα αυτά έχουν συμβεί και παλιότερα. Κι ελπίζουμε να πάρει κάποια μαθήματα από τις χαμένες ευκαιρίες τού 1926 και τις τότε ήττες της εργατικής τάξης».[8]

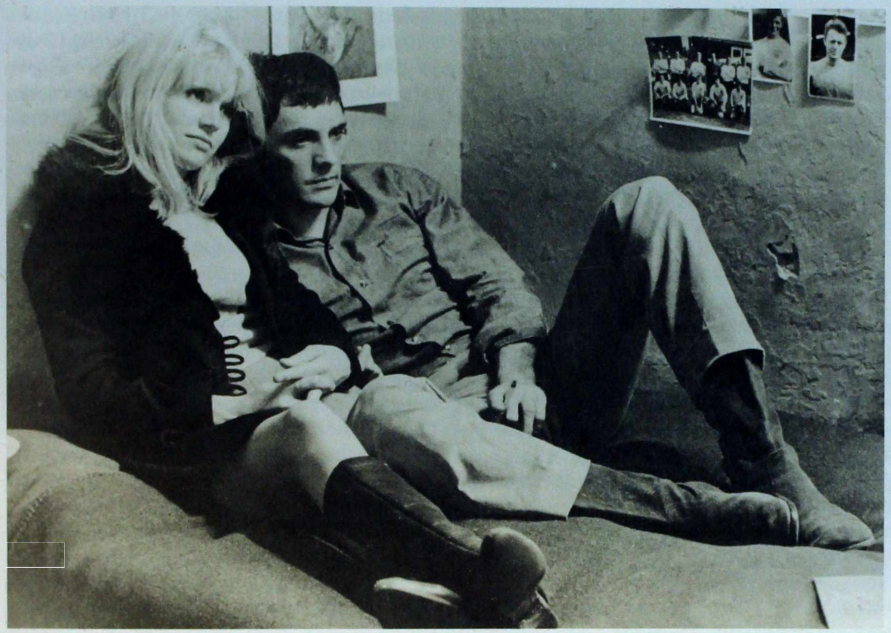
8. Αναφέρεται στο: Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer και Janet Woolacott (επιμ.), Popular Television and Film *(Λονδίνο: British Film Institute, σε συνεργασία με το The Open University, 1981): 302.*

Όπως υπονοεί το σχόλιο αυτό, η ταινία *Days of Hope* συνιστά μιαν απόπειρα μακροπολιτικής ανάλυσης, η οποία συνδέει το πολιτικό, το εργατικό και το εθνικό πολιτικό στοιχείο με τρόπο εντελώς διαφορετικό από κάθε προηγούμενο ή μεταγενέστερο έργο μυθοπλασίας του Loach. Οι πολιτικές και πολιτισμικές συγκρούσεις της περιόδου 1968-'73 είχαν πράγματι δημιουργήσει ένα κλίμα μέσα στο οποίο διαφαινόταν μια σοβαρή πιθανότητα να πραγματοποιηθούν ορισμένες σημαντικές πολιτικές αλλαγές, ως αποτέλεσμα του συνδυασμού μιας εργατικής σύγκρουσης, μιας πολιτικής βούλησης και ενός οράματος. Εκ των υστέρων, όμως, φαίνεται ότι αυτό το κλίμα σημάδευε την αρχή της ανάπτυξης μιας δυσαρέσκειας για τη δουλειά του Loach, οι ταινίες του οποίου προκαλούσαν συζητήσεις γύρω απ' τη μορφή και τον τρόπο ερμηνείας της Ιστορίας, και όχι τα άμεσα πολιτικά ζητήματα που έθεταν. Το δεύτερο σημαντικό τηλεοπτικό έργο του Loach κατά τη δεκαετία του '70, *The Price of Coal* (1977), ένα δράμα σε δύο μέρη, βασίστηκε κυρίως στη σημασία των εργατικών αγώνων στις αρχές της δεκαετίας του '70 που κατέστησαν και πάλι τους ανθρακωρύχους κεντρικό σύμβολο του εργατικού κινήματος, δίνοντας έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στις διαφορετικές εικόνες της Αγγλίας, τη χρονιά του Αργυρού Ιωβηλαίου της Βασίλισσας. Σήμερα, τόσο ο τίτλος όσο και το θέμα φαίνονται προφητικά των ολοένα οξυνόμενων πολιτικών διχονοιών και, κατά τον Loach, των πολιτικών ηττών της επόμενης δεκαετίας.

Ο θατσερισμός

Η εκλογή της Margaret Thatcher ως πρωθυπουργού (Μάιος 1979) σηματοδοτεί μια σημαντική καμπή της μεταπολεμικής ιστορίας της Βρετανίας. Ήταν η επιβεβαίωση ότι το μεταπολεμικό σχήμα του καπιταλιστικού Κράτους Προνοίας (βασισμένου στην πλήρη απασχόληση) είχε τελειώσει οριστικά. Αρχικά, αυξήθηκαν οι φόροι και μειώθηκαν οι κρατικές ενισχύσεις της βιομηχανίας. Η ανεργία, από 1,25 εκατομμύρια, το 1978, έφτασε τα 2,67 εκατομμύρια, το 1982. Από πολιτικής πλευράς, η έντονα «δεξιά» στροφή του Συντηρητικού Κόμματος συνδυάστηκε με την «αριστερή» στροφή του Εργατικού Κόμματος που, το 1980, εξέλεξε ως ηγέτη του τον Michael Foot, παλαίμαχο διανοούμενο και υποστηρικτή του μονομερούς πυρηνικού αφοπλισμού. Τον κενό χώρο του Κέντρου ήρθε να καλύψει το νέο Σοσιαλιστικό Δημοκρατικό Κόμμα, που δημιουργήθηκε κυρίως από απογοητευμένους, «δεξιών» τάσεων, αποστάτες του Εργατικού Κόμματος, το οποίο, το 1981, μαζί με το συμμαχικό του Φιλελεύθερο Κόμμα, βρισκόταν επικεφαλής των εθνικών δημοσκοπήσεων, ζημιώνοντας σε εθνικό επίπεδο την εικόνα του Εργατικού Κόμματος, κάτι που έμελλε να επιδράσει στην πολιτική κατάσταση για το υπόλοιπο της δεκαετίας. Χρειάστηκε ο πόλεμος στα Νησιά Φόκλαντ (1982) προκειμένου το Συντηρητικό Κόμμα ν' ανακτήσει έδαφος και να επιτύχει συντριπτική εκλογική νίκη, το 1983, επί της διαιρεμένης αντιπολίτευσης. (Στην πραγματικότητα, το συνολικό ποσοστό των Συντηρητικών ήταν μικρότερο από του 1979, ενώ η κοινοβουλευτική τους πλειοψηφία αυξήθηκε κατά 100.)

Η περίοδος 1983-'87 αποτελεί την πενταετία-έμβλημα του θατσερισμού, καθώς στο χρονικό αυτό διάστημα υλοποιήθηκαν οι σημαντικότεροι πολιτικοί στόχοι του. Την πώληση των δημοτικών ιδιοκτησιών ακολούθησε η ιδιωτικοποίηση των μεγαλύτερων δημόσιων οργανισμών, όπως η British Aerospace (1981), η Britoil (1982), η British Telecom (1984), η British Gas (1986) και οι British Airways και British Petroleum (1987). Σημειώθηκαν σημαντικές νίκες επί των οργανωμένων αντιδράσεων, όπως ο εκφυλισμός της απεργίας των ανθρακωρύχων (1984-'85), η κατάργηση του Συμβουλίου της Ευρύτερης Περιοχής του Λονδίνου (1985) που ελεγχόταν από τους Εργατικούς, κ.ά. Οι λανθάνουσες κάτω απ' αυτά τα γεγονότα κοινωνικές αλλαγές μπορούν να εντοπιστούν στις αλλαγές της σύνθεσης της βρετανικής κοινωνίας. Στην περίοδο 1979-'87, ο αριθμός των κατόχων μετοχών αυξήθηκε από 3 σε 8 εκατομμύρια· των ιδιοκτητών σπιτιών, από 52% σε 66% επί του συνόλου των κατοίκων· και η φορολογία προσαρμόστηκε έτσι ώστε να μειωθεί το «φορολογικό βάρος» των υψηλών εισοδημάτων. Παράλληλα, η συμμετοχή των εργαζομένων στα συνδικάτα μειώθηκε



Έρωτας μ' έναν παράνομο: η Carol White και ο Terence Stamp στο Όχι δάκρυα για την Τζόι.

Βροχή από πέτρες: *ο τοκογλύφος απειλεί να καταστρέψει την οικογένεια του Μπομπ.*

από 30% σε 22%, ενώ, το 1986, ο συνολικός αριθμός των ανέργων έφτασε τα 3,2 εκατομμύρια, κι άρχισαν να πληθαίνουν οι επαίτες και οι άστεγοι στους δρόμους όλων των μεγάλων πόλεων. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, η αντιπολίτευση παρέμεινε διασπασμένη. Το Εργατικό Κόμμα, υπό τη νέα ηγεσία του Neil Kinnock, άρχισε τη μακρά πορεία του προς την ανάκτηση της πολιτικής υπόληψής του, εστιάζοντας την προσοχή του στην ανάγκη αντιμετώπισης της «μαχητικής τάσης» μέσα στους κόλπους του, παρότι ήταν έντονα επηρεασμένο από την ισχυρή επανεμφάνιση της Εκστρατείας για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό. Το αποτέλεσμα των εκλογών του 1987, παρά την ελάχιστη μείωση της πλειοψηφίας των Συντηρητικών, επιβεβαίωσε ότι η Συμμαχία Σοσιαλιστικού Δημοκρατικού Κόμματος και Φιλελευθέρων δεν μπόρεσε να «σπάσει το τσόφλι» της βρετανικής πολιτικής κατάστασης, και σύντομα άρχισε να διαλύεται.

Τα τελευταία χρόνια της πρωθυπουργίας της Thatcher, από το 1987 έως το 1990, παρατηρήθηκε η σταδιακή διάδοση αυτού του κλίματος αυτοπεποίθησης στην «επιχείρηση πολιτισμός». Η μεγάλη έκρηξη της απελευθέρωσης του Χρηματιστηρίου του Λονδίνου (1986) ακολουθήθηκε από τη θεαματική πτώση των τιμών των μετοχών (Οκτώβριος 1987), μετά την οποία άρχισε να υπονομεύεται η πεποίθηση περί της ωφέλιμης επίδρασης της ανόδου των «γιάπηδων». Η μεγάλη αύξηση των πιστώσεων, που προκάλεσε ταχύτατη αύξηση των τιμών των ακινήτων (πάνω στην οποία στηρίχτηκε κατά ένα μεγάλο μέρος η άποψη περί ευημερίας στη δεκαετία του '80), τροφοδότησε τον πληθωρισμό, κι ύστερα άρχισε να φθίνει, καθώς οι τιμές των ακινήτων έμειναν σταθερές από το 1989 και μετά. Η φορολόγηση απ' τις τοπικές κυβερνήσεις, που επιχειρήθηκε στη Σκοτία το 1989 και στην Αγγλία το 1990, οδήγησε σε μαζικές δημόσιες αντιδράσεις, στις αρχές του 1990. Οι διαφωνίες στο εσωτερικό τού Συντηρητικού Κόμματος για την ένταξη στο ευρωπαϊκό οικονομικό σύστημα οδήγησαν σε παραιτήσεις ανώτατων στελεχών της κυβέρνησης (1989 και 1990) και, τέλος, στην απομάκρυνση της κυρίας Thatcher από το πρωθυπουργικό αξίωμα (Νοέμβριος 1990).

Ο Loach στη δεκαετία του '80

Προκειμένου να εξηγήσει γιατί τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '90 φαίνεται ότι ήταν ευτυχέστερη περίοδος στο έργο του απ' ό,τι η δεκαετία του 1980, ο Loach παρατήρησε: «Δύο ήταν οι λόγοι: πρώτον, είχε καταλαγιάσει λίγο το αντιθατσερικό μένος· δεύτερον, στις αρχές της δεκαετίας του '80, δεν μου ήρθε καμιά σπουδαία ιδέα».[9] Πάντως, δεν είναι αξιοπερίεργο το ότι η επικράτηση του θατσερισμού δημιούργησε ένα μη φιλικό κλίμα για έναν κινηματογραφιστή με τόσο σαφή πολιτική θέση όπως ο Loach. Ωστόσο, όπως λέει κι ο ίδιος, υπήρχαν και πολλοί προσωπικοί λόγοι για τις δυσκολίες που αντιμετώπισε, τη δεκαετία του '80, προκειμένου να διατηρήσει το κοινό και τη φήμη του.

Η επιτυχία του Loach στις δεκαετίες του '60 και του '70 (στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο) στηρίχτηκε σχεδόν αποκλειστικά στη χρήση μιας μορφής που συνδύαζε τη μυθοπλασία με το ντοκιμαντέρ, κι ενός συγκεκριμένου κοινωνικού ή ιστορικού σημείου αναφοράς. Παρά ταύτα, προς το τέλος της δεκαετίας του '70, αφού έχει διακόψει τις σχέσεις του με το BBC, ο Loach στρέφεται για πρώτη φορά στο καθαρό ντοκιμαντέρ: στο *A Question of Leadership* (1980), παραγωγή της Associated Television, ασχολείται με συνδικαλιστικούς αγώνες στη χαλυβουργία. Ένα από τα θέματα που τίθενται τότε, όπως παρατηρεί ο Loach σε μια πρόσφατη συνέντευξή του, είναι ότι, ενώ στο σκηνοθέτη τηλεταινιών μυθοπλασίας «παρέχεται πλήρης ελευθερία», στα ντοκιμαντέρ «επιβάλλονται περιορισμοί».[10] Στο προσκήνιο έρχεται το αίτημα για «ισορροπία» στην παρουσίαση των απόψεων – μιας ιδιαίτερα προβληματικής έννοιας στις αρχές της δεκαετίας του '80, όταν αμφισβητήθηκε η ίδια η ύπαρξη της συναίνεσης στη βρετανική πολιτική κατάσταση. Αυτό ήταν που προκάλεσε προβλήματα στην επόμενη σειρά ντοκιμαντέρ τεσσάρων επεισοδίων του Loach, με θέμα την ηγεσία των συνδικάτων, το *Questions of Leadership*, το οποίο γύρισε για λογαριασμό της Central Television, προκειμένου να προβληθεί στο Channel 4, το φθινόπωρο του 1983 (περίοδος βαθιάς κρίσης

9. «*Face to Face*», ό.π.

10. ό.π.

για το Εργατικό Κόμμα, μετά τη συντριπτική ήττα του στις γενικές βουλευτικές εκλογές του 1983). Η Ανεξάρτητη Ραδιοτηλεοπτική Αρχή (IBA) θεώρησε ότι οι εκπομπές αυτές στερούνταν της «δέουσας αντικειμενικότητας», γιατί δεν έδιναν αρκετή προσοχή στις απόψεις των ηγετών των συνδικάτων, σε αντίθεση με τις απόψεις των απλών μελών, με τα οποία κατ' εξοχήν είχε ασχοληθεί ο Loach. Η σειρά δεν παίχτηκε ποτέ. Παρόμοιες αντιρρήσεις εγέρθηκαν και για την ταινία του *Which Side Are You On?* (1984), με θέμα τους ανθρακωρύχους και τους συνδικαλιστικούς αγώνες τους, που γυρίστηκε για λογαριασμό του καλλιτεχνικού μαγκαζίνου του LWT, *The South Bank Show*, αλλά παίχτηκε, δυο μήνες αργότερα, τον Ιανουάριο 1985, στο Channel 4 (θεωρήθηκε ότι ο αντάρτης πρωταγωνιστής της ταινίας ανταποκρινόταν περισσότερο στη δέσμευση αυτού του καναλιού να παρουσιάζει μια πραγματική πολυφωνία προοπτικών και απόψεων).

Κατά μία έννοια, η στροφή του Loach προς τα (σαφώς πολιτικά) ντοκιμαντέρ ήταν η λογική συνέχεια των στόχων των προηγούμενων έργων του, ιδίως της περιόδου της οξείας πολιτικής επίθεσης για το βιοτικό επίπεδο και την πολιτική κουλτούρα της εργατικής τάξης. Επίσης, έδειχνε τη δυσκολία εξεύρεσης επιχορήγησης για την περαιτέρω ανάπτυξη της προσέγγισης του δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ που χαρακτήριζε τα προηγούμενα έργα του Loach. Όχι μόνον το πολιτικό κλίμα ήταν λιγότερο ευνοϊκό, αλλά και το έργο του άρχισε να τίθεται όλο και περισσότερο υπό αμφισβήτηση *και* από αισθητικής πλευράς. Η στροφή, κατά τη δεκαετία του '70, ορισμένων κριτικών κινηματογράφου και αριστερών θεωρητικών προς τη «θεωρία της οθόνης», η οποία βασιζόταν στις αρχές της γλωσσολογίας και της ψυχανάλυσης, έκανε το (βασικά, χωρίς θεωρητική βάση) έργο του Loach και των συγγραφέων με τους οποίους συνεργαζόταν (Barry Hines και Jim Allen) να φαίνεται αφελές και ξεπερασμένο. Ο Loach θυμάται μια προσπάθειά του, στις αρχές της δεκαετίας του '80, να εξασφαλίσει χρηματοδότηση για ένα πρόγραμμα από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (BFI): «Το έργο [...] συσχέτιζε τα πυρηνικά όπλα με τα προβλήματα της ανεργίας [...] επισημαίνοντας ότι, στην πραγματικότητα, και τα δύο εντάσσονται στο ίδιο οικονομικό σύστημα. [...] Αφορούσε ένα θίασο. Ήταν πολύ τολμηρό εκ μέρους του Jim Allen να γράψει κάτι τέτοιο. [...] Το υπέβαλα στο BFI, και κάποιοι καρεκλοκένταυροι μίλησαν για "ρεαλισμό του '70". Είχαν μια εικόνα για τον τρόπο που έγραφε ο Jim Allen, και μέσα απ' αυτήν διάβασαν το σενάριο».[11]

Η χρηματοδότηση δεν εγκρίθηκε. Το 1987, οι Allen και Loach υφίστανται άλλη μια σημαντική αποτυχία, όταν το έργο του Allen *Perdition*, που θα σκηνοθετούσε ο Loach, αποσύρθηκε απ' το ρεπερτόριο του Θεάτρου Royal Court, μετά έναν μεγάλο δημόσιο σάλο εξαιτίας του υποτιθέμενου αντισημιτισμού του.

Ακόμα, ένα από τα δύο σημαντικά έργα που ολοκλήρωσε ο Loach κατά τη δεκαετία αυτή, το *Πατρίδα* (1986), έδειξε κάποιους από τους τρόπους με τους οποίους οι συνθήκες που επικρατούσαν στις αρχές της δεκαετίας του '80, ήταν εχθρικές απέναντι στις δυνάμεις και τις τάσεις του. Η *Πατρίδα*, μια ταινία την οποία χρηματοδότησαν από κοινού η γερμανική, η γαλλική και η βρετανική τηλεόραση (Channel 4), βασίστηκε στο σενάριο του Trevor Griffiths. Το σενάριό του και ο τρόπος εργασίας του δεν «έδεναν» και πολύ με τον χαμηλόφωνο νατουραλισμό του Loach. Παρά τη στενή πολιτική τους σχέση, οι απόψεις τους περί αισθητικής συγκρούονταν: «Ο Trevor έπρεπε να σκηνοθετεί. Αυτό κάνουν τα σενάριά του» λέει ο Loach. «Αν ο Loach μπορούσε να φτιάξει μια ταινία χωρίς κάμερα, θα το έκανε. Θέλει οι ηθοποιοί να είναι εντελώς ο εαυτός τους, έτσι ώστε όλα να δείχνουν σαν να συνέβησαν μόλις πριν λίγο» λέει ο Griffiths.[12]

Οι διαφορές αυτές συνέβαλαν στη δημιουργία μιας σύνθετης και μοναδικής ταινίας, αλλά όχι στη σκιαγράφηση μιας αποτελεσματικής μελλοντικής κατεύθυνσης του έργου του Loach.

Η αλλαγή των πλαισίων παραγωγής

Ταυτόχρονα, όμως, τα πλαίσια παραγωγής της *Πατρίδας* έδειχναν ορισμένες από τις αλλαγές των πολιτιστικών συνθηκών που θα ενίσχυαν την επιστροφή του Loach στις μεγάλες

11. Αναφέρεται στο: John Tulloch, Television Drama: Agency, audience and myth *(Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge, 1990): 160.*

12. Aziz, ό.π.

επιτυχίες, στις αρχές της δεκαετίας του '90. Η *Πατρίδα* ήταν η πρώτη ταινία που γύρισε ο Loach έχοντας υπόψη του ότι η ταινία θα προβαλλόταν τόσο στους κινηματογράφους όσο και στην τηλεόραση – κάτι που έμελλε ν' αποδειχθεί στη συνέχεια ότι ταίριαζε στην προσωπική προτίμηση του Loach να δουλεύει με υβριδικές μορφές, και αντικατόπτριζε τις σημαντικές και θεμελιώδεις αλλαγές που επέρχονταν στα βρετανικά ΜΜΕ· γιατί, ενώ στη Βρετανία της δεκαετίας του '80, μέρος του θατσερικού προγράμματος φαινόταν ότι ήταν ένα βεβιασμένο βήμα πίσω στο παρελθόν, ώστε να υμνηθούν οι «βικτωριανές αξίες» και οι παρελθούσες αυτοκρατορικές δόξες, ταυτόχρονα, η ανάπτυξη του θατσερικού ιδεολογήματος της ελεύθερης αγοράς συνέπεσε με (και σε κάποιο βαθμό ενίσχυσε) τις ευκαιρίες για τη διεύρυνση των μορφών διάδοσης οπτικοακουστικών προϊόντων, πράγμα που οδήγησε στις μεταγενέστερες αλλαγές στην οργάνωση της παραγωγής. Πιο συγκεκριμένα, σημειώνονται τρεις εξελίξεις, οι οποίες, στα τέλη της δεκαετίας του '80, άρχισαν ν' ανοίγουν νέους δρόμους για τις ταινίες (ο όρος χρησιμοποιείται πλέον ευρύτερα και συμπεριλαμβάνει υλικό φτιαγμένο *και* για τον κινηματογράφο *και* για την τηλεόραση *και* για τα βίντεο): πρώτον, υπήρξε μια σταδιακή αύξηση συσκευών βίντεο [από 0,5 εκατομμύρια (1980) έφτασε τα 13 εκατομμύρια (1990) ή 61% επί του συνόλου των νοικοκυριών], σε μια περίοδο κατά την οποία η απευθείας πώληση σε βίντεο καινούργιων σχεδόν ταινιών είχε γίνει ξεχωριστός τομέας της αγοράς· δεύτερον, στη δεκαετία του 1980 σταμάτησε η μείωση των θεατών του κινηματογράφου, καθώς άρχισε να ολοκληρώνεται η στροφή προς τους νέους κινηματογράφους με τις πολλές αίθουσες . Μεταξύ 1984 και 1991, η συνολική ετήσια προσέλευση σχεδόν διπλασιάστηκε: από 54, έφτασε τα 101 εκατομμύρια. Τρίτον, υπήρξε σημαντική αλλαγή στο πλαίσιο της παραγωγής της βρετανικής τηλεόρασης – μια αλλαγή, η οποία είχε αρχίσει πριν το θατσερισμό, αλλά ταίριαζε απολύτως με ορισμένες πτυχές του νέου ιδεολογικού κλίματος.

Το 1982, άρχισε να λειτουργεί το Channel 4, το πρώτο νέο βρετανικό κανάλι μετά από δεκαοκτώ χρόνια. Η διαμάχη για το ρόλο ενός τέταρτου καναλιού είχε ξεκινήσει από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και συνδέθηκε στενά με τη σταδιακή μείωση, κατά τη δεκαετία τού '70, της δεσποτείας του κράτους σε θέματα πολιτισμού, και με τη σημασία των εκπομπών κοινωνικοπολιτικού ενδιαφέροντος και της ισορροπίας. Αυτό οφειλόταν, αφ' ενός στις εξελίξεις στους κόλπους της Αριστεράς, μετά τα γεγονότα του '68, ως προς τις δύο εναλλακτικές μορφές πολιτιστικής παρέμβασης, καθώς και στο επιχείρημα των θεωρητικών της επικοινωνίας ότι η «ισορροπία» δεν ήταν ούτε θεωρητικά ευαπόδεικτη ούτε πρακτικά εφικτή· αφ' ετέρου, στην επιχειρηματολογία της Δεξιάς ότι η ελεύθερη αγορά έπρεπε να επιτρέψει τη μεταφύτευση στη ραδιοτηλεόραση υγιών αρχών της αγοράς και άλλων μορφών πολιτιστικής «απορρύθμισης».

Η εκπληκτική οργάνωση του Channel 4 ήταν το αποτέλεσμα συνδυασμού και των δύο αυτών πιέσεων, που ασκήθηκαν από κοινού με τη συνεχή δύναμη του επιχειρήματος των εμπορικών τηλεοπτικών επιχειρήσεων ότι τα εμπορικά τους συμφέροντα και οι δεσμεύσεις τους για προβολή θεμάτων δημοσίου ενδιαφέροντος δεν έπρεπε να υπονομεύονται αδίκως. Μεταξύ των καίριων χαρακτηριστικών της νέας οργάνωσης ήταν και μια λιγότερη άκαμπτη (παρότι κάπως ασαφώς προσδιορισμένη) απαίτηση «ισορροπίας» στο πλαίσιο κάθε προγράμματος, και το αίτημα να προβάλλει εξωτερικές παραγωγές, ιδίως από νέες, ανεξάρτητες επιχειρήσεις. Στη δεύτερη περίπτωση, μια ιδιαίτερη φιλοδοξία, από την αρχή της λειτουργίας του καναλιού, ήταν η χρηματοδότηση «ταινιών μεγάλου μήκους για την τηλεόραση (της Βρετανίας) και τον κινηματογράφο (για το εξωτερικό)»,[13] μέσω της σειράς *Film on Four*, με υπεύθυνο τον David Rose (του οποίου τα διαπιστευτήρια στην τηλεόραση ανιχνεύονται μέχρι τις αρχές τής σειράς *Z Cars*, με την οποία ξεκίνησε την καριέρα του ο Loach). Η σημασία της αναφοράς στο «εξωτερικό» ήταν ότι, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80, τα συμφέροντα που έλεγχαν τον βρετανικό κινηματογράφο, μέσω της CEA (Cinema Exhibitors Association), ακολουθούσαν ένα σύστημα σύμφωνα με το οποίο οι νέες ταινίες απαγορευόταν να προβάλλονται στην τηλεόραση επί τρία χρόνια μετά την κυκλοφορία τους. Η πρόβλεψη αυτή λει-

13. Jeremy Isaacs, Storm over 4: A Personal Account *(Λονδίνο: Weidenfeld and Nicolson, 1989): 146.*

τούργησε ως σημαντικό αντικίνητρο για τις τηλεοπτικές επιχειρήσεις της Βρετανίας (σε αντίθεση, π.χ., με τη Γερμανία ή την Ιταλία) να εμπλακούν στη χρηματοδότηση κινηματογραφικών παραγωγών μεγάλου μήκους. Ωστόσο, το Channel 4 ήταν το πρώτο που διαπραγματεύτηκε μια συμφωνία η οποία επέτρεπε την εξαίρεση ταινιών χαμηλού προϋπολογισμού (δηλαδή, όσων το κόστος δεν υπερέβαινε τα 1,25 και, μετά το 1988, τα 4 εκατομμύρια λίρες). Οι συμφωνίες αυτές, σε συνδυασμό με την αύξηση της διανομής ταινιών για βίντεο, είχαν ως αποτέλεσμα τη σταδιακή κατάργηση πολλών από τις ιστορικές διαφορές μεταξύ παραγωγής για την τηλεόραση και παραγωγής για τον κινηματογράφο. Κατά τα τέλη της δεκαετίας τού '80, το Channel 4, συχνά σε συνεργασία με νέες ανεξάρτητες εταιρείες, με τον υποστηριζόμενο από την κυβέρνηση όμιλο British Screen ή, καμιά φορά, με ευρωπαίους εταίρους, ενίσχυε τις μισές περίπου βρετανικές ταινίες μεγάλου μήκους που παράγονταν κάθε χρόνο. Υπό άλλο πρίσμα, πολλά απ' αυτά τα έργα μπορούν να θεωρηθούν σημαντικά επιτεύγματα του αυτοτελούς τηλεοπτικού θεατρικού έργου της περιόδου αυτής, εφόσον τα νέα πλαίσια παραγωγής της δεκαετίας του '80 κατάργησαν επιτέλους τις περισσότερες από τις «τυχαίες, ιστορικές ή φανταστικές» διαφορές μεταξύ κινηματογραφικής και τηλεοπτικής παραγωγής, όπως είχε παρατηρήσει ο Tony Garnett, 25 χρόνια πριν.

Ο Loach στη δεκαετία του '90

Της πολιτικής πτώσης της Margaret Thatcher (τέλη του 1990) προηγήθηκε η οριστική κατάρρευση, το 1989, της στρατιωτικής συμμαχίας του Συμφώνου της Βαρσοβίας (που συμβολίζεται περιγραφικότατα με το γκρέμισμα του Τείχους του Βερολίνου και την επανενοποίηση της Γερμανίας που ακολούθησε). Στη Βρετανία, αυτά τα δύο γεγονότα προκάλεσαν τη δραματική ανατροπή όλων των βεβαιοτήτων της δεκαετίας του '80. Η ανεργία άρχισε πάλι να αυξάνεται, ενώ η αγορά ακινήτων συνέχιζε την ελεύθερη πτώση της, και ο νέος (Συντηρητικός) πρωθυπουργός άρχισε να σκέφτεται την αντικατάσταση του κεφαλικού φόρου. Παρά την (σχετικά μικρή) εκλογική νίκη που ακολούθησε το 1992, η θατσερική Συντηρητική κυριαρχία και αυτοπεποίθηση των μέσων της δεκαετίας του '80 έδωσε τη θέση της σε μια μεγαλύτερη αβεβαιότητα κι ένα κλίμα ανοιχτών πολιτικών πιθανοτήτων, οι μορφές τού οποίου έμελλε να γίνουν σαφέστερες αργότερα.

Το έργο του Loach, στις αρχές της δεκαετίας του '90, από τη *Μυστική ατζέντα* (1990), το *Ριφ-Ραφ* (1991) και το *Βροχή από πέτρες* (1993) μέχρι το *Ladybird, Ladybird* (1994), βασίζεται σε μια κατάσταση όπου η πίεση προς τη σύγκλιση των απόψεων περί μιας κινηματογραφικής και μιας τηλεοπτικής παραγωγής είναι δυνατότερη από ποτέ μετά την (μάλλον διαφορετική) διαμάχη των μέσων της δεκαετίας του '60. Η πρακτική φιλοσοφία του Loach για το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ είναι η καταλληλότερη γι' αυτές τις ιστορικές στιγμές. Επίσης, η διπλή υποστήριξη (Channel 4 και εταιρείες ανεξάρτητης παραγωγής) παρέσχε το πιο ευνοϊκό θεσμικό πλαίσιο για την παραγωγή των πιο πολιτικά στρατευμένων τηλεταινιών/κινηματογραφικών ταινιών μετά την εποχή του *The Wednesday Play* και του *Play for Today*. Τέλος, τα θέματα του Loach (και των συνεργατών του σεναριογράφων) αντλούνται από τα κοινωνικά κατάλοιπα της καταστροφικής πλευράς του θατσερικού προγράμματος της δεκαετίας του '80: εξάπλωση της ανεργίας (και του φόβου της ανεργίας), προσωρινότητα της εργασίας, άνθιση της παραοικονομίας, αύξηση των αστέγων, οικογένειες ολόκληρες που ζουν χωρίς ασφάλεια και κάτω από άθλιες συνθήκες. Παρότι τα περισσότερα απ' αυτά μοιάζουν να συγγενεύουν με θέματα του 1960, σήμερα δείχνουν μάλλον σαν χαρακτηριστικές εμπειρίες που είναι πολύ πιθανό να βιώσουν μεγάλα τμήματα του πληθυσμού. Πάνω από όλα, όμως, ο Loach είναι γι' άλλη μια φορά σε θέση να κάνει ταινίες που «δίνουν φωνή σ' εκείνους απ' τους οποίους συχνά τους την έχουν στερήσει»[14] κι αρνούνται πεισματικά (προς μεγάλη δυσαρέσκεια των κριτικών κινηματογράφου, αλλά και των πολιτικών) να προσφέρονται αποκλειστικά για αισθητική αποτίμηση.

14. «Face to Face», ό.π.

Από το βιβλίο Agent of Challenge and Defiance – The Films of Ken Loach, *εκδ. Flicks Books, Trowbridge 1997.*
Μετάφραση: Γιάννα Σκαρβέλη.

Γη και Ελευθερία: *η συντριβή των ιδανικών.*

Μυστική ατζέντα: *η προοδευτική Αμερικανίδα Ίνγκρινι (Frances McDormand) στο χάος της Ιρλανδίας.*

Ken Loach: Ούτε ιστορικός ούτε παραχαράκτης της Ιστορίας

του Νίκου Κολοβού

Οι θεωρητικές και αισθητικές αρχές

Ο μάχιμος άγγλος σκηνοθέτης έζησε και είδε μέχρι τώρα το παρόν ως Ιστορία· κατά τον τρόπο που έδειξε ο Paul M. Sweezy 1978:9· γιατί το αντιλαμβάνεται να περνά εμπρός του σαν ένα τραχύ ρεύμα κοινωνικών προβλημάτων, τα οποία, από την άποψη του ιστορικού υλισμού, είναι αυτόχρημα και προβλήματα με ιστορικό προσδιορισμό. Αυτό γίνεται πριν ακόμα αποκτήσουν την αδράνεια των αναλλοίωτων γεγονότων ενός παρελθόντος. Ακολουθώντας τις πυρετώδεις αναζητήσεις του, από το *Κες* (1969) ώς το *Ladybird, Ladybird* (1994, έχεις την εντύπωση ότι ο Loach προτρέχει για ν' αναστρέψει την ιστορία των κοινών ανθρώπων, δείχνοντας την πραγματική και αληθινή της διάσταση, αποκρυπτογραφώντας, μαθαίνοντας και εκθέτοντας τις δυνάμεις που την κινούν ερήμην του ή παρά τις προθέσεις ή τις προσδοκίες τους. Ο Ken Loach δεν είναι ιστορικός, αλλά χρονικογράφος μιας εποχής κρίσεων και διαψεύσεων, ακόμα κι όταν τα θέματα των αφηγήσεών του ακουμπούν πάνω σε επικίνδυνα ή αμφιλεγόμενα ιστορικά γεγονότα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, γίνεται ένας πεισματικός ερευνητής των πυρήνων της ιστορικής αλήθειας. Απεχθάνεται το ρόλο του μυθοπλάστη των γεγονότων. Προτιμά να ομολογήσει κρινόμενος τα λάθη των ερμηνειών και των εκτιμήσεών του γύρω απ' αυτά, παρά να χαρακτηριστεί παραποιητής και νοθευτής τους.

Η μορφή αυτής της κινηματογραφικής ιστοριογραφίας τον έφερε σ' εκείνη την πρακτική που η θεωρία ονομάζει visioning history (Rosenstone 1995:9-10)· δηλαδή, έναν τρόπο ευθείας και γραμμικής κατά κανόνα αφήγησης, αλλά με τα υλικά έκφρασης και τους κώδικες του κινηματογραφικού λεκτικού· όπως εκείνος της προφορικής και γραπτής παράδοσης της Ιστορίας, αλλά μ' έναν μείζονα πλούτο σημαινουσών διαδικασιών, τις οποίες επιτρέπουν στον κινηματογράφο οι εικόνες, οι ήχοι, οι σιωπές, οι μουσικές, οι ελλείψεις και οι συμπυκνώσεις, η συστολή των χρόνων και οι συνδέσεις των τόπων· με τις «ζωντανές» φιλμικές αναπαραστάσεις τις οποίες είναι αδύνατον να εκτυλίξουν στον αναγνώστη οι άλλες μορφές ιστοριογραφίας μέσω της φυσικής (γραπτής ή προφορικής) γλώσσας.

Ο Loach, μάλιστα, κατόρθωσε να συνθέσει δύο διαφορετικά (όχι κατ' ανάγκην αντικρουόμενα) είδη ταινιών: το ντοκιμαντέρ με το «δράμα» (= επινοημένη ιστορία, μυθοπλασία), αυτό που (μάλλον στην κριτική παρά στη θεωρία) πήρε το όνομα docu-drama: μια στιλιστική φόρμα που «φαινόταν εξοπλισμένη κατά ιδανικό τρόπο να προσεγγίσει κοινωνικά, πολιτικά θέματα»· μια φόρμα που κυοφορήθηκε στη δεκαετία του '60, μέσα απ' τα τηλεοπτικά «δραματικά» έργα του βρετανικού BBC, αλλά προωθήθηκε τολμηρότερα απ' τον Loach και τους συνεργάτες του (το σεναριογράφο Jim Allen, τον παραγωγό Tony Garnett κ.ά.) στο χώρο αυτόν· με «κλασικές τεχνικές φιλμοκατασκευής», ελάχιστα τρικ του εμπορίου, με λήψεις από διάφορες γωνίες, με αποτελέσματα που μοιάζουν πρωτοφανή, αλλά δεν είναι παρά κομμάτια μυθοπλασίας (Hill 1997:169), συνεχόμενα και παράλληλα με το κινηματογραφικό ρεύμα του Free Cinema. Όλα αυτά εξόρυξαν μια καινούργια φλέβα *σύγχρονου*, πολιτικοποιημένου, συχνά βασισμένου στην εργατική τάξη, υλικού (Smith 1988:42). Ξαναέδειξαν «πραγματικούς ανθρώπους σε πραγματικές καταστάσεις», θαμμένους απ' τα αδρανή ή περιχαρακωμένα κοινωνικά στρώματα των μικρομεσαίων και των αποδεκτών ενός συντηρητικού status. Πρόβαλαν έναν θερμό ρεαλισμό, ακριβολογώντας γύρω από τον τρόπο που οι άνθρωποι υπάρχουν, κι απ' το ό,τι είναι (Hill 1997:165). Ήταν η εποχή που αχνόφεγγε ο «σοσιαλισμός»

του Εργατικού Κόμματος, και η χαλαρή συντροφιά του Loach πίστευε ότι μπορούσε ν' αποτελέσει την «"αριστερή" αντιπολίτευση στο σταλινικό Κομμουνιστικό Κόμμα» (Smith 1988:41-42). Ό,τι τους ενδιέφερε, ήταν αυτό που συνέβαινε μπροστά απ' το μάτι της κάμερας, οι σχέσεις και οι συγκινήσεις που εναλλάσσονταν μέσα στο οπτικό της πεδίο, και «όχι οι κινήσεις της πέρα-δώθε» (Loach 1988:45-46).

Περαιτέρω, ο Loach δεν περιορίστηκε σε μια θεώρηση της Ιστορίας, αλλά και αποτόλμησε συχνά να την αμφισβητήσει (contest) στις «ιστορικές» του ταινίες, όπως είναι οι: *Πατρίδα* (1986), *Μυστική ατζέντα* (1990), *Γη και Ελευθερία* (1995) και *Το τραγούδι της Κάρλα* (1997), για τις οποίες θα γίνει αναλυτικότερα λόγος παρακάτω.

Η αμφισβήτηση της Ιστορίας στο επίπεδο των σημαινομένων καταδηλώνεται με δύο διηγηματικές παρεκκλίσεις:

– με την παραβίαση των σφραγίδων της σιωπής που τίθενται στις πίσω σελίδες της επίσημης γραπτής και ανακοινωμένης Ιστορίας,

– με την ανάσυρση του υλικού των γεγονότων που είναι απωθημένο εκτός φιλμικού πεδίου, εκτός των διαφόρων κυρίαρχων φιλμικών αφηγήσεων (μ' άλλα λόγια, μέσω της ανανέωσης και της συμπλήρωσης των διηγηματικών στοιχείων τα οποία περιέχουν τα ιστορικά αναφερόμενα).

Στο επίπεδο του σημαίνοντος δεν παρατηρείται η ίδια ρηξικέλευθη πρακτική. Δύο απόπειρες αποστασιοποίησης από τη γραμμική, απαρέγκλιτη και αναλυτική αφήγηση γίνεται στα δύο απ' τα τέσσερα φιλμικά κείμενα που αναφέραμε, στο *Πατρίδα* και το *Γη και Ελευθερία*: στην πρώτη, μερικά εφιαλτικά φλασμπάκ σε μαυρόασπρο που σχίζουν στη μέση τη ροή της αφήγησης, κι ένας βαρύς, φιλοσοφικός, ιδεολογικός και πολιτικός λόγος ή διάλογος· στη δεύτερη, μια σαφής περιφρόνηση των κανόνων της κλασικής αναπαράστασης των γεγονότων στις αφηγήσεις των ψευδοϊστορικών κειμένων, και μια εγγενής προτίμηση στην απλότητα και την ανθεκτικότητα του ντοκιμαντερίστικου λόγου – αυτού του τελευταίου όχι ως αμάχητου φορέα της «αλήθειας», αλλά ως παράγοντα μιας κατά τεκμήριο γνήσιας αληθοφάνειας.

Τέσσερις ταινίες «Ιστορίας»

Στην *Πατρίδα* (1986) προβάλλει το καίριο για τις δοκιμαζόμενες πατρίδες του «υπαρκτού» σοσιαλισμού πρόβλημα της ολόπλευρης «χειραφέτησης» (= απελευθέρωσης) του ανθρώπου ως δημιουργού μέσα στο πλαίσιο της κοινότητας· αυτό που έβαλαν οι Marx και Engels στο βιβλίο τους *Η γερμανική ιδεολογία* και είδαν τη λύση του μέσω της προσοικείωσης του «συνόλου» των παραγωγικών δυνάμεων ενός κοινωνικού σχηματισμού από τα άτομα αυτά καθαυτά και τη στροφή τους, μετά απ' αυτή την ουσιώδη πράξη, «προς τις ελεύθερες εκδηλώσεις της ζωής τους», ανάμεσα στις οποίες η παραγωγή και η απόλαυση της τέχνης αποτελούν κύριες προτεραιότητες (Marx – Engels 1978:439)· αυτό που αποτελούσε άλυτο όνειρο ώς τη δεκαετία του '80, αφού έμειναν ανικανοποίητες οι θεμελιώδεις ανάγκες του ανθρώπου για «κοινωνική επιβεβαίωση και αναγνώριση της ατομικότητας ως της ύψιστης αυτοαναφερόμενης αξίας» και για τη «χρήση όλων των αναπτυγμένων ατομικών δυνάμεων, με την έννοια της αυτοπραγμάτωσης μέσω αυτόνομης δράσης στο συγκείμενο μιας κοινότητας» (Bahro 1978:411).

Αν αυτή η ολόπλευρη «χειραφέτηση» (απελευθέρωση) του ανθρώπου ως δημιουργού στάθηκε αδύνατη μέσα απ' τις διαδικασίες των «σοσιαλιστικών κοινωνιών» της Ανατολικής Ευρώπης, ήταν μια απόμακρη ουτοπία για τις χώρες του υπαρκτού μονοπωλιακού καπιταλισμού. Ο Herbert Marcuse, π.χ., μιλώντας για τη «νέα αισθαντικότητα» και το «ριζοσπαστισμό της τέχνης σήμερα» (σ.σ.: το τέλος της δεκαετίας του '60), γράφει ότι «οι "διαμεσολαβήσεις" που θα έκαναν τις πολλές μορφές της εξεγερμένης τέχνης απελευθερωτική δύναμη σε κοινωνική κλίμακα (δηλαδή, δύναμη ανατρεπτική), δεν έχουν ακόμα επιτευχθεί» (Marcuse 1971:73-74).

Ο Κλάους Ντρίτεμαν, ένας δημοφιλής μουσικός και τραγουδιστής, αναγκάζεται να εγκαταλείψει το Ανατολικό Βερολίνο. Τα οργισμένα και βλάσφημα τραγούδια του ενοχλούν την κομμουνιστική εξουσία. Το τείχος της διαιρεμένης γερμανικής πρωτεύουσας υπήρχε ακό-

μα. Το πέρασμά του στο δυτικό τμήμα της πόλης δεν το θεωρεί φυγή, αλλά δοκιμαστική μετακίνηση από τη μια κοινωνία στην άλλη. Δεν τρέφει αυταπάτες. Ψάχνει να βρει τη λύση του προβλήματος της απελευθέρωσης στο οποίο αναφερθήκαμε. Η φήμη του ως καλλιτέχνη έχει εμπορεύσιμη αξία στη Δύση. Η «αισθητική» και υπαρξιακή αντίθεσή του με το καθεστώς της Ανατολικής Γερμανίας τον καθιστά χρήσιμο προπαγανδιστικό όργανο. Οι συνταγματικές ελευθερίες του θα είναι εγγυημένες. Αυτό όμως το γεγονός δεν απεργάζεται και τις ηθικοκοινωνικές του ελευθερίες. Στο πεδίο αυτό, τον πρώτο και τελευταίο λόγο έχουν οι συνθήκες οργάνωσης και λειτουργίας της φιλελεύθερης καπιταλιστικής κοινωνίας: η δισκογραφική εταιρία (πιο συγκεκριμένα, η γραφειοκρατική, κερδοσκοπική της δομή, οι νόμοι του μάρκετινγκ που τη διέπουν)· ακόμα, οι κατευθυνόμενες ή εκκεντρικές προτιμήσεις του κοινού που έχει δημιουργήσει. Ταυτόχρονα με την απελευθέρωση, ο Ντρίτεμαν αναζητεί τον πατέρα του, που είχε εγκαταλείψει πολύ νωρίτερα την πατρίδα, παίρνοντας μαζί του τη μουσική και το λόγο του, για να «χαθεί» κάπου στη Δύση. Όσα ο Κλάους μαθαίνει γι' αυτόν, τον συγκλονίζουν: μαχητής στις γραμμές των Ερυθρών Ταξιαρχιών στον Ισπανικό Εμφύλιο, συνεργάτης της Γκεστάπο στην Ολλανδία και, στη συνέχεια, των αμερικανικών μυστικών υπηρεσιών. Όταν ο Κλάους τον συναντά, στο τελευταίο του καταφύγιο, στην Οξφόρδη, είναι ένα ημιθανές λείψανο, αφημένο στο πεδίο των ιδεολογικών και πολιτικών μαχών. Γίνεται ένας καταλύτης για τον απορημένο γιο του, ο οποίος, ενώ αμφέβαλλε για το αν έπρεπε να παραμείνει σ' αυτό που έμοιαζε με μια πολλά υποσχόμενη πατρίδα ή *πατρική γη* (fatherland), μετά τη συνάντηση εκείνη αλλάζει στάση. Ίσως οι οραματιστές αγωνιστές να 'ναι φαντάσματα, και οι πατρίδες να μη διαφέρουν τόσο πολύ μεταξύ τους. Ο Ντρίτεμαν αποφεύγει να «καταγγείλει» τη *μητρική γη* (motherland) που είναι η Ανατολική Γερμανία. Όμως, δεν ενθουσιάζεται ούτε απ' τη χώρα υποδοχής του. Απλώς, μένει προσωρινά να εργαστεί σ' αυτήν με τη μουσική και τα τραγούδια του.

Το πρόβλημα που έβαλε ο Ken Loach σ' αυτή την ταινία, είναι ιδεολογικό, πολιτικό, αλλά και ιστορικό. «Θέλαμε να κάνουμε κάτι που να λέει ότι υπάρχουν δύο είδη μη-ελευθερίας. Το ένα είναι σταλινικό, και το άλλο, δικό μας. [...] Αν το Ανατολικό Βερολίνο δεν υπήρχε, το Δυτικό Βερολίνο έπρεπε να το εφεύρει...» (Loach 1988:42).

Όντας στην «αριστερή» αντιπολίτευση, εγνωσμένος και ουτοπικός μαρξιστής, έχοντας γνωρίσει από κοντά την «ηρεμία του τάφου» σε όλες τις «σοσιαλιστικές χώρες», τηρώντας απόσταση ασφαλείας από κατασκευασμένους στη Δύση ήρωες τύπου Σολζενίτσιν ή Ζαχάροφ, σεβόμενος τους πολιτικούς φυγάδες που κρατούν την ακεραιότητά τους στην εξορία της Δύσης, γύρισε μια ταινία αμφισβήτησης των ποιοτικών αποτελεσμάτων των κοινωνιών εκείνων σχετικά με τον άνθρωπο. (Τον Κλάους Ντρίτεμαν υποδύεται στην ταινία αυτή ο Gerulf Pannach, ένας μουσικός που πέρασε απ' την ίδια περιπέτεια μ' εκείνον.) Παράλληλα, είδε μέσα στο ιστορικό πλαίσιο του λανθάνοντα «ψυχρού πολέμου» μεταξύ Ανατολής και Δύσης την ανάγκη ελευθερίας ενός ανθρώπου-καλλιτεχνικού δημιουργού. Χρησιμοποίησε δύο τρόπους κατασκευής ενός πρόσφατου παρελθόντος: τη γλώσσα του ντοκιμαντέρ, του κριτικού ρεαλισμού, αλλά και της σύντομης παρέκκλισης απ' την πραγματικότητα της αφήγησης, κάτω απ' το βάρος ενός «φιλολογικού» και φιλοσοφικού σεναρίου του Trevor Griffiths που υπονόμευε την ίδια την αυθεντικότητα της αφήγησης. Το *Πατρίδα* είναι ένα ελαττωματικό φιλμικό κείμενο, αλλά το διασώζει –σ' όλη του σχεδόν την έκταση– η προβληματική της ιστορικής του άποψης.

Στη *Μυστική ατζέντα*, ο Loach προσεγγίζει το πρόβλημα των «άκαμπτων εθνικισμών» (Terry Eagleton) της Βόρειας Ιρλανδίας. Κοιτάζοντάς το από μια συμπαθούσα (αλλά περιοριστική) άποψη, περιγράφει τη σκληρή, καταπιεστική και φονική δραστηριότητα της βρετανικής αστυνομίας στην ευρύτερη περιοχή του Μπέλφαστ εναντίον των αγωνιστών για μια ανεξάρτητη Βόρεια Ιρλανδία. Κλίνει έτσι περισσότερο προς την εκδοχή ότι ο ακήρυχτος πόλεμος μεταξύ Βρετανίας και των δυνάμεων της ανεξαρτησίας είναι αποικιακού χαρακτήρα και κατακτησιακής ή κατοχικής αναγκαιότητας απ' την πλευρά της πρώτης, απελευθερωτικής απ' την πλευρά των δεύτερων.

«Αυτοί που αποκαλούνται τρομοκράτες, δε δρουν διαφορετικά απ' ό,τι οι γάλλοι αντιστασιακοί στη δεκαετία του '40. Υπερασπίζονται τη χώρα τους, υπερασπίζονται την ταυτότητά τους. Οι Άγγλοι δεν έχουν καμιά δουλειά στην Ιρλανδία. Για μας, ο πόλεμος αυτός είναι ένα αληθινό Βιετνάμ» (Loach 1990:35). Η άποψη αυτή δεν είναι η κρατούσα, δύσκολα όμως αντικρούεται με κάποια ασφαλή επιχειρηματολογία. Οι Jon McGarry και Brendan O'Leary, π.χ., σ' ένα πρόσφατο σχετικά βιβλίο τους με τίτλο *Εξηγώντας τη Βόρεια Ιρλανδία*, «προτιμούν να βλέπουν τον πόλεμο στο βορρά ως εθνική μάλλον παρά αντιαποικιακή υπόθεση». Ο Terry Eagleton (1995:132) στην αναλυτική κριτική του σημειώνει: «Ο αγώνας στη Βόρεια Ιρλανδία είναι όντως ενδο-εθνική, εν μέρει ενδο-ταξική σύγκρουση», αλλά αυτό δε δικαιολογεί την υποβάθμιση του αντιαποικιακού χαρακτήρα της.

Ο Loach δεν εμπλέκεται σ' αυτή την ιστορικοπολιτική συζήτηση. Το αποτέλεσμα είναι να περιορίζει την ευθύνη για τη σύγκρουση αυτή και τη διαιώνισή της στον βρετανικό παράγοντα, πράγμα το οποίο η ιστοριογραφία και η πολιτική ανάλυση αντιμετωπίζουν με σκεπτικισμό (Eagleton 1995:131).

«Αυτό που θέλησα να δείξω μέσα απ' αυτή την ταινία» λέει ο Loach, «είναι ότι σήμερα (σ.σ.: 1990) στην Αγγλία υπάρχει ένα αληθινό κράτος εν κράτει. [...] Είναι απίστευτο, στο εσωτερικό της χώρας του ελεύθερου λόγου και της ελεύθερης σκέψης να μπορούν να γίνονται ανεκτές τέτοιες πράξεις (σ.σ.: διαστρέβλωση στοιχείων, βασανισμοί, καταπίεση, φόνοι)» (Loach 1990:35).

Στη *Μυστική ατζέντα*, ο Κέριγκαν, ένας βρετανός επιθεωρητής της αστυνομίας, έρχεται στο Μπέλφαστ. Αποστολή του, να ερευνήσει το θάνατο του Σάλιβαν, αμερικανού δικηγόρου που κατέγραφε επιτόπου τις βρετανικές πλεκτάνες και τις βιαιότητες εναντίον των αγωνιστών του IRA, κι ύστερα ν' αναφερθεί σε μια επιτροπή ανθρωπίνων δικαιωμάτων την οποία εκπροσωπούσε το θύμα. Η έρευνα του άγγλου επιθεωρητή δείχνει ότι ο δικηγόρος εκείνος δολοφονήθηκε εν ψυχρώ από μια ειδική μυστική υπηρεσία της αστυνομίας του Μπέλφαστ, λίγο πριν αποκαλύψει μια συνωμοσία εξυφασμένη από αντιδραστικούς πολιτικούς.

Αυτή η απλή «αστυνομική» πλοκή δίνει στον Loach την ευχέρεια να φτιάξει ένα κινηματογραφικό ντοκουμέντο θεσμικής τρομοκρατίας της αστυνομικής (φανερής και μυστικής) Αρχής και των ειδικών δυνάμεων του αγγλικού στρατού, εναντίον πολιτών που διεκδικούν νόμιμα την ελευθερία τους. Επιχειρεί ν' αποδείξει την «ιστορική» άποψη, την οποία παραθέσαμε κιόλας – στρατιωτικά «μπλόκα», βαρβαρικές επελάσεις στα σπίτια, οι «εύκολες» δολοφονίες, κατατρομοκράτηση των φερομένων ως εχθρών του καθεστώτος της Βόρειας Ιρλανδίας, γκανγκστερικές συλλήψεις στη μέση του δρόμου, ένας ιστός αστυνομικών δολοπλοκιών για την ενοχοποίηση ακόμα και των συνεργατών της αστυνομίας. Ο ίδιος ο επιθεωρητής Κέριγκαν εκβιάζεται από κάποιον αστυνομικό διευθυντή του Μπέλφαστ. Μπροστά στον κίνδυνο να δολοφονηθεί κι ο ίδιος, εγκαταλείπει την έρευνά του. Οι αγωνιστές δείχνονται δεμένοι με το δικαίωμα της αντίστασης· συνωμοτικοί, πείσμονες, ανυποχώρητοι, αλλά προσεκτικοί και σχεδόν αθώοι, νομιμοποιημένοι για τα εγκλήματα για τα οποία είναι ύποπτοι ή καταδιώκονται (δολιοφθορές, εκδικήσεις, τρομοκρατία κ.λπ.) – μια σεναριακή επιλογή των Loach και Jim Allen, την οποία ο σκηνοθέτης δεν έκρινε ότι υπονομεύει το φιλμικό ντοκουμέντο του, αφού περιείχε κιόλας και το στοιχείο της μυθοπλασίας. Ο Sorj Chalandon, στη «Libération» της 4.9.91 είχε την υπομονή να καταγράψει τα βασικά στοιχεία του πραγματικού και του μυθοπλαστικού στην ταινία:

«*Μυθοπλασία*: Ποτέ, κανένας αμερικανός δικηγόρος με το όνομα Σάλιβαν δε δολοφονήθηκε από βρετανό αστυνομικό ή στρατιωτικό σε ενέδρα ή αλλιώς.

Πραγματικότητα: Η πρακτική του shoot to kill: καμιά δεκαπενταριά άνδρες και γυναίκες του IRA, «εκτός υπηρεσίας», δολοφονήθηκαν από τις δυνάμεις της SAS.»

Η *Μυστική ατζέντα* είναι, τελικά, ένα docu-drama, όπως το ορίσαμε, στο οποίο η ιστορική αλήθεια αμφισβητείται, αλλά δείχνεται κιόλας στο στιλιστικό επίπεδο μ' ένα συμπλήρωμα αλήθειας και μύθου· με μια σαφή απόκλιση του μηνύματος υπέρ των αγωνιστών και κατά των «αποικιοκρατούμενων», κατοχικών αντιπάλων τους.

Το *Γη και Ελευθερία* είναι «μια ιστορία απ' τον Ισπανικό Εμφύλιο», όπως το χαρακτηρίζει ο υπότιτλός του, με δύο αφηγηματικούς άξονες:
1. Τη «μυθο-ιστορία» του Ντέιβιντ, κομμουνιστή από τη Γλασκόβη, που κατέβηκε στην Ισπανία για να πολεμήσει στο πλευρό των αμυνόμενων Δημοκρατικών· αρχικά με τις ένοπλες ομάδες του POUM (Εργατικό Κόμμα Μαρξιστικής Ενοποίησης), για λίγο στις γραμμές των Διεθνών Ταξιαρχιών, και, τελικά, ξανά κοντά στους POUM, μέχρι τη βίαιη διάλυσή τους απ' τον κυβερνητικό στρατό.
2. Την ένθετη «μυθο-ιστορία» αγάπης Ντέιβιντ και Κάρλα, μιας αγωνίστριας από εκείνες που φλόγιζαν με τον ενθουσιασμό τους τις ομάδες που αναφέραμε.
Ο Loach και ο σεναριογράφος του, Jim Allen, αμφισβητούν την ιστορία του Ισπανικού Εμφυλίου, αποκαλύπτοντας την αλήθεια για το ρόλο του σταλινισμού στην κατάπνιξη της σημαντικότερης επανάστασης μετά τη Ρωσική του 1917 (βλ. και Loach 1995) και ουσιαστικότερης από εκείνην ως προς τα άμεσα μέτρα κοινωνικής δικαιοσύνης και ισότητας που πρόλαβε και εφάρμοσε (λαϊκά συμβούλια, διανομή της γης στους ακτήμονες, αυτοδιαχείριση εργοστασίων κ.λπ.)· την αλήθεια που κάλυπταν με επιμέλεια και πλήθος συκοφαντιών οι ιστοριογράφοι και οι πληροφορητές των επίσημων κομμουνιστικών κομμάτων, αλλά μάθαιναν διά ζώσης φωνής και σώματος οι αλλοφερμένοι αγωνιστές και διανοούμενοι. Η σταλινική εξουσία αρνήθηκε να ενισχύσει την άμυνα και τη μαχητικότητα των «αριστερών»-δημοκρατικών δυνάμεων που μάχονταν στην Ισπανία τον εγχώριο (στρατό του Franco) και τον ξένο φασισμό (των Ιταλών και των χιτλερικών) (βλ. Όργουελ 1979 και Fraser 1981) – κι αυτό, για την εξυπηρέτηση μιας ιδιοτελούς και κοντόφθαλμης πολιτικής.
Για τον Loach, η εποχή του Ισπανικού Εμφυλίου έχει αναλογίες με τη δική μας, με την εποχή μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου. «Όπως το 1936» λέει, «έτσι και τώρα, είμαστε στο χείλος της αβύσσου... είμαστε εγκαταλειμμένοι... αντιμέτωποι με την ανεργία, τη βία. Είμαστε έτοιμοι να δηώσουμε τον πλανήτη. Και καμιά ελπίδα δε διαγράφεται στον ορίζοντα. Είναι η πρώτη φορά που η ανθρωπότητα αντιμετωπίζει ένα τέτοιο κενό» (Géniès 1995:151)
Η αμφισβήτηση σ' αυτή την ταινία συνοδεύεται από μια προσωπική και ανθρώπινη θεώρηση της Ιστορίας· με κλασικούς αφηγηματικούς τρόπους κι ένα μακρόχρονο φλασμπάκ που καλύπτει τον φιλμικό χρόνο απ' την αρχή ώς το τέλος, αλλά και με επιτόπια γυρίσματα, τη χρησιμοποίηση ισπανών χωρικών ως ηθοποιών, με ντοκιμαντερίστικο στιλ (με κορυφαία τη συζήτηση των χωρικών για την κολεκτιβοποίηση της γης), με περιορισμό του θεάματος στις πραγματικές διαστάσεις ενός άνισου –αλλά έντιμου– πολέμου (όλες οι σκηνές των μαχών), με ουσιαστικούς διάλογους, με μετρημένους χρόνους και λιτές συγκινήσεις...
Το τραγούδι της Κάρλα είναι μια απόπειρα προσέγγισης του προβλήματος της Νικαράγουας, όπως αυτό εμφανιζόταν στη ρέουσα με ταχύτητα Ιστορία της δεκαετίας του '80, δέκα χρόνια μετά την επανάσταση και την κατάληψη της εξουσίας από τους Σαντινίστας (δηλαδή, το 1987), όταν όλα έδειχναν ακόμα πιθανά, αλλά τα γεγονότα κατευθύνονταν προς δύσβατες εξελίξεις· γιατί η επανάσταση του 1978-'79 δε στηρίχτηκε μόνο στην αγωνιστική ρώμη των ανταρτών (αρχικά) και του στρατού (στη συνέχεια) του Μετώπου των Σαντινίστας για την Εθνική Απελευθέρωση. Στην επιτυχία της συνέβαλαν και οι αντισομοζιστικές δυνάμεις τις οποίες συσπείρωνε η «κεντροδεξιά» Δημοκρατική Ένωση για Απελευθέρωση του Pedro Chamorro. Οι Σαντινίστας ωθούσαν τη μετεπαναστατική πορεία προς τα εμπρός και προς τα «αριστερά». Έκαναν όμως ιδεολογικούς και πολιτικούς συμβιβασμούς για να διατηρήσουν τη συνοχή τής συμμαχίας. Μ' άλλα λόγια, η επανάσταση της Νικαράγουας ήταν εξαρχής ανάπηρη στο πολιτικό επίπεδο. Ο ενθουσιασμός των συνοδοιπόρων του εξωτερικού και η αίγλη με την οποία την περιέβαλαν οι ονειροπόλοι συμπαθούντες του κόσμου, ήταν εκδηλώσεις συγκινητικές, αλλά αδικαιολόγητες. Οι εκλογές του 1990, τις οποίες κέρδισε με ευρεία πλειοψηφία το κόμμα της Violeta Chamorro (δηλαδή, οι «κεντροδεξιοί» αντισομοζίστες σύμμαχοι των Σαντινίστας), αυτό δείχνουν (βλ.: Dunkerley 1990:33-38 και Jung 1979:85-89).
Ο Loach και ο σεναριογράφος του, Paul Laverty, έκλεισαν τα μάτια προς τις αντίρροπες δυνά-

μεις που υπονόμευαν αργά –αλλά σταθερά– την πορεία των αλλαγών στη Νικαράγουα. Είδαν μόνο τα επιφαινόμενα και τις παρενέργειές τους, παρ' όλο που η ταινία γυρίστηκε το 1996, με κυβέρνηση «κεντροδεξιά» και τους Σαντινίστας στα έδρανα της αντιπολίτευσης. Συγκεκριμένα, στάθηκαν στο 1987, όπου η χώρα ήταν σε κατάσταση ανοικοδόμησης, αλλά και πολεμικής σύγκρουσης. «Δεν πρόκειται μόνο να ξαναθυμίσω πώς η Αμερική δολοφόνησε μια λαϊκή επανάσταση. Δεν επιζήτησα να κάνω προπαγάνδα. Θέλω να δείξω πώς η πολιτική αυτή μπορεί να επηρεάσει το άτομο. Πρέπει να έχει ένα ανθρώπινο χρώμα αυτό το πράγμα» (Géniès 1996:21). Ο σκηνοθέτης δεν αμφισβητεί την ιστορία της Νικαράγουας του 1987. Απλώς, δεν εμβαθύνει σ' αυτήν, όπως έκανε με το *Γη και Ελευθερία*. Ο Τζορτζ, ένας οδηγός αστικού λεωφορείου απ' τη Γλασκόβη, που ακολουθεί την αγαπημένη του Κάρλα στην πατρίδα της, δεν είναι στρατευμένος. Στις επιθέσεις των ξενοκίνητων Κόντρας, που είχαν οργανωθεί για να καταστρέψουν την επανάσταση, και στις αμυντικές ή επιθετικές αποκρούσεις του αήττητου ώς τότε στρατού των Σαντινίστας, βλέπει ένα «χάος» σπαρμένο με νεκρούς, ανάπηρους, βαμμένο στο αίμα. Δεν καταλαβαίνει τις διαστάσεις της κρίσιμης αυτής περιόδου. Έτσι, εγκαταλείπει το πεδίο των μαχών. Αφήνει την Κάρλα με το τραγούδι της και τον άλλο αγαπημένο της, τον αγωνιστή Αντόνιο, να συνεχίσουν. Είναι ανίκανος να προχωρήσει σε βαθύτερες αναλύσεις των όσων συμβαίνουν. Συγκινείται συθέμελα, παρατηρεί τρομαγμένος και φεύγει. Δειλιάζει να θυσιάσει οτιδήποτε από τον μικρό εαυτό του.

Την τελευταία αυτή αίσθηση του Τζορτζ μας δίνει ο ίδιος ο Loach με την ταινία του. Στο πρώτο μέρος, μια γραμμική αφήγηση, προσεκτική και ακριβής πάντα. Ο Τζορτζ της Γλασκόβης γνωρίζει κι ερωτεύεται τη Κάρλα – η γραφή, στην καθαρή φιλμική γλώσσα της ρεαλιστικής αγγλικής παράδοσης, με την οποία πιστοποιούμε ότι όλα είναι αληθινά και πραγματικά. Η μετάβαση στη Νικαράγουα μεταβάλλει τη χωρογραφία, αλλά και την ποιότητα της αφήγησης αυτής. Η ίδια η πραγματικότητα είναι τόσο εκρηκτική και επιθετική, ώστε η κάμερα μόλις που καταφέρνει να καταγράψει όσα προλαβαίνει το βλέμμα στη διαδρομή. Το ντοκιμαντερίστικο στιλ αφυδατώνεται από την προχειρότητα των γυρισμάτων, την ενσυνείδητη άγνοια των αιτίων-αποτελεσμάτων. Εξ άλλου, οι επιπολαιότητες της μυθοπλαστικής έμπνευσης (η παρουσία του πρώην πράκτορα της CIA, ο άφαντος –αλλά «μαγικός»– Αντόνιο, ο λιπόψυχος Τζορτζ, άλλες παραλείψεις και λάθη που επισήμανε ο Smith 1997:38-39) ευρύνουν τη χαλαρή οργάνωση του φιλμικού συστήματος. Η θεώρηση της Ιστορίας γίνεται θολή, και το νόημά της διαφεύγει εκτός του φιλμικού πεδίου.

Ο Loach είπε: «Δεν είμαι ιστορικός, αλλά ούτε και παραχαράκτης...» (Géniès 1995:151). Ζει και βλέπει την Ιστορία ως παρόν και το παρόν ως Ιστορία, κατά έναν τρόπο αναλογικό και διδακτικό. Την εννοεί και την αναπαριστάνει, ξέροντας ότι «κάποια μέρα, το παρόν θα γίνει Ιστορία», όπως γράφει ο Sweezy 1978:9· πιστεύοντας ότι χρέος του ιστοριογράφου κινηματογραφιστή είναι «να προσπαθήσει να το καταλάβει ως Ιστορία τώρα, όσο είναι ακόμα παρόν κι όσο έχουμε ακόμα τη δύναμη να επηρεάσουμε τη μορφή και την έκβασή του». Στην παθιασμένη αυτή ιδεολογική και πολιτική περιπέτεια αποδύεται κάποτε αγνοώντας τις απαιτήσεις του κινηματογραφικού μέσου, το παιχνίδι του σημαίνοντος και της φόρμας, τους ευαίσθητους χειρισμούς του φιλμικού λεκτικού. Εκφράζεται έντιμα και αθώα, σαν ερασιτέχνης κινηματογραφιστής ή σαν επαγγελματίας που αλλάζει τις προτεραιότητες των στοιχείων της δημιουργικής του δουλειάς.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

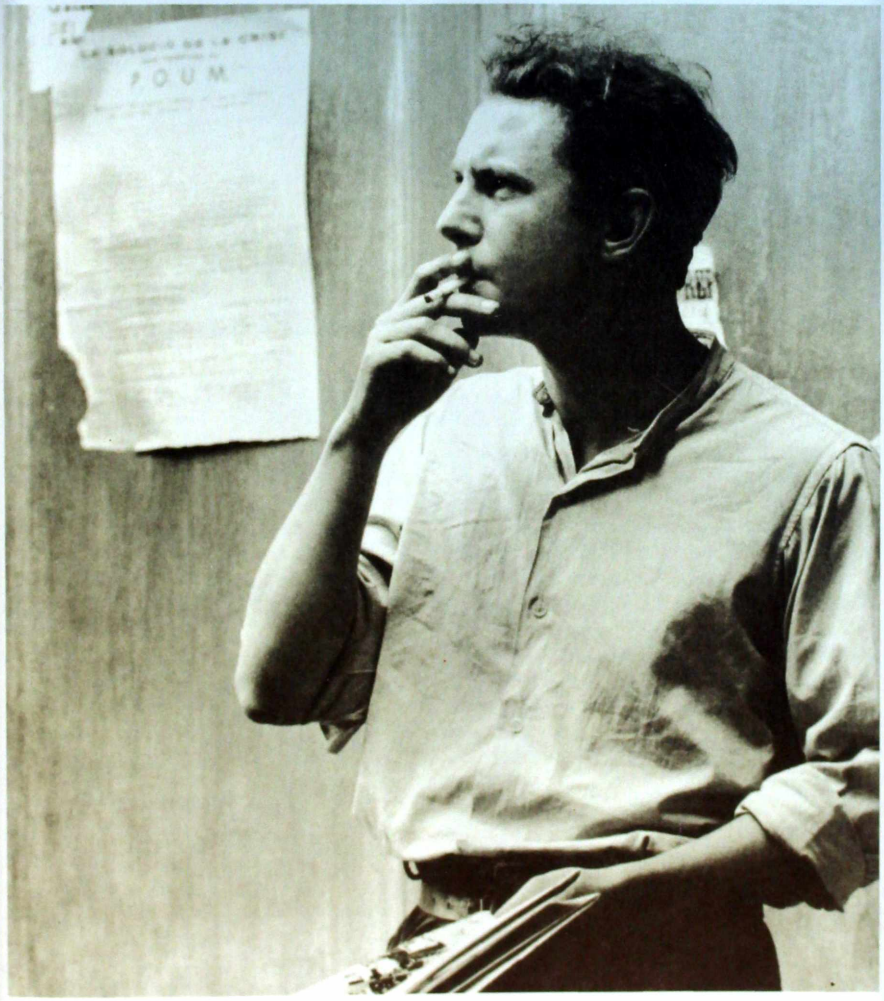
Bahro Rudolf, *The Alternative in Eastern Europe*, NLB 1978.

Eagleton Terry, «Ireland's Obdurate Nationalisms», «New Left Review», τχ. 213, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1995, 130-136.

Fraser Ronald, *Blood of Spain. The Experience of Civil War*, Penguin 1981.

Géniès Bernard, «Kenneth Loach dans la tourmente irlandaise – IRA, ira pas?» (Entretien), «Le Nouvel Observateur», 10-16.5.1990, 196.

Géniès Bernard, «Ken Loach, un prolo si British» (Entretien), «Le Nouvel Observateur», 5-11.10.1995, 150-151.
Géniès Bernard, «Ken Loach chez les sandinistes», «Télérama», 7.2.1996, 19-22.
Hill John, «Interview with Ken Loach» in: George Knight (ed.) *Agent of Challenge and Defiance – The Films of Ken Loach*, Flicks Books 1997.
Marx Karl – Engels Frederick, *Collected Works*, τόμ. 5, Moscow Progress Publishers, 1976.
Όργουελ Τζορτζ, *Πεθαίνοντας στην Καταλονία* (μετάφραση: Κλαίρη Καλαϊτζίδου), Κάκτος 1979.
Rouchy Marie-Elisabeth, «Il faut continuer à se battre» (Entretien avec K. Loach), «Télérama», 4.10.1995, 34-36.
Smith Gavin, «Voice in the Dark. Ken Loach interviewed by Gavin Smith», «Film Comment», τχ. 2, Απρίλιος 1988, 38-46.
Smith Paul Julian, «Carla's Song», «Sight and Sound», Φεβρουάριος 1997, 38-39.
Sweezy Paul M., *Το παρόν σαν Ιστορία* (μετάφραση: Τζένη Μαστοράκη), Μπουκουμάνη 1978.



Το πρόσωπο του αγνού επαναστάτη: ο Ian Hart στο Γη και Ελευθερία.

Ladybird, Ladybird: *Η Μάγκι (Crissy Rock), και πάλι έγκυος, μπροστά στις φωτογραφίες των παιδιών που έχασε.*

Βροχή από πέτρες: *η Αν (Julie Brown) περιποιείται τις πληγές του Μπομπ (Bruce Jones).*

Η εργατική τάξη δεν πάει στον παράδεισο

Για τις ταινίες *Βροχή από πέτρες*, *Ριφ-Ραφ*, *Ladybird, Ladybird*

του Θωμά Λιναρά

«Άμα είσαι εργάτης, βρέχει πέτρες εφτά μέρες την εβδομάδα» λέει κάποιος ήρωας στο *Βροχή από πέτρες* (1993), επεξηγώντας έτσι τον εξαιρετικά πρωτότυπο τίτλο της ταινίας. Στο *Ριφ-Ραφ* (1991), που σημαίνει «αυτοί που δεν έχουν στον ήλιο μοίρα», το εργοτάξιο γίνεται η σκηνογραφία ενός προλεταριακού δράματος το οποίο μαζεύει τα απομεινάρια μιας πολυφυλετικής εργατικής τάξης που ακόμα αντιστέκεται, στο διαλυμένο από την οικονομική πολιτική της Thatcher εργατικό τοπίο της Αγγλίας. Στο *Ladybird, Ladybird* (1994), η εικόνα της εργατικής τάξης συμπυκνώνεται και προσωποποιείται στον μοναχικό αγώνα μιας γυναίκας απέναντι στους απρόσωπους και άτεγκτους μηχανισμούς του συστήματος κοινωνικής πρόνοιας. Μ' αυτές τις τρεις ταινίες, στις αρχές της δεκαετίας του '90, ο Ken Loach όχι μόνο κατέγραψε μ' έναν μοναδικό τρόπο το τοπίο μετά τη μάχη, σαρωμένο απ' τον τυφώνα του νεοφιλελευθερισμού, αλλά και, κυρίως, ανέδειξε την απόγνωση, την οργή και την αδάμαστη θέληση επιβίωσης των απλών, καθημερινών ανθρώπων, και κράτησε ζωντανό το όνειρο για μια καλύτερη ζωή. Οι ήρωές του ανήκουν κατ' επίφαση στην εργατική ταξη, αφού έχουν χάσει το δικαίωμα στην εργασία: άνεργοι, φτωχοί, άστεγοι, ταπεινωμένες γυναίκες, νέοι χωρίς μέλλον, άνθρωποι βουλιαγμένοι στο βυθό της πραγματικότητας, αλλά και, ταυτόχρονα, περήφανοι, αξιοπρεπείς, με μια προσωπική αίσθηση ηθικής και δικαίου, ασυμβίβαστοι που δε σκύβουν ποτέ το κεφάλι, πραγματικά διαμάντια μέσα στη λάσπη. Το ταξικό του βλέμμα και η έντονη κριτική του στάση απέναντι στις αντιθέσεις και στις ταξικές διαφορές της αγγλικής κοινωνίας αποτέλεσαν πάντα έναν σταθερό θεματικό άξονα της κινηματογραφικής του δουλειάς. Για παράδειγμα, η τηλεταινία *Cathy Come Home* (1965) και η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Όχι δάκρυα για την Τζόι* (1967) είναι και τα δύο επικεντρωμένα στις συνθήκες διαβίωσης των κοινωνικά ανεπιθυμήτων, των αστέγων και των ανέργων στο «ανυποψίαστο», ψυχεδελικό και pop-art Λονδίνο της δεκαετίας του '60. Το *Cathy Come Home*, μάλιστα, προκάλεσε κοινοβουλευτική έρευνα γύρω από το πρόβλημα των αστέγων.

Το έργο του έχει μια τόσο ξεκάθαρη πολιτική θέση και χαρακτηρίζεται από τέτοια ιδεολογική σαφήνεια, ώστε ο δημιουργός του να μην έχει καμιά αμφιβολία ως προς το σε ποια θέση και από ποια πλευρά της κοινωνίας πρέπει να στήσει την κάμερά του: ο μόνιμος στόχος του, η υπεράσπιση του φτωχού, του κοινωνικά αποκλεισμένου, του αδύνατου, συμβαδίζει με τη σταθερή του προσήλωση στις ανθρωπιστικές αξίες. Αυτή η αμετακίνητη, σχεδόν «κολλημένη» οπτική γωνία απ' την οποία εκπορεύονται οι εικόνες του –υπέρ των ταπεινών και καταφρονεμένων–, όχι μόνο δεν παράγει ένα μονοδιάστατο ή σχηματικό έργο, αλλά είναι και το όπλο με το οποίο επιτίθεται στις αδικίες της κοινωνίας και στις ατέλειες της πραγματικότητας. Λέει ο ίδιος σε μια συνέντευξή του: «Συνεχίζω να πιστεύω ότι το μέλλον τού κινηματογράφου βρίσκεται στη δυνατότητά του να πηγαίνει κόντρα, να εναντιώνεται στα πράγματα».

Αυτή η παθιασμένη υπεράσπιση αξιών όπως η αλληλεγγύη, η ανθρωπιά, η εντιμότητα, ο λόγος της τιμής, η φιλία, η δικαιοσύνη, ποτίζουν βαθιά το έργο του. «Άτομα σαν εσένα, Μπομπ, πεινούν για δικαιοσύνη, κι εσύ, στο όνομα του Χριστού που είναι ο πατέρας της ζωής, τη δικαιούσαι» λέει ο πατήρ Μπάρι (ερμηνευμένος εξαίρετα από τον Tom Hickey) στο *Βροχή από πέτρες*, δίνοντας στον Μπομπ άφεση για το φόνο που άθελά του διέπραξε.

Σ' αυτές τις ταινίες, η εικόνα της εργατικής τάξης, των μεγάλων συνδικαλιστικών αγώνων, των μαζικών απεργιών και των μαχητικών διεκδικήσεων που ο ίδιος ο Loach κατέγραψε στο

εξαίρετο ντοκιμαντέρ *Which Side Are You On?* (1984) για τη μεγάλη απεργία των ανθρακωρύχων, η αποτυχία της οποίας σήμανε τη δεκαετή ηγεμονία της Thatcher, ή στο *The View from the Woodpile* (1989) γύρω από τα αδιέξοδα μιας νεολαίας με προβληματικό παρόν και αβέβαιο μέλλον, έχει συρρικνωθεί σ' ένα είδος υποπρολεταριάτου, αποκομμένου από τον παραγωγικό κορμό της κοινωνίας. Η κάμερά του εστιάζει στα ανώνυμα πρόσωπα, στις χαμένες στο πλήθος φιγούρες, στους απολυμένους οικογενειάρχες που τα βγάζουν δύσκολα πέρα, στους μόνιμους θαμώνες του Ταμείου Ανεργίας, στους ανθρώπους που βιώνουν πάνω στο πετσί τους τις οδυνηρές συνέπειες της ήττας του εργατικού κινήματος.

Ο Μπομπ στο *Βροχή από πέτρες*, ο Στίβι στο *Ριφ-Ραφ* και η Μάγκι στο *Ladybird, Ladybird* είναι «πρώην» μέλη μιας κοινωνίας που αδιαφορεί για την ύπαρξή τους, που δε θέλει να τους βλέπει, γιατί η εικόνα τους χαλάει τη λουστραρισμένη μικροαστική της βιτρίνα. Αυτούς τους ήρωες, που διεκδικούν το δικαίωμα στη ζωή, που αγωνίζονται απεγνωσμένα να υπάρξουν, που αρνούνται πεισματικά να παραιτηθούν και να μπουν στο περιθώριο της ζωής ή να συμβιβαστούν στην απάθεια του επιδόματος ανεργίας, ο Loach τους ανασύρει από τον πάτο της πραγματικότητας, τους τοποθετεί στο κέντρο των ταινιών του, τους δίνει ζωτικό χώρο ύπαρξης κι ένα βήμα για ν' ακουστεί η οργισμένη φωνή τους· δεν τους μεταπλάθει, ούτε τους μυθοποιεί, αλλά τους αρπάζει μέσα απ' τη ζωή, έτσι όπως πραγματικά είναι, και τους ζωντανεύει στην οθόνη. Γι' αυτό και στις ταινίες του το ύφος του ντοκιμαντέρ, η ανάσα της πραγματικής ζωής, είναι τόσο πολύ διακριτά. Άλλωστε, ο Ken Loach, στις πάμπολλες παραγωγές που γύρισε για το BBC, καλλιέργησε με ιδιαίτερη επιτυχία το δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, στα σύνορα του κοινωνικού ντοκουμέντου και της μυθοπλασίας, αυτός δε και ο Mike Leigh είναι οι τελευταίοι μεγάλοι επίγονοι της παράδοσης του Free Cinema.

Οι ιστορίες των ταινιών *Ριφ-Ραφ* και *Βροχή από πέτρες* είναι βιωμένες εμπειρίες ζωής των συγγραφέων τους, οι οποίοι θα μπορούσαν άνετα να «κατοικούν» μέσα στις ταινίες, απ' τη στιγμή που τα σενάριά τους είναι η ίδια τους η ζωή. Ο Jim Allen, σεναριογράφος του *Βροχή από πέτρες*, έχει δουλέψει ψαράς και ανθρακωρύχος, ενώ ο Bill Jesse του *Ριφ-Ραφ* γνωρίζει τις οικοδομές από πρώτο χέρι, αφού υπήρξε οικοδόμος σε εργοτάξια του Λονδίνου, και ήρωες της ταινίας είναι οι παλιοί του συνάδελφοι. (Άλλωστε, το *Ριφ-Ραφ* είναι αφιερωμένο στη μνήμη του, αφού ο Jesse πέθανε πριν ακόμα τελειώσουν τα γυρίσματα της ταινίας.) Το *Ladybird, Ladybird* είναι μια ιστορία που συνέβη στ' αλήθεια, ακριβώς όπως την περιγράφει η ταινία, κι αυτό τα λέει όλα. Αυτή η σπάνια συνάντηση και ώσμωση της πραγματικότητας με την κινηματογραφική της αναπαράσταση, που κάνει την παρουσία της κινηματογραφικής κάμερας σχεδόν «ανεπαίσθητη», οφείλεται και στους ηθοποιούς, που δεν υποδύονται ρόλους, αλλά μάλλον τον εαυτό τους. Οι εξαιρετικοί Bruce Jones (Μπομπ στο *Βροχή από πέτρες*), Ricky Tomlinson (Τόμι στο *Βροχή από πέτρες* και Λάρι στο *Ριφ-Ραφ*) και Crissy Rock (Μάγκι στο *Ladybird, Ladybird*), όχι μόνο δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί, αλλά και γνωρίζουν σαν το σπίτι τους το περιβάλλον και τους χώρους των ταινιών. Ακόμα και ο Robert Carlyle (ο Στίβι του *Ριφ-Ραφ*), πολύ πριν γίνει εξώφυλλο στα κινηματογραφικά περιοδικά χάρη στο μετριότατο και υπερεκτιμημένο *Trainspotting*, έχει επίσης δουλέψει πάνω στις σκαλωσιές, στα εργοτάξια του Λονδίνου.

Στις ταινίες του ο Ken Loach μας δείχνει πώς είναι ο κόσμος, αλλά, παράλληλα, σαν γνήσιος μαρξιστής που είναι (καμιά σχέση με τις αγκυλώσεις του δόγματος), ψάχνει και να βρει πώς *θα έπρεπε* να είναι ο κόσμος και με ποιο τρόπο θα μπορούσε ν' αλλάξει. Γι' αυτό και οι ήρωές του είναι, θαρρείς, εκπαιδευμένοι ν' αντιστέκονται για να καταφέρουν ν' αλλάξουν τη ζωή τους, ενώ, ταυτόχρονα, υπάρχει μέσα τους, βαθιά ριζωμένη, η αξία της αλληλεγγύης –όχι μόνο η ταξική, αλλά κι εκείνη του φίλου, της κοινότητας, του γείτονα– ως μια ύψιστη αξία ζωής, χάρη στην οποία μπορούν και αντιστέκονται. Αντιστέκονται με μια ξεροκέφαλη οργή, ζυμωμένη με την πίκρα και την απόγνωση, χωρίς όμως να χάνουν το σαρκασμό και το «δηλητηριώδες» χιούμορ τους: «Θα χώσω αυτή τη σωλήνα στα υδραυλικά σου, θα την κουνήσω μέσα-έξω μερικές φορές, κι έχεις τελειώσει» λέει ο αυτοσχέδιος καθαριστής αποχετεύσεων

Μπομπ στη χαζογκόμενα που του ανοίγει την πόρτα, φορώντας το αποκαλυπτικό νεγκλιζέ της (*Βροχή από πέτρες*). Αντιστέκονται χωρίς να παραδίνονται, γιατί η δράση τους ωθείται από το πιο ισχυρό ένστικτο: αυτό της επιβίωσης. Δεν πτοούνται από τις δυσκολίες τής ζωής, ακόμα κι αν έχει ανοίξει ο ουρανός και «βρέχει πέτρες», αλλά ούτε και καταθλίβονται: «Η κατάθλιψη είναι γι' αυτούς που έχουν λεφτά» ακούγεται στο *Ριφ-Ραφ*, ταινία όπου οι ήρωες αντιστέκονται παθιασμένα στους αυταρχικούς εργοδότες, στα ανεπαρκή μέτρα ασφαλείας που βάζουν σε κίνδυνο τη ζωή τους, και στα ποντίκια που κατακλύζουν τα εργοτάξια όπου δουλεύουν παράνομα, χωρίς συμβόλαια και ασφάλιση. Στο *Βροχή από πέτρες*, ο Μπομπ αντιστέκεται με το ίδιο πάθος –ακόμα κι όταν είναι βυθισμένος στα σκατά μέχρι το λαιμό– σε κάθε μορφή ελεημοσύνης, για να μπορέσει ν' αγοράσει μόνος του το καινούργιο φόρεμα για την πρώτη μετάληψη της κόρης του – το φόρεμα που θα τονώσει την καταρρακωμένη πατρική υπερηφάνεια και θα του ξαναδώσει τη χαμένη του αξιοπρέπεια και τη θέση του μέσα στην κοινότητα. Στο *Ladybird, Ladybird*, την πιο τραγική από τις τρεις αυτές ταινίες, η Μάγκι αντιστέκεται λυσσαλέα, σαν λαβωμένη λέαινα, στην αδυσώπητη λογική και τους ανελέητους νόμους ενός κράτους που της στερεί το δικαίωμα να είναι μάνα. Το *Ριφ-Ραφ* και το *Βροχή από πέτρες* (σε αντίθεση με το *Ladybird, Ladybird*) χαρακτηρίζονται από μια ρυθμική εναλλαγή δραματικών και κωμικών στιγμών, όπου η «θανατηφόρα» ειρωνεία συνυπάρχει με την απόγνωση και η οργή με το μαύρο χιούμορ, χωρίς ποτέ η μια κατάσταση να υπερισχύει της άλλης, χάρη στο σενάριο: φαινομενικά «ελεύθερο», αλλά σχεδιασμένο με μεγάλη σχολαστικότητα και ακρίβεια. Οι κωμικοί και οι δραματικοί τόνοι εναλλάσσονται με δεξιοτεχνία, υπακούοντας στις εντολές μιας εσωτερικής δραματουργικής χορογραφίας, ενώ δεν παύουν να επικοινωνούν μεταξύ τους, αφήνοντας ένα κατακάθι πίκρας στο βάθος του γέλιου. Σκηνές όπως αυτή με τον Μπομπ στην αποχέτευση της εκκλησίας στο *Βροχή από πέτρες* ή της κηδείας στο *Ριφ-Ραφ*, όπου το πένθος μεταλλάσσεται σε αμήχανο γέλιο, όταν ένα ξαφνικό φύσημα του αέρα σκορπίζει την τέφρα του νεκρού πάνω στους τεθλιμμένους συγγενείς, τις διαδέχονται άλλες, απίστευτης ψυχολογικής βίας και χυδαιότητας, όπως η βάρβαρη εισβολή του τοκογλύφου στο σπίτι του Μπομπ, ή σπαρακτικής μοναξιάς, όταν η Σούζαν ζητιανεύει τη δόση της, τραγουδώντας στο πολυάνθρωπο μετρό του Λονδίνου, χωρίς κανείς να της ρίχνει το παραμικρό βλέμμα.

Ο Loach δεν αποστασιοποιείται, αλλά συμπάσχει με τους ήρωές του, παρασύροντας μαζί του και το θεατή σε μια συμμετοχή βαθιά, αυθεντική, άμεση, ανθρώπινη, όπως αυτή του ιερωμένου στην πιο δύσκολη και τυρρανισμένη στιγμή της οδύσσειας του Μπομπ στο *Βροχή απο πέτρες*. Το ακανθώδες θέμα της θρησκευτικής πίστης και του ρόλου της εκκλησίας και των εκπροσώπων της δεν τίθεται με όρους ιδεολογικής αποτίμησης και κριτικής, αλλά με βάση την κοινωνική πρακτική. Εξ άλλου, η θρησκευτική πίστη του Μπομπ είναι παρόμοια με αυτήν της κόρης του: σταθερή, βαθιά, αλλά και, ταυτόχρονα, παιδική, «ακαλλιέργητη», αφού δυσκολεύεται να της εξηγήσει το μυστήριο της Θείας Κοινωνίας, που αποτελεί και το motto της ταινίας. Η θρησκεία δεν είναι το όπιο του λαού, και η εκκλησία είναι μια κοινωνική δομή, ένας θεσμός της κοινότητας, στην οποία κάποιος μπορεί ν' αναγνωρίσει τον εαυτό του και να βρει καταφύγιο για να σώσει όχι την ψυχή του, αλλά την ίδια του τη ζωή. Η εκκλησία, σύμφωνα με τον Loach, θα έπρεπε και θα μπορούσε να στέκεται στα χαρακώματα, στο πλάι αυτών που αγωνίζονται για να επιβιώσουν, κι όχι να κανοναρχεί, να ελέγχει ή να τιμωρεί από άμβωνος. Όταν ο πατήρ Μπάρι (υπέροχη φιγούρα ιερωμένου, που παραπέμπει στον εφημέριο «άγιο» Aldo Fabrizi στο *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* του Roberto Rossellini, ή ακόμα και στον «φευγάτο» ντον Τζούλιο στο *La messa è finita* του Nanni Moretti) καίει το τετράδιο με τα χρέη, σώζει το ποίμνιό του όχι από την αμαρτία, αλλά από τον εξευτελισμό και την ταπείνωση.

Το *Ladybird, Ladybird* είναι μια συγκλονιστική και ανυπόφορα τραγική ταινία, συγγενική στο έργο του Loach μονάχα με την οικογενειακή παράνοια και τη σκληρότητα της *Οικογενειακής ζωής*. Στο στόχαστρο του *Ladybird, Ladybird* βρίσκεται ο απρόσωπος μηχανισμός

του συστήματος, που συνθλίβει επανειλημμένα και με μια ναζιστική μεθοδικότητα τη Μάγκι, στην πιο ιερή στιγμή κάθε γυναίκας: τη μητρότητα. Οι κωμικοί τόνοι, ο σαρκασμός και η ειρωνεία του *Ριφ-Ραφ* και του *Βροχή από πέτρες* εξαφανίζονται εντελώς, δίνοντας τη θέση τους στην απεγνωσμένη και ενστικτώδη εξέγερση ενός ανυπεράσπιστου ατόμου, κόντρα στον άτεγκτο νόμο της οργανωμένης πολιτείας.

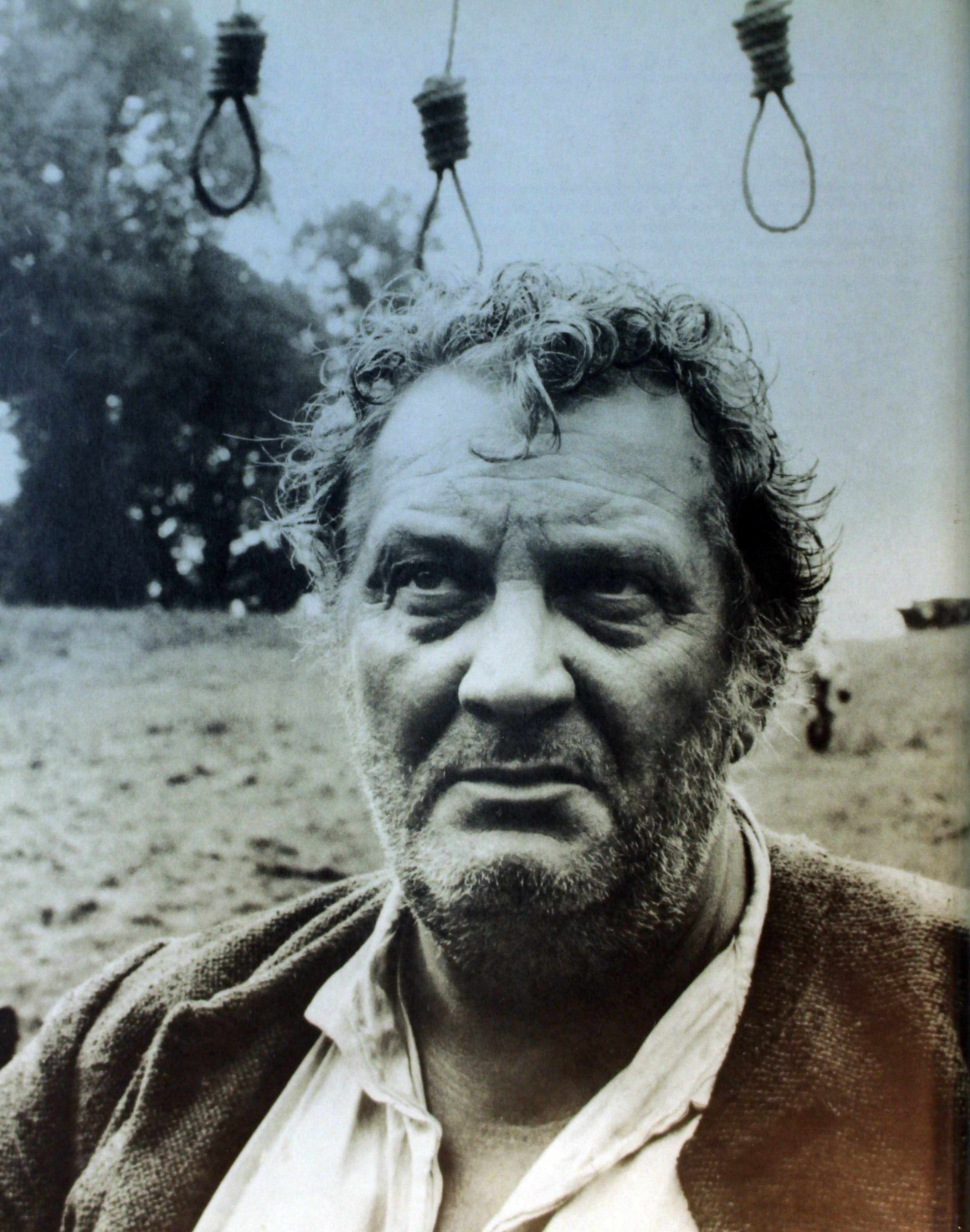
Ο Ken Loach καταγράφει με κλινική σχολαστικότητα το κομμάτιασμα της ψυχής της ηρωίδας, όπως, ας μου επιτραπεί η έκφραση, το κρέας πάνω στον πάγκο του χασάπη. Στην ταινία, οι κοινωνικοί προσδιορισμοί, η σκιαγράφηση του περίγυρου, το σύνηθες εργατικό τοπίο, το ταξικό βλέμμα του σκηνοθέτη, σταδιακά υποχωρούν, για ν' αναδειχθεί ο βασικός δραματουργικός άξονας: το μητρικό ένστικτο ενάντια στους μηχανισμούς της κοινωνικής πρόνοιας! Ατονούν επίσης τα μυθοπλαστικά τεχνάσματα, τα αφηγηματικά σκαλοπάτια, οι σεναριακές κατασκευές που θα οδηγούσαν το θεατή στην αποδοχή, τη συμπόνια ή και την ταύτιση. Το *Ladybird, Ladybird* είναι μονοκόμματο, συμπαγές και μονοδιάστατο: όχι πια ο μικρόκοσμος της ομάδας, αλλά μία και μοναδική ηρωίδα· είναι μια ταινία στιλιστικά και θεματικά ακραία, μέχρι παροξυσμού, το ίδιο άκαμπτη με το νόμο που ξεριζώνει τα παιδιά απ' την αγκαλιά της Μάγκι. Ο Loach, μ' ένα πρωτοφανές κινηματογραφικό θράσος, δε διεισδύει σταδιακά, ούτε κυκλώνει το θέμα του: εγκαθίσταται εξ αρχής στον πυρήνα της φοβερής ιστορίας του και μας αναγκάζει να την υποστούμε. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι το *Ladybird, Ladybird* δεν είναι μια ταινία μυθοπλασίας, αλλά ένα ντοκουμέντο αληθινής ζωής, ένα είδος cinéma-vérité, που δεν αφηγείται μια ιστορία, αλλά ουρλιάζει απ' την οθόνη όπως η ηρωίδα του. Η παράλογη ψυχολογική βία, η βουβή οργή και ο ψυχικός πόνος που κατακλύζουν την ταινία, ταράζουν και βάζουν σε δοκιμασία τα νεύρα του θεατή. Ο Loach, κρατώντας σταθερά την «αόρατη» κάμερά του σ' αυτή τη μετωπική σύγκρουση του ατόμου κόντρα στη θεσμοθετημένη αναισθησία της κοινωνίας (οι κοινωνικοί λειτουργοί είναι απρόσωποι και αδιάφοροι χαρτογιακάδες), κινηματογραφεί, χωρίς την παραμικρή παρα(υπο)χώρηση, μια πραγματική ιστορία, βγαλμένη απευθείας από την κόλαση της ζωής. Το *Ladybird, Ladybird* είναι ένα αμείλικτο «κατηγορώ» για την απανθρωπιά του νόμου (και του νομοθέτη)· μια ταινία που προκαλεί το θεατή να τη *βιώσει* κι όχι απλώς να τη δει, και που τον «ενοχλεί» για πολύ καιρό μετά τη θέασή της.

Όταν οι ήρωες του Ken Loach τριγυρνούν στις εργατικές φτωχογειτονιές του Μάντσεστερ και του Νότιου Λονδίνου με τα ίδια ρούχα και χωρίς φράγκο στην τσέπη, όταν τα πίνουν στις φτηνές παμπ ή τραγουδούν στα karaoke μπαρ, αποκαλύπτεται το κρυμμένο πρόσωπο μιας άλλης Αγγλίας. Ο Loach σκιτσάρει αυτό το πρόσωπο με ελάχιστες, αδρές πινελιές, με μοναδική ρεαλιστική ακρίβεια, χωρίς διδακτισμούς, ρητορείες και χρήση στερεοτύπων. Ο κινηματογράφος του, φτωχός, αλλά ουσιαστικός και απέριττος, στέρεα στηριγμένος σε σενάρια που πηγάζουν από την πραγματική ζωή, επιτίθεται κατά μέτωπον στις αντιφάσεις τής πραγματικότητας και, αποφεύγοντας την εύκολη κοινωνική καταγγελία, προσπαθεί να εκφράσει την αγωνία και τον αγώνα αυτών που πολεμούν για τον επιούσιο. Οι ταινίες του, χωρίς ν' απλοποιούν, αλλά ούτε και να υποτάσσουν τα δεδομένα του πραγματικού κόσμου στις ανάγκες της μυθοπλασίας, κατακτούν τις βαθύτερες αλήθειες της ζωής.

«Η περιοχή που βρίσκω εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, είναι η σχέση ανάμεσα στα πρόσωπα και το περιβάλλον τους: την οικογένεια, τη δουλειά, την κοινωνική τάξη. Τα δραματικά στοιχεία που με ελκύουν, είναι η δύναμη με την οποία υπερασπίζει κανείς τον εαυτό του, ο αγώνας για να εκφραστεί αυτό που συχνά είναι καταπιεσμένο, η ζεστασιά της φιλίας, η συμπόνια, η αλληλεγγύη» απαντά ο Ken Loach στην ερώτηση «Γιατί γυρίζετε ταινίες;», σε μια έρευνα που έκανε η «Libération» το 1987. Η στράτευση του βρετανού δημιουργού δεν είναι θεωρητική, αλλά επιβεβαιωμένη στην πράξη, από τη θέση της κάμεράς του στα χαρακώματα μιας πραγματικότητας που αντιστέκεται στην απαξίωσή της. Οι losers ήρωές του, τον νεοφιλελεύθερο παράδεισο της κάθε Thatcher τον έχουν γραμμένο στα οπίσθια που δείχνει ο Λάρι στο ελικόπτερο της αστυνομίας που περιπολεί τη νύχτα πάνω από το Μάντσεστερ, στο *Βρο-*

χή από πέτρες. Κι αυτή η νύχτα γίνεται μέρα από την πυρκαγιά που βάζει ο Στίβι στο ποντικοκρατούμενο εργοτάξιο του *Ριφ-Ραφ*: χειρονομία οργής, αδυναμίας, αλλά και περηφάνειας, σε μιαν από τις πιο «λαμπρά φωτισμένες» τελικές σκηνές που μας έδωσε τα τελευταία χρόνια ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος. Ο Ken Loach, οραματιστής και μαχητής για μια πιο δίκαιη κοινωνία, επιμένει, παρά τα δυσοίωνα σημεία των καιρών, πως ο αγώνας ενάντια σε κάθε μορφή καταπίεσης και εκμετάλλευσης μπορεί να είναι μια στάση ζωής.

Ο Robert Carlyle στο Ριφ-Ραφ.



Ken Loach και λογοκρισία

του Julian Petley

Μέχρι το 1980, όλες οι τηλεοπτικές δουλειές του Ken Loach ήταν αποκλειστικά ταινίες μυθοπλασίας (ή, μάλλον, «θεατρικά έργα», όπως αναχρονιστικά τα αποκαλούσαν τότε), οι περισσότερες από τις οποίες είχαν γυριστεί για το BBC. Ωστόσο, με την εκλογή της πρώτης κυβέρνησης Thatcher, το 1979, και την άμεση σφοδρή επίθεση που αυτή εξαπέλυσε στην οργανωμένη εργατική τάξη και στο συνδικαλιστικό κίνημα, ο Loach αισθάνθηκε πως ήταν καιρός να πραγματευτεί τα καίρια πολιτικά προβλήματα της εποχής με την αμεσότητα του ντοκιμαντέρ.

«Υπήρχαν πράγματα που θέλαμε να τα πούμε απευθείας και χωρίς να τα συγκαλύπτουμε με μυθοπλασίες [...] πράγματα που έπρεπε να ειπωθούν όσο πιο άμεσα γινόταν. Αισθανόμουν πως ο θατσερισμός ήταν τόσο φλέγον ζήτημα, ώστε, αν έκανα μια ταινία μυθοπλασίας για την τηλεόραση, θα χρειαζόταν ένας χρόνος μέχρι κάποιος να την παραγγείλει, και τουλάχιστον άλλος ένας για να τη γυρίσω – παραείναι αργή διαδικασία... [...] Τα ντοκιμαντέρ σού δίνουν τη δυνατότητα να καταπιαστείς άμεσα με τα διάφορα θέματα, άσε που μπορείς να τα γυρίσεις και γρηγορότερα από τις ταινίες, αν και εκ πείρας ξέρω πως είναι το ίδιο δύσκολο –αν όχι δυσκολότερο– να καταφέρεις να προβληθούν...»[1]

Η εμπειρία έμελλε να είναι ιδιαίτερα απογοητευτική και οδυνηρή, κι απεικόνισε πολύ ξεκάθαρα τα όρια του πολιτικά εφικτού στη βρετανική τηλεόραση – ιδιαίτερα επί Thatcher. Τα αλλεπάλληλα κρούσματα λογοκρισίας από τα οποία ταλαιπωρήθηκε ο Loach εκείνα τα χρόνια, οδήγησαν στη σιωπή έναν από τους σημαντικότερους προοδευτικούς τηλεοπτικούς δημιουργούς της Βρετανίας, σε μια εποχή που υπήρχε απελπισμένη ανάγκη ν' ακούγονται φωνές διαμαρτυρίας όπως η δική του.

Υπήρχαν ορισμένα θέματα που η βρετανική τηλεόραση έβρισκε δύσκολο να τα αντιμετωπίσει χωρίς να υποπέσει άμεσα ή έμμεσα στην αυτολογοκρισία και την κρατική παρέμβαση. Κατά παράδοση, τέτοια θέματα ήταν οι πυρηνικοί εξοπλισμοί, η Βόρεια Ιρλανδία και οτιδήποτε θα μπορούσε να εκληφθεί ότι είχε αντίκτυπο στην «εθνική ασφάλεια» ή στις σχέσεις με τους εργάτες. Όλα αυτά τα ζητήματα παραμένουν ευαίσθητα, εκτός ίσως απ' το τελευταίο – κι αυτό, γιατί, από το 1979, βήμα βήμα, η αντισυνδικαλιστική Συντηρητική νομοθεσία κατέστρεψε κάθε δυνατότητα αποτελεσματικής αγωνιστικής δράσης για τους εργαζομένους στις βιομηχανίες και μείωσε τις απολαβές τους σ' ένα επίπεδο πολύ χαμηλότερο από αυτό των συναδέλφων τους οποιασδήποτε άλλης δυτικής ευρωπαϊκής χώρας. Όλο αυτό, φυσικά, προς χάριν δημιουργίας μιας λεγόμενης «ευέλικτης» οικονομίας (κάτι σαν μια Ταϊβάν δεμένη «αρόδο» έξω απ' τις ακτές της ηπειρωτικής Ευρώπης), πρόθυμης να δελεάζει εργαζομένους από την ενδοχώρα με όραμα τη δημιουργία μιας εργατικής δύναμης με χαμηλούς μισθούς, λίγα προσόντα και κανένα δικαίωμα.

Ωστόσο, το 1980, τα σωματεία ήταν το πιο καυτό θέμα, αφού η Thatcher είχε πάρει την εξουσία με την κατηγορηματική υπόσχεση να χαλιναγωγήσει την υποτιθέμενη παντοδυναμία τους. Κατά τη δεκαετία του '70, τόσο οι Εργατικές όσο και οι Συντηρητικές κυβερνήσεις είχαν έρθει σε σύγκρουση με τα σωματεία. Μέχρι το 1979, η Συντηρητική αντιπολίτευση, με τη μεγάλη υποστήριξη ενός υπερσυντηρητικού και έντονα λαϊκίστικου Τύπου, κατόρθωσε να παρουσιάσει το όλο θέμα σαν πρόβλημα τύπου «Ποιος κυβερνά τη Βρετανία;» Όταν πέρασε αυτό που αποκλήθηκε «Χειμώνας της Πίκρας», κατά τον οποίο ο Συντηρητικός Τύπος και το Συντηρητικό Κόμμα μεταχειρίστηκαν κάθε δυνατό τέχνασμα για να πείσουν τον κόσμο ότι η Βρετανία είχε καταστεί «ακυβέρνητη» εξαιτίας των δήθεν παντοδύναμων σωματείων, οι Συντηρητικοί κέρδισαν τις εκλογές και προχώρησαν στην πλήρη αποδυνάμω-

1. Paul Kerr, «The Complete Ken Loach», «Stills» 27 (Μάιος-Ιούνιος 1986).

ση του συνδικαλιστικού κινήματος (ενώ, ταυτόχρονα, υποστήριζαν στεντορεία τη φωνή την πολωνική «Αλληλεγγύη»!) Το μοτίβο τους ήταν ότι τα «μετριοπαθή» απλά μέλη των σωματείων παρασύρονταν διαρκώς σε εργασιακές διαμάχες στις οποίες τους οδηγούσε μια «στρατευμένη» ηγεσία· άρα, η δύναμη έπρεπε να επιστρέψει στη βάση.

Το θέμα των σωματείων είναι το κύριο θέμα σε μερικές από τις πιο αξιόλογες τηλεταινίες τού Loach: *The Big Flame* (1969), *Days of Hope* (1975) και *The Rank and File* (1971). Σε όλες αυτές τις ταινίες, η οπτική γωνία των Loach και Allen ήταν διαμετρικά αντίθετη από εκείνην των Συντηρητικών, αφού υποστήριζαν ότι, όποτε έφτανε η κρίσιμη στιγμή, οι μεταρρυθμιστές –αλλά δειλοί– συνδικαλιστικοί ηγέτες και οι σύμμαχοί τους στο Εργατικό Κόμμα, συστηματικά ξεπουλούσαν και πρόδιδαν την ακτιβιστική διάθεση των μελών τους. Μ' αυτές του τις ταινίες, ο Loach ξεκίνησε το σχεδιό του να δώσει φωνή στους πολιτικά άφωνους και περιθωριοποιημένους: «Νομίζω ότι πρόκειται για μια πολύ σημαντική λειτουργία [...] ν' αφήνεις να μιλούν άνθρωποι που συνήθως αποκλείονται του λόγου, ή που τους έχουν κάνει να χάσουν την υπόστασή τους ως ατόμων – ακτιβιστές, στρατευμένοι ή άνθρωποι με πραγματικά προωθημένες πολιτικές ιδέες. Υπήρξαν άνθρωποι, σε διαφορετικά εργοστάσια, που ανέπτυξαν πολύ σαφείς πολιτικές αναλύσεις, αλλά που, πολύ απλά, τους παραμέρισαν. Τους διέσυραν, τους αποκάλεσαν εξτρεμιστές, κι έτσι, τους ενέταξαν στους κοινωνικά απόβλητους».[2]

Ήταν αναπόφευκτο, μια θέση τόσο αιρετική όσο αυτή να προκαλέσει πολλά αρνητικά σχόλια από τους «δεξιούς» επικριτές του Loach, τόσο εντός όσο και εκτός BBC. Το BBC προσπάθησε –χωρίς επιτυχία– να λογοκρίνει το απόσπασμα από τον Τρότσκι που ακουγόταν στο τέλος του *The Rank and File*, ενώ το *Days of Hope* κατηγορήθηκε (η παλιά, δοκιμασμένη συνταγή) ότι οι δημιουργοί του ήταν ένοχοι παραπλάνησης του θεατή, αφού παρουσίαζαν φανταστικά γεγονότα σαν πραγματικά. Ωστόσο, δεν υπήρξε λογοκρισία αυτή καθαυτή. Όμως, όταν ο Loach αποφάσισε να εξερευνήσει αυτό το θέμα με τη μορφή ντοκιμαντέρ και στα συγκεκριμένα πλαίσια της θατσερικής επίθεσης εναντίον των δικαιωμάτων των εργαζομένων και, πιο συγκεκριμένα, των συνδικαλιστών, άνοιξαν οι ασκοί του Αιόλου.

Πριν διερευνήσουμε λεπτομερώς αυτό το επεισόδιο, είναι απαραίτητο να δούμε την ανάλυση που κάνει ο Loach για το ρόλο των σωματείων στην καπιταλιστική κοινωνία. Συχνά, όλη αυτή η αντίληψη παρουσιάζεται σαν ένα είδος παρανοϊκής παραίσθησης· στην πραγματικότητα, όμως, έλκει την ιδεολογική καταγωγή της απ' τη μαρξιστική σκέψη. Στο έργο του *Για τη Βρετανία*, ο Λένιν συχνά κριτικάρει τους περιορισμένους και αντιεπαναστατικούς ορίζοντες των βρετανικών εργατικών σωματείων, ενώ ο Marx, στο έργο του *Η Πρώτη Διεθνής και μετά*, υποστηρίζει ότι τα σωματεία, «περιοριζόμενα αποκλειστικά στην επιτόπια και άμεση πάλη με το Κεφάλαιο [...] δεν έχουν ακόμα αντιληφθεί πληρως τη δύναμη του να δρας ενάντια στο ίδιο το σύστημα της έμμισθης σκλαβιάς».[3] Παρόμοια, ο Λένιν, στο *Ο αριστερισμός – παιδική ασθένεια του κομμουνισμού*, κριτικάρει την εμφάνιση μιας «εργατικής αριστοκρατίας», αποτελούμενης από «εργάτες που έχουν γίνει εντελώς αστοί» κι έχουν πρωτοστατήσει στη δημιουργία μιας «σωματειακής συνείδησης» που ασχολείται μόνο με τη μη πολιτική βελτίωση των χειρότερων πλευρών της εργασιακής κατάστασης.[4] Τέτοιες αναλύσεις επρόκειτο να γίνουν αρκετά κοινές ανάμεσα στην «αριστερή» πτέρυγα του βρετανικού συνδικαλιστικού κινήματος. [...]

Το πρώτο ντοκιμαντέρ του Loach που επιχείρησε να εξετάσει την επίδραση του θατσερισμού στα εργατικά σωματεία, ήταν το *A Question of Leadership*, που γυρίστηκε το 1980 για το ανεξάρτητο τηλεοπτικό κανάλι Associated Television (ATV), πρόδρομο του σημερινού Central Television. Το ντοκιμαντέρ δεν ήταν παρά μια συζήτηση ανάμεσα σε μια ομάδα εργατών χάλυβα και άλλων μελών εργατικών σωματείων, που κινηματογραφήθηκε λίγο μετά την ήττα των πρώτων στην απεργία του χάλυβα, το 1980. Οι εργάτες χάλυβα ήταν τα πρώτα θύματα της αντισυνδικαλιστικής στρατηγικής της κυβέρνησης, που συνίστατο σε σκόπιμα επιλεγμένες μάχες με συγκεκριμένα σωματεία. Ξεκίνησε με τα σχετικά πιο αδύναμα πριν προ-

2. Gavin Smith, «Voice in the Dark», «Film Comment» 24: 2 (Μάρτιος-Απρίλιος 1980).
3. Ralph Miliband, Marxism and Politics, *Oxford University Press, 1977.*
4. ό.π.

χωρήσει στα πιο ισχυρά, για να φτάσει στην άθλια κορύφωσή της στη σύγκρουση με τους ανθρακωρύχους, το 1984-'85. Η συζήτηση περιστρέφεται γύρω απ' τη στρατηγική των Συντηρητικών για τις βιομηχανίες, τον μεροληπτικό ρόλο της Αστυνομίας και, φυσικά, το ρόλο που έπαιξαν οι συνδικαλιστικοί ηγέτες σ' αυτή την πανωλεθρία. Το ύφος είναι ανοιχτά πολιτικό. Ένας ανθρακωρύχος απ' το ορυχείο του Κεντ (που έκλεισε μετά την ήττα των ανθρακωρύχων, το 1984-'85) λέει για την κυβέρνηση: «Εξάγουν κεφάλαιο σε περιοχές απ' όπου πρόκειται να βγει κέρδος, δημιουργούν μαζική ανεργία, καταστρέφουν τις βασικές βιομηχανίες. [...] Είναι ένα συγκροτημένο σχέδιο προκειμένου να συντρίψουν την αντίσταση των εργατικών σωματείων στην αναδιοργάνωση της οικονομίας». Ένας εργάτης χάλυβα απ' το νότιο Γιόρκσαϊρ παραπονιέται για τα σωματεία: «Δεν υπάρχει ούτε ένα σωματείο σ' αυτή τη βιομηχανία που να έχει κάνει έστω και ένα πράγμα για να υπερασπιστεί τις δουλειές μας. Θα ισχυριστούν σε συνεντεύξεις, στον Τύπο, σε συναντήσεις σαν κι αυτές εδώ, ότι είναι αντίθετοι μ' αυτό που συμβαίνει, αλλά η δύναμη της αντίθεσής τους είναι μικρότερη απ' αυτήν που έχει ένα νεογέννητο βρέφος...»

Κατά τον Loach, η απερίφραστα πολιτικοποιημένη ανάλυση των ανθρώπων που έλαβαν μέρος στο ντοκιμαντέρ, φαίνεται πως έκρουσε τον κώδωνα του κινδύνου στο ATV: «Νομίζω πως η τηλεόραση αντιμετωπίζει με νευρικότητα τις συγκροτημένες πολιτικές απόψεις που μπορεί να εκφράζουν κοινοί άνθρωποι. Στους υπευθύνους αρέσει να διαμαρτύρονται τα μέλη της εργατικής τάξης για την ανεργία ή την κακή στέγαση, τους αρέσει η κοινωνική δυστυχία, αλλά δεν τους αρέσει να παρατίθενται νούμερα και να βγαίνουν συμπεράσματα... Τα συμπεράσματα πρέπει να βγαίνουν από ειδικούς στα στούντιο, γιατί οι "απλοί άνθρωποι δεν μπορούν να μιλούν πολιτικά"...»[5]

Κάπου αλλού, ο Loach εξηγεί: «Με λέξεις όπως "μαρξιστής" ή "καπιταλιστής" ή "εργατική τάξη", οι διευθυντές των καναλιών "κουμπώνονται". Αν χρησιμοποιήσεις αυτούς τους όρους, αρχίζουν να γίνονται πολύ καχύποπτοι, ενώ, αν μπορέσεις να εκφράσεις τις ίδιες ιδέες, χωρίς ν' αναφέρεις αυτές τις λέξεις, σε αντιμετωπίζουν με λιγότερη δυσπιστία. Νομίζω πως, πραγματικά, έτσι λειτουργούν τα πράγματα σ' ένα πρώτο ακατέργαστο επίπεδο, κι έτσι βρεθήκαμε στη θέση να προσπαθούμε να εξαλείψουμε τις λέξεις που θα προκαλούσαν αυτή την αντίδραση, αλλά να διατηρήσουμε τις ιδέες».[6]

Αυτό, ωστόσο, διόλου δεν ωφέλησε, αφού εκείνο που απασχολούσε το ATV, ήταν το ότι η ταινία παρέβαινε τις κατευθυντήριες γραμμές αντικειμενικότητας και ισορροπίας της Ανεξάρτητης Ραδιοτηλεοπτικής Αρχής [Independent Broadcasting Authority (IBA)]. Καμία σημασία δε δόθηκε στο γεγονός ότι η ίδια η ταινία θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα απολύτως αναγκαίο κομμάτι «ισορροπίας» που θ' αντιστάθμιζε όχι μόνο την άποψη της ηγεσίας των εργατικών σωματείων, που εκείνη την εποχή προβαλλόταν τακτικά από την τηλεόραση, αλλά και τις καθημερινές, προκατειλημμένα αντιεργατικές απόψεις τηλεοπτικών εκπομπών. Ο ίδιος ο Loach λέει: «Νιώθαμε πως ήταν ιδιαίτερα σημαντικό να κάνουμε μια ταινία στην οποία οι συνδικαλιστές δε θα βρίσκονταν σε αμυντική θέση. Η τηλεόραση, ποτέ δεν τους επέτρεπε να επεκταθούν σε άλλα θέματα εκτός απ' το να προβούν στις βασικές δηλώσεις περί της στρατηγικής τους».[7] Ωστόσο, η απουσία της «άλλης πλευράς» έμοιαζε να είναι ανυπέρβλητο εμπόδιο – τόσο για την ATV όσο και για την IBA. Μένουμε με την ξεκάθαρη εντύπωση πως δε θα υπήρχε κανένα πρόβλημα αν η εκπομπή είχε σαν βιτρίνα τον συνηθισμένο δημοσιογράφο/συνεντευξιαστή που θα στρίμωχνε τα συγκεντρωμένα μέλη των σωματείων με τετριμμένες ερωτήσεις για τη «στράτευση», όποτε εκείνοι θα πάσχιζαν να δικαιώσουν με τις αναλύσεις τους την κατάσταση στην οποία (σε αντίθεση με τον ερωτώντα) είχαν αναμιχθεί. Φυσικά, όμως, αυτό ακριβώς που κάνει την ταινία τόσο ξεχωριστή και χαρακτηριστική τού στιλ του Loach, είναι ο ήρεμος, διακριτικός, αργός τόνος, και ο τρόπος με τον οποίο η κάμερα ακολουθεί προσεκτικά τις διακυμάνσεις της διαμάχης. Η περίφημη σκηνή στο *Γη και Ελευθερία* (1995) όπου συζητείται η αναδιανομή της γης, προαναγγέλλεται ολοκάθαρα σ' αυτή την ανεπιτήδευτη ταινία που καταδικάστηκε να μαραζώνει «στα κουτιά» για πάνω από ένα

5. Stephen Cook, «Film maker accuses ITV of "nods and winks" censorship», «The Guardian», 12.8.1981· Stewart Lane, «Loach gasps at IBA's sharp intake of breath», «Broadcast» 1121, 17.8.1981.
6. Julian Petley, «An interview with Ken Loach», «Framework» 18, 1982.
7. John Wyner, «A Brace of Loach», «Time Out» 556, 12-18.12.1980.

χρόνο, δε μεταδόθηκε ποτέ από την κρατική τηλεόραση και περικόπηκε προκειμένου να χωρέσει στο τέλος μια «εξισορροπητική» συζήτηση – μια συζήτηση, που ο Loach θεωρεί πως «αποδυναμώνει την ταινία κι είναι εντελώς περιττή».[8]

Απτόητος και λαχταρώντας να συνεχίσει τις έρευνές του για τη δημοκρατία και την αποτελεσματικότητα των σωματείων, ο Loach, μέσω του Central TV, προσέγγισε τον υπεύθυνο για τα ντοκιμαντέρ του Channel 4, Paul Madden, με μια σειρά προτάσεων. Αυτό που τελικά προέκυψε, ήταν μια ταινία για τα κομματικά συνέδρια [*The Red and the Blue* (1983)] και η σειρά *Questions of Leadership* (1983): τέσσερις πενηντάλεπτες τηλεταινίες με τον υπότιτλο «Προβλήματα δημοκρατίας στα εργατικά σωματεία: απόψεις απ' την πρώτη γραμμή». Η ιστορία της απαγόρευσής τους είναι πολύ περίπλοκη, αλλά και εξαιρετικά αποκαλυπτική του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η λογοκρισία στη βρετανική τηλεόραση.

Η πρώτη ταινία ασχολείται με το κλείσιμο των εταιρειών Laurence Scott και Electromotors, την απεργία του χάλυβα, την British Leyland, τη διαμάχη για το ελαστικό ωράριο εργασίας στους Βρετανικούς Σιδηροδρόμους, τις μισθολογικές διεκδικήσεις στο Εθνικό Σύστημα Υγείας. Η δεύτερη εξετάζει τη δημοκρατία σε διάφορα σωματεία και περιλαμβάνει μια συνέντευξη με τον επικεφαλής της Ένωσης Υδραυλικών (EETPU), Frank Chapple, η οποία διακόπτεται απότομα, με την αποχώρησή του. Η τρίτη αναφέρεται στην αυτοκινητοβιομηχανία British Leyland και διηγείται την ιστορία της απόλυσης του συνδικαλιστικού στέλεχους Derek Robinson (του περίφημου «Κόκκινου Robbo», σύμφωνα με τη δαιμονολογία τού Συντηρητικού Τύπου) και του επακολουθήσαντος διωγμού των συνδικαλιστικών στελεχών. Η τελευταία ταινία είναι μια συντομευμένη εκδοχή μιας ολοήμερης συζήτησης στο Πανεπιστήμιο του Ουόργουικ, στην οποία εξετάζονται από πολλές διαφορετικές σκοπιές τα θέματα που θίγουν οι προηγούμενες ταινίες. Και οι τέσσερις ταινίες θέλουν να καταδείξουν ότι τα μεγάλα σωματεία είναι αντιδημοκρατικά και δεν αντιπροσωπεύουν επαρκώς τα συμφέροντα των απλών μελών τους, και πως η ιεραρχία της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών έχει ίδιο συμφέρον να εμποδίζει τη δημιουργία μιας ενδοσωματειακής αλληλεγγύης στις διεκδικήσεις των βιομηχανικών εργατών. Ωστόσο, τόσο ο Chapple (μέχρι ν' αποχωρήσει) όσο και ο Sir John Boyd του Συγχωνευμένου Σωματείου των Μηχανεργατών είχαν όλη την ευκαιρία ν' απαντήσουν σε συγκεκριμένες κατηγορίες. Στο τέλος αυτής της σειράς υπήρχε και μια συζήτηση στην οποία έλαβαν μέρος έγκυροι εκπρόσωποι του «επίσημου» Εργατικού Κόμματος και των σωματείων. [...] Επικεφαλής σωματείων, όπως ο Alex Kitson, ο Frank Chapple και ο Sir John Boyd, προσκλήθηκαν, αλλά αρνήθηκαν να συμμετάσχουν.

Η φιλοσοφία της σειράς γίνεται κατανοητή από την πρώτη μόλις σεκάνς της πρώτης τηλεταινίας, στην οποία βλέπουμε από αρχειακό υλικό μια μαζική συγκέντρωση των μελών των σωματείων στη διάρκεια του Κραχ του 1930, ενώ, ταυτόχρονα, ακούμε το τραγούδι από την οπερέτα *Ιολάνθη* των Gilbert και Sullivan «Bow, bow, ye lower middle classes». Με dissolve περνάμε σε διαδοχικές εικόνες αποφασισμένων νεαρών ανδρών που στέκονται σε εξέδρες και ξεσηκώνουν τις μάζες. Σταδιακά περνάμε σε μια σειρά πορτρέτων μεγαλύτερων ανδρών, με πολύ πιο ηγεμονικές φυσιογνωμίες, ντυμένων με την ερμίνα της Βουλής των Λόρδων: οι ευγενείς πρώην επικεφαλής των σωματείων Joe Gombley, Vic Feather και Richard March. Το σχόλιο των εικόνων αυτών δηλώνει ξερά πως «υπάρχουν κάποιοι εργατοπατέρες που ευημερούν τόσο πολύ, ώστε να φαίνεται στο πρόσωπό της η επίτευξη της αρμονίας των τάξεων». Όμως, μετά απ' αυτή την εισαγωγή, τόσο η συγκεκριμένη τηλεταινία όσο και οι επόμενες ασχολούνται με την ανάλυση των περιπτώσεων που αναφέραμε πιο πάνω, δείχνοντας πώς σε καθεμιά απ' αυτές η ηγεσία των σωματείων εργάστηκε ενάντια στο συμφέρον των μελών και συνεργάστηκε με την κυβέρνηση, προκειμένου να περιορίσει την ισχύ της συνδικαλιστικής βάσης και να υποτάξει την εργατική δύναμη. Οι φωνές που ακούγονται, είναι ριζοσπαστικών επικεφαλής σωματείων, όπως ο Arthur Scargill του Εθνικού Σωματείου Ανθρακωρύχων (NUM), ή ακτιβιστών συνδικαλιστικών στελεχών, όπως ο Alan Thornett και ο Derek Robinson (και οι δύο από την αυτοκινητοβιομηχανία British Leyland). Στη δεύτερη ταινία

8. Barthelemy Piechut, «Muting the Voice of Militants», «Free Press» 9, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1981.

έχουμε πάλι την εμφάνιση διαφόρων μελών του EETPU, που αρνήθηκαν να δείξουν τα πρόσωπά τους, επειδή φοβόνταν μήπως η κριτική τους για έλλειψη δημοκρατίας στα σωματεία προκαλούσε αντίποινα απ' την ηγεσία. Όπως ήδη είπαμε, ακούστηκε και «η άλλη πλευρά». Ωστόσο, αν αυτή η τηλεοπτική σειρά είναι τόσο ασυνήθιστη για τα βρετανικά τηλεοπτικά δεδομένα, οφείλεται στο ότι τα μέλη έθεταν τα θέματα, και η ηγεσία έπρεπε ν' απαντήσει – κι όχι το αντίθετο, όπως συμβαίνει συνήθως. Αυτό που επίσης την κάνει να ξεχωρίζει, είναι η θέση που γεννιέται, τόσο απ' τα ερμηνευτικά σχόλια όσο κι απ' τις μαρτυρίες πολλών από τους συμμετέχοντες. Έτσι, π.χ., ακούγεται το εξής τολμηρό σχόλιο:

«Οι τακτικές που ακολούθησε η Συντηρητική Κυβέρνηση ως προς τις βιομηχανίες, καθορίστηκαν με ξεκάθαρο τρόπο σε μια μελέτη που συνέταξε ο Συντηρητικός βουλευτής Nicholas Ridley για το Κόμμα πριν από τις τελευταίες εκλογές. Εκεί ο Ridley αναφέρει πως τα εργατικά σωματεία αποτελούν το κύριο εμπόδιο για την αναδιαμόρφωση της οικονομίας, και πρέπει να ελεγχθούν. Επίσης, παραθέτει τις βιομηχανίες εκείνες στις οποίες πρέπει ν' αποφευχθεί η αντιπαράθεση (ορυχεία, παροχές ενέργειας, βασικές υπηρεσίες), καθώς κι εκείνες που τα σωματεία τους θα πρέπει να πάρουν ένα μάθημα, αλλά χωρίς να προκληθεί άμεση βλάβη στην υπόλοιπη κοινότητα (π.χ., στη χαλυβουργία και στην αυτοκινητοβιομηχανία). Η απεργία του χάλυβα έβαλε σε λειτουργία το σχέδιο: σε μια εποχή όπου ο πληθωρισμός ξεπερνούσε το 18%, δόθηκε στους εργάτες χάλυβα αύξηση μισθού 2% – μια κίνηση, που έμελλε να προκαλέσει οργισμένες αντιδράσεις. Ο θυμός τους ήταν τέτοιος, που μια γενική απεργία αναγγέλθηκε για το Δεκέμβριο του 1979, η οποία, όμως, κλήθηκε ν' αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα ήδη απ' το ξεκίνημά της. Φαίνεται πως η ενότητα μεγάλων ομάδων εργατών εμποδιζόταν συνειδητά στη δράση όχι μόνο από τη διεύθυνση των βιομηχανιών και, πίσω απ' αυτούς, την κυβέρνηση, αλλά κι απ' την ίδια την ηγεσία των σωματείων».

Για να καταλήξει:

«Στη βιομηχανία χάλυβα, στην British Leyland, στους Σιδηροδρόμους και στο Εθνικό Σύστημα Υγείας, η Συντηρητική Κυβέρνηση κέρδισε νίκες, επειδή η δύναμη του εργατικού κινήματος δεν κινητοποιήθηκε. Στην πραγματικότητα, οι συνδικαλιστικοί ηγέτες είναι αυτοί που διατήρησαν τη Συντηρητική κυβέρνηση στην εξουσία».

Στην τελική συζήτηση, το συνδικαλιστικό στέλεχος της British Leyland, Alan Thornett, κάνει μια ανάλυση, η σημασία της οποίας φαίνεται από την απουσία της απ' τη βρετανική τηλεόραση:

«Η εργατική τάξη αναπτύσσει τη συνειδητοποίησή της σε μεγάλο ποσοστό όταν βρίσκεται σε πάλη, προσπαθώντας να βελτιώσει την κατάστασή της· δηλαδή, όταν αντιτίθεται στους εργοδότες και στην κυβέρνηση. Αναγκάζεται τότε ν' αντιμετωπίσει τα πραγματικά της προβλήματα, και νομίζω πως αυτός είναι ένας από τους λόγους που οι επικεφαλής των σωματείων είναι κατά κανόνα αντίθετοι στη μαζική πάλη. [...] Μέσα στην όλη πορεία του αγώνα, θα δημιουργήσουμε από την Εργατική Τάξη τους ανθρώπους που θα μπορέσουν να επιτύχουν το σοσιαλισμό. Όμως, αν οι άνθρωποι αυτοί διαρκώς προδίδονται και συνεχώς διασκορπίζονται, αν δεν τους επιτρέπεται ποτέ να ενωθούν, να φτάσουν μέχρι την κυβέρνηση, να φτάσουν ουσιαστικά μέχρι τους εργοδότες, τότε δεν μπορείς να δημιουργήσεις τις κατάλληλες συνθήκες ώστε να λήξει ο καπιταλισμός και να εγκαθιδρυθεί ο σοσιαλισμός».

Όπως το έθεσε ωμά ο John Pilger: «Ήταν η πρώτη φορά που βλέπαμε κάτι παρόμοιο, όπως αυτή η άποψη για τα σωματεία, να υποστηρίζεται μ' αυτόν τον τρόπο και να παρουσιάζεται έτσι συγκροτημένα από την τηλεόραση».[9] Όμως, έτσι όπως εξελίχθηκαν τα πράγματα, κανείς δεν επρόκειτο να δει τη σειρά.

Η σειρά –ολοκληρωμένη πλέον– πέρασε από το Central TV στο Channel 4, το Μάιο του 1983. Μέχρι τον Αύγουστο, είχε γίνει ηλίου φαεινότερον ότι η IBA και το Channel 4 κατέστρωσαν μαζί το ακόλουθο σχέδιο (παρότι το ένα έριχνε τις ευθύνες στο άλλο): Επειδή τα ντοκιμαντέρ της σειράς είχαν θεωρηθεί τόσο «εκτός ισορροπίας», ώστε ν' αντιβαίνουν τη Ραδιοτηλεοπτική Πράξη του 1981, ο Loach έπρεπε να τα μειώσει σε τρία. Μετά το τέλος κάθε ντο-

9. John Pilger, Heroes, *Jonathan Cape, London 1986.*

κιμαντέρ θ' ακολουθούσε μια ημίωρη «εξισορροπητική» συζήτηση που δε θα τη σκηνοθετούσε ο Loach, ενώ η όλη σειρά θα είχε ως κατάληξη *άλλη* ταινία, που επίσης δε θα τη σκηνοθετούσε ο Loach. Σύμφωνα με τον Jeremy Isaacs, τον επικεφαλής του καναλιού, το κύριο πρόβλημα ήταν «θέμα ποσότητας».[10] Μ' άλλα λόγια, τα επεισόδια της σειράς θα είχαν σωρευτικό αποτέλεσμα (ενδεχομένως, αυτή ακριβώς να ήταν και η πρόθεση του Loach...)

Η υπεύθυνη για τις ειδήσεις και τα ρεπορτάζ του Channel 4, Liz Forgan, προσέγγισε την ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής Blackrod, προκειμένου να της αναθέσει το γύρισμα των επιπρόσθετων συζητήσεων. Εκείνη την εποχή, όμως, ο Frank Chapple ήταν «στα μαχαίρια» με τον Πρόεδρο της IBA, λόρδο Thomson, και άλλοι επικεφαλής σωματείων δε «φλέγονταν» ν' αναμιχθούν στη διαδικασία «εξισορρόπησης».[11] Όμως ο Isaacs προειδοποίησε ότι «η λογοκρισία που εξασκείται με τη μη-προβολή μιας εκπομπής, είναι απαράδεκτη».[12] Η καθυστέρηση που προκλήθηκε, σήμανε ότι ο αρχικός προγραμματισμός της σειράς έπρεπε ν' αλλάξει. Η σειρά θα προβαλλόταν κάθε Σάββατο βράδυ, στις 20:00, αρχής γενομένης από τις 10 Σεπτεμβρίου 1983, ώστε να συμπέσει με το Συνέδριο της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών, στο οποίο θα εκλεγόταν νέος πρόεδρος. Στις 22 Σεπτεμβρίου, το Channel 4 ανακοίνωσε ότι είχε ζητήσει από το Central TV να γυρίσει τις «εξισορροπητικές» εκπομπές, αλλά, όπως παρατήρησε ο Loach: «τι στην ευχή να εξισορροπήσεις, όταν όσα λέγονται εδώ δεν έχουν ξαναειπωθεί, ενώ η άποψη της άλλης πλευράς έχει ειπωθεί πάρα πολλές φορές;»[13]

Ο David Glencross, ο νεοδιορισμένος διευθυντής τηλεόρασης της IBA, απάντησε σ' αυτό το ερώτημα μέσα από την εφημερίδα «The Guardian» της 14ης Οκτωβρίου, λέγοντας ότι «το πρόβλημα μ' αυτή τη σειρά είναι πως δεν λαμβάνει αρκετά υπόψη της την ιδιαιτερότητα μεγάλου μέρους του υλικού της» κι ότι οι ταινίες «αποδίδουν συγκεκριμένες κατηγορίες σε συγκεκριμένα άτομα και σωματεία σε σχέση με συγκεκριμένες εργασιακές διαμάχες». Για να συνεχίσει: «Η IBA και το Channel 4 φρονούν ότι θα έπρεπε να δοθεί μια ευκαιρία σ' αυτούς που ενέχονται άμεσα, να σχολιάσουν, ακριβώς μετά την προβολή των ταινιών. Αυτός είναι ο λόγος της καθυστέρησης. [...] Κανένα δικαίωμα βέτο δεν παραχωρήθηκε σ' αυτούς που εξακολουθούν να διατηρούν το δικαίωμα άρνησης να λάβουν μέρος».[14]

Αυτή η δήλωση αγνοεί το γεγονός ότι ο Chapple και ο Boyd είχαν την ευκαιρία να σχολιάσουν τις «κατηγορίες» κατά τη διάρκεια της σειράς, αλλά και το ότι, αν και δεν είχε παραχωρηθεί επίσημο δικαίωμα βέτο, οι κωλυσιεργίες των σωματείων καθυστερούσαν αποτελεσματικά τη μετάδοση της σειράς. Ο Loach παραπονέθηκε στην «Guardian» της 31ης Οκτωβρίου: «Η αποτελεσματική λογοκρισία επιτυγχάνεται καλύτερα, όχι με τη σαφή απαγόρευση, αλλά με την καθυστέρηση και την αδράνεια· με το να παραπέμπουν το ζήτημα από το ένα γραφείο στο άλλο, από το ένα συμβούλιο στο άλλο, έτσι ώστε η σειρά να χάνει την επικαιρότητα και τη σημασία της». Και συνέχιζε: «Οι εργάτες, επιτρέπεται να βγαίνουν στην τηλεόραση όσο ταιριάζουν στο στερεότυπο που έχουν γι' αυτούς οι παραγωγοί. Μπορούν να εμφανίζονται αξιολύπητοι στην άγνοια και τη φτώχεια τους, απαθείς στην κοινοβουλευτική πολιτική, επιθετικοί όταν κάνουν πικετοφορία. Όμως, βάλε τους να κάνουν μια σοβαρή πολιτική ανάλυση, βασισμένη στις προσωπικές τους εμπειρίες και στη δική τους γλώσσα, και δεν πρόκειται να βγούν ποτέ στον αέρα».[15]

Αν ο Glencross υπαινισσόταν ότι το ζήτημα αφορούσε λιγότερο στην ισορροπία και περισσότερο στην ευκαιρία που θα δινόταν σε ορισμένα άτομα ν' απαντήσουν σε συγκεκριμένες κατηγορίες, τότε ο Πρόεδρος του Channel 4, Edmund Dell (όμοια με τον λόρδο Thomson, έναν ακόμα πρώην υπουργό Εργασίας της σκιώδους Εργατικής κυβέρνησης που αυτομόλησε στο Σοσιαλοδημοκρατικό Κόμμα), με δήλωσή του στην «Guardian» της 14ης Νοεμβρίου, ξανάθεσε το θέμα της «ισορροπίας», υποστηρίζοντας: «θα εμμείνουμε στην άποψη ότι δεν απαιτείται ισορροπία για τα πλαίσια μιας συγκεκριμένης εκπομπής»,[16] αλλά, παρ' όλα αυτά, «όταν ένας σκηνοθέτης είναι ένθερμος υποστηρικτής μιας συγκεκριμένης θέσης, οι αντίπαλοί του μπορεί να μην είναι προετοιμασμένοι να δουν να παρεμβαίνει στις απαντήσεις τους μια δική του κρίση. Σε μια τέτοια περίπτωση, είναι αναγκαίο από άποψη δικαιοσύνης να πα-

10. Ken Loach, «A question of censorship», «Tribune» 47, 25.11.1983.
11. Ο λόρδος Thomson ήταν πρώην υπουργός της σκιώδους κυβέρνησης των Εργατικών, αλλά εκείνη την εποχή είχε προσχωρήσει στους Σοσιαλδημοκράτες.
12. Pilger, ό.π.
13. Alain Rusbridger, «Diary», «The Guardian», 31.8.1983.
14. David Glencross, «Double vision lets you see both sides of the question», «The Guardian», 14.10.1983.
15. Ken Loach, «Broadcasters who uphold the established order through the charade of impartiality», «The Guardian», 31.10.1983.
16. Edmund Dell, «A balanced view of television that leaves room for searching polemic», «The Guardian», 14.11.1983.

ράσχουμε συμπληρωματικό «εξισορροπητικό» υλικό που θα το έχει παραγάγει κάποιος άλλος».[17] Ο Loach απάντησε ως εξής: «Νομιμοποιούμαι να επιτρέπω να συζητούνται θέματα που εγώ θεωρώ θεμελιώδους σημασίας, τουλάχιστον όσο ο οποιοσδήποτε αρχισυντάκτης ειδήσεων. Καθένας κρίνει τι θα παρουσιαστεί και τι όχι, σύμφωνα με τον τρόπο που ο ίδιος έχει αντιληφθεί τα γεγονότα».[18]

Προφανώς, εκείνη την εποχή, πολλοί «αριστεροί» δεν ήταν ιδιαίτερα ικανοποιημένοι με το να παρεμβάλλονται στις απαντήσεις τους δημοσιογραφικές κρίσεις διαφόρων φωστήρων των ΜΜΕ όπως ο Sir Alaister Burnet, ο Brian Walden ή ο Sir Robin Day· απ' την άλλη, όμως, ποτέ άλλοτε η IBA δεν είχε μεριμνήσει τόσο πολύ για την υπεράσπισή τους. Αυτή ήταν και η ουσία της αγόρευσης του βουλευτή των Εργατικών Bob Clay στο Κοινοβούλιο, στις 8 Νοεμβρίου, όταν, με αφορμή το *Questions of Leadership*, είπε: «Αυτή η Βουλή [...] ελπίζει ότι, απ' τη στιγμή που η Ανεξάρτητη Ραδιοτηλεοπτική Αρχή πιστεύει πως οι απόψεις των απλών μελών των σωματείων δεν πρέπει να μεταδίδονται χωρίς αντίλογο, τότε και, στο μέλλον, κάθε φορά που ένας υπουργός, ένα αξιότιμο μέλος της Βουλής, ένας τηλεπαρουσιαστής ή κάποιος επίσημος εκπρόσωπος σωματείου θα εκφράζουν τις απόψεις τους για τα μέλη των σωματείων στην ανεξάρτητη τηλεόραση, εκείνα θα έχουν την ευκαιρία να εξισορροπούν όσα θα λέγονται».

Το Δεκέμβριο του 1983, το Central ζήτησε από τον Loach να περικόψει τα τέσσερα επεισόδια σε δύο 50λεπτα. Το Central θα προσέθετε μια συζήτηση «εξισορρόπησης», και το όλο πακέτο ήταν προγραμματισμένο να προβληθεί το Μάρτιο του 1984. Ο Loach έκανε ό,τι του ζήτησαν, αλλά το Central δεν κράτησε τη συμφωνία, δεν έγινε τίποτα μέχρι τον Απρίλιο, και η προβολή της σειράς αναβλήθηκε και πάλι. Προφανώς, οι συνδικαλιστικοί ηγέτες Frank Chapple, Terry Duffy και Bill Sirls είχαν αρνηθεί να λάβουν μέρος, αν και άλλοι είχαν δεχτεί, όπως ο ηγέτης των ανθρακωρύχων Arthur Scargill, ο βουλευτής του Σοσιαλοδημοκρατικού Κόμματος Ian Wrigglesworth, ο Συντηρητικός βουλευτής Peter Bottomley και ο Bob Clay. Στις 17 Απριλίου, ο Loach και πολλοί εκπρόσωποι του Central (μεταξύ των οποίων και ο δικηγόρος του καναλιού) συναντήθηκαν μ' έναν εξέχοντα δικηγόρο. Ο Loach συμφώνησε να κάνει μια μικρή περικοπή σ' ένα επεισόδιο, γιατί, παρ' όλα αυτά, πίστευε ότι η σειρά δε θα αλλοιωνόταν. Όμως η σειρά δεν εμφανίστηκε ποτέ στο πρόγραμμα του Central. Ο Isaacs και ο Charles Denton (διευθυντές προγράμματος του καναλιού) μίλησαν για «νομικές δυσκολίες».[19] Η απεργία των ανθρακωρύχων είχε ήδη ξεκινήσει...

Ο Loach σχολιάζει: «Ξεκάθαρα, οι επικεφαλής των σωματείων που κριτικάρονται στην ταινία, είναι αυτοί που σκοπεύουν να απομονώσουν τους ανθρακωρύχους. Είναι αυτοί στους οποίους στηρίζεται η Κυβέρνηση και το Συμβούλιο του Άνθρακα για να μείνουν απομονωμένοι οι ανθρακωρύχοι.[20] Οτιδήποτε τους ασκεί κριτική, αγγίζει έναν πολύ ευαίσθητο τομέα για να μπορέσει να μεταδοθεί τώρα...»[21]

Όσο οι σειρές έμεναν «στα κουτιά» χωρίς να προγραμματίζεται η μετάδοσή τους, η Εταιρεία Σκηνοθετών της Μεγάλης Βρετανίας παρενέβη και δήλωσε ότι: «οι δικαιολογίες γι' αυτό που συμβαίνει, είναι σαθρές και ολοφάνερα παράλογες. Αυτό σημαίνει πολιτική λογοκρισία, η οποία είναι επικίνδυνη και, ταυτόχρονα, αντιβαίνει σε μια γενικώς αποδεκτή αρχή της δημοκρατίας».[22] Ο σκηνοθέτης και υπεύθυνος της Εταιρείας Σκηνοθετών για ζητήματα λογοκρισίας, Michael Winner (που πολιτικά δεν ήταν διόλου υπέρμαχος των απόψεων του Loach), κατηγόρησε τις Αρχές για: «σκόπιμη καθυστέρηση και υπεκφυγή, που σημαίνει de facto λογοκρισία».[23] Τον Ιούλιο, το Central ανακοίνωσε ότι είχαν ζητήσει νέα νομική γνωμάτευση για το θέμα, και, λίγο αργότερα, εξέδωσαν την ακόλουθη ανακοίνωση:

«Το Διοικητικό Συμβούλιο της Central Television ενημερώθηκε ότι η τηλεοπτική σειρά *Questions of Leadership* είναι δυσφημιστική και δεν υπάρχει τρόπος να την υπερασπιστούμε ικανοποιητικά απέναντι στο νόμο αν παραστεί ανάγκη. Μετά από εκτεταμένη νομική συζήτηση, το Συμβούλιο αποφάσισε με κάθε επιφύλαξη ότι, επειδή το Channel 4 κινδυνεύει σοβαρά να κατηγορηθεί για δυσφήμηση αν μεταδώσει τη σειρά, η προβολή της ματαιώνεται».[24]

17. ό.π.
18. Ken Loach, «How Channel Four's balancing act falls down», «The Guardian», 20.11.1983.
19. Michael Winner, «Guild claims Loach docs were held back», «Television Today», 26.7.1984.
20. Αναφέρεται στη σφοδρή επίθεση που έκανε ο διάδοχος του Chapple, Eric Hammond, στον Arthur Scargill, στο Συνέδριο της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών, το 1984.
21. Winner, ό.π.
22. «Loach films have been buried, claim directors», «Television Today», 26.7.1984.
23. «C4 Loach films in censorship row», «Screen International», 4.8.1984.
24. «Central has to abandon the two Loach docs», «Television Today», 2.8.1984.

Είναι δύσκολο ν' αποφύγουμε το συμπέρασμα ότι αυτή η απόφαση αντιπροσωπεύει πολιτική λογοκρισία καλυμμένη πίσω από νομικές προφάσεις. Όπως ο ίδιος ο Loach επισημαίνει: «Οι ταινίες μονταρίστηκαν υπό την καθοδήγηση ενός έμπειρου δικηγόρου, ενώ, ταυτόχρονα, αποδεχθήκαμε κάθε αίτημα για αλλαγές. Αν υπάρχουν κάποια στοιχεία στα δύο εναπομείναντα επεισόδια της σειράς που ακόμα θεωρούνται δυσφημιστικά, τότε υπάρχει συμπληρωματικό υλικό που θα μπορούσε να τα αντικαταστήσει. Επομένως, το επιχείρημά τους είναι έωλο. Η μόνη εξήγηση είναι ότι δεν πρόκειται για νομική, αλλά για πολιτική, απόφαση και, άρα, αφορά όλους όσοι ενδιαφέρονται για την ελευθερία του λόγου».[25]

Πριν συζητήσουμε τι σημαίνει το φιάσκο της τηλεοπτικής σειράς *Questions of Leadership* για τα όρια του πολιτικά εφικτού στη βρετανική τηλεόραση και για το πώς η τηλεοπτική λογοκρισία λειτουργεί στην πραγματικότητα, χωρίς ωστόσο να υπάρχει «τηλεοπτικός λογοκριτής» ως τέτοιος, είναι χρήσιμο να εξετάσουμε εν συντομία την τύχη της τηλεταινίας *Which Side Are You On?* που ο Loach γύρισε κατά τη διάρκεια της απεργίας των ανθρακωρύχων. Η τηλεταινία ήταν παραγγελία του Melvyn Bragg για την εκπομπή *The South Bank Show*, το 1984, και η κεντρική ιδέα ήταν –όπως αρμόζει σε μια εκπομπή τέχνης– να εξετάσουν τα τραγούδια, τα ποιήματα και τα άλλα καλλιτεχνικά δημιουργήματα των απεργών ανθρακωρύχων. Ωστόσο, παρότι ο Loach υποστηρίζει με σθένος ότι ακολούθησε αυστηρά τις αρχικές οδηγίες, η παραγωγός της εκπομπής, London Weekend Television (LWT) αρνήθηκε να μεταδώσει την τηλεταινία, με τη δικαιολογία ότι έπαιρνε συγκεκριμένη θέση σ' έναν συνδικαλιστικό αγώνα και, επομένως, αντέβαινε στις αρχές της IBA για αμεροληψία. Το σχόλιο του Loach: «Είναι εμφανές ότι μόνο έγκριτοι άνθρωποι μπορούν να κάνουν σχόλια για έναν αγώνα τόσο αποφασιστικό όσο αυτός των ανθρακωρύχων. Ο τρόπος που γίνεται η κάλυψη των όσων συμβαίνουν, είναι καίριος για το ποιος θα νικήσει σ' αυτή τη διαμάχη, κι είναι σίγουρο ότι μερικοί άνθρωποι επιτρέπεται να κάνουν σχόλια, ενώ άλλοι, όχι».[26] Είναι δύσκολο να μη συμφωνήσουμε με τον Loach: κατά τη διάρκεια της απεργίας, ο φιλο-Συντηρητικός Τύπος έγινε ακόμα πιο «κίτρινος» απ' ό,τι συνήθως και εξελίχθηκε σε όργανο ανοιχτής προπαγάνδας υπέρ της κυβέρνησης και του Εθνικού Συμβουλίου Άνθρακα.[27] Η τηλεόραση ήταν σαφώς λιγότερο προκατειλημμένη εναντίον των απεργών ανθρακωρύχων, αλλά κανένας δίκαιος άνθρωπος δε θ' αποκαλούσε το σύνολο της κάλυψης «ισορροπημένο» ή «αμερόληπτο».[28] Η ταινία του Loach, μόλις που άρχιζε ν' αντισταθμίζει το μαζικό καθημερινό βάρος της εχθρικής κάλυψης των ΜΜΕ που είχαν ν' αντιμετωπίσουν οι απεργοί ανθρακωρύχοι. Κατά πάσαν πιθανότητα, το πραγματικό πρόβλημα με την ταινία από την πλευρά του κατεστημένου ήταν ότι επρόκειτο για μια από τις ελάχιστες τηλεοπτικές εκπομπές που έδειχναν λίγη απ' τη φρικιαστική βία της αστυνομίας προς τους ανθρακωρύχους – οι περισσότεροι προτιμούσαν να εθελοτυφλούν ή να επικεντρώνονται στη βία που επιδείκνυαν οι ομάδες περιφρούρησης των απεργών. Στο τέλος, αντίθετα με το *Questions of Leadership*, η ταινία μεταδόθηκε (και –ω, της ειρωνείας!– από το Channel 4), τον Ιανουάριο του 1985. Η απεργία συνεχιζόταν ακόμα, αλλά το τίμημα που έπρεπε να πληρωθεί για τη μετάδοση, ήταν ένα «εξισορροπητικό» πρόγραμμα αντιλόγου, στο οποίο ο Jimmy Read, πρώην στρατευμένος ναυτεργάτης, επιτέθηκε πικρόχολα στο σωματείο των ανθρακωρύχων και, κυρίως, στον ηγέτη του, Arthur Scargill, ενισχύοντας κι άλλο την ήδη αρνητική κάλυψη των ΜΜΕ.

Μια και είναι εμφανές, απ' όλα όσα αναφέραμε μέχρι τώρα, ότι η σειρά *Questions of Leadership* και οι τηλεταινίες *A Question of Leadership* και *Which Side Are You On?* αντιμετώπισαν δυσκολίες σχετικά με θέματα «ισορροπίας» και «αμεροληψίας», είναι σημαντικό να διερευνήσουμε τι σημαίνουν πραγματικά αυτοί οι όροι για τη βρετανική τηλεόραση. Την εποχή που γυρίζονταν αυτές οι ταινίες, η IBA διεπόταν από τη Ραδιοτηλεοπτική Πράξη τού 1981, κατά την οποία η «οφειλόμενη αμεροληψία» έπρεπε να διατηρείται από τους εμπλεκομένους στην παραγωγή τηλεοπτικών προγραμμάτων όταν ασχολούνταν με θέματα πολιτικής ή βιομηχανικής διαμάχης, η δε IBA όφειλε να βλέπει τα προγράμματα πριν μεταδοθούν, ώστε να βεβαιωθεί ότι η αξίωση της Ραδιοτηλεοπτικής Πράξης είχε εκπληρωθεί. Η Άδεια

25. «Defamatory Loach films will not be broadcast», «Screen International», 4.8.1984.
26. RF, «LWT dumps Loach's miner masterpiece», «Broadcast», 7.12.1984.
27. βλ.: Mark Hollingsworth, The Press and Political Dissent, *Pluto Press, London 1986.*
28. βλ.: Lee Masterman (επιμ.), Television Mythologies. Stars, Shows and Signs, *Comedia/Routledge, London/New York 1984· Huw Beynon (επιμ.),* Digging Deeper: Issues in the Miner's Strike, *Verso, London 1985· David Jones, Julian Petley, Mike Power and Lesley Wood,* Media Hits the Pits: The media and the coal dispute, *Campaign for Press and Broadcasting Freedom, London 1985· και: Greg Philo,* Seeing and Believing: The influence of television, *Routledge, London/New York 1990.*

Στο γύρισμα της Οικογενειακής ζωής, *ο σκηνοθέτης καθοδηγεί τις ηθοποιούς.*

H Grace Cave και η Sandy Ratcliff στην Οικογενειακή ζωή.

Λειτουργίας του BBC εμπεριέχει έναν παρόμοιο όρο, κι έτσι, οι θέσεις της IBA και του BBC ως προς αυτό το θέμα είναι ταυτόσημες. Ωστόσο, αυτή η θέση δεν είναι τόσο αθώα όσο θέλουν να την παρουσιάζουν αυτοί οι οργανισμοί. Όπως επισήμανε ο Philip Schlesinger, η απαίτηση των βρετανικών τηλεοπτικών φορέων για αμεροληψία υπόκειται στις ίδιες αντιρρήσεις που υπάρχουν και για τη «χωρίς ιδεολογία» κοινωνιολογία· δηλαδή, ότι «τάσσεται υπέρ μιας μη-κριτικής και ελάχιστα επεξεργασμένης υποστήριξης του κατεστημένου».[29] Όπως το θέτει ο Schlesinger: «η αμεροληψία μπορεί να έχει νόημα μόνο στα πλαίσια ενός υπάρχοντος συστήματος αξιών» και: «στην περίπτωση της βρετανικής τηλεόρασης, το σχετικό σύμπλεγμα αξιών είναι αυτό της "συναίνεσης"».[30] Επιπλέον, η εμμονή στην αξία της συναίνεσης συμβαδίζει με τις αρχές που θεσπίζουν το Σύνταγμα και το πολίτευμα της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Ο ίδιος ο Λόρδος Reith περιέγραψε το BBC ως «συνταγματικό θεσμό»[31] όταν υπερασπιζόταν τη μεροληπτική στάση του BBC κατά τη διάρκεια της γενικής απεργίας τού 1926, ο δε Schlesinger παραθέτει πολλά πρόσφατα παραδείγματα ανθρώπων που υποστηρίζουν τις ίδιες θέσεις ακόμα πιο κατηγορηματικά. Για παράδειγμα, ο πρώην Γενικός Διευθυντής τού BBC, Sir Charles Curran, αρεσκόταν να επαναλαμβάνει το σχόλιο ενός απ' τους αρχισυντάκτες του: «Ναι· είμαστε προκατειλημμένοι – προκατειλημμένοι υπέρ της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας»·[32] ή, όπως ακουγόταν στο ντοκιμαντέρ του BBC του 1976 *The Task of Broadcasting News*: «το BBC θεωρεί δεδομένο ότι η κοινοβουλευτική δημοκρατία που έχει εδραιωθεί σ' αυτή τη χώρα, οφείλεται στο εθνικό μας δαιμόνιο και πρέπει να υποστηριχθεί και να διατηρηθεί».[33] Ο Sir Geoffrey Cox, πρώην εκδότης της «Independent Television News», έφτασε στο σημείο να πει πως είναι καθήκον όλων όσοι ασχολούνται με την τηλεόραση να «διερευνούν την καλή πίστη αυτών που κριτικάρουν τη δημοκρατία μας· μ' άλλα λόγια, αν σκοπεύουν να τη βελτιώσουν ή να την υπονομεύσουν».[34]

Τέτοιες δηλώσεις (και υπάρχουν πολύ περισσότερες που θα μπορούσε ν' αναφέρει κανείς) δείχνουν πολύ καλά πως η τηλεόραση μπορεί να μην είναι «κρατικά ελεγχόμενη», αλλά αποτελεί σαφώς έναν από τους καθιερωμένους κρατικούς θεσμούς, πως οι έννοιες «ισορροπία» και «αμεροληψία» είναι διατυπωμένες κυρίως σε σχέση με την ισορροπία των δυνάμεων στο Κοινοβούλιο, και πως η ίδια, στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά ένας οργανισμός μέσα στο πολιτικό φάσμα και όχι η εντελώς αποκομμένη, ανιδιοτελής, ολύμπια οντότητα, έτσι όπως θέλουν να την παρουσιάζουν. Κατά τον Schlesinger, «η αμεροληψία βασίζεται στην ύπαρξη του τωρινού βρετανικού πολιτικού συστήματος και στο κοινωνικοοικονομικό κατεστημένο που αυτό συνεπάγεται».[35] Αυτό, φυσικά, δε σημαίνει ότι δεν παρουσιάζεται στην τηλεόραση καμία πολιτική διαμάχη, αντιδικία ή κριτική, αλλά, απλώς, ότι αυτή η παρουσίαση τείνει σε πολύ μεγάλο βαθμό να πραγματοποιείται μέσα σε μια πολιτικο-κομματική συναίνεση και, άρα, μέσα σ' ένα σχετικά ασφαλές και περιορισμένο φάσμα απόψεων – συνήθως: «μετριοπαθείς» Εργατικοί εναντίον «μετριοπαθών» Συντηρητικών εναντίων «μετριοπαθών» Φιλελεύθερων Δημοκρατικών. Ο Stuart Hood, πρώην επικεφαλής της Διεθνούς Υπηρεσίας του BBC και μια από τις ελάχιστες ριζοσπαστικές μορφές που έφτασαν ποτέ τόσο ψηλά στη βρετανική τηλεόραση, χρησιμοποίησε την εκ των εσω γνώση του για να σκιαγραφήσει το «συναινετικά» προγραμματισμένο μυαλό των ανθρώπων της τηλεόρασης:

«Λόγω του τρόπου με τον οποίο επιλέγονται, δεν αποκλείεται: ν' αποδέχονται ως "προφανείς" ή ακόμα και ως "θέματα κοινής λογικής" τις βασικές προϋποθέσεις της συναινετικής πολιτικής σ' αυτή τη χώρα· να πιστεύουν πως η κοινοβουλευτική δημοκρατία, όπως την ξέρουμε στη Βρετανία, έχει μόνο ασήμαντα ψεγάδια· να μην αμφισβητούν το καπιταλιστικό σύστημα· στην καλύτερη περίπτωση, να πιστεύουν ότι μια ήπια μορφή κοινωνικής δημοκρατίας είναι η απάντηση στη γενική κρίση του καπιταλισμού· να σέβονται τη μοναρχία και τους άλλους βρετανικούς θεσμούς· ακόμα κι αν είναι αγνωστικιστές, να πιστεύουν ότι είναι σημαντικό να προβάλλουν στην τηλεόραση τις αξίες του "κυρίαρχου χριστιανισμού", που αποτελεί το θεολογικό ισοδύναμο της πολιτικής συναίνεσης· να μη θεωρούν τους εαυτούς τους αντιδραστικούς και, πραγματικά, να έχουν φιλελεύθερες απόψεις για μια ποικι-

29. *Philip Schlesinger*, Putting «Reality» Together: BBC News, *Constable, London 1978.*
30. *ό.π.*
31. *Ralph Negrine*, Politics and the Mass Media in Britain, *Routledge, London/New York 1989.*
32. *Schlesinger, ό.π.*
33. *ό.π.*
34. *ό.π.*
35. *ό.π.*

λία θεμάτων, όπως ο φεμινισμός, η εκπαίδευση, η κοινωνική πρόνοια. Μια γραφική παράσταση που θ' αναπαριστούσε τις πολιτικές τους πεποιθήσεις, θα είχε μια ελαφρά απόκλιση από το κέντρο προς τα αριστερά. Ωστόσο (δεδομένης της φύσης του security screening και παρά το γεγονός ότι κάποιες ξεχωριστές περιπτώσεις κατόρθωσαν να τη "βγάλουν καθαρή"), μετριούνται στα δάχτυλα όσοι απ' αυτούς αποδέχονται τη μαρξιστική ανάλυση του καπιταλισμού ή την ανάγκη να τον αντικαταστήσει μια σοσιαλιστική κοινωνία, κι ας είναι ένα απ' τα επαγγελματικά τους καθήκοντα να μάθουν τα όρια του πολιτικά εφικτού στην τηλεόραση. Αν έχουν οποιαδήποτε αμφιβολία, θ' αναφέρουν το θέμα στον αμέσως ανώτερό τους που, αν έχει αμφιβολία, θ' αναφερθεί στον ανώτερό του – και ούτω καθεξής. Πρόκειται για μια διαδικασία που μπορεί να καταλήξει στη συζήτηση και τη διευθέτηση του προβλήματος από το Διοικητικό Συμβούλιο».[36]

Σε μια τέτοια κατάσταση, οι κυβερνήσεις δεν έχουν σχεδόν καμία ανάγκη από τη στήριξη των ανθρώπων της τηλεόρασης, αφού, όπως λέει ο Miliband, «οι τελευταίοι ανήκουν αναμφισβήτητα στο φάσμα των ιδεών των «λογικών» οπαδών της Συντηρητικής και της Εργατικής παράταξης».[37] Επιπλέον, επειδή δεν υπόκεινται σε άμεση κυβερνητική πίεση ή σε παρασκηνιακή πολιτική επέμβαση, οι άνθρωποι της τηλεόρασης συνεχίζουν να πιστεύουν πως είναι «ελεύθεροι» και «ανεξάρτητοι». Όμως, αν μη τι άλλο, έτσι αγνοείται αυτό που ο Richard Hoggart αποκάλεσε «τον πολιτιστικό αέρα που αναπνέουμε, την όλη ιδεολογική ατμόσφαιρα της κοινωνίας μας, που μας λέει πως κάποια πράγματα μπορούν να ειπωθούν, κι άλλα, καλύτερα να μην ειπωθούν· είναι αυτή η καθολική και σχεδόν ασυνείδητη πίεση που οδηγεί στη σιωπηρή αποδοχή της καθεστηκυίας τάξης, στην επιβεβαίωση του "μέσου ανθρώπου" και της συμπεριφοράς του, στην αποθάρρυνση κάθε άρνησης συμμόρφωσης» που διαποτίζει την καθημερινή ζωή, συμπεριλαμβανομένων, φυσικά, και των ΜΜΕ.[38]

Συνεπώς, οι αντιλήψεις για την «ισορροπία» και την «αμεροληψία» που θεμελιώνονται πάνω σ' ένα συναινετικό μοντέλο τηλεοπτικής κάλυψης, περιορίζουν σημαντικά το εύρος των απόψεων που συνήθως παρουσιάζονται στην τηλεόραση. Το να ταυτίζεται παντελώς η δημοκρατία και η πολιτική με τον τρόπο που λειτουργεί το Κοινοβούλιο, εμπεριέχει τον πολύ πραγματικό κίνδυνο πως κάθε μορφή εξωκοινοβουλευτικής πολιτικής δραστηριότητας θα κρίνεται από «αντι-δημοκρατική» έως και παράνομη, και θ' αντιμετωπίζεται ανάλογα. Οι ραδιοτηλεοπτικοί φορείς μπορεί πραγματικά να επιδεικνύουν έναν σχετικό βαθμό αμεροληψίας όσον αφορά στα μεγάλα πολιτικά κόμματα, αλλά η «αμεροληψία και η αντικειμενικότητα σταματούν εκεί όπου σταματά και η πολιτική συναίνεση, κι έτσι, όσο πιο ριζοσπαστική η διαφωνία, τόσο λιγότερο αμερόληπτα και αντικειμενικά τα ΜΜΕ».[39] Επιπλέον, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως όσο η μεταπολεμική πολιτική συναίνεση άρχιζε να ξεφτίζει (δηλαδή, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 και μετά), τόσο οι θέσεις των τηλεοπτικών φορέων γίνονταν όλο και πιο ανίσχυρες. Όπως δήλωσε ο Schlesinger το 1978, λίγο πριν ο θατσερισμός διαλύσει εντελώς την συναίνεση: «Υπάρχει ένας οξύς ανταγωνισμός σχετικά με τους ορισμούς της κοινωνικής πραγματικότητας και τη γενική κατεύθυνση που πρέπει ν' ακολουθήσει η βρετανική κοινωνία, οπότε γίνεται όλο και πιο δύσκολο να "πλασάρεις" την ιδέα ότι υπάρχουν κάποια θέσφατα, επί τη βάσει των οποίων πρέπει ν' αξιολογούνται όλα τα επιχειρήματα».[40]

Επομένως, η ιδέα πως η βρετανική τηλεόραση παρέχει στο ακροατήριο μια «ισορροπημένη», «αμερόληπτη» και «πολιτικά ουδέτερη» άποψη της κοινωνικής πραγματικότητας ισχύει μόνο για μια εξαιρετικά περιορισμένη και, τελικά, πολύ παραπλανητική έννοια αυτών των όρων. Ο John Pilger θυμάται τη δική του πικρή εμπειρία ως θύματος της λογοκρισίας που απορρέει από τέτοιες αντιλήψεις: «Δεν υπάρχει αυτό που λέμε "γνήσια συναινετική άποψη". Η Βρετανία δεν είναι ένα έθνος με μια ενιαία αντίληψη για τα γεγονότα, όπου όλοι είναι στον ίδιο βαθμό κυρίαρχοι της ζωής τους. Η "συναινετική άποψη" είναι συχνά ένας ευφημισμός για την έγκριση εκ μέρους του βρετανικού κατεστημένου».[41]

Από το παραπάνω απόσπασμα γίνεται σαφές ότι σειρές όπως το *Questions of Leadership* θ'

36. Stuart Hood, On Television, *Pluto Press, London 1983. To security screening για το οποίο μιλάει εδώ ο Hood, αναφέρεται στο γεγονός ότι, από το 1937 έως το 1985, πριν προσληφθεί κάποιος στο BBC, εξεταζόταν κι απ' τη μυστική υπηρεσία M15. Όταν η εφημερίδα «The Observer» αποκάλυψε το γεγονός, το BBC αναγκάστηκε να εγκαταλείψει αυτή τη διαδικασία. Για περισσότερα, βλ.: Mark Hollingsworth and Richard Norton-Taylor,* Blacklist: The Inside Story of Political Vetting, *The Hogarth Press, London 1988.*

37. Ralph Miliband, Capitalist Democracy in Britain, *Oxford University Press, 1982..*

38. Glascow University Media Group, ό.π.

39. Ralph Miliband, The State in Capitalist Society, *Quartet Books, London/Melbourne/New York 1973.*

40. Schlesinger, ό.π.

41. Pilger, ό.π.

αντιμετωπίζουν πάντα δυσκολίες στη βρετανική τηλεόραση. [...] Ωστόσο, δεν μπορούμε να ρίξουμε όλο το φταίξιμο για την απαγόρευση του *Questions of Leadership* στις πλάτες τής IBA. Παρότι ο Isaacs υπερασπίστηκε –μέχρι ενός σημείου– τη σειρά και υποστήριξε ότι θα έπρεπε να 'χει προβληθεί, δε βοήθησε ακριβώς όταν τη χαρακτήρισε –υποτιμητικά– «κατ' εξοχήν τροτσκιστική άποψη για τα σωματεία» στο Διεθνές Τηλεοπτικό Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, το 1984.[42] Σε τελική ανάλυση, είναι πολύ δύσκολο να διαβάσεις το βιβλίο χωρίς ν' αναρωτηθείς πόσο σθεναρά και πειστικά το Channel 4 διαφώνησε για τη σειρά με την IBA. Ακόμα και ο Isaacs αναγκάζεται να παραδεχτεί πως η ισχυρή παρουσία του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος στο Συμβούλιο του Channel 4 «έπεφτε πολύ»,[43] κι έτσι, κάποιος πρέπει ν' αναρωτηθεί πόσο ακριβώς θα μπορούσαν ν' αγαπήσουν αυτοί οι άνθρωποι τη σειρά τού Loach και, γενικά, την πολιτική του θέση. Εξ άλλου, το Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα είχε δημιουργηθεί από ανθρώπους που αποσχίστηκαν από το Εργατικό Κόμμα γιατί το έβρισκαν να κλίνει πολύ προς τα αριστερά, ενώ εδώ είχαμε τον Loach να κριτικάρει την ηγεσία τού Εργατικού Κόμματος γιατί έκλινε υπερβολικά προς τα δεξιά!

Σε σχέση μ' αυτό, αξίζει ν' ασχοληθούμε λίγο με τον Edmund Dell, Πρόεδρο του Δ.Σ. του Channel 4, τον οποίο έχουμε ήδη συναντήσει στην εφημερίδα «The Guardian» να κατηγορεί τον Loach ως «ένθερμο υποστηρικτή μιας συγκεκριμένης θέσης».[44] Ο Dell, στενός συνεργάτης και μέλος της κυβέρνησης του James Callaghan, είχε χρηματίσει υπουργός Εργασίας (1968-'69) και είχε υποστηρίξει τον Denis Healey, όταν, το 1976, ο τελευταίος, ως υπουργός Οικονομικών επικύρωσε ψήφισμα του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου και εισήγαγε μονεταριστική νομισματική πολιτική στη Βρετανία. Ο Dell παραιτήθηκε από το βουλευτικό του αξίωμα το 1979, αλλά τ' όνομά του ήταν ανάμεσα σ' εκείνα που δημοσιεύτηκαν στους «Times», τον Φεβρουάριο του 1981, σε μια ολοσέλιδη διαφημιστική καταχώριση που ανήγγελλε την ίδρυση του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος. Όταν τοποθετήθηκε στο Channel 4, ήταν Πρόεδρος και Διευθύνων Σύμβουλος της Τράπεζας Guinness Peat, δεν είχε δική του συσκευή τηλεόρασης και δεν είχε ποτέ ακούσει για τον Jeremy Isaacs που, ως παραγωγός της σειράς *The World of War* της Thames Television, ήταν ένα από τα γνωστότερα ονόματα στο χώρο της βρετανικής τηλεόρασης.[45] Ο Dell, όπως ακριβώς και ο Isaacs, ήταν παθιασμένος λάτρης της όπερας και μέλος του Δ.Σ. της Εθνικής Όπερας της Αγγλίας. Μ' άλλα λόγια, συνόψιζε το Εργατικό –και πρώην Εργατικό – κατεστημένο που κατήγγελλε η σειρά *Questions of Leadership*.

Αυτό, βεβαίως, δε σημαίνει κατ' ανάγκην ότι ο Dell θα ήταν ανίκανος να κρίνει τη σειρά ανυστερόβουλα. Όμως, οι δηλώσεις του σχετικά με τη σειρά συμφωνούν με αυτά που γράφονται σε ορισμένες παραγράφους του βιβλίου του Isaacs, αρκεί να τις προσέξει κανείς. Σύμφωνα με τον Isaacs, η ιδέα του Dell για το άτομο που θα αναλάμβανε τον δημοσιογραφικό τομέα του καναλιού, «ήταν κάτι μεταξύ καθηγητή Οικονομικών του Χάρβαρντ και συντάκτη των "Financial Times"».[46] Αλλού αποκαλύπτει ότι ο Dell είχε υψηλές προσδοκίες για την πνευματική ποιότητα της τηλεοπτικής δημοσιογραφίας, χωρίς να έχει δει τίποτα απ' αυτήν πριν τοποθετηθεί στο Channel 4. Απογοητεύτηκε πολύ («έφριξε» είναι ίσως το ακριβέστερο ρήμα) απ' αυτά που συνάντησε. Δεν πρόβαλε, όπως είπε ο ίδιος, ποτέ ιδεολογικές, αλλά μόνο ποιοτικές ενστάσεις ως προς ορισμένες δουλειές που δεν ενέκρινε, και υποστήριζε πως, αν βελτιώνονταν, θα εξαφανιζόταν αυτομάτως κι όποιο πολιτικό πρόβλημα σχετιζόταν μ' αυτές.[47]

Η υποψία ότι αυτό που πραγματικά ήθελε ο Dell, ήταν τετριμμένη, παραδοσιακή, βαρύγδουπη, επιφανειακή δημοσιογραφία (στην οποία, όμως, υποτίθεται ότι το Channel 4 θ' αποτελούσε –έστω, μερικές φορές– εξαίρεση), εντείνεται αν εξετάσουμε τις αντιρρήσεις του για τις σειρές του Loach, όπως παρατίθενται στο άρθρο της «Guardian» που αναφέραμε νωρίτερα· γιατί, ενώ στην αρχή υπερασπίζεται την ύπαρξη εκπομπών που να υποστηρίζουν μια συγκεκριμένη θέση, σπεύδει να προσθέσει πως «περισσότερη συζήτηση είναι αναγκαία για το ρόλο τέτοιων προγραμμάτων στην επαγγελματική τηλεοπτική δημοσιογραφία».[48] Ωστό-

42. «Four into two won't go – for the time being», «The Guardian», 3.9.1984.
43. Isaacs, ό.π.
44. Dell, ό.π.
45. Isaacs, ό.π.
46. ό.π.
47. ό.π.

σο, αν ένας από τους κανόνες της «επαγγελματικής τηλεοπτικής δημοσιογραφίας» είναι η «ισορροπημένη παρουσίαση», δυσκολευόμαστε ν' αντιληφθούμε το στόχο μιας τέτοιας συζήτησης. Ο Dell διατείνεται επίσης πως τέτοια προγράμματα: «Μπορούν να είναι καλοφτιαγμένα ή κακοφτιαγμένα. Όταν ο Keynes ήταν 22 χρόνων έγραψε: "Οι ήρωές μου πρέπει να αισθάνονται –και να αισθάνονται παθιασμένα– αλλά πρέπει και να βλέπουν τα πάντα – και περισσότερα απ' τα πάντα". Για κάποιους από τους παραγωγούς μας, αυτό μοιάζει ένα ανέφικτο ιδεώδες: να σκιαγραφήσουν ένα πρόβλημα στην ολότητά του και, ταυτόχρονα, να υποστηρίξουν σθεναρά μια θέση πάνω σ' αυτό, να υποβάλουν όλες τις αναγκαίες ερωτήσεις και, ταυτόχρονα, να δείξουν πώς αυτές μπορούν ν' απαντηθούν με πειστικότητα. Για μένα, όμως, αυτό φαίνεται να είναι το σωστό ιδανικό – τόσο για έναν πολιτικό όσο και για ένα δημοσιογράφο. Όταν, λοιπόν, βλέπω μια εκπομπή ή μια σειρά εκπομπών στην οποία δε γίνεται καμία από τις προφανείς ερωτήσεις, προκειμένου να δοκιμαστεί η άποψη του δημιουργού της εκπομπής, αισθάνομαι πως η εκπομπή αυτή πρέπει να βαθμολογηθεί πολύ κάτω απ' τη βάση».[49]

Είναι δύσκολο ν' αποφύγουμε το συμπέρασμα ότι κάποιος μ' αυτή τη συγκεκριμένη αντίληψη περί δημοσιογραφίας δεν είναι το καταλληλότερο πρόσωπο να υπερασπιστεί προ της IBA τη σειρά *Questions of Leadership*, αλλά ούτε και κάποιο άλλο είδος «στρατευμένης» ή «εναλλακτικής» μορφής δημοσιογραφίας.

Τελειώνοντας, ας αναφερθούμε λίγο στο ευρύτερο πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συνέβησαν αυτά τα γεγονότα. Επρόκειτο, φυσικά, για τα πρώτα χρόνια του θατσερικού καθεστώτος, με τη ζοφερή, ιδεολογικής φύσεως εχθρότητα που έδειχνε σε κάθε είδους κρατικούς οργανισμούς. Η τηλεόραση ερχόταν δεύτερη (μετά τα σωματεία) στη θατσερική δαιμονολογία, αλλά και τα δύο έμοιαζαν να προσωποποιούν όλα όσα αυτή απεχθανόταν στους δημόσιους οργανισμούς. Η χειρότερη αμαρτία τους ήταν ότι εκπροσωπούσαν το φιλελεύθερο συναινετικό ήθος που η Thatcher, με την πολιτική αδιαλλαξία της, το αντιμετώπιζε σαν το απόλυτο ανάθεμα. Και πραγματικά, κάποτε έφτασε στο σημείο να χαρακτηρίσει τους Συντηρητικούς που πίστευαν στη συναινετική πολιτική, ως «νέους Quislings» και «προδότες».[50] Όπως ήδη επισημάναμε, υπάρχουν πάμπολλα προβλήματα που συνδέονται με τη συναινετική πολιτική και την εφαρμογή της στην τηλεόραση (κυρίως, ότι τείνει να συνηγορεί στον αποκλεισμό ενός ευρέος φάσματος πολιτικών απόψεων), αλλά δε χρειάζεται να πούμε πως δεν ήταν αυτή η αιτία για τις αντιρρήσεις της Thatcher! Αυτό που φαινόταν να την εξοργίζει περισσότερο, ήταν ότι η απροκάλυπτη κολακεία που της προσέφερε ο φοβερά δουλοπρεπής και συκοφαντικός Τύπος, δεν επαναλαμβανόταν και στην Τηλεόραση, λόγω της προσκόλλησης της τελευταίας στην «ισορροπία» και της επιμονής της να παρουσιάζει μια μετριοπαθή άποψη για τα όσα συνέβαιναν στην πολιτική ζωή. Έτσι, οι προσπάθειες της τηλεόρασης να μείνει αμερόληπτη, καταγγέλλονταν –σε στιγμές ιδιαίτερα αυξημένης έντασης με την κυβέρνηση– ως προδοτικές και αποστατικές.

Όπως ο Isaacs αναφέρει επανειλημμένα στο βιβλίο του, παρότι η οργή της Thatcher απευθυνόταν κυρίως προς το BBC που το απεχθανόταν και που λίγο έλειψε να το διαλύσει και να το ιδιωτικοποιήσει σε μια χαρακτηριστική στιγμή εκδικητικότητας, ούτε το Channel 4 έμεινε απρόσβλητο στις επιθέσεις. Εδώ, τις περισσότερες επιθέσεις έκανε ο Συντηρητικός Τύπος (υποβοηθούμενος και υποκινούμενος από τη συνήθη άθλια συμμορία των «πληρωμένων» Συντηρητικών βουλευτών), με στόχο τις εκπομπές για τη μειοψηφία – αυτά ακριβώς για τα οποία το Channel 4 είχε εν μέρει συσταθεί! Ο Isaacs μας μεταφέρει ολοκάθαρα την αίσθηση μιας «κατάστασης πολιορκίας» που είχε δημιουργήσει ο Τύπος γύρω από το Channel 4, τον πρώτο καιρό της λειτουργίας του. Είναι αδύνατον να πιστέψουμε ότι αυτό δεν αποθάρρυνε το κανάλι στο να συνεχίσει με μερικά από τα πιο ριζοσπαστικά του πειράματα. Όμως, πιο σημαντικό είναι ότι αυτές οι επιθέσεις είχαν μεγάλο αντίκτυπο στην ήδη αγχωμένη και δυσαρεστημένη IBA.

Χάρη σ' ένα συνδυασμό όλων των παραγόντων που περιγράψαμε παραπάνω, ένας από τους

48. Dell, ό.π.
49. ό.π.
50. Hugo Young, One of Us: A Biography of Margaret Thatcher, *Macmillan, London 1989.*

πιο προοδευτικούς βρετανούς κινηματογραφιστές οδηγήθηκε στο περιθώριο και στη σιωπή, κατά τη διάρκεια των πιο κρίσιμων (για να μην πούμε: καταστροφικών) δεκαετιών της βρετανικής πολιτικής Ιστορίας. Στάθηκε αδύνατον –τόσο στο BBC, τη δεκαετία του '70, όσο και στο Channel 4, τη δεκαετία του '80– να προβάλουν έστω και μία ταινία που να έθιγε, από οποιαδήποτε πλευρά, την κατάσταση στη Βόρεια Ιρλανδία. Το μόνο που κατάφερε να κάνει ο Loach για ένα θέμα που τον ενδιέφερε παθιασμένα και για το οποίο είχε πολλά να πει, ήταν το *Time to Go*: μια μικρή συμβολή στη σειρά *Split Screen* του BBC, που κάθε εβδομάδα παρουσίαζε αντικρουόμενες απόψεις για ένα συγκεκριμένο θέμα. (Ο Loach υποστήριξε την αποχώρηση των βρετανικών στρατευμάτων από το βορρά.) Επίσης, γύρισε την τηλεταινία *The View from the Woodpile* (1989), με θέμα το ναυάγιο των νεανικών ονείρων που προκάλεσε η θατσερική κυβερνητική πολιτική της αποβιομηχανοποίησης και η επακόλουθη ανεργία, και με πρωταγωνιστές μια ομάδα νέων από τη Δυτική Κεντρική Αγγλία. Η τηλεταινία ήταν μια συμβολή στην εξαίρετη (αλλά χαμηλής ακροαματικότητας) σειρά του Channel 4 *Eleventh Hour*. Όσο για τους αγώνες των ανθρακωρύχων, παρ' όλο εκείνο το ενδιαφέρον που είχε προκαλέσει η τηλεταινία του *Which Side Are You On?*, το μόνο που του προσφέρθηκε, ήταν μια ταινιούλα για την απεργία, της σειράς *Diverse Reports* του Channel 4, με τίτλο *The End of the Battle but not of the War*.

Στη σημερινή εποχή, με την αδρανοποίηση των σωματείων και τη σταθερή μετακίνηση των «Νεο»-Εργατικών προς τη Δεξιά, φαίνεται πως αυτές τις μάχες τις έχει τυλίξει η αχλύς τής Ιστορίας. Σήμερα, όσοι ασχολούνται με την ελευθερία και τον πλουραλισμό των τηλεοπτικών εκπομπών, ανησυχούν πάνω απ' όλα για τα αποτελέσματα του αυξανόμενου ανταγωνισμού και την «απορρύθμιση» (deregulation) που έχει επέλθει σχετικά με το τι είδους εκπομπές βλέπουμε πια στις τηλεοπτικές μας οθόνες. Μερικοί έχουν ήδη αρχίσει να νοσταλγούν μια εποχή που τέτοιες «προβληματικές» σειρές μπορούσαν τουλάχιστον να γυρίζονται, ακόμα κι αν στο τέλος κατέληγαν να μαραζώνουν σ' ένα ράφι, χωρίς να τις έχει δει κανείς (αλά Σοβιετική Ένωση). Στο μεταξύ, εκεί έξω, στον αληθινό κόσμο, το χάσμα μεταξύ πλουσίων και φτωχών, αυτών που έχουν κι αυτών που δεν έχουν, αυξάνεται με μεγαλύτερο ρυθμό απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη χρονική περίοδο στη Βρετανία αυτόν τον αιώνα, και ταχύτερα απ' ό,τι σε οποιοδήποτε άλλο κράτος-μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Κάπου κάπου οι τηλεοπτικές σειρές ασχολούνται μ' αυτά τα προβλήματα (όπως συνέβη τον Ιούνιο του 1996 με τη σειρά *Broke*), αλλά πού είναι οι *πολιτικές* αναλύσεις για το τι είναι στο βάθος του ένα *πολιτικό* φαινόμενο, για το αν είναι το αποτέλεσμα σκόπιμων *πολιτικών* τακτικών και επιλογών; Η απάντηση είναι: πουθενά – με τη μερική εξαίρεση, ίσως, της σειράς του Will Hutton *False Economy*. Αυτό επαναφέρει στο προσκήνιο τη συζήτησή μας για τη συναίνεση, μια και οι Συντηρητικοί συνεχίζουν ν' αρνούνται, και οι «Νεο»-Εργατικοί γίνονται όλο και πιο απρόθυμοι να συζητήσουν το θέμα μ' αυτούς τους όρους. Οι τηλεοπτικές εκπομπές, παίρνοντας ως παράδειγμα τους τρόπους διεξαγωγής των κοινοβουλευτικών συνεδριάσεων, πράττουν ανάλογα. Ο Pilger το θέτει πολύ πιο εύγλωττα:

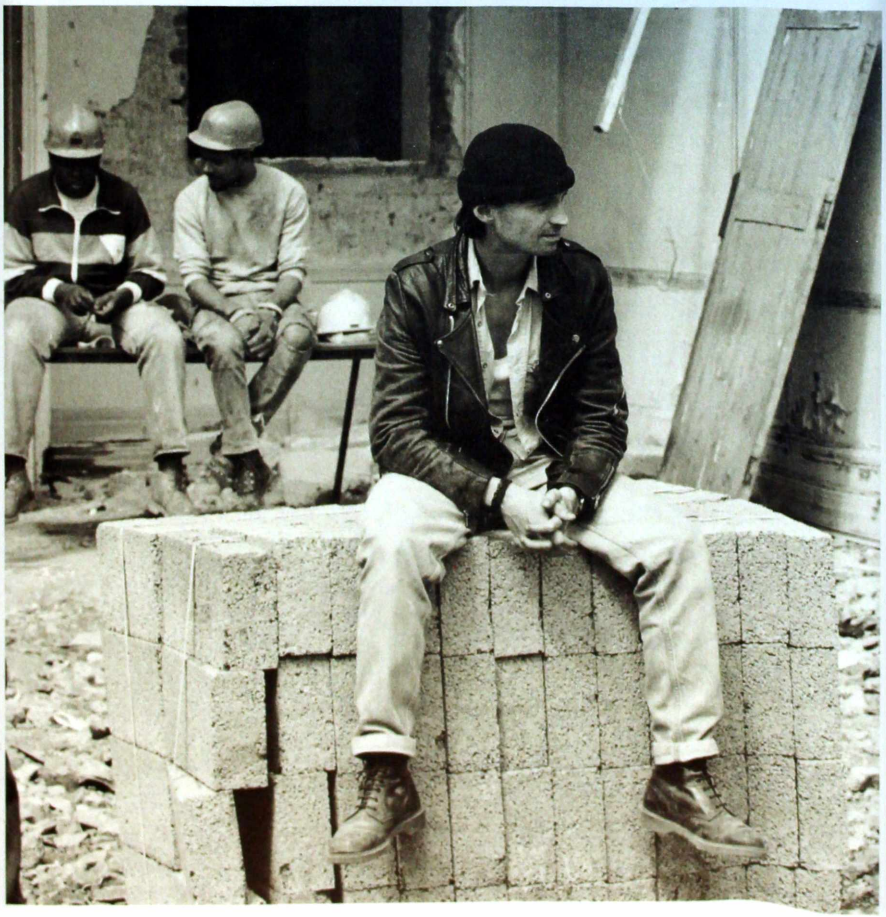
«Πρόκειται για μια σπάνια σειρά, που συλλαμβάνει τι θα πει φτώχεια και τολμά να την τοποθετεί στο σωστό πολιτικό πλαίσιο. Για όσους από εμάς δεν είναι φτωχοί, η "εκμοντερνισμένη" φτώχεια μπορεί να μεταμφιεστεί και ν' απομονωθεί σε περιοχές όπου δεν πατάει άνθρωπος, κι όπου δε φτάνουν ούτε οι αντιλήψεις του Reith για την αμεροληψία και την ισορροπία. Μπορεί, άραγε, η "αμερόληπτη" κάμερα να περιγράψει τον εξευτελισμό του πνεύματος, την απώλεια της αυτοεκτίμησης, την ανείπωτη ματαιότητα και οργή που αισθάνονται οι άνεργοι και οι εργαζόμενοι που έχουν φτωχύνει, όταν βλέπουν τους δικαστικούς κλητήρες να κατάσχουν τα υπάρχοντά τους;»[51]

Η απάντηση είναι: δεν μπορεί. Βεβαίως, μπορεί να προβάλει σπαραξικάρδιες εικόνες των φτωχών ως θυμάτων, σε σειρές όπως το *Broke* και το *Undercover Britain*. Απ' αυτή την άποψη, η τηλεοπτική κάλυψη είναι πράγματι καλή, σε αντίθεση μ' αυτές τις απεχθείς Συντηρητικές εφημερίδες που αρνούνται έστω και την ύπαρξη της φτώχειας σ' αυτόν τον τέλειο κό-

51. *Pilger, ό.π.*

σμο, κληροδοτημένο στους υπηκόους του από την κυρία Thatcher. Επιπλέον, χωρίς την τηλεόραση (ειδικά χωρίς το Channel 4) δε θα 'χαμε το *Ριφ-Ραφ* (1991), το *Βροχή από πέτρες* (1993) και το *Ladybird, Ladybird* (1994). Όμως, αυτές είναι ταινίες μυθοπλασίας, κι ο Loach παραείναι καλός σκηνοθέτης για να τις μετατρέψει σε διδακτικά ντοκιμαντέρ. Ξέρουμε από τις σειρές που συζητήθηκαν σ' αυτό το άρθρο, πως ο Loach είναι ένας απ' τους λίγους σκηνοθέτες που μπορούν να υπερβούν την τηλεοπτική αντίληψη για την «αμεροληψία», αλλά μάθαμε και το τίμημα που πλήρωσε για να μπορεί να το κάνει. Ωστόσο, δεν ήταν ο Ken Loach, αλλά η βρετανική τηλεόραση και, με μια ευρύτερη έννοια, η φήμη της Βρετανίας ως δημοκρατικού κράτους που έγινε φτωχότερη από τη λογοκρισία που ασκήθηκε στα ντοκιμαντέρ του, τις δύσκολες μέρες της εποχής Thatcher.

Από το βιβλίο Agent of Challenge and Defiance – The films of Ken Loach *(Flicks Books, Trowbridge 1997). Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.*



Ο Robert Carlyle (Στίβι) στην οικοδομή του Ριφ-Ραφ *(φωτ.: Paul Chedlow).*

Φιλμογραφία

Ο Μπίλι και η Κες: η συνάντηση δύο αγριμιών (Κες).•

ΟΧΙ ΔΑΚΡΥΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΖΟΪ (1967)
(Πρωτότυπος τίτλος: Poor Cow)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Nell Dunn, Ken Loach, βασισμένο στη νουβέλα της Nell Dunn. **Φωτογραφία:** Brian Probyn. **Σκηνικά:** Bernard Sarron. **Μουσική** (πρωτότυπα τραγούδια): Donovan. **Μουσική διεύθυνση:** John Cameron. **Ήχος:** Kevin Sutton, Gerry Humphreys. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Carol White (Τζόι), Terence Stamp (Ντέιβ), John Bindon (Τομ), Kate Williams (Μπέριλ), Queenie Watts (θεία Εμ), Geraldine Sherman (Τρίξι), James Beckett, Bill Murray (φίλοι τού Τομ) Ellis Dale (δικηγόρος), Gerald Young (δικαστής). **Παραγωγή:** Joseph Janni για τις Vic Films και Fenchurch Films. **Διάρκεια:** 101 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm.

Η Τζόι γίνεται μητέρα στα δεκαοκτώ της. Συζεί με τον Τομ, έναν βίαιο μικροκακοποιό που συχνά την κακομεταχειρίζεται. Όταν η αστυνομία τον συλλαμβάνει, η Τζόι και ο γιος τους, Τζόνι, αναγκάζονται να εγκαταλείψουν τα εργατικά προάστια όπου ζουν με κάποια άνεση, και να καταφύγουν στο μικρό διαμέρισμα της ηλικιωμένης θείας της Τζόι, Εμ, που το μόνο της μέλημα είναι το πώς ν' αρέσει ακόμα στους άντρες. Μια μέρα, η Τζόι συναντά τον Ντέιβ. Ο Ντέιβ είναι όμορφος, περιποιητικός και τρυφερός. Θα μπορούσε να γίνει ο τέλειος πατέρας για τον Τζόνι, αλλά είναι κι αυτός κλέφτης, όπως ο Τομ. Ύστερα από έξι μήνες ευτυχισμένη συμβίωση με την Τζόι, συλλαμβάνεται και καταδικάζεται σε δωδεκάχρονη κάθειρξη. Η Τζόι προσπαθεί να επιβιώσει δουλεύοντας σε μπαρ, ξαναγυρίζει στη θεία της μαζί με το γιο της, γράφει ερωτικά γράμματα στον Ντέιβ και του υπόσχεται ότι θα τον παντρευτεί. Όμως δεν αντέχει τη μοναξιά, κι ενώ προσπαθεί να πάρει διαζύγιο για να παντρευτεί τον Ντέιβ, έχει περιστασιακούς εραστές. Ο χρόνος περνά, κι ο Τομ αποφυλακίζεται. Θέλει να ξαναζήσει με τη γυναίκα του. Η Τζόι δεν καταφέρνει να τον ξεφορτωθεί, και η ζωή της ξαναγίνεται κόλαση. Μόνο η σκέψη του γιου της την αποτρέπει απ' το ν' αυτοκτονήσει. Στην απελπισία της, θα μπορούσε να φύγει με οποιονδήποτε. Θα της αρκούσε μόνο, αυτός ο άνθρωπος ν' αγαπήσει τον Τζόνι. Στο τέλος της ταινίας τη βλέπουμε ν' απαντά σε κάποιον αθέατο συνομιλητή, να παραδέχεται ότι, αν δεν είχε τον Τζόνι, θα 'χε κατρακυλήσει στην πορνεία, και να ονειρεύεται ευτυχισμένες στιγμές με τον Ντέιβ.

– Πάντα λέγατε ότι δε σας άρεσε η πρώτη σας ταινία, το Όχι δάκρυα για την Τζόι. Εγώ τη θεωρώ εξαιρετική.

– Εγώ, όμως, τη θεωρώ χάλια. Μετά την πρώτη βδομάδα, η μόνη μου επιθυμία ήταν να τελειώσει. Ο παραγωγός ήταν μια παλιά καραβάνα που δεν καταλάβαινε ή δεν ήθελε να μ' εμπιστευτεί. Τα δύο τρίτα του συνεργείου ήταν εργασιόπληκτοι των παλιών ταινιών, και οι υπόλοιποι ήταν άνθρωποι που μαζί τους γύριζα τις ταινίες μου στο δρόμο. Φυσικά, αυτές οι δυο ομάδες δεν «κολλούσαν». Η δουλειά ήταν πολύ σκληρή, κι αυτή είναι η μοναδική ταινία μου που ξεπέρασε το πρόγραμμά της. Κάναμε δώδεκα εβδομάδες γύρισμα, και μετά την έβδομη ή την όγδοη δεν μπορούσα να πάρω τα πόδια μου. Έκανα όλα τα λάθη που μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος. Για μένα, η ταινία αυτή ήταν εξαιρετικά πολύτιμη, γιατί μου έμαθε όλα όσα πρέπει ν' αποφεύγω. [...] Κι επειδή δεν είχα καταφέρει να συλλάβω την πραγματική ουσία της ταινίας, η σκηνοθεσία μου ήταν τρομερά αυτάρεσκη. Αποπειράθηκα να κάνω στιλιστικές επιλογές που δε λειτουργούσαν, όπως το να κινηματογραφήσω μια ολόκληρη σκηνή με μία λήψη, ή να γυρίζω σκηνές που δεν άξιζαν πραγματικά να μπουν στην ταινία.

– Νομίζω ότι είχε πολύ πλούτο και τόλμη...

– Περισσότερο πανικό από τόλμη, θα έλεγα... (γέλια)

Από τη συνέντευξη του Ken Loach στον Gavin Smith («Film Comment», Μάρτιος-Απρίλιος 1994). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Τσάι χωρίς βουτήματα
του *Alain Garsault*

Η ταινία *Όχι δάκρυα για την Τζόι* μπορεί να χαρακτηριστεί δεινολογική. «Δεινολόγος (misérabiliste)» κατά το λεξικό, «είναι ο συγγραφέας, ο κινηματογραφιστής κ.λπ. που απεικονίζει στο έργο του τις πιο άθλιες πλευρές του κοινωνικού βίου.» Ο Ken Loach αποδεικνύεται περισσότερο δεινολόγος σ' αυτή, την πρώτη του ταινία απ' ό,τι στην *Οικογενειακή ζωή*. Τα σκηνικά όπου δεσπόζει η αθλιότητα, αφθονούν (βρόμικα δρομάκια, ερειπωμένα κτίρια, ελεεινά διαμερίσματα), ενώ η πιο δραματική σκηνή (η αναζήτηση του Τζόνι) εκτυλίσσεται σ' ένα γιαπί όπου συχνάζουν συνήθως τα παιδιά της γειτονιάς. Εξ άλλου, και οι χαρακτήρες μοιάζουν ηθικά και τοπικά εγκλωβισμένοι σ' αυτή τη μιζέρια – χαρακτηριστικό είναι το περιβάλλον της θείας της Τζόι: τη βρίσκουμε ν' απλώνει κάτι παλιά, φθαρμένα εσώρουχα· το σπίτι της είναι μια σταλιά, άβολο, άθλια διακοσμημένο· η ίδια αρέσκεται στο να διαδίδει γαργαλιστικά κουτσομπολιά. Σ' αυτόν τον ζοφερό κι ασφυκτικό χώρο, που θυμίζει τις πιο απωθητικές σελίδες της νατουραλιστικής λογοτεχνίας, βουλιάζει η Τζόι...

Η δεινολογία, όμως, είναι τόσο καλλιτεχνική όσο και ηθική: είναι μια τάση καταγραφής της δυστυχίας χωρίς ν' ανιχνεύεται η απαρχή της, χωρίς να εξηγείται η φύση της, χωρίς να καταδεικνύεται η κατάληξή της· τείνει προς την καταδίκη, την αγανάκτηση, την παραίτηση, ακόμα και

(όπως ο ιταλικός νεορεαλισμός) τη λανθάνουσα εξιδανίκευση. Όμως η ταινία *Όχι δάκρυα για την Τζόι* δεν οδηγεί σε τίποτα από αυτά – και η διαφορά έχει να κάνει με το ύφος του Ken Loach.

Η αφήγηση είναι ακαθόριστη: γίνεται χρήση πολλών τεχνικών, ενώ η εικόνα συνοδεύεται κατά διαστήματα από δύο ειδών σχόλια: ένα της ηρωίδας, όπου νομίζουμε ότι παρακολουθούμε μια εξομολόγηση, κι ένα των τραγουδιών τού Donovan. Τα δύο σχόλια δε διατηρούν πάντα τις ίδιες σχέσεις με την εικόνα. Επιπλέον, η αφήγηση διακόπτεται από εμβόλιμα που μοιάζουν να μεταφέρουν φράσεις της Τζόι και να καλύπτουν πολλές λειτουργίες: αποτελούν επικεφαλίδες κεφαλαίων που οργανώνουν την αφήγηση, διατυπώνοντας, με τον αποσπασματικό τους χαρακτήρα, ένα συλλογισμό γύρω απ' τη δράση. Τέλος, η αφήγηση καταλήγει σε μιαν ανάκριση της ηρωίδας. Έτσι, η εικόνα και οι σεκάνς εντάσσονται σ' ένα περίπλοκο δίκτυο που τείνει (και σχεδόν καταφέρνει) να εξοβελίσει το μυθιστορηματικό στοιχείο, και πολλαπλασιάζει τις οπτικές γωνίες.

Το απόσπασμα της ιστορίας της Τζόι παρεμβάλλεται κι αυτό μέσα σ' ένα σύνολο εικόνων που θα μπορούσαμε αρχικά ν' αξιολογήσουμε ως δευτερεύουσες, εφόσον δεν δείχνουν κανένα χαρακτήρα άμεσα συσχετιζόμενο με την Τζόι. Αυτές οι εικόνες έχουν χονδρικά το ίδιο περιεχόμενο: εμφανίζουν αποσπασματικά ένα πλήθος περαστικών που (άλλος πολύ, άλλος λίγο) δείχνουν να αιφνιδιάζονται από την παρουσία της κάμερας, και, με τη σειρά τους, ασκούν διαφορετικές λειτουργίες: είτε χρησιμεύουν ως αντίβαρο (ο κόσμος γύρω από την Τζόι, σε αντίθεση με τον εσωτερικό της κόσμο) είτε αποτελούν άλλα αποσπάσματα της ιστορίας. Καμιά φορά, σ' αυτή την περιπλοκή των εικόνων βασίζεται μια ολόκληρη σεκάνς, όπως, π.χ., στην παραλία, όπου η Τζόι, χαμένη όπως είναι μες στο πλήθος, δεν αποτελεί παρά ένα κομμάτι του. Ο Loach περιγράφει μια στιγμή από τη ζωή τόσο της Τζόι όσο και της αγγλικής κοινωνίας. Αυτές οι εικόνες διαφορετικού ύφους (γραφικό, σατιρικό, συγκινητικό) καταλήγουν να συγκροτούν μιαν άλλη ιστορία, στην οποία εντάσσεται η ιστορία της Τζόι. Σ' αυτή την περίπτωση, ο χαρακτήρας δεν είναι πια έγκλειστος στην αθλιότητα, αλλά εγκλωβισμένος σ' έναν κόσμο όπου η αθλιότητα υπάρχει. Το μοντάζ προσδιορίζει μια ομοιότητα ανάμεσα στην Τζόι και τους περαστικούς: και η μεν και οι δε αντανακλούν την ίδια απομόνωση.

Η σύνθεση ορισμένων πλάνων που αφορούν στη ζωή τής Τζόι, έρχεται σε αντίθεση με την έλλειψη επιτήδευσης των υπολοίπων. Παγιώνουν μια εικόνα-τύπο, παρόμοια με πίνακα της φλαμανδικής Σχολής ως προς το φωτισμό που αναδεικνύει τ' αντικείμενα από ένα σκούρο φόντο, ή με μια χρωμολιθογραφία για ημερολόγια ή περιοδικά μόδας. Η διαφορά αυτών των πλάνων από τα άλλα και η ομοιότητά τους με στερεότυπες εικόνες, ωθούν το θεατή να προσέξει τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενό τους. Αυτοί οι πίνακες απομονώνουν ιδιαίτερες στιγμές και συνοψίζουν τη ζωή της Τζόι, συγκροτώντας τα σημεία στα οποία στηρίζεται για να συντηρήσει τα όνειρά της. Έτσι, οι πίνακες είναι πιο συχνοί στα κεφάλαια που αναφέρονται στον Ντέιβ ή τον Τζόνι. Ασκούν μια κριτική λειτουργία την οποία αποκαλύπτει η σεκάνς που θα ονομάζαμε «βουκολικό ειδύλλιο». Σ' αυτή τη σεκάνς, οι πίνακες εναλλάσσονται: ξεκινώντας με μια γενική θέα που φέρνει στο νου τους άγγλους τοπιογράφους του 19ου αιώνα, καταλήγει σ' ένα διαφημιστικό κλισέ: ένα ζευγάρι φιλιέται κάτω από έναν καταρράκτη. [...] Αυτοί οι πίνακες, αντί να πνίξουν τη σκέψη μέσα στο συναίσθημα, υπογραμμίζουν τον πρόσκαιρο και φανταστικό χαρακτήρα των στιγμών της ευτυχίας και τον τεχνικό κι επίπλαστο χαρακτήρα της αναπαράστασής τους. [...] Το *Όχι δάκρυα για την Τζόι* μοιάζει με την *Οικογενειακή ζωή* ως προς τη μορφή και την κεντρική ηρωίδα. Φυλακισμένη σ' έναν κλοιό που δεν είναι ούτε η οικογένεια ούτε το σχολείο, αλλά η αγγλική κοινωνία και οι τάξεις της, η Τζόι υπομένει τη μοίρα της και ονειρεύεται μια φυγή, της οποίας δεν μπορεί να συλλάβει ούτε τη φύση ούτε τα μέσα. Οι συνθήκες που δημιούργησαν τη μοίρα της, δημιουργούν και τα εμπόδια στην απελευθέρωσή της. Η Τζόι είναι θύμα πραγματικών περιορισμών (η γλώσσα και η προφορά της παραπέμπουν σ' ένα σύνολο κοινωνικών περιορισμών), αλλά και θύμα των ονείρων· ονείρων για την ίδια, που διαρκώς αντιφάσκουν ανάμεσα στην επιθυμία της να φέρεται σαν υποδειγματική ερωτευμένη, και στις φυσικές και πρακτικές της ανάγκες. Ο Loach επικεντρώνει σ' αυτή την αντίθεση κατά τη διάρκεια της τελευταίας επίσκεψης της Τζόι στον Ντέιβ: η κάμερα καδράρει το αποκαμωμένο της πρόσωπο· η Τζόι, με υπονοούμενα, διαβεβαιώνει ξανά τον Ντέιβ ότι του είναι πιστή, τόσο για να τον καθησυχάσει, όσο και για να παρηγορηθεί· τα δάκρυά της τα χύνει τόσο για κείνον όσο και για την ίδια· οι αμφιβολίες του Ντέιβ πλήττουν την εικόνα που εκείνη επιθυμεί να προβάλει. Η συμπεριφορά της την ωθεί αμείλικτα στην πορνεία, που την ασκεί περιστασιακά και τη δικαιολογεί ηθικά με το ότι «έχει ανάγκες να καλύψει». Η Τζόι είναι θύμα κι ενός άλλου ονείρου που γεννά η κοινωνία. Ο Loach το υποδεικνύει με κάποια περιγραφικά στοιχεία: τη ζωή τού δρόμου, τις κραυγές του ραδιοφώνου, το τσάι που σερβίρεται σε κάθε περίσταση. Αυτές οι πολλαπλές λεπτομέρειες, σαν τα πρόσωπα μέσα στο πλήθος, παραπέμπουν σε μια συγκεκριμένη κοινωνία κι έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής.

Η Τζόι παραμένει αιχμάλωτη αυτού που είναι και αυτού που τη δημιούργησε, όπως η Τζάνις (*Οικογενειακή ζωή*) είναι αιχμάλωτη της σχιζοφρένειας· η ζωή της ενδύεται τους ρυθμούς της ασθένειας· είναι δέσμια της ίδιας –κυκλικής–

κίνησης. Ο ιστός της ταινίας είναι η κοινωνική ύπαρξη. Καθώς όμως ο ιστός αυτός είναι χαλαρότερος απ' ό,τι η τρέλα, η ταινία είναι λιγότερο σαφής απ' ό,τι η *Οικογενειακή ζωή*. Αυτή η ταινία είναι απολογισμός μιας διαδρομής...

«Positif», τχ. 151, Ιούνιος 1973.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

Έντονη περιέργεια και πενιχρή συμπόνια
του *David Robinson*

[...] Αναμφισβήτητα, η Nell Dunn είναι ταλαντούχα συγγραφέας. Διαθέτει αξιοθαύμαστη γλαφυρότητα στους διαλόγους της. Είναι εξίσου καλή στο ν' αποδίδει τη γλώσσα τού νεαρού μεσοαστού δικηγόρου που συνομιλεί, σε μια αγωγή διαζυγίου, με την όμορφη, χωρίς ηθικές αναστολές πελάτισσα από την εργατική τάξη, όσο και τα πρόστυχα υπονοούμενα του σεξουαλικά πεινασμένου εισπράκτορα ενοικίων ή τις άκρως τολμηρές ερωτικές στιχομυθίες των λαϊκών συνοικιών του Λονδίνου. Αν και αποστασιοποιημένη και ουσιαστικά αδιάφορη, η ανθρωπολογική μελέτη της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας στην οποία επιδίδεται –όσο θλιβερό κι αν ακούγεται αυτό– είναι λογικότατη.
Η Dunn απεικονίζει μια κατηγορία ανθρώπων που είναι, από κάθε άποψη, απίστευτα ανήθικοι και μοιρολάτρες. Γι' αυτούς, μοναδικός ηθικός κανόνας είναι μια υποτυπώδης μονογαμικότητα (κι αυτή, αποκλειστικά για τα μάτια τού κόσμου), καθώς τα πάντα είναι διαβρωμένα απ' την ακόλαστη λαγνεία του αρπακτικού που αναζητεί διακαώς θήραμα και την ευχέρεια δικαιολόγησης κάθε απιστίας. Τα κίνητρά τους είναι προφανή και εγωιστικά σε βαθμό κτηνωδίας. Όταν ο εραστής της Τζόι καταδικάζεται σε κάθειρξη 12 ετών, τόσο αυτός όσο και η Τζόι παραμένουν παγερά αδιάφοροι μπροστά στην αντίστοιχη ηθική καταδίκη. Μοναδικό τους πρόβλημα είναι η απώλεια του ενός για τον άλλο ως σεξουαλικού συντρόφου. Το έγκλημα, τελικά, δεν είναι παρά μια μικρή τεχνική λεπτομέρεια. Αν και η φυλάκισή του αναμφισβήτητα εμποδίζει την απρόσκοπτη επαφή τους, μένουμε με την εντύπωση ότι το έγκλημα που διαπράχθηκε, δεν τους ενοχλεί καθόλου. Θεωρούν την έννοια της απονομής δικαιοσύνης σαν κάτι το εξωπραγματικό (εξίσου αδιανόητη στην προσωπική τους λογική με τη σχέση αιτίου και αποτελέσματος)· το ίδιο και τον πόνο που (μπορεί να) έχει προκαλέσει το αδίκημα σε κάποιους άγνωστους σ' αυτούς –και, συνεπώς, ανύπαρκτους– τρίτους. Όταν αποφυλακίζεται ο Τομ, ο σύζυγός της, το πρώτο που κάνει η Τζόι, είναι να του γκρινιάξει για μια επιτυχημένη κλοπή που διέπραξε κάποιος άλλος – ακριβώς όπως η σύζυγος ενός αστού υπαλλήλου θα του πετούσε κατάμουτρα την προαγωγή ενός συναδέλφου του.

Πρόκειται για απόλυτα εξαθλιωμένες υπάρξεις. Κάθε ιδιοκτησία θεωρείται εφήμερη. Αν «έπιαναν την καλή», θα νοίκιαζαν μονοκατοικία σε καλό προάστιο. Προς το παρόν, αρκούνται στις λιγδιασμένες κουρτίνες και το πλαστικό τραπεζάκι του καφέ. Όσα λεφτά και να 'χαν στην τσέπη τους, πάλι θα ζούσαν σαν κτήνη, τρώγοντας κονσέρβες και τηγανητές πατάτες. Βαθιά μέσα της, η Τζόι έχει αποδεχθεί πλήρως την περιθωριακή ζωή και δεν οραματίζεται καμία απολύτως διέξοδο απ' τα κάτεργα της συνολικής ύπαρξής της. Οι διανοητικοί ορίζοντες και οι πνευματικές τους αναζητήσεις περιορίζονται στα κόμικς και τις ραδιοφωνικές εκπομπές. Ο κινηματογράφος δεν τους ενδιαφέρει, και στην τηλεόραση παρακολουθούν μόνο τις ιπποδρομίες. Το μόνο πράγμα που τους ανακουφίζει σ' αυτή τη ζωή, είναι το σεξ. Η Τζόι κι ο Ντέιβ πηγαίνουν όντως ένα σαββατοκύριακο για διακοπές στην Ουαλία, κι αυτό το περνάνε πετώντας άδεια κουτιά από κονσέρβες όπου βρουν. Όταν συναντάνε έναν καταρράκτη, μοναδικό τους μέλημα μπροστά στην τόση φυσική ομορφιά είναι να κάνουν έρωτα στην κορυφή του. Το σεξ, στο μικρόκοσμο της δεσποινίδος Dunn, όντως αποτελεί τη μοναδική ανακούφιση.
Ωστόσο, η αχαλίνωτη και μονοδιάστατη σεξουαλικότητα δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο των νεαρών που «βράζει το αίμα» τους. Η –κάποιας ηλικίας– θεία Εμ της Τζόι, ακόμα ντύνεται, βάφεται και ξεπορτίζει τα βράδια σε αναζήτηση ερωτικών συγκινήσεων. Σε μια σκηνή, δυο απίστευτοι πορνόγεροι ψήνονται για πονηρό ραντεβουδάκι μ' ένα ξεδοντιασμένο μορμολύκειο, όσο ο άντρας της ξενυχτάει αλλού. Η μοναδική θετική ποιότητα που η δεσποινίς Dunn είναι ικανή να εκθειάσει, είναι το (σχετικά υποτονικό) μητρικό ένστικτο που εξακολουθεί να επιβιώνει στην Τζόι, σε πείσμα όλων των δυστυχιών της.
Κάλλιστα θα μπορούσε, η οικτρή αυτή εικόνα των πιο εξαθλιωμένων τμημάτων της αλληλέγγυης κοινωνίας μας ν' ανταποκρίνεται στην αλήθεια. Και οι προθέσεις των σεναριογράφων είναι όντως καλοπροαίρετες. Έχω όμως την εντύπωση ότι το σενάριο παρατηρεί τη ζωή σαν τουριστική περιήγηση σε φρενοκομείο: με έντονη περιέργεια και πενιχρή συμπόνια. Με πόση συγκίνηση καταδικάσαμε την τραχύτητα του *Up the Junction*! Με την *Τζόι*, όμως, παραμένουμε ασφαλείς πίσω απ' τα κάγκελα του μικροαστικού καθωσπρεπισμού, καθώς απολαμβάνουμε τα άσεμνα σεξουαλικά ήθη και τη μικρόνοια των κατώτερων κοινωνικά τάξεων. Τους βλέπουμε κι όταν «το κάνουν», κι όπως κάτω απ' την κουρελιασμένη κουβέρτα βρίσκονται ο αρρενωπός Terence Stamp και η όμορφη Carol White, πολύ δύσκολα θα παραμείνουμε ασυγκίνητοι.
Σκηνοθέτης της ταινίας είναι ο Ken Loach, ο οποίος έχει θητεύσει στην τηλεόραση και δικαιολογημένα φημίζεται για τις εμπνευσμένες του δραματικές δημιουργίες (περιλαμβα-

Ο Terence Stamp και η Carol White στην ταινία-μπαλάντα Όχι δάκρυα για την Τζόι.

νομένου, φυσικά, και του *Up the Junction* της Nell Dunn) και το ταλέντο του ν' αφηγείται νατουραλιστικά, επηρεασμένος απ' την αμεσότητα των τηλεοπτικών Επικαίρων. Δεν είναι ο πρώτος τηλεοπτικός σκηνοθέτης που προσπαθεί να κάνει μιαν αβέβαιη μεταφορά της πείρας του στη μεγάλη οθόνη. Η ταινία του, σίγουρα έχει ρυθμό, αλλά το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα κάπως άνοστο συνονθύλευμα μισοχωνευμένων επιρροών. Η δουλειά του στην τηλεόραση αποδεικνύεται το ουσιαστικότερο προσόν του. Το νατουραλιστικό του ύφος τού παρέχει τη δυνατότητα μιας σχετικά στρωτής αφηγηματικής ροής και ταιριάζει γάντι με το υποκριτικό ταλέντο της Carol White και του Terence Stamp, ο οποίος αποδεικνύεται πολύ πιο κατάλληλος γι' αυτόν τον ρόλο απ' ό,τι για τον αντίστοιχο στην ταινία *Μακριά από το αγριεμένο πλήθος*. [...] Όσο για την Queenie Watts, στο ρόλο της θείας Εμ, αποδεικνύεται τόσο εξαιρετική ερμηνεύτρια, ώστε όλες οι καθιερωμένες καρατερίστες που υποδύονται λαϊκές Λονδρέζες, να μοιάζουν με απλές καρικατούρες.
Δε λειτουργούν εξίσου επιτυχημένα όλα τα στοιχεία που ο Loach έχει δανειστεί από την τηλεόραση. Ακόμα χειρότερα τα πάει ο Loach με την προφανή λατρεία που τρέφει για τον Jean-Luc Godard, η οποία καταλήγει σε καθαρή αντιγραφή του – από τη χρήση μεσοτίτλων μέχρι τις κατευθείαν προς την κάμερα (αυτοσχέδιες;) εξομολογήσεις με τις οποίες κλείνει η ταινία. Αυτή η κατάχρηση γκονταρικών ευρημάτων, το μόνο που καταφέρνει, είναι να μεγαλώνει την εκτίμησή μας για το έργο του Godard.

«The Financial Times», 8.12.1967.
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

ΚΕΣ (1969)
(Πρωτότυπος τίτλος: Kes)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Barry Hines, Ken Loach, Tony Garnett, βασισμένο στο μυθιστόρημα *Kestrel for a Knave* του Barry Hines. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Σκηνικά:** William McCrow. **Κοστούμια:** Daphne Dare. **Μουσική:** John Cameron. **Ήχος:** Gerry Humphreys, Tony Jackson. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** David Bradley (Μπίλι Κάσπερ), Lynne Perrie (Μητέρα του Μπίλι), Freddie Fletcher (Τζαντ), Colin Welland (κύριος Φάρδινγκ), Brian Glover (κύριος Σάγκντεν), Robert Bowes (κύριος Γκράις), Robert Naylor (ΜακΝτάουελ), Trevor Hesketh (κύριος Κρόσλι), Geoffrey Banks (καθηγητής μαθηματικών), Eric Bolderson (αγρότης), Zoe Sutherland (βιβλιοθηκάριος), Joe Miller (φίλος της κυρίας Κάσπερ), Bernard Atha (σύμβουλος επαγγελματικού προσανατολισμού). **Παραγωγή:** Tony Garnett για τις Woodfall Films/Kestrel Films. **Διάρκεια:** 113 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ του Κάρλοβι Βάρι του 1970. Βραβείο Δεύτερου Ανδρικού Ρόλου (Colin Welland) από τη Βρετανική Ακαδημία Κινηματογράφου (1970).

Ο δεκαπεντάχρονος Μπίλι Κάσπερ τελειώνει την τελευταία τάξη του γυμνασίου. Παιδί χωρισμένων γονιών, ζει με τη μητέρα του και τον μεγαλύτερο –ετεροθαλή– αδελφό του, Τζαντ, με τον οποίο μοιράζεται το ίδιο δωμάτιο. Τα πρωινά, πριν πάει στο σχολείο, διανέμει μια τοπική εφημερίδα. Είναι κακός μαθητής και αντιδρά στην προοπτική να γίνει ανθρακωρύχος, όπως οι περισσότεροι άντρες της κοινωνικής τάξης του στην περιοχή όπου ζει. Του αρέσει να περιπλανιέται στα λιβάδια και στα δάση. Μια μέρα, σε μιαν απ' αυτές τις περιπλανήσεις, αρπάζει ένα νεαρό γεράκι απ' τη φωλιά του. Το κρύβει στο σπίτι του, το ταΐζει κι αφοσιώνεται στην εκπαίδευσή του, έχοντας μελετήσει τους κανόνες της από ένα βιβλίο που κλέβει από κάποιο βιβλιοπωλείο. Στο σχολείο, οι τιμωρίες για τη διαγωγή του πέφτουν βροχή. Μόνο ένας συμπαθής εκπαιδευτικός, που μαθαίνει από τον Μπίλι τη σχέση του με το γεράκι, εκτιμά τις προσπάθειές του και τον παροτρύνει να μιλήσει στην τάξη για το πείραμά του. Οι συμμαθητές του τον χειροκροτούν στο τέλος της παρουσίασης. Όταν, μια μέρα, ο αδελφός του του εμπιστεύεται τα χρήματα που σκοπεύει να παίξει στον ιππόδρομο, ο Μπίλι τα ξοδεύει για τον εαυτό του. Έξαλλος ο Τζαντ προσπαθεί να τον βρει, αλλά εκείνος ξεφεύγει. Στη συνέντευξή του με τον σύμβουλο επαγγελματικού προσανατολισμού, ο Μπίλι τα κάνει θάλασσα. Όταν γυρίζει σπίτι, το γεράκι του έχει εξαφανιστεί. Ο Μπίλι το ψάχνει απεγνωσμένα. Καταλαβαίνει ότι ο αδελφός του του έχει κάνει κακό. Μετά από μια βίαιη σύγκρουση με τον Τζαντ και τη μητέρα τους, ο Μπίλι βρίσκει νεκρό το γεράκι στα σκουπίδια. Το χαϊδεύει με αγάπη και το θάβει.

[...] Θα πρέπει να προσπαθήσεις πολύ για να κάνεις ένα παιδί να παίξει ψεύτικα. Ο μεγάλος τους αυθορμητισμος κάνει τη δουλειά μαζί τους πολύ εύκολη. Δεν έχουν ακόμα συνηθίσει (όπως οι μεγάλοι) να κρύβουν ό,τι είναι κι ό,τι κάνουν. Είναι πάντα έτοιμα να παίξουν, να σκαρφιστούν κάτι, αρκεί να χρησιμοποιήσεις τις ικανότητές τους. Στον κινηματογράφο, πρέπει να τα καθοδηγείς έτσι ώστε να μη νιώθουν ξεκομμένα από τις εμπειρίες τους. Πρέπει να αισθάνονται μέσα σε καταστάσεις που μοιάζουν αληθινές. Πρέπει να τα κάνεις να ξεχνούν όλη την τεχνική του γυρίσματος και την κινηματογραφική μηχανή, να μην αντιλαμβάνονται τους προβολείς πίσω απ' τα παράθυρα, ούτε το μπουμ του ηχολήπτη. Κάθε λήψη πρέπει να είναι ελα-

φρά διαφορετική, ώστε να τα εκπλήσσει. Αν σεβαστείς αυτές τις αρχές, τα παιδιά χαρίζουν στην ταινία μεγάλη αυθεντικότητα. Δεν πρέπει να προετοιμάζεις πολύ το γύρισμα, ούτε να τους υπαγορεύεις πώς να συμπεριφερθούν. Τα παιδιά είναι αυθεντίες στη φυσιολογική συμπεριφορά. Το ίδιο ισχύει για όλους τους ηθοποιούς: πρέπει να αισθάνονται ότι αυτοί είναι οι ειδικοί στη δουλειά τους. Δε διστάζω ποτέ να τους ρωτήσω τη γνώμη τους· γενικά, τους έχω εμπιστοσύνη. Δεν μπορούμε να ξαναγυρίσουμε σε ό,τι έχουν κάνει. [...] Υπάρχει μια πολύ μικρή σκηνή στο *Κες*, όπου ο Μπίλι ψάχνει στη Βιβλιοθήκη ένα βιβλίο για τον τρόπο που εκπαιδεύονται τα πουλιά. Δεν ξέρει πώς να συμπληρώσει την αίτηση. Δεν έχει άδεια απ' τους γονείς του. Η βιβλιοθηκάριος του λέει: «Τα χέρια σου είναι λερωμένα. Θα μας φέρεις τα βιβλία πίσω βρόμικα». Κι ο Μπίλι απαντά: «Μα δε διαβάζω βρόμικα βιβλία». Δεν είχα πει στην ηθοποιό τι θα της απαντούσε το παιδί. Δεν μπορέσαμε να πάρουμε την ίδια έκφραση στα μάτια της στη δεύτερη λήψη. Αυτό είναι μόνο ένα μικρό παράδειγμα. Πρέπει να ξέρεις να αιχμαλωτίζεις στο φιλμ την αυθεντικότητα των σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους. Κι αυτό, γίνεται μόνο αυθόρμητα. Όταν σκηνοθετείς, λοιπόν, πρέπει να διαλέγεις τους ανθρώπους που σε μια συγκεκριμένη στιγμή θα έχουν αυτές ακριβώς τις αντιδράσεις. Πρέπει να βρεις μια ισορροπία ανάμεσα στον αυθορμητισμό και την ακρίβεια, για να καταφέρεις να εκφραστείς λακωνικά. Αν έχεις μόνο μια σειρά από αυθόρμητες αντιδράσεις, χάνεις τον αφηγηματικό ιστό και ξεφεύγεις προς άλλη κατεύθυνση. Πρέπει να βρεις την ισορροπία ανάμεσα σε όλες τις διαφορετικές απαιτήσεις.

Ken Loach

(από συνέντευξη στον Bernard Nave, με αφορμή τη ρετροσπεκτίβα του έργου του Loach που οργάνωσε η Εθνική Ένωση Κινηματογράφων Τέχνης της Γαλλίας, τον Ιούνιο του 1996).
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Ένα νέο ξεκίνημα
του *Michel Ciment*

Αν η τελειοποίηση του cinéma direct αποτελεί μια μεγάλη κατάκτηση του σύγχρονου κινηματογράφου, μια από τις ευτυχέστερες επινοήσεις –στο καλλιτεχνικό επίπεδο– είναι η μίξη ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, όπου η αφήγηση επωφελείται από μια νέα φυσικότητα στη διεύθυνση των ηθοποιών, ενώ τα γυρίσματα πραγματοποιούνται στον ίδιο χώρο όπου εκτυλίσσεται η δράση. Έτσι, οι ταινίες με θέμα την παιδική ηλικία ξαναβρίσκουν μια φρεσκάδα που –πολύ συχνά και όλως παραδόξως– τους λείπει· γιατί το παιδί είναι ηθοποιός από την ίδια του τη φύση, κι αν επιδιώκει κανείς να του αποσπάσει μια ερμηνεία ή μια σύνθεση, πολύ συχνά καταλήγει να το αγκυλώσει σε μια μονοσήμαντη συμπεριφορά. Στο *Κες*, ο David Bradley είναι εκπληκτικός. Η ταινία τού Ken Loach με τον αινιγματικό τίτλο είναι πάνω απ' όλα το απόλυτα ρεαλιστικό πορτρέτο ενός παιδιού των Midlands (η ταινία γυρίστηκε στο Μπάρνσλι, γενέτειρα του Barry Hines, συγγραφέα του μυθιστορήματος). Επίσης, όμως, είναι και μια μελέτη για την εκπαίδευση των γερακιών, μια σκιαγράφηση του σχολικού περιβάλλοντος, η περιγραφή μιας πόλης στον αγγλικό βορρά με τις παμπ, τα μαγαζάκια και τα γραφεία στοιχημάτων, καθώς κι ένα μάθημα τοπικής διαλέκτου. Μακριά από κάθε μήνυμα και κάθε διδακτισμό, το *Κες* είναι και μια σκληρή μαρτυρία για την αποτυχία ενός εκπαιδευτικού συστήματος, για την αδιαφορία των ενηλίκων, για τα δέκα χρόνια αιχμαλωσία ενός παιδιού που ανακαλύπτει τη φιλία και την ελευθερία στο γεράκι που παίρνει υπό την προστασία του. Κι όταν το παιδί θάβει το γεράκι του στο χώμα, δεν είναι δύσκολο να «διαβάσεις», σε προοπτική, την αποτυχία μιας ολόκληρης ζωής που του μέλλεται.

Από ένα θέμα που προσφερόταν για συναισθηματισμούς, ο Ken Loach έφτιαξε μια πολύ ώριμη ταινία, που απογυμνώνει μια κοινωνία εγκλωβισμένη στους κανόνες, τις προκαταλήψεις και τη ρουτίνα της. Η πρώτη ταινία του κινηματογραφιστή, το *Όχι δάκρυα για την Τζόι*, δεν προβλήθηκε ποτέ στις παρισινές αίθουσες. Ο Loach, «παιδί» της τηλεόρασης απ' όπου και η μεγάλη του φήμη (*Up the Junction*, *Cathy Come Home*, *The Big Flame*, *Diary of a Young Man* κ.ά.), υπερβαίνει όλα τα εμπόδια, ξεπερνάει σε επιτυχία ακόμα και τον François Truffaut (που, ωστόσο, έγινε παγκοσμίως γνωστός με τα *400 χτυπήματα*) και βρίσκεται στο πλευρό του Pialat και της ταινίας του *L'enfance nue* (ελ. τ.: *Σκληρά παιδικά χρόνια*), με τη σκιαγράφηση ενός ατίθασου νεαρού που σπαράζεται από μια θεότρελη μητέρα, έναν αδελφό που παίζει στον ιππόδρομο, κι ένα δάσκαλο που χαίρεται να τον υποβάλλει στην τιμωρία της ψυχρολουσίας. Χάρη στην εκπληκτική ζωντάνια και φυσικότητα των ηθοποιών του, αλλά και στη θαυμάσια φωτογραφία του Chris Menges, ο Loach καταφέρνει να συνδυάσει –σ' ένα γήπεδο ποδοσφαίρου, σε μια σχολική αίθουσα ή και στο δρόμο– το χιούμορ με την πιο βαθιά σοβαρότητα, κάτι που προσδίδει στην ταινία του μιαν ακαταμάχητη γοητεία. Πιστός (ως προς αυτό) στο Free Cinema, του εμφυσά μια νέα πνοή στο κατώφλι της δεκαετίας του '70, κάτω απ' το (συμβολικό) λογότυπο της εταιρείας παραγωγής Woodfall. Αυτή η παράξενη ταινία μπορεί και να σημαίνει ένα νέο ξεκίνημα για τη σύγχρονη βρετανική παραγωγή.

Απόσπασμα ανταπόκρισης από το Φεστιβάλ Καννών 1970 («Positif», τχ. 119, Σεπτέμβριος 1970).
Μετάφραση: Χρήστος Κουτσίλας.

Παιδί και γεράκι
του *John Russell Taylor*

[...] Από μια άποψη, το *Κες* θα γνώριζε πολύ μεγαλύτερη ανταπόκριση αν ήταν λίγο πιο ακαταλαβίστικο. Είμαι σίγουρος ότι, αν ήταν γυρισμένο σε κάποια άλλη γλώσσα και παιζόταν με υποτίτλους, δε θα δυσκολευόταν καθόλου να βρει διανομή, αν και, προφανώς, όχι την ευρεία διανομή και τις ικανοποιητικές εισπράξεις στις οποίες στοχεύει κάθε βρετανική ταινία. Όμως, έτσι όπως είναι γυρισμένο, εμπίπτει στην κατηγορία ταινιών που προκαλούν αμηχανία στους διανομείς. Η ταινία προσπαθεί να είναι καλλιτεχνική, αλλά δε διαθέτει τα συναρπαστικά επιμέρους προτερήματα που θα τη βοηθούσαν να επιβληθεί ως τέτοια. Είναι μια ταινία που ξεφεύγει από την εύκολη κατηγοριοποίηση, κι αν στέκεται (ή καταρρέει), το οφείλει αποκλειστικά στην αξία της.
Ε, λοιπόν, το *Κες* στέκεται στα πόδια του. Είναι μια ταινία απλή, ζωντανή και –συχνά– πολύ διασκεδαστική. Σίγουρα μπορούν να την κατανοήσουν οι πάντες. Θα μπορούσαμε λίγο-πολύ να την περιγράψουμε σαν την ιστορία ενός προβληματικού αγοριού και του γερακιού του. Ο δεσμός παιδιού και πουλιού παραμένει ακλόνητος σε όλη την ταινία, όσο κι αν δοκιμάζεται. Αν και στις αγγλικές ταινίες με ζώα αυτά συνήθως κλέβουν την παράσταση, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο ανθρώπινος παράγοντας έχει μεγαλύτερη βαρύτητα. Βλέπουμε το αγόρι να αιχμαλωτίζει το νεαρό γεράκι, αλλά ο φακός δεν παρακολουθεί όλα τα στάδια της βασικής εκπαίδευσής του· στη θέση τους, παρακολουθούμε σκηνές από την υπόλοιπη κοινωνική ζωή του παιδιού, ειδικά από τη σχολική του, η οποία, σε γενικές γραμμές, είναι αστεία και απέχει ελάχιστα από την πραγματικότητα. Μπορεί να μοιάζει τρελό, αλλά η ταινία έχει μέθοδο. Στη σκηνή όπου το αγόρι, μόνιμα βαριεστημένος και αδιάφορος μαθητής, ζωντανεύει καθώς διηγείται στην τάξη τα στάδια εκπαίδευσης του γερακιού του, κατανοούμε επακριβώς τις προθέσεις του Ken Loach και των συν-σεναριογράφων και συνεργατών του: του παραγωγού Tony Garnett και του Barry Hines, συγγραφέα του μυθιστορήματος στο οποίο στηρίχτηκε το σενάριο. Δεν τους ενδιαφέρει η γραφική πλευρά της σχέσης αγοριού και πουλιού, αλλά μόνο ο αντίκτυπός της στο αγόρι, κάτι που το αποδίδουν με αξιοσημείωτη συναισθηματική οικονομία. Αυτή η σχέση δε μεταμορφώνει το αγόρι, δεν το εξυψώνει· παραμένει όπως ήταν: αδέξιο και ανυπότακτο, γεννημένο θύμα (ο David Bradley, σκυθρωπός, σκουντούφλης και καθόλου χαριτωμένος, είναι ιδανικός στο ρόλο του), και όσο κι αν το ενδιαφέρον του για τα ζώα σηματοδοτεί τη διάπλαση του χαρακτήρα του, τίποτα δε μας προδιαθέτει στο ότι αυτό θα τον βοηθήσει να βελτιώσει τις σχέσεις του με τον κοινωνικό του περίγυρο, στο σχολείο και τη μετέπειτα ζωή του.

Μερικά στοιχεία της ταινίας δεν είναι λειτουργικά. Το φινάλε της είναι πολύ ξεκάθαρο για μια ταινία που βασίζεται κυρίως στην προσπάθεια αναπαράστασης μιας ρευστής πραγματικότητας. Στιγμές στιγμές, πάλι, σε σκηνές της σχολικής ζωής, όπως στον ποδοσφαιρικό αγώνα, ελλοχεύει ο κίνδυνος της υπερβολικής έκθεσης και, συνεπώς, της διάσπασης της νοηματικής συνέχειας. Παρ' όλα αυτά, η ταινία είναι ρεαλιστική, αυθεντική και απολαυστική, κατά πολύ μπροστά από το κινηματογραφικό ντεμπούτο του Loach, το *Όχι δάκρυα για την Τζόι*.

«The Times», 20.3.1970.
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

Το πέταγμα του γερακιού
του *Νίκου Σαββάτη*

Παρά τα προβλήματα στη χρηματοδότηση και τη διανομή που σφράγισαν την καριέρα του στην εποχή του, εδώ και πολύ καιρό το *Κες* θεωρείται μία από τις καλύτερες βρετανικές ταινίες των τελευταίων τριάντα χρόνων και το αναμφισβήτητο αριστούργημα του Ken Loach. Ο διαχρονικός απόηχος της ιστορίας, το κρίσιμο θέμα της αυταρχικής εκπαίδευσης και η μεταφορά του στη σχέση ενός δεκατετράχρονου αγοριού μ' ένα γεράκι, η αυθεντικότητα και η συγκρατημένη συγκίνηση της ερμηνείας του μικρού πρωταγωνιστή, είναι οι πιο προφανείς λόγοι γι' αυτή την εκ των υστέρων αναγνώριση. Λιγότερο προφανής, αλλά όχι λιγότερο σημαντική, είναι η ευφορία που ακτινοβολούν οι χαμηλότονες, αισθαντικές, «φυσιολατρικές» εικόνες τής ταινίας: ευφορία του δημιουργού που νιώθει ότι απελευθερώνεται μετά την περιπέτεια της πρώτης του ταινίας (*Όχι δάκρυα για την Τζόι*), όπου αναγκάστηκε να εργαστεί σύμφωνα με το μοντέλο της ακριβής, επαγγελματικής παραγωγής, με βεντέτες ηθοποιούς, συνεργείο και μέθοδους τελείως διαφορετικές απ' τη δική του. Αντίθετα, το *Κες* γυρίζεται από τη νεοσύστατη, ανεξάρτητη εταιρεία Kestrel Films, στην οποία ο σκηνοθέτης συμμετέχει με το φίλο του, παραγωγό Tony Garnett. Και γυρίζεται σε φυσικά ντεκόρ, στο Μπάρνσλι, με ερασιτέχνες ηθοποιούς, επιλεγμένους απ' αυτή τη μικρή κοινότητα του Γιόρκσαϊρ σύμφωνα με τις απαιτήσεις του σεναρίου, αλλά και τις επιθυμίες των δημιουργών του. Εκτός απ' τον παραγωγό, οι δύο βασικότεροι συντελεστές της ταινίας, ο συγγραφέας Barry Hines και ο φωτογράφος Chris Menges, είναι απ' τους σημαντικότερους συνεργάτες του Loach στην πρώτη περίοδο του έργου του κι αυτοί που, σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου του σκηνοθέτη, τον επηρέασαν ουσιαστικά στη διαμόρφωση της πολύ ξεχωριστής ματιάς του.
Το *Κες*, λοιπόν, είναι εξ ορισμού η αρχέτυπη ταινία τού

Κες: εκπαιδευτές και μαθητές.

Στο γύρισμα του Κες: ο Ken Loach (κέντρο) και ο Freddie Fletcher (δεξιά).

Loach: η εκστρατεία μιας μικρής, ελαφριάς κινηματογραφικής ομάδας φίλων σε κάποιο ειδικό μέρος της βρετανικής επαρχίας και η συλλογική τους εμπειρία: η κινηματογράφηση μιας ιστορίας πολύ κοντινής στη ζωή της περιοχής και των ηθοποιών, που ξεδιπλώνεται μέσα στο χώρο. Στο *Κες*, το Μπάρνσλι γίνεται το ντεκόρ της δράσης όχι μόνο για την αισθητική του ταυτότητα, αλλά και –κυρίως– γιατί αποτελεί ένα κομμάτι απ' τη ζωή των δημιουργών, γιατί απέχει ελάχιστα από το Χόιλαντ Κόμον, το χωριό των ανθρακωρύχων όπου γεννήθηκε ο συγγραφέας Barry Hines. Ο David Bradley, ο εξαιρετικός μικρός πρωταγωνιστής, διαλέχτηκε απ' τους μαθητές του σχολείου στο οποίο ο συγγραφέας είχε εργαστεί ως καθηγητής. Κι επειδή και ο ίδιος ο Loach ήταν για ένα μικρό διάστημα δάσκαλος (επάγγελμα που ο ίδιος θεωρεί πολύ πιο σοβαρό και δύσκολο από τη δουλειά του σκηνοθέτη), η αυθεντικότητα της εμπειρίας που εξιστορεί η ταινία, είναι από κάθε πλευρά εξασφαλισμένη κι ενισχύει ακόμα περισσότερο τη γοητεία της.

Το *Κες* επιβάλλεται πρώτα απ' όλα με την πικρή και σκληρή ιστορία της εφηβείας που αφηγείται: την ιστορία του δεκατετράχρονου Μπίλι Κάσπερ που συγκρούεται κατά μέτωπο με τη σκληρότητα των μεγάλων, καθώς αντιστέκεται στην προσπάθειά τους να τον «εξανθρωπίσουν» με κάθε τρόπο. Ο Μπίλι είναι ένα αγρίμι, ένα προβληματικό παιδί διαλυμένης οικογένειας. Μεγαλώνει χωρίς πατέρα κι έχει ήδη αρχίσει να εργάζεται ως εφημεριδοπώλης για να συμπληρώσει το περιορισμένο εισόδημα της μητέρας του. Ως τυπική εργατική ηρωίδα του Loach, η μητέρα του Μπίλι δεν έχει ακόμα αφεθεί ολοκληρωτικά στη μιζέρια κι εξακολουθεί να παλεύει, διεκδικώντας μια ζωή για τον εαυτό της και συνειδητοποιώντας ότι οι προσπάθειές της δεν είναι και πολύ αποτελεσματικές. Στη σκηνή με τον εραστή της στην παμπ, ο απογοητευμένος μονόλογός της δείχνει πως έχει καταλάβει ότι το μέλλον του Μπίλι είναι προκαθορισμένο από την τάξη και το περιβάλλον του, κι ότι οι ευκαιρίες του θα είναι πολύ λίγες. Όμως η γυναίκα αυτή έχει κι έναν άλλο γιο από έναν παλιότερο δεσμό και, καθώς τα προβλήματα της καθημερινότητάς της την απορροφούν όλο και περισσότερο, δεν καταφέρνει να δημιουργήσει μέσα στην οικογένεια τη θαλπωρή και την αγάπη που θα έδινε τέλος στην εμπόλεμη κατάσταση ανάμεσα στα ετεροθαλή αδέλφια. Μεταφέροντας μέσα στο σπίτι τις εντάσεις και τη βία που κυριαρχούν έξω απ' αυτό, ο μεγαλύτερος αδελφός του Μπίλι δε χάνει ευκαιρία να τον καταπέζει σωματικά, να τον χτυπάει, να του θυμίζει τη μηδαμινότητά του και –το χειρότερο– να κάνει ό,τι μπορεί προκειμένου να του καταστρέφει κάθε όνειρο για το μέλλον, θυμίζοντάς του ότι είναι καταδικασμένος να καταλήξει, όπως ο ίδιος, ανθρακωρύχος, θύμα ενός ηλίθιου και άκαμπτου ταξικού συστήματος που αρνείται ν' αφιερώσει ένα δευτερόλεπτο για να καταλάβει την ιδιαιτερότητα του ατόμου (πόσο μάλλον όταν η ιδιαιτερότητα του Μπίλι, το ότι είναι αγρίμι, είναι τελείως άχρηστη στους θεσμούς και την κοινωνία, και πρέπει οπωσδήποτε να καταπνιγεί). Η καταπίεση που υφίσταται ο Μπίλι στην οικογένεια, πολλαπλασιάζεται στο σχολείο, όπου το παιδί νιώθει σαν ψάρι έξω απ' το νερό, δυσκολεύεται να παρακολουθήσει τα μαθήματα, έχει τις χειρότερες παρέες και πρωτεύει στις τιμωρίες. Ακόμα και στο μάθημα της γυμναστικής τα πάει άσχημα και προκαλεί την οργή του καθηγητή του, όταν αρνείται να συμμορφωθεί με τους κανόνες μιας προπόνησης που ξεκινάει σαν σπαρταριστή παρωδία μιας συνάντησης της Μάντσεστερ Γιουνάιτεντ με την Τότεναμ και καταλήγει σε μια επίδειξη ανεντιμότητας και φασιστικής σκληρότητας απ' την πλευρά του «ψωνισμένου» γυμναστή. Ως τερματοφύλακας ο Μπίλι είναι απαράδεκτος, αφού προτιμάει να κάνει κωμικά ακροβατικά στα γκολπόστ παρά να προστατεύει την ομάδα του απ' τα σουτ των αντιπάλων. Όμως, η αναγκαστική ψυχρολουσία (η τιμωρία που εισπράττει για την ήττα της οποίας θεωρείται υπαίτιος) παραείναι σκληρή και εξευτελιστική. Όταν, ύστερα από λίγο καιρό, υφίσταται μια άλλη τιμωρία απ' τον αμείλικτο κύριο Γκράις, το διευθυντή του σχολείου, γιατί αποκοιμήθηκε στην πρωινή συγκέντρωση, ξεσπάει σ' ένα από τα συγκλονιστικότερα «κατηγορώ» της αυταρχικής εκπαίδευσης που έχουμε δει ποτέ στον κινηματογράφο.

Οικογένεια, δουλειά, σχολείο: αυτά που αποτελούν την καθημερινότητα του Μπίλι, μοιάζουν με συγκοινωνούντα κελιά, όπου η ασυνεννοησία και η βία είναι πανταχού παρούσες. Μέσα τους δεν υπάρχει ίχνος ελευθερίας για ένα αγόρι που νιώθει ευχαρίστηση μόνο όταν περιπλανιέται στη φύση κι ονειρεύεται ν' αποδράσει από τη φυλακή του, να πετάξει μακριά. Η επιθυμία του εκφράζεται με την παρατήρηση της ζωής των πουλιών, η οποία τον απορροφά όλο και περισσότερο. Τελικά, μαγεμένος απ' τη δύναμη, την ανεξαρτησία και την ικανότητα επιβίωσης των αρπακτικών, διαλέγει ένα άλλο αγρίμι, ένα νεαρό γεράκι, για να δημιουργήσει μαζί του τη μόνη επιτυχημένη σχέση που βλέπουμε στην ταινία· μια σχέση ισοτιμίας και αλληλοσεβασμού, αφού (σύμφωνα με τον τίτλο του βιβλίου του Barry Hines *Kestrel for a Knave*, που αναφέρεται σε μια φράση από το *Boke of St. Albans* του 1486) το γεράκι βρίσκεται στο τέλος της ιεραρχίας των αρπακτικών και αντιστοιχεί στους ανέντιμους και μη προνομιούχους ανθρώπους. Όταν αφοσιώνεται απόλυτα στο πουλί, ο Μπίλι αποδεικνύει ότι έξω από το αυταρχικό μοντέλο του σχολείου, που τσακίζει τα ελεύθερα πνεύματα κι αναπαράγει την ταξική βία, η εκπαίδευση μπορεί να κάνει θαύματα και ν' αλλάξει ακόμα και την αγέρωχη φύση ενός πλάσματος τόσο άγριου και μοναχικού όσο το γεράκι. Μέσα σε λίγο καιρό, διαψεύδοντας την εντύπωση των άλλων ότι είναι τελείως ανεπίδεκτος μαθήσεως και ολοκληρωτικά ανίκανος για οτιδήποτε, αυτός ο τυ-

πικός «σκράπας» καταφέρνει πολύ σοβαρά και μεθοδικά να εκπαιδεύσει την Κες – έτσι αποκαλεί χαϊδευτικά τη φτερωτή του σύντροφο. Και το πετυχαίνει, γιατί είναι πολύ πιο υπομονετικός, αποτελεσματικός και «ώριμος» απ' τους μισότρελους κι αντιπαθητικούς καταπιεστές που διδάσκουν στο σχολείο του, αδιαφορώντας παντελώς για την *ουσία* τής εκπαίδευσης, την *πραγματική* καλλιέργεια των παιδιών. Όταν ο μόνος προοδευτικός καθηγητής του σχολείου μαθαίνει το πείραμα του Μπίλι, τον ενθαρρύνει να το παρουσιάσει στην τάξη, και η παθιασμένη περιγραφή από το αγόρι της τρομακτικής στιγμής όπου το αρπακτικό αφήνεται να πετάξει ελεύθερο, για να επιβεβαιώσει ότι έχει ολοκληρώσει την εκπαίδευσή του και τη σχέση του με τον εκπαιδευτή, γίνεται ένα συναρπαστικό μάθημα και καταχειροκροτείται από τους μαθητές.

Η δικαίωση του Μπίλι είναι από τις συγκλονιστικότερες σκηνές σ' ολόκληρο το έργο του Loach, όχι μόνο γιατί είναι σπάνια, αφού η συγκινησιακή συστολή του σκηνοθέτη τον κάνει ν' αποφεύγει να θριαμβολογεί για –ή μαζί με– τους ήρωές του, αλλά και γιατί είναι μια από τις καλύτερες και αυθεντικότερες στιγμές ερμηνείας μιας δύσκολης σκηνής από ερασιτέχνη ηθοποιό –και μάλιστα, από παιδί–, που δικαιώνει απόλυτα την επιλογή του δημιουργού να στηρίζεται στο πηγαίο ταλέντο και την ευαισθησία ανθρώπων με τη φρεσκάδα και την αθωότητα του μη επαγγελματία. Άλλωστε, αυτή η σκηνή έχει ένα δικό της κρυπτογραφικό νόημα, που δείχνει με τον καλύτερο τρόπο τη βαθύτερη σύνδεσή της με την ουσία του έργου του σκηνοθέτη. Ο τίτλος του μαθήματος του προοδευτικού εκπαιδευτικού είναι Fact and Fiction (Γεγονός και μυθοπλασία), μια αναφορά στη θεωρητική παντιέρα («Τι είναι πραγματικότητα και τι μυθοπλασία;») κάτω απ' την οποία συσπειρώνονταν όσοι κριτικοί πολεμούσαν την τακτική του Loach και του παραγωγού του, Garnett, ν' αναμιγνύουν ντοκιμαντερίστικα στοιχεία στις τηλεταινίες τους. Αυτή η σαρκαστική αναφορά των κινηματογραφιστών στην ηλιθιότητα και τη στενοκεφαλιά της απορριπτικής μηχανής που κινητοποίησε το σύστημα εναντίον τους, κάνει την πολυεπίπεδη σκηνή της διάλεξης του Μπίλι για την εκπαίδευση του γερακιού ακόμα πιο πλούσια. Μέσα από μια σειρά περίπλοκων ταυτίσεων των κινηματογραφιστών με τον Μπίλι, αλλά και με τον συμπαθητικό καθηγητή, η σκηνή μετατρέπεται σε δικό τους «μάθημα», που απευθύνεται προς όλους όσοι εξακολουθούν για οποιονδήποτε λόγο ν' αμφισβητούν τη ρεαλιστική τους ηθική· γιατί, τελικά, ποιος μπορεί ν' αποφασίσει τι είναι πιο σημαντικό στην κατασκευή αυτής της σκηνής, που μοιάζει να έχει παιχτεί σε πολλές πραγματικές σχολικές αίθουσες, αλλά μάλλον δεν έχει συμβεί σε καμία; Η εντύπωση της πραγματικότητας την οποία καταφέρνει να πετύχει η σκηνοθεσία, ή η αφήγηση του Μπίλι, που ανήκει στην πιο καθαρή μυθοπλασία; Ο καλογραμμένος μονόλογος ή η στιγμή της δικής του αλήθειας που το παιδί ανακαλύπτει στην εκφορά του;

Το θεωρητικό δίλημμα («Πραγματικότητα ή μυθοπλασία;») που επιστρατεύτηκε για να χτυπήσει την αξιοπιστία των «ανάμικτων» σκηνοθεσιών του Loach, ήταν ούτως ή άλλως κατασκευασμένο κι έκρυβε μια ιδεολογική αντιπαράθεση· γιατί είναι τελείως ανώφελο να επιστρατεύεις την αντιδραστική προκατάληψη υπέρ της «καθαρότητας» για να μετρήσεις τα ποσοστά της πραγματικότητας και της φαντασίας που, έτσι κι αλλιώς, συγχέονται σε οποιοδήποτε φιλμικό κείμενο – ρεαλιστικό ή όχι. Το βασικό μέλημα όποιου διαλέγει να εκφραστεί ρεαλιστικά στον κινηματογράφο, δεν είναι να εφαρμόσει μια παγιωμένη συνταγή, αλλά να βρει τη συνισταμένη των ευαισθησιών της καλλιτεχνικής του ομάδας και ν' αποτυπώνει την αλήθειά της πάνω στο φανταστικό σχεδιάγραμμα του σεναρίου με τον πιο άμεσο, απλό, ειλικρινή και αδιαφιλονίκητο τρόπο.

Πετυχαίνοντας αυτού του είδους το συντονισμό (την εκπληκτική ταύτιση του ηθοποιού με το ρόλο, του σκηνοθέτη με την κινηματογράφηση και, τελικά, της ταινίας με τη ζωή), το *Κες*, ως ρεαλιστική χειρονομία στην καλύτερη παράδοση του Rossellini, δεν μπορεί να μείνει στον παροδικό θρίαμβο του Μπίλι, και τελειώνει πικρά: συντροφεύει τον μικρό του ήρωα με αληθινή αγάπη ώς την τελική συντριβή του εφηβικού του ονείρου. Απ' την τυφλή οργή του μεγάλου του αδελφού, το γεράκι του Μπίλι θα πεθάνει. Κι απ' την εξίσου τυφλή αδιαφορία του συμβούλου για τον επαγγελματικό προσανατολισμό των μαθητών, ο Μπίλι θα καταταγεί στους χειρώνακτες, παρ' όλο που δηλώνει το αντίθετο: ότι επιθυμεί δουλειά γραφείου. Προς χάριν της διαιώνισης των βρετανικών ταξικών στεγανών, άλλη μια ανθρώπινη ζωή μπαίνει στο καλούπι με βίαιο και εκδικητικό τρόπο. Στην τελευταία σκηνή, απόλυτα νικημένος και αβοήθητος από όλους, ο μικρός μένει μετέωρος στο πικρό κατώφλι της ενηλικίωσης και κηδεύει την εφηβική του αυταπάτη: θάβει το νεκρό γεράκι, το συμβολο της ανέφικτης ελευθερίας του, με μια συγκλονιστική λιτότητα στην έκφραση και τη χειρονομία, σαν να ωρίμασε μέσα σε μερικά δευτερόλεπτα. Και με τη δυνατή αυτή εικόνα, ο Loach κλείνει συντριπτικά τη διαδρομή της ταινίας, που κινείται με εντυπωσιακή ελευθερία από την τρυφερότητα του οικογενειακού χρονικού ώς τη σκληρότητα της κοινωνικής καταγγελίας, από τη δηκτική σάτιρα της βρετανικής ιδιοσυγκρασίας ώς το καθαρό δράμα της ωρίμανσης, και από την παιγνιώδη παρατηρητικότητα (το χαρακτηριστικό στιλ του βρετανικού Free Cinema) ώς την ωριμότερη και αληθινά στοχαστική ενατένιση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Σκηνοθετώντας την πρώτη του *μεγάλη* ταινία, ο Loach καταφέρνει να κυριαρχήσει στις στιλιστικές του επιρροές, ν' αφοσιωθεί στην καθαρή αφήγηση, εντάσσοντας καλύτερα από ποτέ το ιδεολογικό μάθημα μέσα στο περιστασιακό υλικό της, και να πλησιάσει έτσι τον Robert Bresson, τον μεγάλο υπερβατικό ρεαλιστή που ακόμα ομολογεί ότι θαυμάζει.

Σεπτέμβριος 1998

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΗ ΖΩΗ ή ΕΝΑ ΚΟΡΙΤΣΙ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ (1971)

(Πρωτότυπος τίτλος: Family Life)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** David Mercer, βασισμένο στο έργο του για την τηλεόραση *In Two Minds*. **Φωτογραφία:** Charles Stewart. **Σκηνικά:** William McCrow. **Κοστούμια:** Daphne Dare. **Μουσική:** Marc Wilkinson. **Ήχος:** Gerry Humphreys, Frederick Sharp. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Sandy Ratcliff (Τζάνις Μπέιλντον), Bill Dean (κύριος Μπέιλντον), Grace Cave (κυρία Μπέιλντον), Malcolm Tierney (Τιμ), Hilary Martyn (Μπάρμπαρα Μπέιλντον), Michael Riddal (γιατρός Ντόναλντσον), Alan MacNaughton (κύριος Κάσγουελ), Johnny Gee (άντρας στον κήπο). **Παραγωγή:** Tony Garnett για την Kestrel Films. **Διάρκεια:** 108 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm.

Η δεκαεννιάχρονη Τζάνις Μπέιλντον οδηγείται στην αστυνομία επειδή βρίσκεται να κάθεται ανήμπορη σ' ένα παγκάκι, στον υπόγειο σιδηρόδρομο, σε ώρα αιχμής. Καθώς αρνείται να μιλήσει, οι αστυνομικοί τη μεταφέρουν στο σπίτι της, στα προάστια. Οι γονείς της ανησυχούν, αλλά αποδίδουν την αφηρημένη της συμπεριφορά στην κακή επιρροή των ανήθικων χίπηδων φίλων της. Πριν από λίγο καιρό, με την προτροπή των γονιών της, η Τζάνις έκανε μια έκτρωση που επέτεινε τη μελαγχολία και τη διανοητική της σύγχυση. Ένας φίλος της, ο Τιμ, προσπαθεί μάταια να την πείσει να φύγει από το σπίτι της. Αργότερα, η Τζάνις αναγκάζεται να περάσει τη νύχτα στο διαμέρισμά του, επειδή οι γονείς της την κλειδώνουν έξω από το σπίτι. Όταν επιστρέφει, εξοργισμένη απ' την αδιαφορία των γονιών της, απειλεί τη μητέρα της μ' ένα χασαπομάχαιρο. Καταλήγει να μπει στο ψυχιατρείο, τυπικά με τη θέλησή της. Συμμετέχοντας στην ομαδική θεραπεία του γιατρού Ντόναλντσον, δείχνει ν' αποκτά σταδιακά κάποια αίσθηση της ταυτότητάς της. Όταν όμως το συμβόλαιο του Ντόναλντσον με το νοσοκομείο λήγει, η Τζάνις μεταφέρεται σ' έναν κανονικό θάλαμο, κι αφού της κάνουν ηλεκτροσόκ, τη στέλνουν σπίτι της. Η γκρίνια των γονιών της την έχει πείσει ότι είναι κακή και τρελή, κι ούτε ο Τιμ ούτε η αδελφή της, Μπάρμπαρα, μπορούν να την κάνουν να φύγει από το σπίτι. Μετά από έναν τρομερό οικογενειακό καβγά, η Τζάνις κάνει θρύψαλα το πολύτιμο εκκρεμές του πατέρα της και ξαναμπαίνει στο νοσοκομείο, όπου η διεύθυνση απαγορεύει τη διστακτική φιλία της μ' έναν νεαρό ασθενή. Ο Τιμ την επισκέπτεται και την πείθει να μείνει σπίτι του, αλλά η Τζάνις, μετά από αίτηση των δικών της, μεταφέρεται βίαια πίσω στο νοσοκομείο. Μετά από λίγο καιρό, ένας πανεπιστημιακός γιατρός του νοσοκομείου επιδεικνύει την Τζάνις (τώρα σε κατάσταση απόλυτης απάθειας) ως κλασική περίπτωση αυτισμού.

[...] Η επιρροή των απόψεων της αντιψυχιατρικής είναι πολύ σημαντική στην ταινία. Η βασική θεωρία του R.D. Laing ήταν πολύ απλή: πρέπει να βρούμε τη σύνδεση της ικανότητας των ανθρώπων ν' αντιμετωπίζουν τον κόσμο, με τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος συμπεριφέρεται σ' αυτούς. Αυτό μου φαίνεται εξαιρετικά σημαντικό. Το σενάριο του David Mercer ήταν πολύ λογοτεχνικό: κάθε λέξη είχε μια ιδιαίτερη σημασία, απ' την οποία δεν μπορούσε να διαχωριστεί. Υπήρχε μια ένταση αναμεσα στο στιλ γραψίματος του David και στη δική μου άποψη για την ταινία. Χρησιμοποιήσαμε συνεντεύξεις με τους ψυχιάτρους και τα μέλη της οικογένειας. Σκεφτόμουν ότι μπορούσαν να λειτουργήσουν μόνο αν ο θεατής ένιωθε τη διανοητική προσπάθεια των προσώπων να εκφράσουν κάποιες ιδέες· ότι, αν έμενα υπερβολικά προσκολλημένος στο σενάριο, δε θα κατάφερνα ποτέ να συλλάβω τις στιγμές όπου η φωνή διστάζει και τα μάτια μισοκλείνουν, τις στιγμές όπου το πρόσωπο ψάχνει την ιδέα που πρόκειται να έρθει. Στις σκηνές των συνεντεύξεων και της ψυχανάλυσης, προσπαθούσα να κρατήσω μια δόση αυτοσχεδιασμού. Πίστευα ότι εκεί έπρεπε ο θεατής να νιώθει την ένταση όσων πρόκειται να συμβούν [...] Η Sandy Ratcliff είχε μεγάλη ικανότητα να δίνει αυθεντικότητα σε ό,τι είχε σχέση με την ιστορία. Πάντα ψάχνω ηθοποιούς που να ταυτίζονται ολοκληρωτικά με το ρόλο. Πιο πολύ τους ζητώ ν' αποκαλύψουν οι ίδιοι τον εαυτό τους στη διάρκεια της ταινίας, παρά να υποδυθούν ένα πρόσωπο που τους είναι ξένο. Θεωρώ πολύ σημαντικό αυτό που φέρουν οι ηθοποιοί: το ν' αποδεικνύουν την ύπαρξή τους μέσα στην ταινία. Η Sandy ήταν απολύτως πρόθυμη να λειτουργήσει έτσι. Η Grace, η ηθοποιός που έπαιζε τη μητέρα της, αντιστοιχούσε στο πρόσωπο που ψάχναμε: ένα πρόσωπο που μπορούσε να εκφράζει τις παραδοσιακές αξίες της οικογένειας. Πήγαμε σε μια επαρχιακή κωμόπολη κι αναζητήσαμε τη Επιτροπή Γυναικών του Συντηρητικού Κόμματος για να βρούμε κάποια με τόσο παραδοσιακές ιδέες για το ρόλο των γονιών σε σχέση με τα παιδιά τους. Η Sandy και η μητέρα της δια-

φωνούσαν απόλυτα – όχι μόνο στην οθόνη, αλλά και σ' όλο το γύρισμα. Αυτή η ασυμφωνία μάς βοήθησε αφάνταστα στο να δείξουμε την τέλεια έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ τους.

Ken Loach

(από συνέντευξη στον Bernard Nave, με αφορμή τη ρετροσπεκτίβα του έργου του Loach που οργάνωσε η Εθνική Ένωση Κινηματογράφων Τέχνης της Γαλλίας, τον Ιούνιο του 1996). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Η περίπτωση Τζάνις

της *Isabelle Jordan*

[...] Έχουν προσάψει στη θεωρία του Laing (και η διαμάχη δεν πρόκειται να σταματήσει σύντομα) το ότι, λαμβάνοντας υπόψη με τρόπο ιδιαίτερα γόνιμο τη σχιζοφρένεια και αποκαλύπτοντας στην κοινωνία μας σχιζοφρενικές οικογένειες, θεωρεί την έλλειψη οντολογικής αυτονομίας, τη βασική οντολογική ανασφάλεια του σχιζοειδούς, όχι ως σήμα, αλλά ως εξήγηση που αποκλείει συστηματικά τις σεξουαλικές συνιστώσες, οι οποίες, χαρακτηριζόμενες ανεπαρκείς για να δικαιολογήσουν την ψύχωση, συχνά απαλείφονται εντελώς. Στην *Οικογενειακή ζωή* υπάρχει η άρνηση αντιμετώπισης της σεξουαλικής ζωής της Τζάνις (αυτή γίνεται μόνο εμμέσως, μέσα απ' τα παράπονα των γονιών και του κόσμου του νοσοκομείου), πράγμα που οδηγεί σε καταστάσεις αρκετά παράδοξες, εφόσον, στη συγκεκριμένη περίπτωση, δε θα 'ταν διόλου περιττό να εξεταστούν όλες οι συνιστώσες μιας ψυχωσικής κατάστασης η οποία προκλήθηκε, όπως μας εξηγούν, από την τραυματική εμπειρία μιας έκτρωσης. Απ' την άλλη μεριά, ενώ οι ερωτήσεις τού Μάικ, του «αντιψυχιάτρου», προς την Τζάνις παραμένουν ασαφείς και χωρίς καμία αναφορά στο σεξ, ο πατέρας βομβαρδίζεται από ερωτήσεις που δεν του προκαλούν παρά στενοχώρια και μια θολή αίσθηση ενοχής, μέσα από μιαν αδέξια επιβεβαίωση της φυσιολογικότητας των σχέσεών του. Αν ο σκοπός ήταν να μας δείξουν ότι οι γονείς συγκροτούν μια σχιζοφρενική ομάδα, θα έπρεπε πρώτα απ' όλα να μας δείξουν τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία κατασκεύασε τέτοιου είδους οικογένειες.

Επομένως, υπάρχει μια ασυνέπεια στην προσέγγιση της «περίπτωσης Τζάνις». Αν έπρεπε να γίνει μια ανάλυση του κοινωνικού ιστού, τότε επιβαλλόταν μια προσέγγιση της σεξουαλικότητας στην κοινωνία, που να συνδέεται (ή όχι) με την παιδική σεξουαλικότητα της Τζάνις. Αν παραμείνουμε σ' αυτόν τον συγκεκριμένο τομέα της σεξουαλικότητας, στο πλαίσιο αυτής της υπερβολικά αποσπασματικής κοινωνίας, για τους δηλωμένους σκοπούς της ταινίας (ήδη από το ασπρόμαυρο πριν πέσουν οι τίτλοι, πάνω σ' ένα παλιό ντεκόρ του Free Cinema), προσεγγίζουμε κατευθείαν μια μέθοδο

Οικογενειακή ζωή: *η Τζάνις (Sandy Ratcliff) βάφει τον κήπο γαλάζιο...*

της οποίας η δαιμόνια πορεία δείχνει να έχει διαφύγει των κριτικών: είναι ένα φλασμπάκ «χωρίς σημασιοδότηση». Ο Max Tessier, π.χ., αναφέρεται («Ecran '72», Δεκέμβριος) στην «απλή παράθεση σεκάνς γυρισμένων με χρονολογική σειρά». Αυτό, όμως, δεν είναι καθόλου απλό στην περίπτωση των σχέσεων ανάμεσα στον Τιμ, την Τζάνις και τους γονείς. Στην αρχή της ταινίας, δύο διαδοχικά πλάνα (στο παρελθόν, γιατί είναι η Τζάνις που μιλά στον Μάικ) μας τη δείχνουν: το πρώτο, να εργάζεται σ' ένα μαγαζί· το δεύτερο, στην αποβάθρα του μετρό, κατατονική. «Αυτό δεν έχει καμία σχέση με τον Τιμ» λέει η ίδια στη μητέρα της, όταν τη συνοδεύει στο σπίτι η αστυνομία. Ένα ομαδικό πλάνο (η Τζάνις με φίλους) δε μας επιτρέπει αποκωδικοποιήσεις: μπορεί να μην καταλάβουμε αμέσως ότι το αγόρι πάνω στο οποίο έχει γείρει, δεν είναι ο Τιμ, αφού ο Τιμ είναι παράμερα και την κοιτάζει. Ακολουθεί η σκηνή όπου η κυρία Μπέιλντον αποφασίζει ότι η Τζάνις θα κάνει έκτρωση. Τονίζουμε σε όσους πίστεψαν ότι έβλεπαν μια ταινία με απλό και χρονολογικό μοντάζ, ότι οι σκηνές που προβάλλονται με τη σειρά 1 έως 17 (μέχρι τη στιγμή που η Τζάνις φτάνει στην κλινική του γιατρού Ντόναλντσον), εξελίσσονται στη ζωή της Τζάνις (και δεν υπάρχει αμφιβολία ως προς αυτό) με την ακόλουθη σειρά: 2, 8, 9, 3, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 7, 10, 11, 1. Αυτό το μοντάζ, όμως, δεν έχει να κάνει με την αφήγηση της Τζάνις, εφόσον εδώ βρίσκονται και οι σκηνές 7 (ο Μάικ και οι γονείς) και 11 (ο Μάικ και ο πατέρας). Αυτό το μοντάζ, του οποίου η μη χρονολογική σειρά δε γίνεται πάντα αντιληπτή με την πρώτη, σκοπό έχει να καθοδηγήσει την ερμηνεία μας, η οποία πρέπει να είναι

η ολοκληρωτική απόδοση της ευθύνης για τη σχιζοφρένεια της Τζάνις στη μητέρα της – τόσο γενικά όσο και στην απόφασή της να της επιβάλει την έκτρωση. Τι μας προτείνεται, όμως, να ερμηνεύσουμε;

Οι ψυχωσικές εκδηλώσεις συγκρίνονται συχνά (Freud, Dilthey) με τα αρχαία ιερογλυφικά κείμενα· το ίδιο και οι τρόποι αποκωδικοποίησής τους. Όλα γίνονται θαρρείς κι ένας σοφός, αφού αποκρυπτογράφησε ένα ιερογλυφικό κείμενο, ισχυρίζεται στη συνέχεια ότι μας προτείνει την ανάλυση και τον κώδικα. Όλα γίνονται θαρρείς και οι σεναριογράφοι χρησιμοποίησαν την περίπτωση της Τζούλι, του «φαντάσματος του χορταριασμένου κήπου» (the ghost of the weed garden) του *The Divided Self* (*Το διχασμένο εγώ*), επιφέροντας κάποιες μικρο-αλλαγές, υπαγορευμένες από μιαν ανάγνωση του *Sanity, Madness and the Family* (*Πνευματική υγεία, τρέλα και οικογένεια*), όσον αφορά όχι στην ερμηνεία, αλλά στα ίδια τα γεγονότα. Η Τζούλι υποστηρίζει ότι «ένα παιδί δολοφονήθηκε»: κατά τον Laing, σ' αυτό οφείλεται το ότι «η κοινή λογική αποτυγχάνει και η Τζούλι βρίσκεται μόνη, μέσα σ' έναν απρόσβατο κόσμο». Στην περίπτωση της Τζούλι, το παιδί ήταν μια κούκλα που έριξε η μητέρα της, αλλά μπορεί και η ίδια (αφού ένα μέρος του εγώ της είναι «η κακή μητέρα που έχει μέσα της»). [...] Αντίθετα, η οικογένεια της Τζάνις αναπαράγει αρκετά καλά την οικογένεια που ο Laing θεωρεί στην περίπτωση της Τζούλι ως σχιζοφρενική: βλέπει την ψυχωσική σαν να είχε υπάρξει διαδοχικά «καλή, κακή, τρελή», ο πατέρας λέει για τη μητέρα: «Αν θέλω να είμαι δίκαιος, πρέπει να αναγνωρίσω ότι υπήρξε καλή μητέρα» (έχει λίγες σεξουαλικές σχέσεις μαζί της) και, τελευταίο στοιχείο, η απουσία οποιουδήποτε μέσα στον «κόσμο» της που θα ήταν ικανός ή διατεθειμένος να κατανοήσει τη –σωστή ή εσφαλμένη– άποψή της (παρά ταύτα, ο Τιμ και οι άλλοι δεν καταδικάζονται γι' αυτό). Τέλος, η Τζάνις είναι σαφώς η Οφηλία που έβλεπε ο Laing στην Τζούλι.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει (για την εξήγηση της αίσθησης ανικανοποίητου που προκαλεί η *Οικογενειακή ζωή*) ν' αναλύσουμε μια σκηνή που δεσπόζει στην ταινία με την πολυπλοκότητα και την ποιότητά της. Την πρώτη ένδειξη δίνει ο Loach (ή μήπως ο Tony Garnett; το ζήτημα είναι σοβαρό...): «Μεγάλο μέρος αφέθηκε στον αυτοσχεδιασμό. Το οικογενειακό γεύμα, για παράδειγμα, ήταν όλο αυτοσχεδιασμός». Άλλη ομοιότητα με την Τζούλι, που έχει κι αυτή μιαν αδελφή (τρία χρόνια μεγαλύτερή της), παντρεμένη κι αρκετά ανεξάρτητη και ισορροπημένη. Όμως, αυτό που είναι ωραίο σ' αυτή τη σκηνή, γιατί είναι πραγματικό, είναι ότι η προσωπικότητα της Μπάρμπαρα, της αδελφής, αποδεικνύει με την ίδια την ύπαρξή της ότι η Τζάνις δεν είναι μόνον το προορισμένο θύμα του σαδομαζοχιστικού δεσμού μητέρα-παιδί, αλλά κι ότι είχε εξαρχής δυσκολίες ύπαρξης, αυτό που η Μπάρμπαρα αποκαλεί «αδυναμία», κι ο Laing, «υπαρξιακό θάνατο». [...]

Παρότι καθοδηγεί τη σκέψη με τρόπο λίγο άκαμπτο, η ταινία δομείται πάνω σε πολύ πλούσια στοιχεία, αν και διαστρέφει κάπως την έννοιά τους. Σύμφωνα με τη φροϋδική ψυχανάλυση, θα μπορούσαμε να προτείνουμε –γενικά για την τραυματική εμπειρία της έκτρωσης– μια ερμηνεία που θα συνδεόταν με το σύνδρομο του ευνουχισμού. Η Τζάνις στερήθηκε το πέος από τη μητέρα της: κατά την είσοδό της στο οιδιπόδειο σύμπλεγμα αισθάνεται επιθυμία για το πατρικό πέος. Ο πατέρας δεν έχει την παραμικρή αμφιβολία ότι η κυρία Μπέιλντον παρεμβαίνει εκείνη τη στιγμή για ν' απομακρύνει τη Τζάνις από τον άντρα της. Η επιθυμία του πέους παίρνει τότε εσωτερικά μια μορφή παράγωγη: τον πόθο του παιδιού. Η αντιστοιχία πέους-παιδιού την κάνει να αισθανθεί με βίαιο τρόπο τον δεύτερο ευνουχισμό από τη μητέρα της, που έχει τη μορφή της έκτρωσης. Όλος ο κόσμος το παραδέχεται αυτό ως πραγματικό. Όπως είναι τοποθετημένο (βλ. πιο πάνω) στην αφήγηση της Τζάνις, θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε σαν σύμβολο ευνουχισμού. (Άλλωστε, την ίδια εξήγηση θα μπορούσαμε να προτείνουμε και για την περίπτωση της Τζούλι.) Από την άποψη αυτή, δεν τίθεται ζήτημα ν' αρνηθούμε το ρόλο της οικογένειας (που πάντα εμφιλοχωρεί στην ψυχανάλυση), αλλά να δώσουμε μια ερμηνεία πιο σύνθετη για μια περίπτωση την οποία σχηματοποιήσαμε αφού την επεξεργαστήκαμε ευσυνείδητα, αλλά στην οποία εισέρχεται μέσω της ενσάρκωσης (η μαγεία του κινηματογράφου) ένα ανθρώπινο κομμάτι αυτού του διχασμένου «εγώ». Τέλος, στην πολύ σοβαρή έρευνα των στοιχείων της «περίπτωσης» από τους δημιουργούς, υπάρχει ο σπόρος ενός ενδιαφέροντος θέματος, παρότι αυτό το θέμα δεν αναφέρεται ρητά και δεν επιβάλλεται από τη μάλλον μικρή διάρκεια της υπό συζήτηση περιόδου. Πρόκειται για τη στάση της κυρίας Μπέιλντον μετά την αναγνώριση της ασθένειας από τους άλλους: θαρρείς και αυτό το «κομμάτι του εαυτού της» (έτσι αποκαλεί την Τζάνις, που κι αυτή, αναφέρεται με τον ίδιο τρόπο στο έμβρυό της), το 'χει ανάγκη να παραμείνει άρρωστο, ώστε να προστατευτεί απ' το ίδιο του το άγχος. [...] Βλέπουμε, λοιπόν, πώς, προσπαθώντας να καταδείξουν πάρα πολλά, οι δημιουργοί της ταινίας φτώχυναν το ίδιο το υλικό που αυτοί οι ίδιοι είχαν καταστήσει τόσο πλούσιο και σύνθετο.

Στο βαθμό που αυτός ο οποίος έδωσε το ενσαρκωμένο «εγώ» του στην ταινία (Ken Loach), δεν το έκανε ώστε να ταυτιστεί με το απενσαρκωμένο εγώ των σεναριογράφων, μπορούμε να μιλήσουμε για μια σχιζοειδή ταινία. Τουλάχιστον, αποκαλύπτει την αμφιθυμία του σκηνοθέτη όσον αφορά στα «δικά» του πρόσωπα, η οποία γίνεται εμφανής στην πολύ ενδιαφέρουσα συνέντευξή του στο «Jeune

Cinéma» (Νοέμβριος 1972): «Εγώ, κατά βάθος, είμαι πολύ *μοιρασμένος*... για να μη σας πω ότι είμαι και με τα δαιμόνια» (αναφέρεται στη σκηνή του κήπου), κι όσον αφορά στη μητέρα: «Και, τέλος, η μητέρα: αν μπορούσατε να την ακούσετε να μιλά στην *πραγματικότητα*, είναι πολύ πιο *υπερβολική* απ' όσο στην ταινία. Αν είχαμε δείξει έναν πραγματικό ψυχίατρο στην οθόνη, πιστεύω ότι θα 'ταν μεγαλύτερη καρικατούρα απ' τον δικό μας» (όλες οι υπογραμμίσεις, δικές μας). Φτωχή υποστήριξη αυτής της θέσης: ένας πραγματικός αντιψυχίατρος, σε βαθιά συμφωνία με το χαρακτήρα του, για το ρόλο του Μάικ, κι ένας ηθοποιός για τον «κλασικό» ψυχίατρο. Σαν τον Karmitz που, στο *Coup pour coup*, χρησιμοποίησε ηθοποιό για να παίξει τον στρατευμένο συνδικαλιστή, και πραγματικές εργάτριες στους ρόλους τους: η ίδια διαστρέβλωση. Άλλωστε, ο «κλασικός» ψυχίατρος είναι αυτός που προφέρει τη λέξη «σχιζοφρενής», προς μεγάλη απογοήτευση του κοινού· γιατί *και* ο Μάικ, που δεν πρόφερε ποτέ τη λέξη, την αντιμετώπιζε ως τέτοια, *και* οι δημιουργοί της ταινίας, στις συνεντεύξεις τους, τη χαρακτηρίζουν σχιζοφρενή.

Το κοινό δεν έχει ποτέ δίκιο, δεν έχει ποτέ άδικο και δεν αποδεικνύει ποτέ τίποτα – τα ίδια ισχύουν και ως προς τους κριτικούς και τις διακηρύξεις των κινηματογραφιστών. Κι ωστόσο, αυτή η ταινία, παρ' όλο που είναι έξυπνη και γοητευτική (χάρη σ' έναν «τσεχικό» τρόπο καθοδήγησης των ηθοποιών και κατάδειξης της σχέσης μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας) και συγκινητική, όπως στη σκηνή της ομαδικής θεραπείας των ασθενών του Μάικ («Το "εγώ" που απ' ό,τι λένε καταστρέφω» λέει μια νεαρή γυναίκα, «είναι αυτοί. Δεν τους θέλω αυτούς μέσα μου»), προκαλεί στο κοινό αντιδράσεις μίσους. Ένας κριτικός, βγαίνοντας απ' την αίθουσα, έλεγε: «Τουφέκισμα ήθελε αυτή η μάνα», ενώ ένας άλλος, στο ραδιόφωνο, έκανε λόγο για τη «δολοφονία μιας γενιάς από την άλλη». Και το κοινό γελάει όταν ο πατέρας μιλάει για τη σεξουαλική ζωή του, όταν η μητέρα ζητάει να γιατρέψουν την κόρη της και να τη βοηθήσουν να ξεχωρίζει το Καλό από το Κακό, όταν ο γείτονας σκανδαλίζεται από τον γαλάζιο κήπο... Η ταινία, επομένως, φαίνεται ότι λειτουργεί ψυχολογικά ως κάθαρση, ενώ στόχευε στο στοχασμό: «Εκείνο που μας ενδιέφερε, ήταν να προσπαθήσουμε ν' ανακαλύψουμε γιατί οι οικογένειες καταντούν όπως αυτή της Τζάνις» (ο Loach στο «Jeune Cinéma»).

Ασφαλώς, δε χρειάζεται να υπενθυμίσουμε ότι υπό αμφισβήτηση σ' αυτό το άρθρο δεν τίθενται οι θεραπευτικές μέθοδοι της αντιψυχιατρικής,* αλλά το ότι η τρέλα, η οποία περιγράφεται σε ορισμένα θεωρητικά βιβλία αποκλειστικά ως υπαρξιακή, δεν είναι μια αρκετά πλούσια ανθρώπινη πηγή για έναν ενσαρκωμένο κινηματογράφο, στον οποίο, κι ας μην κακοφανεί σε όσουν πιστεύουν ακράδαντα στην ανωτερότητα της τέχνης «με άποψη» ή της τέχνης-«αλήθεια», περισσότερη αφέλεια και περισσότερη επιτήδευση και περισσότερη φαντασία (το ίδιο είναι) σημαίνουν συχνά περισσότερη αλήθεια, γιατί σημαίνουν περισσότερη περιπλοκότητα. Στην προσέγγιση ενός ψυχωσικού ατόμου μπορεί να προτιμήσουμε το «μεγαλείο στη χλόη» από το «φάντασμα του χορταριασμένου κήπου», όπως και να προτιμήσουμε το *Klute* [του Alan Pakula (1971), ελ. τ.: *Η εξαφάνισις* (Σ.τ.Μ.)] και, κυρίως, το *Puzzle of a Downfall Child* [του Jerry Schatzberg (1970), ελ. τ.: *Η κρυφή ζωή ενός μανεκέν* (Σ.τ.Μ.)], έργα τα οποία έχουν εκτιμηθεί πολύ λιγότερο κι έχουν ληφθεί πολύ λιγότερο στα σοβαρά από την κριτική, αλλά η *Οικογενειακή ζωή* αξίζει αυτή την τιμητική γειτνίαση. Όσο για την αντιψυχιατρική, αυτή θα μπορούσε να υπηρετηθεί με πιο σωστό τρόπο από τους Garnett και Mercer: αφήνοντας, για παράδειγμα, τον Ken Loach να μιλήσει για μια κοπέλα όπως μίλησε μ' εκείνο το αγοράκι στο *Κες*: με μεγαλύτερη ελευθερία.

* Ούτε υποστηρίζουμε την κατασταλτική ψυχιατρική! Σύμφωνα με την Jan Dawson (περ. «Monthly Film Bulletin», Φεβρουάριος 1972), στη Μεγάλη Βρετανία δε χρησιμοποιούνται τα ηλεκτροσόκ στις περιπτώσεις σχιζοφρενών, κι όσους ασθενείς έχουν εισαχθεί εθελοντικά, δεν τους επαναφέρει στο νοσοκομείο η αστυνομία. Αυτά είναι λεπτομέρειες, γιατί είναι πασίγνωστη η χρήση αυτού του είδους της θεραπείας και κάποιες μορφές «νόμιμου» εγκλεισμού. Παρ' όλα αυτά, υπάρχει εδώ μια *αλήθεια* κατάφωρη· κατά την ίδια λογική που δεν αξιολογούμε τη θεραπεία μιας φανταστικής περίπτωσης, αλλά την προσέγγιση των δημιουργών της ταινίας.

«Positifs», τχ. 147, Φεβρουάριος 1973.
Μετάφραση: Γιάννα Σκαρβέλη.

Μηχανισμοί ιδεολογίας, μηχανισμοί καταστολής

των *Serge Daney* και *Jean-Pierre Oudart*

Εδώ και μερικά χρόνια (από το 1968), η αστική τάξη αδυνατεί να κρύψει την ιδεολογική κρίση που τη μαστίζει. Αυτή η κρίση εκφράζεται με πολλές «αναθεωρήσεις», «διαμαρτυρίες», «αυθόρμητες εξεγέρσεις, με ή χωρίς θεωρητικό υπόβαθρο» στους χώρους όπου επικρατεί αυτή η ιδεολογία – και μάλιστα, κατά τρόπο ουσιαστικό: στους κόλπους των Ιδεολογικών Μηχανισμών του Κράτους (ΙΜΚ).

Ταυτόχρονα, αυτή η ανοιχτή κρίση έχει μετατραπεί και σε *στοίχημα*: δεν αρκεί παρά η αστική τάξη να υιοθετήσει (στη θεωρία και στην πράξη) αυτές τις εξεγέρσεις και, είτε με την υποβάθμισή τους («μα δεν πρόκειται παρά για μικροδιαμαρτυρίες!»), είτε με τη ριζοσπαστικοποίησή τους («μα δεν πρόκειται παρά για τη μεταφυσική δίψα για το άλλο!»), να τις εμποδίσει να καταλήξουν σε επαναστατική προοπτική. Μεταξύ του Pompidou, κατά τον οποίο τα πάντα οφείλονται σε μια κρίση του πολιτισμού, και όλων

όσοι θέλουν να θεωρείται ήρωας της εποχής μας ο τρελός, υπάρχει, βέβαια, διαφορά, αλλά όχι και άβυσσος. Υπάρχουν δύο τρόποι ν' αναχαιτιστεί η πολιτική: ο πρώτος είναι να μη μιλάς ποτέ γι' αυτήν· ο δεύτερος, να θεωρείς ότι βρίσκεται παντού.

Τελικά, ποιος θα υιοθετήσει αυτές τις μικρο-εξεγέρσεις; Κάποιοι προοδευτικοί διανοούμενοι που, ωστόσο, έχουν εκπαιδευτεί να τις πατάσσουν, προκειμένου να προβάλλουν τις δικές τους διεκδικήσεις (με ή χωρίς θεωρητικό υπόβαθρο), προς όφελος της μικροαστικής τάξης: *περισσότερο* (περισσότερη ελευθερία, περισσότερη αλήθεια, περισσότερο σεξ κ.λπ.) Η μικροαστική αντίληψη χαρακτηρίζεται απ' την προσπάθειά της να στρέψει τα συνθήματα της αστικής τάξης εναντίον της. [...] Αυτό δεν σημαίνει τίποτ' άλλο παρά να έχεις απαίτηση απ' την αστική τάξη να είναι, στην πράξη, πιστή στην ιδεολογία της, στις αξίες που πρεσβεύει· σημαίνει να διεξάγεις τον ιδεολογικό αγώνα έχοντας στο πηδάλιο την ιδεολογία – όχι την πολιτική. Έτσι εξηγείται το γιατί η μικροαστική τάξη, στη λεπτομερειακή και συναρπαστική περιγραφή των ΙΜΚ, αισθάνεται σαν το ψάρι στο νερό.

Βλέπετε, *και* αυτό το στοίχημα (όπως κάθε στοίχημα) είναι *και* παιχνίδι. Αρκεί να μελετήσει κανείς τη λειτουργία ενός ιδεολογικού μηχανισμού, για ν' αντιληφθεί ότι δε διακρίνεται ποτέ από άλλους μηχανισμούς κι ότι κάθε μηχανισμός υπάρχει για να εκπροσωπεί –και να καθοδηγεί– τους υπόλοιπους. Αν, φέρ' ειπείν, ο Arthur Conte θελήσει να καταργήσει μερικές πολιτιστικές εκπομπές της τηλεόρασης (π.χ. την εκπομπή «Ζήτω ο κινηματογράφος!» και να δώσει έμφαση στα σόου και στον αθλητισμό, θα χρειαστεί να πείσει ότι κάθε τραγουδιστής είναι φανατικός φίλαθλος κι ότι κάθε αθλητής ονειρεύεται να τραγουδήσει. Ένα τέτοιο φαινόμενο συσχέτισης χρησιμεύει στη δόμηση μιας ανάλυσης. Για να δομηθεί ένας συσχετισμός, πρέπει πρώτα να οριστούν επακριβώς τα δύο μέρη που θα συσχετιστούν.

Έτσι, μπορεί κανείς να γυρίσει μια ολόκληρη ταινία για τον τρόπο με τον οποίο ένας ΙΜΚ δομείται σε σχέση μ' έναν άλλο ΙΜΚ, και να μην έχει καταλάβει το παραμικρό ως προς το *πώς ορίζονται επακριβώς και οι δύο* και ποια είναι η σφαιρική, πολιτική τους λειτουργία. Το δυνατό σημείο της ταινίας *Οικογενειακή ζωή* είναι ότι δείχνει με μεγάλη ακρίβεια πώς γίνεται η αλλαγή σκυτάλης μεταξύ οικογένειας και ψυχιατρείου.[1] Όμως, το γεγονός ότι δείχνει πώς γίνεται αυτή η αλλαγή σκυτάλης, φαίνεται ν' απαλλάσσει τον Ken Loach απ' το να βάλει τους δύο αυτούς όρους στο μικροσκόπιο. Κι αυτό, πιστεύουμε, δεν είναι τυχαίο. Η ταινία, θέτοντας την οικογένεια ως πρώτη αιτία και τη σχιζοφρένεια ως τελικό αποτέλεσμα, είναι ταυτόχρονα διφορούμενη στην ανάλυση των ΙΜΚ, ως προς τον πολιτικό τους ρόλο, και σαφής, τεκμηριωμένη, ως προς τη δομή τους, τον τρόπο με τον οποίο περνάει κανείς από τον έναν ΙΜΚ στον άλλο.

Αυτή η δομή, αυτό το πηγαινέλα, παρουσιάζεται σύμφωνα με όσα συμβαίνουν σ' ένα κεντρικό πρόσωπο, περνώντας απ' τη μια σκηνή στην άλλη (κάθε μηχανισμός δομείται σαν σκηνή, με τα παρασκήνια και τους θεατές της). Πρόκειται για την ιδεολογία που διακρίνει αυτού του είδους τις ταινίες: ο αγώνας, η επανάσταση στους κόλπους ενός ΙΜΚ εκλαμβάνεται *αποκλειστικά* σαν ειδική περίπτωση της αντίθεσης Άτομο/Κοινωνία. Όμως, αυτή η αντίθεση, αν ανατανάκλά ακριβώς τον τρόπο με τον οποίο οι μικροαστοί, από τη θέση τους ως τάξη, θέτουν τα προβλήματα *ολόκληρης* της κοινωνίας, μπορεί να είναι στη βάση τόσο μιας συντηρητικής (ο μπάτσος του Melville είναι μοναχικός, περιθωριακός) όσο και μιας προοδευτικής ιδεολογίας. Αυτή η αμφισημία θα βαρύνει πολύ στην υιοθέτηση των εξεγέρσεων. Η *Οικογενειακή ζωή* είναι μεν μια ταινία αποτελεσματική, αλλά η αποτελεσματικότητά της είναι αμφίσημη. Απ' τη μια πλευρά, έχουμε την «παλιά, καλή μηχανή» (ένα είδος μυθοπλασίας που τη χαρακτηρίζουμε «μοντερνιστική» και που στηρίζεται στις αντιθέσεις Άτομο/Κοινωνία ή Συμπλέκτης/Σύστημα), κι από την άλλη, κάποιο καινούργιο καύσιμο (η αντιψυχιατρική ως νέο ρεύμα σκέψης, η ψυχιατρική κλινική ως σκηνικό που ο κινηματογράφος απέφευγε για πολύ καιρό, ο σχιζοφρενής ως κεντρικό πρόσωπο). Όμως, είναι πέρα από ξεκάθαρο ότι ενώ, τελικά, ο θεατής συγκινείται απ' την παλιά μηχανή, αποδίδει αυτή τη συγκίνηση στο καινούργιο καύσιμο. Επιπλέον, διαθέτει πολύ λίγα προκειμένου να εκφέρει γνώμη γι' αυτό το καύσιμο, για το λόγο ότι είναι «η πρώτη φορά που παρακολουθεί στην οθόνη» κάτι απ' το οποίο, στην πραγματική ζωή του, είναι σχεδόν ριζικά *απομακρυσμένος*. Έτσι, αν μια ταινία σαν την *Οικογενειακή ζωή* φιλοδοξεί να γεμίσει το ρεζερβουάρ του μικροαστικού κοινού της, οφείλει να λύσει το εξής πρόβλημα: «Τι μπορεί να κάνει μια ταινία ώστε το κοινό ν' αναγνωρίσει αυτό που δεν γνωρίζει;» Απάντηση: «Να δείχνει στο θεατή αυτό που μπορεί ν' αναγνωρίσει με λίγη προσπάθεια». Ας πάρουμε για παράδειγμα τη σκηνή του ηλεκτροσόκ: σκοπός της είναι να προκαλέσει την αντίδραση: «Α! Ώστε έτσι γίνεται, λοιπόν!» παρά τις αντιδράσεις: «Ναι· έτσι γίνεται!» ή «Τι είναι πάλι αυτό;» Η αποτελεσματικότητα της ταινίας έχει πιο στενά περιθώρια απ' όσο φαίνονται: στηρίζεται στα όσα –υποτίθεται ότι– γνωρίζει ένα συγκεκριμένο κοινό. Δεν πρόκειται για μια γνώση ανεπαρκή (που, επομένως, προσφέρεται για εμβάθυνση), αλλά για μια γνώση που έχει άμεση σχέση με τη μυθοπλασία και είναι τόσο «καλή οδηγός της μυθοπλασίας», ώστε να μην έχει την παραμικρή ανάγκη να δικαιολογήσει την προέλευσή της.

Είναι αυτό που θα το χαρακτηρίζαμε «υποταγή της έρευ-

Η Sandy Ratcliff και ο Malcolm Tierney στην Οικογενειακή ζωή.

Καταπίεση και σχιζοφρένεια: Η Grace Cave και η Sandy Ratcliff, μητέρα και κόρη, στην Οικογενειακή ζωή.

νας στη μυθοπλασία», όπου «έρευνα»: η επιλογή του θέματος, η δουλειά του Loach σε συνεργασία με τους αντιψυχιάτρους· «υπόθεση»: οι είσοδοι και οι έξοδοι της Τζάνις, της ηρωίδας του, που εμέσσεται από ένα μέρος και καταβροχθίζεται από ένα άλλο, διατρέχοντας, από την οικογένειά της ώς το ψυχιατρείο, όλους τους σταθμούς της πορείας της ως ασθενούς.

Υπ' αυτήν την έννοια, δε θα 'ταν παράδοξο να υποστήριζε κανείς ότι η ταινία είναι χολιγουντιανή ως προς το ότι περιγράφει την πίσω όψη και τα όρια του star system, αλλά με τους όρους του star system: η star, διασχίζοντας αδιάφορα τους χώρους της ταινίας, αντικείμενο του πόθου όλων (ακόμα και όσων θέλουν «το καλό» της), ούτε μπορεί ούτε θέλει ν' ανταποκριθεί σ' αυτόν τον πόθο, και γαντζώνεται στην οδυνηρή και επίπλαστη αυτονομία της.

Κι ο Loach, προκειμένου να υπογραμμίσει περισσότερο τη «σταδιοδρομία» παρά την ίδια την «ασθένεια», οφείλει να εκκενώσει την ταινία του από οτιδήποτε θα μπορούσε ν' αποσπάσει την προσοχή απ' τη σταδιοδρομία· δηλαδή, την αντίθεση Άτομο/Κοινωνία, στην οποία ο θεατής καλείται να παίξει τον διπλό ρόλο του διαιτητή και του ηδονοβλεψία· γιατί είναι προφανές ότι η παραμικρή πολιτική νύξη στην «περίπτωση Τζάνις» θα υποχρέωνε το σκηνοθέτη να πάψει να θεωρεί το ψυχιατρείο, τους γιατρούς, τους νοσοκόμους, σαν σταθμούς και συνοδοιπόρους στο Γολγοθά της Τζάνις, και να πάρει στα σοβαρά την αποστολή που, απ' ό,τι φαίνεται, ανέθεσε ο ίδιος στον εαυτό του: ενημέρωση, περιγραφή, εκλαΐκευση των αγώνων· μ' άλλα λόγια, να μη φοβάται «να διδάξει κάτι στο θεατή». Αντιθέτως, ο θεατής, πότε μπροστά στο γελοίο και καταθλιπτικό θέαμα των νευρωτικών γονιών αισθάνεται λίγο σαν ψυχαναλυτής, και πότε, μπροστά στην απρόβλεπτη συμπεριφορά της Τζάνις, μετατρέπεται σε ηδονοβλεψία, σε καταναλωτή άγριας ποίησης (ο κήπος που βάφεται γαλάζιος).

Όλες αυτές οι ελλείψεις της ταινίας στο επίπεδο της έρευνας (περιγραφή του ψυχιατρείου γρήγορη, σχηματική, σχεδόν ειδυλλιακή, πλήρης έλλειψη καταγραφής του καταπιεστικού του χαρακτήρα, αποσιώπηση των αντιπαραθέσεων μεταξύ γιατρών και ασθενών, μεταξύ των ίδιων των γιατρών και μεταξύ των ίδιων των ασθενών – όλα όσα πρεσβεύουν οι αντιψυχίατροι και που θα μπορούσαν κάλλιστα να υπάρχουν στην ταινία) έχουν ένα πολιτικό νόημα. Λέγαμε στην αρχή αυτού του κειμένου ότι το στοίχημα μιας ταινίας όπως η *Οικογενειακή ζωή* ήταν ν' αναλάβει έναν αγώνα στους κόλπους των ιδεολογικών μηχανισμών, χωρίς να καθιστά πολιτικό αυτόν τον αγώνα. Πώς;

Η *Οικογενειακή ζωή*, φτιαγμένη εξ ολοκλήρου και με αυταρέσκεια από την άποψη του μικροαστού, σ' ένα είδος σύνοψης που αποτελεί απάντηση στο ερώτημα, φέρει επί σκηνής δύο μηχανισμούς που αποτελούν επίσης τα δύο άκρα μιας αλυσίδας. Πρόκειται για δύο μηχανισμούς που τοποθετούνται στην αρχή και στο τέλος της «αυτόνομης ζωής τού υποκειμένου» και συνθέτουν αυτή την αυτόνομη ζωή (την οικογένεια) ή βεβαιώνουν και επισφραγίζουν την αποτυχία της (το ψυχιατρείο)· με λίγα λόγια, μηχανισμούς που είναι ειδικευμένοι στην «κατασκευή του "εγώ"» και, ως τέτοιοι, υπόσχονται τα περισσότερα, αλλά και απειλούν τα χειρότερα, για το υποκείμενο-μικροαστός. Ανάμεσα στα δύο άκρα αυτής της αλυσίδας δεν υπάρχει παρά μόνο η περιφρόνηση (εκφράζεται στιγμιαία από το χαρακτήρα του Τιμ) προς τα άλλα πρόσωπα του έργου, που είναι παγιδευμένα σε άλλους μηχανισμούς κι έχουν αποκτήσει –με αντάλλαγμα τη νεύρωση– μιαν «αυτόνομη» ζωή. Η νεύρωση των γονιών (που περιορίζονται στην καταπίεση της σεξουαλικότητας) αφορά την ταινία μόνο στο μέτρο που αποτελεί την αιτία της ψύχωσης της κόρης τους: κι αυτή, όμως, είναι ουρανοκατέβατη.[2]

Κι αφού η πάλη των τάξεων δεν έχει τίποτα να κάνει με την ιστορία της Τζάνις (εφόσον όλο το κακό εκπορεύεται απ' την οικογένεια, και η αιτία μιας οικογένειας δεν μπορεί παρά να είναι μια άλλη οικογένεια), δε θ' αναμιχθεί καθόλου και στην ενδεχόμενη θεραπεία της. Η θεραπεία αυτή θα παρουσιαστεί σαν το αποτέλεσμα της αυτόνομης εξέλιξης μιας αγωγής που συνίσταται στο να μην εμποδίζεται η αυτόνομη εξέλιξη του συμπτώματος της σχιζοφρένειας. Για τον Ντόναλντσον και όλα όσα αυτός ο χαρακτήρας εκπροσωπεί στην ταινία (την αντιψυχιατρική), η θεραπεία δεν είναι παρά μια θεωρητική επανάληψη, μια δικαιολόγηση του συμπτώματος, αφού όχι μόνο δεν αναρωτιέται ποτέ για τον ταξικό χαρακτήρα του συμπτώματος, αλλά και, αντιθέτως, του αποδίδει μιαν αξία καθολικής εφαρμογής.

Ό,τι συνιστά το σύμπτωμα της σχιζοφρένειας της Τζάνις (το κλείσιμο στον εαυτό της, το παραλήρημα σαν μόνος τρόπος για να ξεφύγει απ' την «παγίδα» του ψυχιατρείου, η ασθένεια σαν τελετουργικός φόνος, σαν αυτοθυσία για να επιτραπεί σε άλλους να ξαναγεννηθούν), συνιστά ταυτόχρονα και το πρότυπο αγωγής για τη θεραπεία *ολόκληρης* της κοινωνίας. Είναι μια θαυματουργή κατάληξη που επιτρέπει τη δημιουργία *επιτυχημένων* ιδεολογικών μηχανισμών, όπου οι διεκδικήσεις της μικροαστικής τάξης δεν εμποδίζονται: περισσότερη οικογένεια (μια «πραγματική» κοινότητα), περισσότερη αυτονομία (μια «πραγματική» μοναξιά) κ.λπ. Όσο για την ταξική πάλη που συνοδεύει κατ' ανάγκην κάθε αλλαγή στους κόλπους ενός ιδεολογικού μηχανισμού, αν ο Ken Loach θελήσει να κάνει μια θετική καταγραφή τους, δεν έχει παρά να προσθέσει σ' αυτούς τους Ιδεολογικούς Μηχανισμούς το «Κ» της λέξης «Κράτος».

1. Δεν αγνοούμε το γεγονός ότι το ψυχιατρείο ανήκει στην κατηγορία των Κατασταλτικών Μηχανισμών του Κράτους (ΚΜΚ). Θυμίζουμε ότι ο Althusser

(«Ιδεολογία και Ιδεολογικοί Μηχανισμοί του Κράτους», στο «La Pensée», τχ. 150) κάνει το διαχωρισμό μεταξύ Κατασταλτικών Μηχανισμών του Κράτους και Ιδεολογικών Μηχανισμών του Κράτους. Οι πρώτοι λειτουργούν πρωτίστως με τη βία (και δευτερευόντως με την ιδεολογία), ενώ οι δεύτεροι πρωτίστως με την ιδεολογία (και δευτερευόντως με τη βία). Όμως, η *Οικογενειακή ζωή* είναι μια ταινία εχέμυθη, υπαινικτική, αδιάφορη για την καθαρά κατασταλτική διάσταση του ψυχιατρείου, ενώ προτιμά να τονίσει την ιδεολογική διάσταση (πώς ο μηχανισμός καταφέρνει –κι αυτός είναι ο σκοπός της ψυχιατρικής– να δεχτεί την πάθησή του ο ασθενής και, στην περίπτωση της σχιζοφρένειας, να την εκλάβει σαν ένδειξη της «εκλογής» του. Κι εδώ, επίσης, η ιδεολογία είναι στο πηδάλιο.

2. Ο Νίκος Πουλαντζάς (στον Πρόλογο του *L'internationale communiste et l'école de classe* του D. Lindenberg) εξηγεί αυτό το λάθος: «Δεν πρόκειται ακριβώς, στην περίπτωση αυτή, όπως κάποιες διαμάχες της εποχής μας αφήνουν να εννοηθεί, για μια νομοτελειακή εναλλαγή οικογένειας-σχολείου· [...] πρόκειται για μια *σειρά σχέσεων* μεταξύ μηχανισμών που είναι βαθιά ριζωμένη στην πάλη των τάξεων».

«Cahiers du Cinéma», τχ. 244, Φεβρουάριος - Μάρτιος 1973.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

Οικογενειακές συνωμοσίες
του *Δημήτρη Μπάμπα*

Είναι ακατανόητο, άρα είναι παράλογο, άρα είναι ψυχωτικό, επειδή είναι παράλογο, επειδή είναι ψυχωτικό, επειδή είναι ακατανόητο. [...] Υπάρχουν διαφορές μεταξύ των ανθρώπων και όχι άνθρωποι που είναι «διαφορετικοί»...

R.D. Laing, *Η φωνή της εμπειρίας*

Μάλλον κοινωνική καταγραφή της ψυχικής δοκιμασίας που διέρχεται η ηρωίδα της ταινίας, η Τζάνις, παρά έκθεση των διαταραχών της ψυχής της· μάλλον κάθοδος στις σκοτεινές περιοχές μιας μικροαστικής «οικογενειακής ζωής» και λιγότερο απεικόνιση της κόλασης ενός ταραγμένου νου· μάλλον ιχνηλασία της ψυχής παρά πορτρέτο –με τον τρόπο και το ύφος του ρεαλισμού– ενός προσώπου που διολισθαίνει προς τη σχιζοφρένεια, η *Οικογενειακή ζωή*[1] μοιάζει να διαχωρίζει τη θέση της από το υπόλοιπο έργο του Ken Loach. Αποτελώντας για το σκηνοθέτη εξερεύνηση μιας άγνωστης σ' αυτόν περιοχής –τα μικροαστικά στρώματα και η θέση του ατόμου μέσα στους μηχανισμούς της ψυχικής υγείας–, αλλά, ταυτόχρονα, και μια σκοτεινή εξαίρεση στη φιλμογραφία του, η ταινία περιέχει ορισμένα στοιχεία που κάνουν φανερή την ιδιαιτερότητα των εικόνων της. Εστιάζοντας σ' έναν γυναικείο χαρακτήρα, η σκηνοθεσία επιλέγει μια ελάχιστα αισιόδοξη απεικόνιση: μακριά από τα πλήρη ζωτικότητας πορτρέτα γυναικών σε αναζήτηση ελπίδας που κυριαρχούν στο έργο του σκηνοθέτη (*Όχι δάκρυα για την Τζόι*, *Ladybird, Ladybird*, *Γη και Ελευθερία*), η Τζάνις δείχνει παραιτημένη, ηττημένη, τρομοκρατημένη και αδύναμη απέναντι στις δομές μιας εξουσίας θεσμοθετημένης για να διαχειρίζεται τις περιπέτειες της ψυχής. Χωρίς την αισιόδοξη οπτική που υπάρχει στα γεμάτα φως και χιούμορ πορτρέτα της εργατικής τάξης (*Ριφ-Ραφ*, *Βροχή από πέτρες*), χωρίς την αισιοδοξία, τη δυναμική και τις εντάσεις ενός προσωπικού, αλλά και κοινωνικού, αγώνα (*Ladybird, Ladybird*, *Γη και Ελευθερία*), η σκηνοθεσία επιλέγει ν' απεικονίσει, μέσα από σκοτεινούς τόνους, τα μικροαστικά στρώματα και την ιδεολογία τους.

Ανήκοντας στο είδος του docu-drama, η ταινία είναι κατά κάποιο τρόπο διφυής και δισυπόστατη: μέσα στο φιλμικό σώμα μπορούμε να διακρίνουμε δύο διαφορετικά τμήματα, δύο διαφορετικούς αφηγηματικούς χώρους. Στο πρώτο τμήμα, εκτίθεται κατ' αρχάς το ιστορικό της πορείας τής «ασθενούς», μέσα από κάποιου είδους δραματοποίηση: μέσα απ' τις συγκρούσεις με το οικογενειακό της περιβάλλον, τη σχέση της με το φίλο της, αλλά και τις εμπειρίες της στο ίδρυμα ψυχικής υγείας.[2] Απ' την άλλη πλευρά, μια σειρά συνεντεύξεις-συζητήσεις της Τζάνις και των γονιών της με τους γιατρούς –έναν αντιψυχίατρο κι ένα γιατρό πιο συμβατικό στις πρακτικές του– καθορίζουν στο επίπεδο της αφήγησης το δεύτερο τμήμα και προσδίδουν στην ταινία ένα ύφος ντοκιμαντέρ.[3] Οι δύο αυτοί αφηγηματικοί χώροι –του δράματος και των συνεντεύξεων-συζητήσεων– διαθέτουν μια σχετική αυτονομία, αλλά και, την ίδια στιγμή, λειτουργούν συμπληρωματικά: το τμήμα των συνεντεύξεων προσφέρει τη σκιαγράφηση των βασικών προσώπων τού δράματος (αλλά και τις βαθύτερες σκέψεις τους), ενώ το τμήμα του δράματος προσφέρει στο θεατή μια διαδοχή γεγονότων μέσα απ' τα οποία τα πρόσωπα εκθέτουν τις πρακτικές τους. Το τμήμα των συνεντεύξεων εξυπηρετεί στο να καθοριστούν οι κοινωνικές συντεταγμένες του θέματος, να εκτεθεί η κατάσταση στον οικογενειακό περίγυρο και να προσδιοριστούν οι σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα, αλλά και οι αιτίες του δράματος.[4]

Γυρισμένη το 1971, η ταινία –διαμέσου των συνεντεύξεων– δεν αντανακλά μόνο πάνω στα πρόσωπα των ηρώων της την αναταραχή του κοινωνικού χώρου τη δεδομένη χρονική στιγμή, αλλά ανοίγει κι ένα παράθυρο στις ιδέες και τις επαναστάσεις της εποχής.[5] Μέσα από τις συζητήσεις των μελών της οικογένειας, αλλά και της Τζάνις με τους γιατρούς, εκτίθεται η σύγκρουση στο κοινωνικό πεδίο και η επίδρασή της πάνω στα πρόσωπα του δράματος: είναι η οικογένεια που προσδιορίζεται από την πλευρά του αντιψυχιάτρου ως ο πυρήνας παθογένειας, σε αντίθεση με την πλευρά της οικογένειας (και του συντηρητικού ψυχιάτρου), που προσδιορίζει ως αίτιο της ψυχικής «ασθένειας» από την οποία «πάσχει» η Τζάνις, την αναστάτωση στην κοινωνική ζωή που έφερε η επανάσταση των νέων. Ο εξουσιαστικός λόγος τής οικογένειας και η προσπάθειά της να ποδηγετήσει τη νεαρή Τζάνις, επιβάλλοντάς.της όχι μόνο ένα ύφος ζωής, αλ-

λά και απόψεις, ιδέες και επιλογές ζωής, αναδύονται τόσο μέσα από τις συνεντεύξεις, όσο και μέσα από το δεύτερο τμήμα της ταινίας, αυτό που δραματοποιεί την ιστορία.

Ωστόσο, σ' αυτό το δεύτερο τμήμα είναι που θα συναντήσουμε την κύρια αφηγηματική γραμμή της ταινίας: μέσα απ' τη διαδοχή των γεγονότων, μέσα απ' τη δραματοποίησή τους, ο θεατής γίνεται συμμέτοχος σε μια ιστορία ήττας, σ' έναν αγώνα μάταιο.[6] Σ' αυτό το τμήμα ο θεατής έρχεται σ' επαφή με την πρακτική των προσώπων του δράματος και τις αντιδράσεις τους, παρακολουθεί πώς διαμορφώνουν (ή *δεν* διαμορφώνουν) τα γεγονότα και, τελικά, δημιουργεί ισχυρούς δεσμούς συναισθηματικής κατανόησης με το κεντρικό πρόσωπο. Σ' αυτό το τμήμα παραχωρείται στο θεατή η προνομιακή θέση ενός «συμπάσχοντος παρατηρητή» και όχι –όπως συνήθως συμβαίνει– ενός συναισθηματικά εμπλεκόμενου συμμετόχου. Οι συνεντεύξεις, καθώς αποτελούν αφηγηματικά στάσιμα (έτσι όπως διακόπτουν συνεχώς τη δραματική πλοκή), αποσπούν το θεατή (προσωρινά μόνο) απ' την αφηγηματική ανέλιξη, ακυρώνοντας παράλληλα και τις διαδικασίες συναισθηματικής εμπλοκής του με τα επί της οθόνης διαδραματιζόμενα, προσφέροντάς του έτσι κάποιου είδους απόσταση απ' τα γεγονότα και δίνοντάς του την ευκαιρία να κατανοήσει τα πρόσωπα του δράματος και τα κίνητρά τους. Η σκηνοθεσία, με το να παραχωρήσει στο θεατή –διαμέσου των συνεντεύξεων-συζητήσεων– άφθονο πληροφοριακό υλικό σχετικά με τον περίγυρο μέσα στον οποίο συμβαίνει το δράμα, με τα πρόσωπα, τις στάσεις ζωής και τα διαδραματιζόμενα στο κοινωνικό πεδίο, τον απομακρύνει από το ενδεχόμενο μιας τυπικής συναισθηματικής εμπλοκής (όπως συμβαίνει στα μελοδράματα του Χόλιγουντ). Έτσι, μετά από κάθε συνέντευξη, ο θεατής αντιμετωπίζει τα γεγονότα του δράματος αποστασιοποιημένος, με κριτικό πνεύμα και από την προνομιακή θέση ενός εκ των έσω παρατηρητή που περισσότερο καταλαβαίνει και λιγότερο συγκινείται. Υπάρχει, λοιπόν, μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αφηγηματική γραμμή του δράματος και στις συνεντεύξεις, ενταγμένη σε μια σκηνοθετική στρατηγική που σκοπό έχει όχι να εκμαιεύσει μια ρηχή συγκίνηση απ' το θεατή (κάτι, εξ άλλου, εύκολο, αφού η ιστορία προσφέρεται: «η αθώα, ανυπεράσπιστη κοπέλα που οδηγείται σ' έναν συμβολικό θάνατο»), αλλά να τον εξοπλίσει με κατανόηση και τη δυνατότητα να δει το πρόσωπο της Τζάνις στις πραγματικές του διαστάσεις, να τείνει ένα ευήκοον ους στους ψιθύρους της ψυχής της και ν' αφουγκραστεί τις αγωνίες της καρδιάς της.

Παράλληλα, αυτά τα αφηγηματικά στάσιμα είναι και χώροι στην ταινία όπου, με αφορμή την Τζάνις, πραγματοποιείται κι ένας διάλογος σχετικά με την οικογένεια, αλλά αρθρώνεται κι ένας έμμεσος λόγος σχετικά με την Τζάνις: εδώ, έχουμε σχόλια για το κεντρικό πρόσωπο από τους γονείς ή τους ψυχιάτρους της. Όμως, καθώς η αφήγηση προχωρεί, καθώς το δράμα εξελίσσεται, ο θεατής παρατηρεί ότι αυτά τα αφηγηματικά στάσιμα αρχίζουν σιγά σιγά να ελαττώνονται, ώσπου να εξαλειφθούν τελείως. Όντας οι χώροι της αφήγησης στους οποίους η Τζάνις άρθρωνε ένα λόγο τόσο για τον εαυτό της όσο και για τους άλλους, αυτή η απουσία τους –ή η σταδιακή εξάλειψή τους– απ' την αφηγηματική γραμμή στερεί απ' το θεατή τη φωνή της, τη μαρτυρία της γι' αυτά που συμβαίνουν στο άλλο τμήμα τής ταινίας, στην αφηγηματική γραμμή του δράματος.

Η απουσία τους στο δεύτερο μισό της ταινίας δεν είναι άσχετη με τις εξελίξεις στην αφηγηματική γραμμή τού δράματος. Καθώς αυτή ανελίσσεται, ένας αόρατος ιστός ξετυλίγεται αργά αργά γύρω από την Τζάνις, που βυθίζεται μέσα στην άβυσσο της απάθειας,[7] στο βασίλειο της μοναξιάς.[8] Είναι η απώλεια λόγου, είναι η απώλεια της δυνατότητας έκφρασης συναισθημάτων που συναντάμε στο πρόσωπο της Τζάνις, είναι η συνεχής αναστολή του δικαιώματος του λόγου από την εξουσία –οικογενειακή ή ψυχιατρική–, είναι η άρνηση μιας προσωπικής έκφρασης: η Τζάνις, μέσα απ' την εξάλειψη των αφηγηματικών στάσιμων, χάνει το χώρο όπου ο λόγος της αποκτούσε υπόσταση, αλλά και ακροατήριο. Έτσι, η απουσία των συνεντεύξεων-συζητήσεων μοιάζουν να υποδεικνύουν από την πλευρά της σκηνοθεσίας τόσο το ίδιο το πρόβλημα που, μεταμφιεσμένο, παρουσιάζεται από την πλευρά της εξουσίας –οικογενειακής ή ψυχιατρικής– σαν ψυχική νόσος, όσο και τη λύση του. Θύμα μιας «οικογενειακής συνομωσίας», η Τζάνις αδυνατεί να δώσει τη μάχη, αδυνατεί ν' αρθρώσει ένα λόγο αντίστασης, αδυνατεί να διεκδικήσει την ελευθερία της, την αυτονομία της, την ανεξαρτησία της· βρίσκεται μπροστά σ' ένα τείχος: είναι η απουσία του διαλόγου, η έλλειψη κατανόησης και σεβασμού του Άλλου, η άρνηση συνδιαλλαγής με το Διαφορετικό, η αδυναμία των προσώπων της οικογένειας να γίνουν μέτοχοι και μάρτυρες στις δοκιμασίες και στα πάθη της ψυχής. Έτσι, η κατάληξη της Τζάνις, η «απόλυτη, θεληματική σιωπή» της, μοιάζει σαν η έσχατη κραυγή απελπισίας. Στην πραγματικότητα, ο λόγος τής αφαιρέθηκε πολύ καιρό πριν...

1. Η ταινία αποτελεί την κινηματογραφική εκδοχή ενός τηλεοπτικού δράματος που ο σκηνοθέτης γύρισε το 1967, σε σενάριο David Mercer, με τίτλο *In Two Minds*. Ο σεναριογράφος είναι γνωστός για τις συνεργασίες του με τον Karel Reisz, στην ταινία *Μόργκαν, ο τρελός εραστής* (1965), και τον Alain Resnais, στην ταινία *Providence* (1977).

2. Στο τμήμα αυτό της ταινίας ανήκουν: η σύλληψη της Τζάνις απ' την αστυνομία, το οικογενειακό συμβούλιο όπου αποφασίζεται η έκτρωση, κάποια επεισόδια γύρω από τη σχέση της με τον Τιμ, το φίλο της, ο εγκλεισμός και η παραμονή της στο ψυχιατρείο, η απόδραση και, τελικά, η σύλληψή της απ' την αστυνομία.

3. Οι συνεντεύξεις-συζητήσεις που ανήκουν σ' αυτό το τμήμα, είναι (με τη σειρά που παρουσιάζονται στην ταινία): του Μάικ (ο αντιψυχίατρος) με την

Τζάνις, της μητέρας με τον Μάικ, του πατέρα με τον Μάικ, της οικογένειας με τον Μάικ, των γονιών με τον Κάρλσον (ο συντηρητικός ψυχίατρος), το οικογενειακό γεύμα με την αδελφή της Τζάνις, του Κάρλσον με την Τζάνις, του Κάρλσον με τη μητέρα.

4. Ως προς την αφηγηματική γραμμή του δράματος, οι συνεντεύξεις-συζητήσεις λειτουργούν ως πρωθύστερα: ο θεατής, πρώτα μαθαίνει για τα πρόσωπα, και μετά βλέπει τα γεγονότα του δράματος.

5. Κυρίως για τις πρακτικές νοσηλείας στα ιδρύματα ψυχικής υγείας (ηλεκτροσόκ, ψυχοφάρμακα), αλλά και τις απόψεις των θεωρητικών της αντιψυχιατρικής, όπως ο R.D. Laing.

6. Η αίσθηση αδυναμίας και ήττας που διαπερνά την ταινία, είναι μοναδική στο έργο του σκηνοθέτη. Η πάλη για ν' αλλάξουν τα πράγματα –είτε στο κοινωνικό είτε στο προσωπικό επίπεδο– είναι κάτι που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, κάνουν όλα τα κεντρικά πρόσωπα σε όλες τις ταινίες του...

7. Στη σκηνή όπου η Τζάνις βρίσκεται σε καταστολή μετά από ηλεκτροσόκ και τοποθετείται σ' ένα χώρο μαζί με άλλους «ασθενείς», είναι ολοφάνερη αυτή η είσοδός της στο βασίλειο της απάθειας: οι «ασθενείς», τοποθετημένοι ομοιόμορφα στα κρεβάτια τους και στη σειρά, ο ένας μετά τον άλλο, θυμίζουν το πλάνο των τίτλων της αρχής, με τα ομοιόμορφα και στη σειρά σπιτάκια της λαϊκής γειτονιάς όπου κατοικεί η Τζάνις· ή, επίσης, στη σκηνή στη βιοτεχνία όπου δουλεύει η Τζάνις σε μιαν απ' τις εξόδους της από το ψυχιατρείο: εκεί, όλες οι εργάτριες –μαζί και η Τζάνις–, ντυμένες ομοιόμορφα, δουλεύουν στην αλυσίδα παραγωγής. Μέσα στο βασίλειο της ομοιομορφίας, το διαφορετικό είναι παρεκκλίνον· άρα, είναι παράλογο· άρα, υποδηλώνει «ασθένεια».

8. Μία στιγμή απόλυτης μοναξιάς υπάρχει στην ταινία: λίγο πριν η Τζάνις κάνει έκτρωση (το καθοριστικό συμβάν για την πορεία της αφήγησης και την ψυχική της κατάσταση), βρίσκεται στο κρεβάτι και ζωγραφίζει στη γυμνή κοιλιά της ένα μωρό που κλαίει. Η θέση που κατέχει στην αφηγηματική γραμμή της ταινίας αυτό το επεισόδιο, είναι μοναδική: είναι η μόνη σκηνή που τη βλέπουμε μόνη της, χωρίς την παρουσία κάποιου –εραστή, πατέρα, μητέρα ή γιατρού– που να την καθοδηγεί ή να την «προστατεύει». Επίσης, όμως, είναι και η μοναδική στιγμή που διακρίνουμε με κάποια καθαρότητα τα συναισθήματά της, καθώς τα εκθέτει η ίδια. Τα ελάχιστα λεπτά που διαρκεί αυτή η σκηνή, είναι μια σκοτεινή (ή, μήπως, φωτεινή;) εξαίρεση στη συναισθηματική ζωή της Τζάνις: μέσα από μια θρηνητική τελετή, η Τζάνις προσπαθεί ν' αρθρώσει ένα λόγο ψυχής, να εκφράσει τα συναισθήματά της, να εκθέσει μέσα από μια πράξη χωρίς νόημα ό,τι ποτέ δεν της είχε επιτραπεί να εκφράσει...

Αύγουστος 1998

ΜΠΛΑΚ ΤΖΑΚ (1979)
(Πρωτότυπος τίτλος: Black Jack)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Ken Loach, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Leon Garfield. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Κοστούμια:** Sally Nieper. **Μουσική:** Bob Pegg. **Ήχος:** Andrew Bolton. **Μοντάζ:** William Shapter. **Ηθοποιοί:** Stephen Hirst (Τόλι), Louise Cooper (Μπελ Κάρτερ), Jean Franval (Μπλακ Τζακ), Andrew Bennett (Χατς), Pat Wallis (κυρία Γκόργκαντι), William Moore (κύριος Κάρτερ), Doreen Mantle (κυρία Κάρτερ), Russell Waters (γιατρός Τζόουνς), Brian Hawksley (εφημέριος Χολ), Les Hicken (Τζεντ), Packie Byrne (γιατρός Κάρμοντι), Joyce Smith (κυρία Κάρμοντι), Malcolm Dixon, Mike Edmonds, David Rappaport, Tiny Ross (κοντορεβυθούληδες). **Παραγωγή:** Tony Garnett για την Kestrel Films, σε συνεργασία με τη National Film Finance Corporation. **Διάρκεια:** 110 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm.

Γιορκ, 1750. Ένας γάλλος ναυτικός με το παρατσούκλι Μπλακ Τζακ απαγχονίζεται επειδή διέπραξε φόνο, και η κυρία Γκόργκαντι, που πουλάει πτώματα σε γιατρούς, ζητάει το σώμα του. Ο Τόλι, ένας νεαρός μαθητευόμενος, αναλαμβάνει να φυλάξει το φέρετρο, αλλά ανακαλύπτει ότι ο Μπλακ Τζακ έχει γλιτώσει το θάνατο, καταπίνοντας ένα κουτάλι. Ο Γάλλος δραπετεύει, παίρνοντας μαζί του και τον Τόλι για να καλύψει τα ίχνη του. Ταξιδεύοντας ανατολικά, ο Μπλακ Τζακ παγιδεύει μιαν άμαξα, ζητώντας λύτρα για να την απελευθερώσει, ενώ η Μπελ Κάρτερ, η «αλαφροΐσκιωτη» κόρη μιας πολύ πλούσιας οικογένειας, δραπετεύει από ένα ιδιωτικό φρενοκομείο τού Γιορκ όπου ήταν έγκλειστη, και καταφεύγει στο δάσος. Ο Τόλι βρίσκει το κορίτσι, αλλά δεν μπορεί να το παραδώσει στους φύλακές της και ιδιοκτήτες του φρενοκομείου, τον γιατρό Τζόουνς και τον εφημέριο Χολ. Σ' ένα πανηγύρι, ο Τόλι και η Μπελ γνωρίζονται με τον γιατρό Κάρμοντι και τη γυναίκα του που πουλάνε ένα θαυματουργό ελιξίριο. Ο Τόλι γίνεται βοηθός τους, παίρνοντας τη θέση του Χατς που το σκάει, γιατί θέλει να εκβιάσει τους ιδιοκτήτες του φρενοκομείου, αλλά και τον πατέρα της Μπελ, για την εξαφάνισή της. Ο Μπλακ Τζακ εμφανίζεται ξανά μ' ένα θίασο περιπλανώμενων θεατρίνων, θέλοντας να διεκδικήσει την αμοιβή για την Μπελ, που η κατάστασή της έχει βελτιωθεί χάρη στις φροντίδες του Κάρμοντι και του Τόλι. Στο μεταξύ, οι μηχανορραφίες του Χατς τον φέρνουν αντιμέτωπο με τον Κάρτερ, κι ο τελευταίος σκοτώνεται όταν το όπλο του εκπυρσοκροτεί. Για να σωθεί, ο Τζόουνς καλύπτει τον Χατς, κι έτσι ο θάνατος του Κάρτερ θεωρείται αυτοκτονία. Όταν ο Κάρμοντι, μετά από μια επίσκεψη στο σπίτι των Κάρτερ, αναγκάζεται να μιλήσει στην Μπελ για την «αυτοκτονία» του πατέρα της, η κοπέλα «ξανακυλάει», κι ο Μπλακ Τζακ τη μεταφέρει στο φρενοκομείο του Γιορκ. Ο Τόλι απαγορεύεται να επισκεφθεί την Μπελ, αλλά ο Μπλακ Τζακ και ο φίλος του, Τζεντ, αποφασίζουν να τον βοηθήσουν να τη φυγαδεύσει. Στην ταραχή που ακολουθεί, ο Χατς, υπάλληλος τώρα του Τζόουνς, σκοτώνεται απ' τον τρόφιμο που προσπαθεί να τον στρέψει εναντίον του Μπλακ Τζακ. Στο τέλος, η Μπελ και ο Τόλι, σίγουροι για το θάνατο του πατέρα της, φεύγουν μαζί, με το πλοίο του θείου του Τόλι.

[...] Μετά την *Οικογενειακή ζωή* γύρισα επτά ταινίες για την τηλεόραση. Όλες είχαν να κάνουν με τις πολιτικές εξελίξεις της σύγχρονης κοινωνίας, και γι' αυτό θέλησα να κάνω κάτι που να μπορούν να το δουν και παιδιά. Είχα ήδη

δουλέψει σε τρία σχέδια για τον κινηματογράφο, που δεν πραγματοποιήθηκαν, γιατί δε βρέθηκαν τα χρήματα. Η παραγωγή του *Μπλακ Τζακ* ήταν πιο εύκολο να στηθεί· είναι μια αφηγηματική ταινία, παρ' όλο που η πλοκή δεν είναι τόσο σφιχτοδεμένη όσο στο μυθιστόρημα του Garfield. Η ταινία μιλάει περισσότερο για τις αντιδράσεις των ανθρώπων μπροστά στην τρέλα. Ο χαρακτήρας της Μπελ, του μικρού κοριτσιού, είναι πολύ διαφορετικός απ' τον χαρακτήρα της έφηβης στην *Οικογενειακή ζωή*: η τελευταία ήταν κλεισμένη στον οικογενειακό πυρήνα, στη σχέση της με τη μητέρα της, και δεν μπορούσε να υπάρξει ως ιδιαίτερη προσωπικότητα. Η Μπελ, όταν ήταν πολύ μικρή, πέρασε έναν πυρετό που την έκανε να χάσει τη μνήμη της, και γι' αυτό η οικογένεια την απώθησε και την έκλεισε στο άσυλο· πέρασε την κρίση της έξω απ' την οικογένεια. [...] Έμεινα πιστός στο βιβλίο. Ο Leon Garfield έχει το ίδιο, μπορεί και μεγαλύτερο μερίδιο από μένα στη δημιουργία τής ταινίας. Νομίζω πως, κατά κανόνα, στον κινηματογράφο, οι σκηνοθέτες υπερεκτιμούνται και οι σεναριογράφοι υποτιμούνται. [...] Πρωταρχικός μου στόχος ήταν να δείξω αυτή την ιστορία όσο πιο πρακτικά και ρεαλιστικά γίνεται. Ελάττωσα τον αριθμό των επεισοδίων. Όμως, το μεγαλύτερο πρόβλημά μου ήταν ο διάλογος. Στο βιβλίο, ήταν πολύ επίσημος και λογοτεχνικός. Δεν μπορούσα να βάλω τους ηθοποιούς να τον προφέρουν χωρίς να κινδυνεύει ν' ακουστεί αρχαϊκός. Υιοθέτησα τη διάλεκτο του Γιόρκσαϊρ, μια σύγχρονη διάλεκτο με πολλές παλιές εκφράσεις, που, όμως, είναι πολύ σημερινή, καθώς πολλά πρόσωπα της ταινίας προέρχονται από το εργατικό περιβάλλον του Γιόρκσαϊρ.

Ken Loach

Από συνέντευξη στους Jacques Fieschi και Gilles Gourdon («Cinématographe»).
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

[...] Τέλος, ο Ken Loach και η ταινία του *Μπλακ Τζακ*. Βασισμένη στο μυθιστόρημα του Leon Garfield, είναι, υποθέτω, ταινία για παιδιά, όπως ο *Ροβινσών Κρούσος* είναι βιβλίο για παιδιά. Διαδραματίζεται στην Αγγλία του 18ου αιώνα και αφηγείται τη γραφική ιστορία ενός πολυμήχανου νεαρού παραγιού κάποιου υφασματέμπορου που μπλέκει μ' έναν τεραστίων διαστάσεων τύπο του σχοινιού και του παλουκιού, τον Μπλακ Τζακ (τον υποδύεται ο γάλλος ηθοποιός Jean Franval), και τις προσπάθειές τους να γλιτώσουν μια όμορφη κοπέλα απ' το φρενοκομείο όπου θέλουν να την κλείσουν οι δικοί της.

Το σενάριο –γραμμένο από τον ίδιο τον Loach– είναι πολύ διασκεδαστικό και πολύπλοκο. Στο τέλος, για να μην τα πολυλογούμε, μετά από διάφορες περιπέτειες, ο νεαρός και η νεαρή ζουν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα. Οι ταινίες για όλη την οικογένεια θεωρούνται πια ξεπερασμένο είδος, αλλά η συγκεκριμένη θ' αρέσει σε μικρούς και μεγάλους. Πάντως, το κοινό του Φεστιβάλ των Καννών γέλασε με την ψυχή του. Η ταινία, λόγω ενός μπερδέματος στα εργαστήρια εμφάνισης, κατάφερε τελικά να προβληθεί την τελευταία μέρα του Φεστιβάλ και, μετά απ' όλη αυτή τη φρίκη και τη βία που λουστήκαμε επί δύο εβδομάδες, ήταν ό,τι έπρεπε για να γυρίσουμε όλοι σπίτι μας με το χαμόγελο στα χείλια.

Ανταπόκριση του Richard Roud από τις Κάννες («The Guardian», 26.5.1979).
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

Το χάσμα μιας δεκαετίας
του *David Wilson*

Αν η απόσταση χαρίζει μαγεία, μια ματιά στο παρελθόν μπορεί να καταβροχθίσει την Ιστορία. Ιδιαίτερα οι ταινίες εποχής, για να μην είναι μια απλή απαρίθμηση ιστορικών γεγονότων κατά το ήμισυ αληθών, χρειάζονται κάποιο είδος ποιητικής αδείας. Μ' άλλα λόγια, ο νατουραλισμός δεν επαρκεί. Μπορεί, βέβαια, να δανείσει το λούστρο της αυθεντικότητας σε μια ιστορική ταινία, ή, αρνούμενος να υποκύψει στις συμβάσεις του στιλ της εποχής, να μεταδώσει τον αντίλαλο κάποιου άλλου τόπου και χρόνου. Αν όμως πρέπει να διηγηθείς μια ιστορία, ενδέχεται να είναι περισσότερο εμπόδιο παρά βοήθεια: η αφηγηματική παρόρμηση έχει πολύ μακριά γενεαλογία για να στερηθεί τις μορφικές της παραδόσεις. Το *Μπλακ Τζακ*, που έχει μια ιστορία να διηγηθεί, τη χάνει μέσα σε μια συστάδα νατουραλιστικών λεπτομερειών. Ό,τι κερδίζει στην περιφέρεια, το χάνει στο κέντρο του: στο ρυθμό, στην καθαρότητα, στον τρόπο που μας καλεί να ταυτιστούμε με τα πρόσωπα του δράματος. Ο νατουραλισμός είναι η στιλιστική υπογραφή τού Loach. Ο Loach δουλεύει αυτοσχεδιάζοντας, σκιτσάροντας το περίγραμμα της ιστορίας κι ενθαρρύνοντας τους ηθοποιούς του να το ποικίλουν με το ένστικτό τους. Η προσέγγιση αυτή, μπορεί μερικές φορές να είναι αποκαλυπτική, καθώς βγάζει στην επιφάνεια την άχρηστη ακαμψία ενός συστήματος με πολύ σφιχτά σενάρια και συμβατικούς χαρακτήρες. Έχει λειτουργήσει ιδαίτερα καλά στις τηλεταινίες του Loach. Το *Μπλακ Τζακ*, όμως, είναι μια ιστορία για παιδιά, διασκευή ενός μυθιστορήματος του Leon Garfield που αφηγείται πώς ένας νεαρός μαθητευόμενος από το Γιόρκσαϊρ, στα μέσα του 18ου αιώνα, σώζει ένα κορίτσι απ' το φρενοκομείο. Με δεδομένη τη γραφικότητα του πρωτοτύπου, η επιμελημένα αβίαστη διασκευή του Loach δείχνει –σχεδόν διεστραμμένα– χωρίς κατεύθυνση. Έχει κα-

ταβληθεί τόσο μεγάλη προσπάθεια για να επιτευχθεί η όψη και η αίσθηση της εποχής, ώστε η αφήγηση μοιάζει περιστασιακή σε σχέση με το πλαίσιο αναφοράς της. Άξονας της ιστορίας είναι (ή, έστω, *έπρεπε* να είναι) ο Μπλακ Τζακ, αυτός ο γάλλος ναύτης που επιζεί από το βρόχο τού δήμιου, ανασταίνεται απ' τον τάφο και δραπετεύει στην εξοχή με τον Τόλι, το αγόρι που έχει αναλάβει να φυλάει το «πτώμα» του. Δυσκίνητος και γκρινιάρης, ο γιγαντόσωμος Μπλακ Τζακ δεσπόζει στις πρώτες σκηνές, αλλά εξαφανίζεται μέσα στην ομίχλη όταν η ταινία εστιάζει στον Τόλι και στις προσπάθειές του να σώσει τη νεαρή Μπελ από τα χέρια του γιατρού και του εφημέριου που θέλουν να την κρατήσουν φυλακισμένη στο καταθλιπτικό τους άσυλο. Προς το τέλος, ο Μπλακ Τζακ επανέρχεται ως βασικός ήρωας και, με μιαν ανεξήγητη μεταστροφή, αποφασίζει να βοηθήσει τον Τόλι να σώσει την Μπελ από τους εγκληματικούς άρπαγές της. Στο μεταξύ, συμβαίνουν τόσο πολλές αλλαγές στις σκηνές, τόσο πολλοί δευτερεύοντες ρόλοι χοροπηδούν στα λιβάδια και τα δάση, που μόνο κάποιο πολύ σπάνιο είδος παιδιού, που δεν έχει υποστεί την τηλεοπτική πλύση εγκεφάλου και δεν έχει γαλουχηθεί απ' τα τερτίπια των σίριαλ, μπορεί να παρακολουθήσει τη συνέχεια. Τα παιδιά μπορούν να λύσουν έναν αφηγηματικό κόμπο, αλλά αποκλείεται να σταματήσουν και να διαλογιστούν γύρω απ' τις κοινωνικές συνθήκες της προ-βιομηχανικής Αγγλίας. Ωστόσο, αυτό ακριβώς τους ζητάει να κάνουν το *Μπλακ Τζακ*. Ο Τόλι και ο Γάλλος συναντούν κάποιους πλανόδιους θεατρίνους, και η μηχανή του Chris Menges στέκεται με αγάπη πάνω στους «χαρακτήρες» (έναν ιρλανδό κομπογιαννίτη με το θαυματουργό του ελιξίριο, ένα θίασο νάνων), στα τροχόσπιτα και τις αλάνες τους, καταγράφοντας τις λεπτομέρειες με την εξαιρετική ακρίβεια ενός τοπιογράφου της εποχής. Οι σκηνές της πόλης, ως αναφορά στον Hogarth, είναι μια ωραία αντίθεση, που δικαιολογείται απ' τη σεναριακή ιδέα ότι η τρέλα της Μπελ είναι μια κατάσταση σκότους και καταπίεσης που διαλύεται απ' τον αέρα της εξοχής και την ελευθερία του δρόμου. Επιμένοντας σ' αυτές τις περιστασιακές λεπτομέρειες, ο Loach δε θέλει απλώς ν' αναπολήσει το παρελθόν, αλλά να κτίσει ένα σχόλιο και μιαν αντίθεση. («Ήθελα» δηλώνει, «ν' απομακρυνθώ από τις συνηθισμένες κοινοτοπίες των ιστορικών ταινιών και να πλησιάσω κάπως την αλήθεια της ζωής αυτών των ανθρώπων.») Για παράδειγμα, θέλει να δείξει ότι, εκείνη την εποχή, τα ταξίδια ήταν αργά και επίπονα, αλλά, για να το δείξει, κάνει και την ταινία του αργή και επίπονη. Οι ενήλικες μπορεί να κατανοήσουν αυτή την «πολιτική» απόχρωση. Τα παιδιά (όρος που συμπεριλαμβάνει και τους ενήλικες, όπως έχει αποδείξει ο Lewis Carroll) προτιμούν να εντρυφούν στο φανταστικό. Ο τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένοι οι διάλογοι, δείχνει ολοφάνερα το δίλημμα κάποιου που προσπαθεί έντιμα ν' αναπαραστήσει την Ιστορία και, ταυτόχρονα, ν' αφηγηθεί μια ιστορία. Η δυσκολία των ηθοποιών να εκφέρουν τα λόγια τους, μιλώντας σε διάφορες διαλέκτους και σε μια γλώσσα που δεν κάνει καμία παραχώρηση στην εποχή όπου εκτυλίσσεται η δράση, απλώς αντικαθιστά ένα είδος μεγαλόστομης θεατρικότητας με κάτι άλλο εξίσου πομπώδες, καθιστώντας επιτακτικό το ερώτημα: «Γιατί αυτοί οι ηθοποιοί με κοστούμια εποχής μιλούν τη σύγχρονη διάλεκτο του Γιόρκσαϊρ;» Η αντίληψη ότι η στιλιζαρισμένη γλώσσα πρέπει να ηχεί αλλόκοτα, είναι μια πολύ συχνή παρεξήγηση. Όμως, αυτή η ιστορία χρειάζεται δυνατότερο λόγο. Η απουσία έμφασης υποδηλώνει ελάχιστες έως καθόλου πρόβες κι αφήνει τους ηθοποιούς έκθετους σε αυτοσχέδιους ιδιωματισμούς, ενώ θα ήταν πολύ πιο αποτελεσματικοί αν είχαν αποστηθίσει ένα γραμμένο κείμενο. Το *Μπλακ Τζακ* έγινε με πολύ λίγα χρήματα, σε πολύ δύσκολες συνθήκες. Ανάμεσα στην προηγούμενη κινηματογραφική ταινία του Ken Loach και σ' αυτό μεσολαβεί σχεδόν μια δεκαετία. Αυτό το χάσμα θα 'πρεπε να μας καταθλίβει κι όχι τα ελαττώματα της ταινίας.

«Sight and Sound», Άνοιξη 1980.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη, Νίκος Σαββάτης.

Ένα σύγχρονο αριστούργημα εποχής
του *Nigel Andrews*

Ο Loach επιστρέφει στη μεγάλη οθόνη – και μάλιστα, με μια καθαρά βρετανική παραγωγή. Κι αν αυτό δεν αρκεί για να σας ενθουσιάσει, η ίδια η ταινία του θα σας συναρπάσει. Το *Μπλακ Τζακ* είναι ένα αγγλικό αριστούργημα. Βασισμένο στο περιπετειώδες ιστορικό μυθιστόρημα του Leon Garfield (διαδραματίζεται στον 18ο αιώνα και αφηγείται τις περιπέτειες κατατρεγμένων παιδιών, δολοπλόκων ενηλίκων και εκκεντρικών θεατρίνων), υφαίνει γύρω απ' την πανέξυπνα περίπλοκη υπόθεσή του μιαν απίστευτα άμεση και αδρή αναπαράσταση της τότε Αγγλίας. Με μια μονοκοντυλιά, ο Loach καταρρακώνει και υπονομεύει όλα τα αρχαιολογικής αξίας στερεότυπα των ώς τώρα τηλεοπτικών και κινηματογραφικών ταινιών εποχής –τις στομφώδεις ερμηνείες, τον γεμάτο λεκτικά απολιθώματα λόγο, τη βαρύγδουπη μεγαλοπρέπεια των δρωμένων–, παρουσιάζοντας την καθημερινότητα του 1750 εξίσου οικεία και σύγχρονη με τη σημερινή. Η ταινία *Μπλακ Τζακ* είναι διαποτισμένη από την άμεση ματιά του κινηματογράφου-αλήθεια και τη μεστή αφήγηση χωρίς τεχνάσματα – στοιχεία, που αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του Loach στις μέχρι τώρα ταινίες του. Μέσα από συνεχείς αιφνιδιασμούς, ο θεατής παρασύρεται στις βυζαντινές μηχανορραφίες της υπόθεσης, στην οποία ένας

απαγχονισμένος κατάδικος δραπετεύει από το φέρετρο, με τη βοήθεια του μικρού που είχαν βάλει για να φυλάει το «πτώμα». Ο εν λόγω κατάδικος είναι ο Μπλακ Τζακ του τίτλου: γιγάντιος σε σωματικές διαστάσεις και γαλλικής καταγωγής, που γλίτωσε από την κρεμάλα έχοντας χώσει ένα στραβωμένο κουτάλι στο λαιμό του!

Στην περιπλάνησή τους που ακολουθεί, ο Μπλακ Τζακ και ο Τόλι (ο μικρός) σώζουν την Μπελ, μια νεαρή κοπέλα που η πλούσια οικογένειά της θεωρεί εσφαλμένα τρελή και τη στέλνει με άμαξα στο φρενοκομείο. Η ταινία παρακολουθεί τις περιπέτειες των τριών τους καθώς περιδιαβαίνουν τους δρόμους και τα σοκάκια της αγγλικής κοινωνίας του 18ου αιώνα. Συχνά-πυκνά, ο Τόλι χρειάζεται να βάζει το χεράκι του, αρχικά γλιτώνοντας την κοπέλα απ' το φρενοκομείο όπου σχεδιάζει να την οδηγήσει ο Μπλακ Τζακ, για να πάρει 10 λίρες αμοιβή, κι αργότερα, όταν την έχουν κλείσει εκεί, βοηθώντας τον να τη σώσει.

Στο μεταξύ, επιτείνοντας την όλη σύγχυση και εμπλουτίζοντας την ήδη πλούσια πλοκή, ακολουθούν ένα μπουλούκι που γυρίζει από πανηγύρι σε πανηγύρι, τα μέλη του οποίου –ακροβάτες, τσαρλατάνοι, γίγαντες και νάνοι– δίνουν στον Loach την ευκαιρία να παρουσιάσει ανάγλυφα τον μικρόκοσμο της αγγλικής κοινωνίας του 18ου αιώνα.

Η άποψη και τα λεγόμενα της ταινίας είναι δύο πράγματα άκρως αντίθετα, αλλά εξίσου αξιοθαύμαστα. Η άψογη στην επιλογή χρωματικών τόνων φωτογραφία του Chris Menges δημιουργεί μια ονειρική παλιά Αγγλία, παραμένοντας όμως προσγειωμένη στη σκληρή πραγματικότητα. Στα πολύ έντονα κοντράστ των εσωτερικών χώρων, τα παράθυρα είναι λουσμένα στο φως, ενώ οι σκοτεινές γωνιές φαίνονται επίφοβες και αδιαπέραστες. Και μετά, στους καλοκαιρινούς αγρούς, το πράσινο και η ώχρα των αγροικιών δημιουργεί έντονη αντίθεση με τις ξεχαρβαλωμένες άμαξες του μπουλουκιού. Η απόλυτη ομορφιά και η απόλυτη μιζέρια συνυπάρχουν στις μεθυστικές, αλλά και εφιαλτικές, εναλλαγές αντιθέσεων της ταινίας.

Αντίθετα, οι διάλογοι ανάγουν την απόλυτη καθημερινή κοινοτοπία σε αρετή. Οι ήρωες (πράγμα ανήκουστο για ταινία εποχής) μιλάνε όχι με τον γνωστό στόμφο, αλλά με την ασαφή, χειμαρρώδη, καθημερινή διάλεκτο. Επικρατεί ένα κλίμα διστακτικότητας και κινδύνου, εκπλήξεων και μεταπτώσεων από το μεγαλειώδες στο γελοίο – και αντίστροφα.

Σε μία τουλάχιστον σκηνή, ο Loach εκμεταλλεύεται στο έπακρο το κωμικό του απόθεμα, με την αφοπλιστική του προσέγγιση στις «δραματικές στιγμές». Ένας νεαρός απ' το μπουλούκι, έχοντας μάθει για τον παράνομο εγκλεισμό της Μπελ στο φρενοκομείο, πηγαίνει εκεί και εκβιάζει τους δύο ιδιοκτήτες του. Αρχικά, οι τρεις τους λογομαχούν έντονα σχετικά με το ύψος του ποσού· έπειτα, ο ένας απ' τους ιδιοκτήτες ρωτάει τον άλλο αν έχει εύκαιρα μετρητά, με αποτέλεσμα ο άλλος να κάνει πως ψάχνει το πορτοφόλι του. Έτσι, μπροστά στα μάτια του θεατή, η όλη σκηνή εκτρέπεται, από δραματικό αποκορύφωμα της όλης πλοκής, σε πρωτοφανούς έμπνευσης χιουμοριστικό κινηματογραφικό εύρημα.

Η ταινία *Μπλακ Τζακ* είναι απολαυστική: είναι μια ιλαροτραγωδία εποχής σε καθημερινή διάλεκτο, που αποτελεί σταθμό στα δραματικά έργα εποχής. Μπορεί ο Loach να χρειάστηκε πολύ καιρό για να γυρίσει καινούργια ταινία, αλλά τα εννέα χρόνια προετοιμασίας της άξιζαν τον κόπο. Μακάρι να μην αναγκαστούμε να περιμένουμε άλλο τόσο για την επόμενή του.

«Financial Times», 22.2.1980.
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

Μπλακ Τζακ.

ΜΑΤΙΕΣ ΚΑΙ ΧΑΜΟΓΕΛΑ (1981)
(Πρωτότυπος τίτλος: Looks and Smiles)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Barry Hines. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Gwenda Evans. **Μουσική:** Mark Wilkinson, Richard and the Taxmen. **Ήχος:** Andrew Boulton, Trevor Pyke. **Μοντάζ:** Steve Singleton. **Ηθοποιοί:** Graham Green (Μικ Ουόλς), Carolyn Nicholson (Κάρεν Λοτζ), Tony Pitts (Άλαν Ράιτ), Roy Haywood (Φιλ Άνταμς), Phil Askham (κύριος Ουόλς), Pam Darrel (κυρία Ουόλς), Tracey Goodlad (Τζούλι), Patti Nichols (κυρία Ράιτ), Cilla Mason (κυρία Λοτζ), Les Hickin (Τζορτζ), Arthur Davies (κύριος Λοτζ), Deirdre Costello (Τζένι), Christine Francis (σύμβουλος εργασίας), Ernest Johns (ταγματάρχης), Paul Tuke (αξιωματικός εκπαιδευτής). **Παραγωγή:** Irving Teitelbeum για την Black Lion Films, σε συνεργασία με την Kestrel Films, για την Central Television. **Διάρκεια:** 104 λεπτά. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο Σύγχρονου Κινηματογράφου και Ειδική Μνεία της Οικουμενικής Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών 1981.

Σέφιλντ. Οι έφηβοι Μικ και Άλαν παρακολουθούν μια διάλεξη για τα πλεονεκτήματα της στρατιωτικής καριέρας. Ο Μικ ελπίζει να βρει δουλειά ως μηχανικός, αλλά καταλήγει στην ανεργία. Ο Άλαν, που είναι λίγο μεγαλύτερος, μπορεί να καταταγεί στο στρατό, κι αποχαιρετά το φίλο του σ' ένα μπαρ. Εκεί ο Μικ γνωρίζει την Κάρεν, πωλήτρια σε μαγαζί παπουτσιών. Η διασκέδαση καταλήγει σ' έναν άγριο καβγά με μια παρέα θαμώνων. Αργότερα, ο Μικ πηγαίνει στον κινηματογράφο με την Κάρεν. Μέσα στην αίθουσα κάθονται τυχαία δίπλα στη μητέρα της Κάρεν και τον εραστή της, Τζορτζ. Η Κάρεν αποκαλύπτει στον Μικ ότι ο πατέρας της, που είναι νταλικέρης, έχει εγκαταλείψει την οικογένεια και ζει στο Μπρίστολ. Γυρνώντας στο σπίτι της, η Κάρεν αρνείται να γνωρίσει τον άντρα με τον οποίο η μητέρα της σκοπεύει να παντρευτεί. Λίγες μέρες αργότερα, στη διάρκεια ενός ποδοσφαιρικού αγώνα, η Κάρεν παραπονιέται ότι αισθάνεται άσχημα, κι όταν ο Μικ αρνείται να φύγει μαζί της, εκείνη διαλύει το δεσμό τους. Όταν ο Άλαν έρχεται με άδεια, οι δυο φίλοι το γιορτάζουν, προκαλώντας έναν γερό καβγά σ' ένα νυχτερινό κέντρο. Με μαυρισμένο μάτι ο Μικ πηγαίνει σε μια συνέντευξη για δουλειά και, φυσικά, δεν προσλαμβάνεται. Μαζί μ' ένα άλλο παιδί κάνει μια διάρρηξη: μπαίνει σε μια παμπ και κλέβει κούτες τσιγάρα. Με τα χρήματα προσπαθεί να διορθώσει τη μοτοσικλέτα του. Επισκέπτεται την Κάρεν, αλλά, όταν επιστρέφουν η μητέρα της κι ο εραστής της, τον πετάνε έξω. Η Κάρεν αποφασίζει να εγκαταλείψει το σπίτι της και να μείνει με τον πατέρα της στο Μπρίστολ. Φεύγει, λοιπόν, με τον Μικ κι εκπλήσσεται δυσάρεστα όταν ανακαλύπτει ότι ο πατέρας της συζεί με άλλη γυναίκα, με την οποία έχει κι ένα μικρό αγοράκι. Κατηγορεί τον πατέρα της ότι τους έκρυψε την ύπαρξη του μωρού, κι εκείνος τη μέμφεται για τη συμπεριφορά της προς τη μητέρα της. Τελικά, αρνείται να φιλοξενήσει το ζευγάρι. Αργότερα, όταν ο Άλαν επισκέπτεται τον Μικ, η Κάρεν πιστεύει ότι με τις φλυαρίες του για τη Βόρεια Ιρλανδία προσπαθεί να τον πείσει να την αφήσει και να καταταγεί στο στρατό. Ο Μικ μπαίνει στην ουρά των ανέργων...

[...] Γι' αυτή την ταινία αποφασίσαμε να βάλουμε την ιστορία σ' ένα πιο υποκειμενικό και δραματικό πλαίσιο, αρνούμενοι το παλιό μας στιλ (δηλαδή, να μοντάρουμε κομμάτια μυθοπλασίας με αληθινές πληροφορίες). Η τεχνική αυτή θα μπορούσε να ταιριάζει στην εποχή στην οποία αναφερόμαστε· τελικά, όμως, περιορίζει την ανάπτυξη των χαρακτήρων και των σχέσεών τους, και συχνά είναι ένας ακατέργαστος τρόπος να λες πράγματα που θα ήταν καλύτερα να υπονοείς. Αυτή η ταινία είναι μια πλάγια ματιά στις κοινωνικές συνθήκες. Στην πραγματικότητα, ασχολείται πολύ περισσότερο με τρία πρόσωπα. Εννοείται ότι οι κοινωνικές συνθήκες διαμορφώνουν τις σχέσεις τους, αλλά η αφετηρία μας δεν ήταν η ανεργία· στόχος μας ήταν να κάνουμε μια ταινία για το πώς τρεις νέοι συνδιαλέγονται με τον κόσμο των ενηλίκων. Σχεδιάσαμε τα πράγματα που θέλαμε, πριν ο Barry Hines αρχίσει να γράφει το σενάριο. Το *Κες* αφηγούνταν την ιστορία ενός δεκατετράχρονου αγοριού· εδώ, μας ενδιέφερε να δούμε κάποιους ήρωες δεκαεπτά-δεκαοκτώ ετών, να δείξουμε πώς αντιδρούν στην εμπειρία της ενηλικίωσης, όταν οι οικογένειες διαλύονται, όταν αντιμετωπίζουν τις πρώτες τους δουλειές ή το πρόβλημα της ανεργίας και την επίδρασή του στην ψυχή τους. Είναι μια ήρεμη ταινία – ίσως, *υπερβολικά* ήρεμη. Δεν ξέρω αν ο πόνος τού να είσαι άνεργος εκφράζεται αρκετά έντονα στην ταινία. Αν τη γυρίζαμε τώρα, θα 'χε πολύ περισσότερη αγωνία. [...] Σκοπός μου ήταν να κάνω μια ταινια ρεαλιστική· όχι απαισιόδοξη. Ελπίζω να μην προκαλεί τη μοιρολατρία, τη θλιμμένη παραίτηση. Αντίθετα, θα 'θελα οι θεατές να βγαίνουν απ' την αίθουσα οργισμένοι, αποφασισμένοι να συμβάλουν στη βελτίωση μιας αφόρητης κατάστασης, ν' απαιτήσουν μια κοινωνική και πολιτική αλλαγή. Η υπερβολική αύξηση της ανεργίας μάς αποκαλύπτει ότι οι νέοι δεν έχουν πια θέση στην κοινωνία μας...

Ken Loach

Αποσπάσματα από συνεντεύξεις στο περ. «Monthly Film Bulletin» (τχ. 588, Ιανουάριος 1983) και στην εφημ. «La Croix» (10 Σεπτεμβρίου 1981). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Σκοτεινό τοπίο
του *Robert Brown*

Το σύγχρονο τοπίο που ιχνογράφησαν ο Ken Loach και ο Barry Hines στην ταινία *Ματιές και χαμόγελα*, δεν είναι λιγότερο έρημο και σκοτεινό απ' το τοπίο του *Κες*. Άλλωστε, η ταινία αποτελεί για τους δημιουργούς της ένα είδος συνέχειας του *Κες*. Η βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο ταινίες είναι το γεγονός ότι το κεντρικό πρόσωπο του *Κες* έχει γίνει εδώ τρεις διαφορετικοί χαρακτήρες, που προσπαθούν να συμφιλιωθούν με την εμπειρία της ενηλικίωσης. Ενώ ο Μικ και ο Άλαν είναι γνώριμοι ήρωες του ντουέτου Loach/Hines (εγωιστές, ανεύθυνοι, αλλά έντιμοι νεαροί), η Κάρεν, μια δύσπιστη, αθώα μικρή σε αναζήτηση της χαμένης ασφάλειας, είναι ένα ευχάριστα πρωτότυπο δημιούργημα. Τα διαφορετικά μονοπάτια που οι ήρωες ακολουθούν στην ταινία, καθρεφτίζουν το σκοπό της ταινίας: μια νεανική (ίσως απεγνωσμένη) αναζήτηση αγάπης κι ελευθερίας στον κόσμο των ενηλίκων, που αντανακλά το μάταιο κυνήγι των ίδιων των δημιουργών για μια δυνατή οπτική μεταφορά που θ' αντικαθιστούσε το νεκρό γεράκι. Ο συμβολισμός του *Κες* δεν αναπτυσσόταν πολύ και παρέμενε σχεδόν αυτάρεσκα περιορισμένος μέσα στα πλαίσια της πιο ειλικρινά «νατουραλιστικής» φιλοδοξίας της ταινίας. Στο *Ματιές και χαμόγελα*, ο συμβολισμός έχει καταργηθεί εντελώς, και η συνείδηση της ταινίας είναι αλληλένδετη με τη συνείδηση των ηρώων. Αυτό δεν θ' αποτελούσε μεγάλο πρόβλημα αν ο Hines και ο Loach δεν είχαν την τάση να σπαταλούν την απαίτησή τους για κοινωνική «αυθεντικότητα» σε κοινότοπες δραματικές συμβάσεις. Το μελανιασμένο μάτι που γίνεται αφορμή να μη βρει δουλειά ο Μικ, προκαλείται σ' έναν καβγά έξω από μια παμπ, από ένα συνδυασμό της τύχης και της ανέμελης φύσης του νεαρού (δεν είναι η πρώτη φορά που τσακώνεται με την ίδια παρέα). Ο καβγάς αυτός, επ' ουδενί μπορεί να θεωρηθεί συνέπεια της πίκρας και της αποστέρησης που νιώθεις όταν είσαι νέος και άνεργος στη σημερινή Βρετανία. Ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος έχουν δίκιο όταν δεν υπογραμμίζουν τα κοινωνικά μηνύματα και τονίζουν την ανεκδοτολογική και περιστασιακή πορεία των γεγονότων και των προσώπων, αλλά αυτή η ακέραιη αναπαράσταση της συμπεριφοράς δε συνδέεται ποτέ με το είδος της δομής που θα μπορούσε να περιέχει την κοινωνική άποψη στην οποία σκοπεύουν. Η συνηθισμένη ευαισθησία των δημιουργών για τις γεμάτες νόημα λεπτομέρειες που συνδέουν την πραγματικότητα με το σενάριο, φαίνεται να τους έχει εγκαταλείψει. Οπτικά, η Βρετανία που δείχνουν στην ταινία τους, μοιάζει πάρα πολύ με τη Βρετανία των πρώτων τηλεοπτικών ταινιών του Loach. Θεματικά, η μόνη αλλαγή ανάμεσα στη δεκαετία του '60 και στο σήμερα, είναι ότι, ενώ τότε οι ήρωες έκαναν μια βαρετή, κακοπληρωμένη δουλειά, τώρα είναι άνεργοι. Η τάση τού σκηνοθέτη να εστιάζει μάλλον στην ψυχολογική παρά στην κοινωνική θέση των θυμάτων του (τάση που λανθάνει ακόμα και στις πρώτες του δουλειές κι απουσιάζει παράδοξα μόνο από την *Οικογενειακή ζωή* και, ώς ένα βαθμό, από το *The Gamekeeper*), προδίδει ένα συναισθηματισμό που γίνεται πιο εμφανής όταν η ταινία προσπαθεί ειλικρινά ν' ανοιχτεί σε μια ευρύτερη προοπτική. Όμως, το επιχείρημα ότι οι δημιουργοί δεν κατάφεραν να τοποθετήσουν τα γεγονότα και τους ήρωες στην πολιτική και την κοινωνική ιστορία, σε δεδομένο τόπο και χρόνο, δεν είναι τόσο ακριβές. Στο τέλος της ταινίας, η μελλοντική ευτυχία του Μικ και της Κάρεν φαίνεται να εξαρτάται απόλυτα απ' το αν θα μείνουν μαζί και θα βρουν δουλειές, ενώ ένα μεγάλο μέρος της ταινίας έχει αναλωθεί στην καταγραφή της δυστυχίας των σταθερών ζευγαριών και των προβλημάτων που επιφέρει οποιοδήποτε είδος απασχόλησης. Απ' τη μια μεριά ο Hines και ο Loach τονίζουν την όλο και μεγαλύτερη αλληλεξάρτηση (που διαστέλλεται τελείως απ' την εξάρτηση) της Κάρεν και του Μικ, αλλά και του πατέρα της και της ερωμένης του· από την άλλη, η οικογένεια και το σπιτικό καταρρέουν, και τα μέλη τους παλεύουν ολομόναχα. Οι δημιουργοί υπονοούν ότι, από τις σύγχρονες εναλλακτικές λύσεις στις κατεστραμμένες οικογενειακές σχέσεις, θα προτιμούσαν τη συντροφική αλληλεξάρτηση από τη μοναχική εξάρτηση. Ο κίνδυνος σ' αυτή τη στρατηγική είναι ότι το άνοιγμα του κοινωνικού ρεαλισμού (που αντιπροσωπεύεται από μια ταινία με παρόμοιους στόχους, όπως *Η θέση* του Ermano Olmi) εύκολα κλείνεται στο αδιέξοδο της κλασικής απαισιοδοξίας. Στην περίπτωση του *Κες*, η απαισιοδοξία αυτή έλεγε μιαν αναπόφευκτη αλήθεια: ένα εξημερωμένο γεράκι είναι καλύτερα να πεθάνει, αφού γι' αυτό δεν υπάρχει κανένα υποκατάστατο στον κόσμο των ενηλίκων. Στο *Ματιές και χαμόγελα*, το αρχικό λάθος των δημιουργών είναι ότι εστιάζουν δραματικά πάνω στον Μικ, αντί να κινούνται πιο ελεύθερα ανάμεσα στους τρεις νέους. Αυτή η απόφαση μπορεί να είναι επιβεβλημένη από τη θέση τους σε μια τηλεοπτική βιομηχανία που επενδύει περισσότερο στην ψυχολογία παρά στην κοινωνική καταγραφή. Απ' αυτή την άποψη, πρέπει να μας χαροποιεί το γεγονός ότι η ταινία, μετά τη μεγάλη της επιτυχία στο Παρίσι, κατάφερε να βρει διανομή στη Βρετανία. Η απροσδόκητη αυτή εξέλιξη μπορεί να ωθήσει τον Loach και τον Hines στο να επεξεργαστούν μια πιο εμβληματική μορφή, που ν' αποτελεί το θεμέλιο της αισθητικής τους άποψης.

«Monthly Film Bulletin», τχ. 588, Ιανουάριος 1983.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Ο καλός προλετάριος
του *Olivier Assayas*

Ο Ken Loach έχει την κλίση και την ευαισθησία του στρατευμένου κινηματογραφιστή. Κάνει ταινίες με μήνυμα. Αυτοί οι όροι είναι βέβαια ξεπερασμένοι, αλλά σε μια περίοδο όπου –ειδικά στη Γαλλία– πολλοί κινηματογραφιστές θέτουν, για λόγους καθαρά δημαγωγικούς, κοινωνικό υπόβαθρο σε ιστορίες με κλέφτες κι αστυνόμους, η διαύγεια με την οποία δρα ένας κινηματογραφιστής που ενδιαφέρεται βαθιά για την ηθική, ακόμα κι αν δεν συμμερίζεται κανείς τις επιλογές του, είναι αναζωογονητική. Στον Loach, η μορφή και το θέμα συνδέονται ακατάλυτα, και θ' αποτελούσε αναίδεια αν έμπαινε κάποτε κανείς στον πειρασμό να τα διαχωρίσει. Η ταινία *Ματιές και χαμόγελα* δεν προσφέρει τίποτα καινούργιο. Το αδιέξοδο στο οποίο προσκρούουν οι νεαροί ήρωές του, είναι το ίδιο με αυτό στο οποίο σκοντάφτουν οι ήρωες στο Free Cinema. Η βιομηχανική ασπρόμαυρη εικόνα είναι φορτωμένη αναφορές: βρισκόμαστε στην καρδιά του kitchen-sink· μόνο που η κοινωνική κατάσταση στη Μεγάλη Βρετανία δεν έχει αλλάξει ιδιαίτερα, καθώς τη διακρίνει μια αποφνικτική σταθερότητα. Το αγγλικό προλεταριάτο χτυπήθηκε πολύ από μια κρίση που διεύρυνε το χάσμα των κοινωνικών τάξεων – ένα χάσμα που, στη Μεγάλη Βρετανία, είναι βαθύτερο απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή χώρα. Ο Loach διαλέγει στρατόπεδο, και κανείς δεν μπορεί να τον επικρίνει, αφού διαλέγει το σωστό.

Κι είναι τόσο σωστό, ώστε όλα αποκτούν ρόδινο χρώμα· όχι το ρόδινο του λουλουδιού, αλλά της ηθικής ικανοποίησης. Η ταινία *Ματιές και χαμόγελα* είναι σαν παραμύθι όπου ο θεατής βλέπει έναν κόσμο άγνωστο, ο οποίος τον μαγεύει γιατί εδώ ξαναβρίσκει όλες του τις προκαταλήψεις: Ναι· τώρα ησύχασα: ο κόσμος είναι όπως ήθελα πάντα να τον βλέπω. Κανένα μαύρο σύννεφο δεν μπορεί να σκιάσει την ηρεμία της σκέψης μου.

Έστω κι αν είναι υποτιμητικό για την ταινία του Loach, δεν μπορεί κανείς να μη την συγκρίνει με την ταινία *De prisa De prisa* του Carlos Saura, όπου διαπιστώνει κανείς τον ίδιο δογματισμό και την ίδια πρόθεση να παρουσιαστεί με τρόπο διεξοδικό ο σύγχρονος κόσμος των νεαρών προλετάριων. Τα πάντα υπήρχαν σ' εκείνη την ταινία, όπως υπάρχουν και σ' αυτήν εδώ. Όμως, σε μια μυθοπλασία, δεν μπορούν να χωρέσουν τα πάντα... Σαν πρόβατα έτοιμα για κούρεμα, οι ήρωες του Loach ακολουθούν προκαθορισμένη πορεία που προσομοιάζει τη δραματουργία της ταινίας μ' εκείνα τα παιχνίδια στα λαϊκά περιοδικά όπου ενώνουμε τους αριθμούς μεταξύ τους και, χωρίς να το συνειδητοποιήσουμε άμεσα, μας προκύπτει μια ζωγραφιά. 1, το απολυτήριο του Λυκείου. 2, η στρατιωτική προπαγάνδα. 3, η ανεργία. 4, τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. 5, οι καβγάδες. 6, το ποδόσφαιρο. 7, το μηχανάκι. 8, το ροκ. 9, το αμήχανο σεξ. 10, οι μικροκλοπές. 11, τα οικογενειακά προβλήματα – και ούτω καθεξής, μέχρι να σκιαγραφηθεί ο καλός προλετάριος της δεκαετίας του '80. Ανήσυχος γιατί είναι άνεργος, απογυμνωμένος επαναστατικότητας, βυθισμένος σε μια δυστυχία χωρίς να συνειδητοποιεί ότι πρέπει να την αντιμετωπίσει μόνος, ο προλετάριος είναι μια σιωπηλή ενσάρκωση της ενοχής των μικροαστών που θεωρούν τους εαυτούς τους πιο τυχερούς. Καλουπωμένοι από το σύστημα, χωρίς καμία αυτονομία, τα πρόσωπα αυτά χρειάζονται τον Loach για να κατηγορήσει την κοινωνία για λογαριασμό τους. Θα μπορούσε κανείς, παρά την ευθύτητά του, να διακρίνει μια λεπτή απόχρωση χειραγώγησης στον τρόπο με τον οποίο ο Loach παρουσιάζει το χαρακτήρα-τύπο για να δικαιολογήσει την ιδεολογική σκοπιμότητα της ταινίας.

Η γλαφυρή λιτότητα που διακρίνει την κινηματογραφική γραφή του Ken Loach, είναι μάλλον ο λόγος που τον οδήγησε στο ν' αποκλείσει κάθε μορφή βίας στους χαρακτήρες που έπλασε. Μόλις αρχίζουν οι φασαρίες, αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως τη δυσκολία που είχε στο να γυρίσει αυτό που θα συνέβαλλε στο να κάνει θεαματική την ταινία του: οι σκηνές είναι σαν αμοντάριστες· η κάμερα παρατηρεί από μακριά. Όμως, με λύπη παρατηρεί κανείς κι ότι η μόνη βία παρούσα είναι η κρατική – είτε από τον τρόπο που τη μεταδίδει προφορικά ο Άλαν μέσα απ' τις αφηγήσεις απ' την Ιρλανδία, είτε από τον τρόπο που τον έχει δηλητηριάσει. Εδώ, μπορεί κανείς να διακρίνει τη σαφή επιλογή τού Loach ν' αποφύγει ό,τι θα μπορούσε να βλάψει τον αυστηρό κομφορμισμό των χαρακτήρων του, κάτι στο οποίο συμβάλλει και ο ενδημικός ρατσισμός των κατώτερων βρετανικών τάξεων.

Αυτή ήταν πάντα η τάση στις παραγωγές του Loach, ο οποίος, στην τηλεταινία του *The Gamekeeper*, που παρουσίασε το 1980 στις Κάννες, είχε ήδη καταφέρει να υπερβεί τα όρια του δογματισμού του λόγου του, χάρη στην εξαιρετική του ικανότητα να πλάθει χαρακτήρες για τους οποίους νιώθει συμπάθεια. Ένα απ' τα ψεγάδια του *Ματιές και χαμόγελα* αποτελεί το γεγονός ότι ο Loach διαπιστώνει, γύρω στα δύο τρίτα της ταινίας, ότι ο κεντρικός του χαρακτήρας, πιο θεωρητικός παρά αληθινός, δε διαθέτει καμία συναισθηματική ικανότητα και, συνεπώς, είναι ακατάλληλος να φέρει το βάρος της ψυχολογικής πτυχής τής ταινίας. Τότε, εν μέσω εξέλιξης της πλοκής, θα τον αντικαταστήσει η φίλη του, η Κάρεν, η οποία θα τον παρασύρει στην αναζήτηση του πατέρα της που έχει εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία, για να ξαναφτιάξει τη ζωή του στο Μπρίστολ. Ο Loach αφήνει εδώ να υπονοηθεί πως δεν το κάνει για να μιλήσει για το δράμα του διαζυγίου στην εργα-

Ματιές και χαμόγελα: *το πρόσωπο των εφήβων.*

Ματιές και χαμόγελα: *και η ουρά των ανέργων όλο μεγαλώνει...*

τική τάξη (το οποίο, άλλωστε, δεν είναι εδώ λιγότερο ή περισσότερο δραματικό απ' ό,τι στις άλλες κοινωνικές τάξεις), αλλά για να δείξει ένα χαρακτήρα πιο αληθινό και πιο δραστήριο από τον άνεργό του. Η απελπισία της Κάρεν, που οι γονείς της την απορρίπτουν και που περνά τη μισή ζωή της σ' ένα υποδηματοπωλείο και την άλλη μισή σε εξόδους με αγόρια που δεν την κατανοούν, είναι πιο σημαντική, γιατί, τελικά, την υποχρεώνει να δράσει, κάτι για το οποίο ο Μικ είναι εξ ορισμού ανίκανος. Το επεισόδιο της αντιπαράθεσης ανάμεσα στην Κάρεν και τον πατέρα της, και της περιπλάνησής της στους παγερούς δρόμους με τον Μικ πάνω σε μια μηχανή, εμπνέει στον Ken Loach καταστάσεις και εικόνες που αφήνουν ελεύθερη την ευαισθησία του και την κατανόηση των πιο αμήχανων συναισθημάτων, κάτι που αποτελεί ό,τι καλύτερο διαθέτει η τέχνη αυτού του κινηματογραφιστή.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 328, Οκτώβριος 1981.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

ΠΑΤΡΙΔΑ (1986)
(Πρωτότυπος τίτλος: Fatherland)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Trevor Griffiths. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Antje Petersen. **Μουσική:** Christian Kunert, Gerulf Pannach. **Ήχος:** Kevin Brazier, Karl Laabs. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Gerulf Pannach (Κλάους Ντρίτεμαν), Fabienne Babe (Έμα), Cristine Rose (Λούσι), Sigfrit Steiner (Τζέιμς), Robert Dietl (δικηγόρος), Heike Schrotter (Μαρίτα), Stephan Samuel (Μαξ), Thomas Oehlke (ο Ντρίτεμαν νέος), Patrick Gillert (Τόμας), Heinz Diesing (Γιούργκεν Κιρς), Eva Krutina (Ρόζα), Hans Peter Hallwachs (Ράινερ Σιφ), Ronald Simoneit (Ούβε), Marlowe Shute (αμερικανός πρόξενος), Jim Raketa (Μπράουν), Bernard Bloch (δημοσιογράφος), Wienfried Tromp (κύριος Χένιγκ). **Παραγωγή:** Raymond Day για τις Film Four International (Λονδίνο), Clasart Film (Μόναχο), MK2 (Παρίσι), με τη συμμετοχή του Γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού. **Διάρκεια:** 111 λεπτά. Έγχρωμη και ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο UNICEF στο Φεστιβάλ Βενετίας 1986.

Πρώτο Μέρος: Ο ΥΠΑΡΚΤΟΣ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ. Ο Κλάους Ντρίτεμαν, ανατολικογερμανός αριστεριστής τραγουδιστής, φιμώνεται από τις Αρχές, αλλά, τελικά, του επιτρέπεται να περάσει στη Δυτική Γερμανία. Στην πραγματικότητα, ακολουθεί τα βήματα της αδελφής του και του πατέρα του, που υπήρξε κάτι σαν διαφωνών πολιτικός ήρωας και, μετά την εξέγερση του 1953, αυτομόλησε στη Δύση, χωρίς ν' αφήσει πίσω του κανένα ίχνος. Δεύτερο Μέρος: Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ. Στο Δυτικό Βερολίνο, η τελευταία προοδευτική δισκογραφική εταιρεία έχει ετοιμάσει ένα συμβόλαιο για τον Κλάους. Αυτός, όμως, ενδιαφέρεται περισσότερο να βρει τον πατέρα του παρά να ξαναπαίξει μουσική. Μια νεαρή γαλλίδα δημοσιογράφος, η Έμα, τον βοηθά στην έρευνά του. Γνωρίζοντας ότι τον παρακολουθούν, και μη θέλοντας να χρησιμοποιηθεί στην αντικομμουνιστική προπαγάνδα, ο Κλάους με την Έμα πηγαίνουν στην Αγγλία, ακολουθώντας τα ίχνη του πατέρα του. Τρίτο Μέρος: Ο ΣΤΑΛΙΝΙΣΜΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ, Ο ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟΣ ΔΕ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Φτάνοντας στο Κέιμπριτζ, ο Κλάους αρχίζει ν' αμφιβάλλει για τα κίνητρα της Έμα. Η ίδια του αποκαλύπτει ότι είναι κυνηγός Ναζί κι ότι βρίσκεται στα ίχνη ενός προδότη που κατέδωσε πολλούς ολλανδούς αντιστασιακούς. Ο πατέρας του Κλάους, που τώρα ζει σαν απομονωμένος καλλιτέχνης με το ψευδώνυμο Τζέιμς Ντράιντεν, μπορεί να έχει πολύτιμες πληροφορίες. Ο Κλάους τον επισκέπτεται χωρίς να του αποκαλύψει ποιος είναι. Ανακαλύπτει ότι ο πατέρας του ήταν ο προδότης, κι ότι εργαζόταν για την Γκεστάπο από την εποχή που τον συνέλαβαν στον Ισπανικό Εμφύλιο. Όταν οι σύμμαχοι κατέλαβαν την Ολλανδία, οι Γερμανοί τον φυγάδευσαν στην Αμερική και, μετά το τέλος του πολέμου, οι Αμερικανοί τον έφεραν στο Βερολίνο ως πράκτορά τους. Ο Κλάους φεύγει αηδιασμένος και λέει στην Έμα την αλήθεια. Η εταιρεία δίσκων καταφέρνει να τον βρει, αλλά η τηλεφωνική τους επικοινωνία παρακολουθείται. Πριν η Έμα προλάβει να τον συναντήσει, ο Ντράιντεν βρίσκεται κρεμασμένος, και η αστυνομία θεωρεί το θάνατό του αυτοκτονία. Ο Κλάους πηγαίνει στο Άμστερνταμ για να δώσει ένα κοντσέρτο.

[...] Ο σεναριογράφος Trevor Griffiths κι εγώ στοχεύαμε να δείξουμε τις αντιδράσεις κάποιου Ανατολικοευρωπαίου που βρίσκεται στη Δύση παρά τη θέλησή του, αλλά και τη στάση της Δύσης απέναντί του. Ύστερα είχαμε πάντα στο μυαλό μας μια ιδέα, που πολλοί άνθρωποι εκφράζουν σε κάποιον εκ πεποιθήσεως «αριστερό»: «Αφού δεν σ' αρέσει εδώ, γιατί δεν πας στη Ρωσία να δεις πώς είναι;» Θέλαμε επίσης να δείξουμε ότι η έλλειψη ελευθερίας του ανατολικού μπλοκ σχετίζεται με την έλλειψη ελευθερίας στη Δύση. Λένε συχνά ότι οι άνθρωποι καταφεύγουν στη Δύση για να βρουν την ελευθερία, αλλά εμείς δε συμφωνούμε. Οι αλυσίδες που έχουμε εδώ, είναι πιο λεπτές, είναι όμως το ίδιο πραγματικές. Κάτι άλλο που επιδιώκαμε, ήταν ν' αναλύσουμε τις καταστροφικές επιπτώσεις του σταλινισμού στις γενιές των ανθρώπων. Κι ύστερα, ήταν η πεντηκοστή επέτειος του Ισπανικού Εμφυλίου, που υπήρξε μια μεγά-

λη στροφή. Δε θέλαμε να κάνουμε μια ταινία σαν πολιτική προκήρυξη. Διαλέξαμε την περίπτωση ενός τραγουδιστή, γιατί ταυτιζόμαστε με τη δουλειά του. Ο τραγουδιστής που επικοινωνεί με το κοινό, μοιάζει λίγο με το συγγραφέα και το σκηνοθέτη. Όπως κι αυτοί, διατρέχει πάντα τον κίνδυνο να προκαλέσει την πολιτική εξουσία να επέμβει και να διαρρήξει τη σχέση του με το κοινό. Θέλαμε να εκφράσουμε και κάποια πράγματα με τα τραγούδια και τη μουσική. Έτσι, η ταινία αποκτά μιαν άλλη διάσταση. Δε χρειάζονται μεγάλοι διαλόγοι. Κι ο κεντρικός ήρωας δείχνει πιο ενεργητικός. Το Βερολίνο τονίζει τα χαρακτηριστικά τής Δύσης, γιατί είναι λίγο σαν βιτρίνα, ένα μεγάλο διαφημιστικό πανό στην καρδιά μιας χώρας του ανατολικού μπλοκ ή, καλύτερα, ένα μεγάλο διαφημιστικό σποτ με μαγαζιά, άφθονα καταναλωτικά αγαθά και πλούτη. Είναι σαν να λες στο ανατολικό μπλοκ: «Κοιτάξτε πόσο πλούσιοι είμαστε απ' αυτή τη μεριά!» Είναι μια μορφή προπαγάνδας της Δύσης. Στις συναντήσεις που είχαμε με αφορμή την ταινία, αντιληφθήκαμε ότι η κριτική του Δυτικού Βερολίνου ή της Δυτικής Γερμανίας προκαλούσε ατέλειωτες συζητήσεις, παρ' όλο που μας ευγνωμονούσαν για την κριτική μας στο ανατολικό μπλοκ και τη δέχονταν χωρίς ν' αμφισβητούν καθόλου τις προθέσεις μας. Αντίθετα, η παραμικρή κριτική για τη Δύση γινόταν αντικείμενο μιας εξαιρετικά λεπτομερειακής ανάλυσης, σ' ένα δήθεν καλλιτεχνικό επίπεδο.

Ken Loach

Από συνέντευξη στον Bernard Nave (περ. «Jeune Cinéma», τχ. 178, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1987). Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Ένα ταξίδι στις απόκρυφες περιοχές της Ιστορίας
του *Julian Petley*

Με ελάχιστες αλλαγές, η *Πατρίδα* θα γινόταν τελείως διαφορετική ταινία. Στη νέα, ψυχροπολεμική εκδοχή της, θα 'ταν ένα λουστραρισμένο θρίλερ. Θα 'δειχνε έναν τραγουδιστή που δραπετεύει απ' τον κομμουνισμό, περνάει στη Δύση, υπογράφει συμβόλαιο με εταιρεία δίσκων, έχει μια ερωτική περιπέτεια με μια δημοσιογράφο, ξαναβρίσκει τον πατέρα του και, στο τέλος, θριαμβεύει και γίνεται αστέρι πρώτου μεγέθους. Αντίθετα, αν ήταν σοσιαλιστική παραβολή, ο ανατολικογερμανός ήρωας θα γινόταν αντικείμενο εκμετάλλευσης απ' όλους ανεξαιρέτως στη Δύση, και στο τέλος θα επέστρεφε πιο θλιμμένος και πιο σοφός κομμουνιστής, έχοντας συνειδητοποιήσει ότι οι περιορισμοί στην πατρίδα του δεν είναι τίποτα σε σχέση με τις παγίδες του σάπιου καπιταλισμού. Δεν είναι καθόλου παράξενο που ο Ken Loach και ο Trevor Griffiths δεν ακολούθησαν κανένα απ' αυτά τα σενάρια και επέλεξαν να ζωγραφίσουν και τα δύο πολιτικά συστήματα με μελανά χρώματα, τονίζοντας ιδιαίτερα την αδιαφορία τους για τα βασικά ανθρώπινα δικαιώματα και τις ελευθερίες.

[...] Τα καταπιεστικά και ολοκληρωτικά χαρακτηριστικά κάθε συστήματος απεικονίζονται με επιδέξιο, σχεδόν ελλειπτικό τρόπο, χωρίς ίχνος σχηματοποίησης ή τη βαρύτητα του διδακτισμού. Έτσι, στην αρχή της ταινίας, ο Κλάους επισκέπτεται ένα εργοστάσιο για να δει έναν παλιό του φίλο, και διακόπτει μια συγκέντρωση που, εκ πρώτης όψεως, μοιάζει με συνάθροιση των εργαζομένων του ορόφου, αλλά, στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια αστυνομική έρευνα που προσπαθεί να βρει ποιος έγραψε με σπρέι πάνω σ' ένα μηχάνημα: «Αυτή η μηχανή πήρε τη θέση σαράντα ανθρώπων». (Το γεγονός ότι το εργοστάσιο φέρει το όνομα του Karl Liebknecht, ενός από τους ιδρυτές του Γερμανικού Κομμουνιστικού Κόμματος, κάνει τη σκηνή ακόμα πιο ειρωνική.) Από την άλλη, όταν ο Κλάους και η Έμα έρχονται στην Αγγλία, σε κάποιο σημείο της εθνικής οδού η αστυνομία τούς σταματά και τους ανακρίνει: σταδιακά συνειδητοποιούμε ότι είναι η εποχή της απεργίας των ανθρακωρύχων, και η ελευθερία κίνησης των απεργών έχει περιοριστεί δραστικά. Ταυτόχρονα, στην ηχητική μπάντα έχουμε ένα αιχμηρό σχόλιο: σε μια εκπομπή που ακούγεται από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου, κάποια ακροάτρια που βγαίνει στον αέρα και τολμά ν' αναφερθεί στο θέμα των πυρηνικών βάσεων, κόβεται βίαια από τον παρουσιαστή. Μόνο σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις ο άμεσος πολιτικός λόγος υψώνει το ανάστημά του. Η πρώτη είναι στο αρχικό μέρος της ταινίας, που τιτλοφορείται ΥΠΑΡΚΤΟΣ ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ. Ο Κλάους επισκέπτεται τη μητέρα του, κι αυτή, ως αφοσιωμένο μέλος του Κόμματος, προσπαθεί να τον πείσει να μη φύγει. Επαναλαμβάνοντας το τσιτάτο του Marx («Ο σοσιαλισμός πρέπει να ζει μέσα στους ανθρώπους· αλλιώς, δε ζει πουθενά»), ο Κλάους εκρήγνυται: «Θέλω *αληθινό* σοσιαλισμό· όχι τον "υπαρκτό" τους». Και καταλήγει: «Αν πρέπει να με φιμώσουν, ας με φιμώσουν εκεί που έχει λιγότερη σημασία». Το ότι δεν έχει λιγότερη σημασία στη Δύση, γίνεται φανερό στο δεύτερο μέρος της ταινίας, αυτό με τον ειρωνικό τίτλο Η ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ, που αναφέρεται σ' ένα δρόμο κοντά στο Τείχος του Βερολίνου. Η ανακάλυψη ότι ο Κλάους παρακολουθείται από δυτικούς χαφιέδες, αντίστοιχους με εκείνους που ακολουθούσαν τα βήματά του στο ανατολικό μπλοκ, η πώληση της προοδευτικής μικρής εταιρείας Taube σ' ένα μεγάλο τραστ και η ανάκριση του Κλάους από τους πράκτορες της CIA, οδηγούν στη δεύτερη σκηνή εμφανούς πολιτικού λόγου. Στη διάρκεια μιας δεξίωσης της δισκογραφικής εταιρείας προς τιμήν του, ο Κλάους, αηδιασμένος από την αυταρέσκεια ενός επίσημου καλεσμένου από το Υπουργείο Πολιτισμού, εκτο-

ξεύει μια επίθεση ενάντια στη δυτική «καταπιεστική ανεκτικότητα» και καταδικάζει το ρατσισμό, την ανεργία και την τηλεοπτική λογοκρισία (περί της οποίας ο Loach έχει ιδίαν πείραν).

Όμως, στο μεγαλύτερο μέρος της η ταινία αποφεύγει τέτοιες άμεσες πολιτικές αναφορές κι αφήνει τα γεγονότα να μιλήσουν μόνα τους. Ο τόνος είναι συγκρατημένος, ποτέ οξύς, και η σκηνοθεσία τόσο αθέατη και διακριτική που, κάποιες φορές, λέξεις και δράσεις κινδυνεύουν να περάσουν απαρατήρητες. Οι εικόνες του καταναλωτισμού είναι το κλειδί της «ανελευθερίας» που ο Κλάους γνωρίζει στη Δύση. «Το να γνωρίζεις πώς να φέρεσαι σαν προϊόν, δεν είναι έμφυτο» δηλώνει. Και το επιχείρημά του συμπληρώνεται από κάποιον άλλο καλεσμένο στη δεξίωση της Taube, που του απαντά: «Ο μόνος λόγος για τον οποίο η Δύση χρειάζεται λιγότερα όργανα καταπίεσης, είναι γιατί έχει μάθει να υμνεί την τάση των ανθρώπων να γοητεύονται». Τα χρήματα, όμως, δεν είναι μόνο στη Δύση η ρίζα όλων των κακών. «Θα σ' αφήσουν να ξαναγυρίσεις, μόλις αρχίσεις να κερδίζεις σοβαρά ποσά» συμπληρώνει ο καλεσμένος. «Μπροστά στο συνάλλαγμα, η καθαρή ιδεολογία δεν πιάνει μπάζα.»

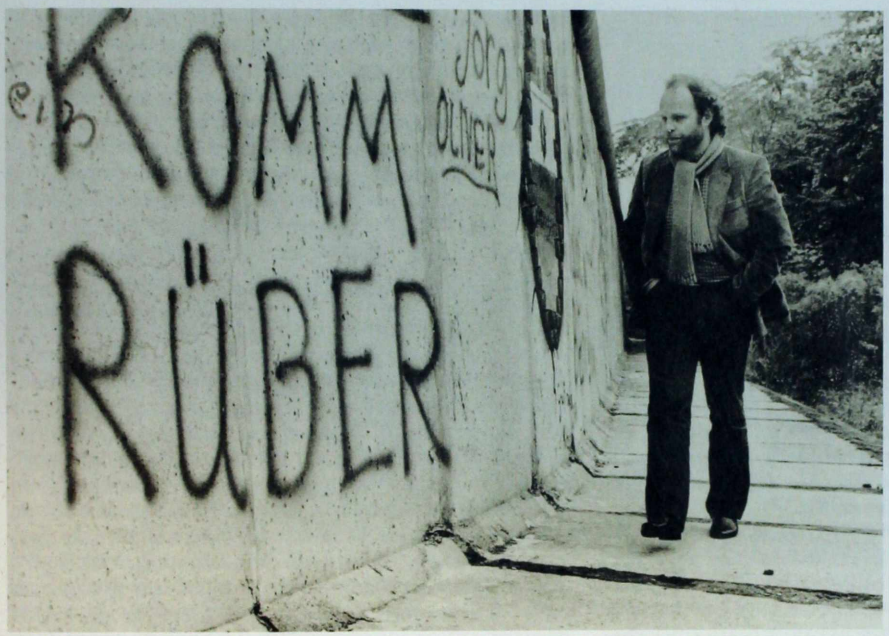
Ο σκεπτικισμός με τον οποίο η ταινία αντιμετωπίζει τα πολιτικά συστήματα *και* του ανατολικού *και* του δυτικού μπλοκ, κορυφώνεται με την εμφάνιση της μοναχικής, σκαμμένης φιγούρας του πατέρα, που ξεκίνησε τη σπασμωδική πολιτική του καριέρα ως κομμουνιστής στην Ισπανία, εκτελώντας αναρχικούς και συνδικαλιστές, γιατί ο Στάλιν τους είχε επίσημα χαρακτηρίσει «εχθρούς τού λαού», συνέχισε ως πράκτορας της Γκεστάπο να εργάζεται για τους Αμερικανούς, και κατέληξε φυγάς από την Ανατολική Γερμανία. Απομονωμένος και μισότρελος καλλιτέχνης, ζει πια ζωγραφίζοντας αυτούς που αποκαλεί «πρόσωπα της αθωότητας» (διαδηλωτές, απεργούς και άλλους διαφωνούντες), και περιμένοντας να τον εκτελέσει κάποιος πράκτορας από τη μία ή την άλλη πλευρά που υπηρέτησε. Έτσι, η αναζήτηση του πατέρα του Κλάους εξελίσσεται σ' ένα ταξίδι στις απόκρυφες περιοχές της Ιστορίας. Φέρνει στο φως κάποιες από τις προδοσίες και τις διφορούμενες συμμαχίες που έδωσαν μορφή στη μεταπολεμική Ευρώπη. Η μόνιμη υποψία για τα κατεστημένα πολιτικά οχυρά (και όχι βέβαια για οποιαδήποτε μορφή πολιτικής οργάνωσης) είναι ένα από τα βασικά θέματα που διατρέχουν το έργο του Loach. Η *Πατρίδα* είναι μια εντυπωσιακή και, ταυτόχρονα, σκοτεινή μεγέθυνση του φάσματος αυτού του σκεπτικισμού πέρα από τα όρια της αγγλικής πολιτικής, ώς το σημείο όπου ταυτίζεται με μια πανευρωπαϊκή προοπτική.

«Monthly Film Bulletin», τχ. 638, Μάρτιος 1987.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

ΜΥΣΤΙΚΗ ΑΤΖΕΝΤΑ (1990)
(Πρωτότυπος τίτλος: Hidden Agenda)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen. **Φωτογραφία:** Clive Tickner. **Σκηνικά:** Martin Johnson, Nigel Felps. **Κοστούμια:** Daphne Dare. **Μουσική:** Stewart Copeland. **Ήχος:** Simon Okin, Graeme Holdaway. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Frances McDormand (Ίνγκριντ Τζέσνερ), Brian Cox (Κέριγκαν), Brad Dourif (Πολ Σάλιβαν), Mai Zetterling (Μόα), Maurice Roëves (Χάρις), Robert Patterson (Ίαν Λόγκαν), Bernard Bloch (Ανρί), Bernard Archard (σερ Ρόμπερτ Νιλ), John Benfield (Μάξγουελ), Ian McElhinney (Τζακ Κάνιγχαμ), Jim Norton (Μπρόντι), George Staines (ο ψηλός άντρας), Michelle Fairley (Τερέζα Ντόιλ), Brian McCann (Μολόι), Des McAleer (λοχίας Κένεντι), Mandy McIlwaine (αστυνομικός), Oliver Maguire (επιθεωρητής Φρέιζερ), John Keegan (ντετέκτιβ Χιουζ), Ivan Little (ο δημοσιογράφος στην τηλεόραση), Llew Gardner (τηλεπαρουσιαστής). **Παραγωγή:** Eric Fellner και Rebecca O'Brien για την Initial Film and Television Productions σε συνεργασία με την Hemdale. **Διάρκεια:** 108 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών του 1990.

Βόρεια Ιρλανδία, μερικά χρόνια πριν. Μια ομάδα από την Ένωση για τις Ατομικές Ελευθερίες (η Ίνγκριντ Τζέσνερ, ο αμερικανός δικηγόρος Πολ Σάλιβαν, ο Ανρί και η Μόα) έρχονται στο Μπέλφαστ για να ερευνήσουν τις παραβιάσεις των ατομικών δικαιωμάτων. Σε μια συνέντευξη Τύπου, τους πλησιάζει η Τερέζα Ντόιλ και τους προτείνει να τους δώσει φωτογραφίες από την εγκληματική πολιτική των Βρετανών απέναντι στους υπόπτους για συμμετοχή στον IRA. Όταν ένας σύνδεσμος δίνει κρυφά στον Πολ μια κασέτα, εκείνος συμφωνεί να συναντηθεί με κάποιον ονόματι Χάρις, προκειμένου να βρει περισσότερα στοιχεία. Στη διαδρομή, όμως, κάποιοι ένοπλοι σταματούν το αυτοκίνητο κι εκτελούν επί τόπου τον Πολ και τον οδηγό. Επειδή το ένα θύμα είναι ξένος υπήκοος, ο επιθεωρητής Κέριγκαν έρχεται από το Λονδίνο, ορίζεται επικεφαλής της έρευνας, ανακαλύπτει ότι η αναφορά της αστυνομίας, σύμφωνα με την οποία ο Μολόι, ο οδηγός του αυτοκινήτου, παραβίασε κάποιο οδόφραγμα, είναι κατασκευασμένη, κι έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Μπρόντι, τον ιρλανδό ομόλογό του, που είναι έξω φρενών για την επέμβαση του Κέριγκαν στην περιοχή του. Η Ίνγκριντ πληροφορεί τον Κέριγκαν για μια άδεια θήκη κασέτας που βρήκε στα πράγματα του Πολ μαζί μ' έναν κατάλογο ονομάτων. Επισκέπτονται τη χήρα του Μολόι που τους επιβεβαιώνει ότι κάποιοι έψαξαν το σπίτι της απ' άκρη σ' άκρη και πήραν όλες τις κασέτες του συζύγου της. Ενώ βρίσκονται στο σπίτι της, η Ίνγκριντ ανα-



Ο Gerulf Pannach στα σύνορα δύο κόσμων (Πατρίδα).

Η Frances McDormand και ο Brian Cox στη Μυστική ατζέντα.

γνωρίζει μια φωτογραφία του Χάρις, ενός πρώην πράκτορα των μυστικών υπηρεσιών, και, μέσω της Τερέζα Ντόιλ, κανονίζει να τον συναντήσει σε μια λέσχη των Δημοκρατικών. Εκεί ο Χάρις αποκαλύπτει στην Ίνγκριντ και στον Κέριγκαν ότι η κασέτα του περιέχει αποδείξεις μιας συνωμοσίας υψηλού επιπέδου, η οποία υποκινείται από τη CIA και σκοπεύει ν' αποσταθεροποιήσει την εργατική κυβέρνηση Heath, παρουσιάζοντας τον πρώην πρωθυπουργό Harold Wilson σαν πράκτορα της KGB. Ο Χάρις θέλει οπωσδήποτε να δημοσιευτούν τα στοιχεία, και προτείνει άλλη μια συνάντηση για να τους παραδώσει την ταινία. Ο σερ Ρόμπερτ Νιλ καλεί τον Κέριγκαν και τον προειδοποιεί να σταματήσει τις έρευνες, απειλώντας τον με μια σειρά ενοχοποιητικών φωτογραφιών που τον δείχνουν μαζί με την Ίνγκριντ στη λέσχη των Δημοκρατικών. Η Ίνγκριντ πηγαίνει στο ραντεβού με τον Χάρις, που της παραδίδει την κασέτα λίγο πριν συλληφθεί. Ύστερα συναντά τον Κέριγκαν, πριν πάρει το αεροπλάνο για την Αγγλία. Αυτός της δηλώνει ότι το πρόβλημα είναι πολιτικό και όχι αστυνομικό, κι ότι δε θέλει ν' αναμιχθεί άλλο. Η Ίνγκριντ δεν του αποκαλύπτει τι θα κάνει με την κασέτα.

Μου φαίνεται ότι είναι πολύ δύσκολο να παρακάμψουμε το πρόβλημα της Ιρλανδίας. Τα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια, εκεί γίνεται πόλεμος, ένας βρόμικος πολεμος, που πρέπει να τον θεωρήσουμε ως το τελευταίο αποικιοκρατικό επεισόδιο. Οι περισσότερες αγγλικές κυβερνήσεις διατείνονται ότι ο πόλεμος αυτός δεν έχει υπάρξει, αλλά εγώ θεωρώ καθήκον μου, μόλις μου δίνεται η ευκαιρία, να λέω και να δείχνω αυτά που ξέρω. Τα μέσα ενημέρωσης παρουσιάζουν αυτόν τον πόλεμο σαν μια σειρά τρομοκρατικών πράξεων, τις οποίες η αγγλική εξουσία πρέπει να πατάξει. Ενώ, λοιπόν, μιλούν συχνά για τον πόλεμο, δεν κάνουν καμιά προσπάθεια να τον ερμηνεύσουν· για παράδειγμα, ταυτίζουν τον IRA με την τρομοκρατία, χωρίς να λένε κουβέντα για τις μικρές τρομοκρατικές ομάδες που κάνουν τη βρόμικη δουλειά για την αστυνομία ή για τον βρετανικό στρατό. Ο πόλεμος της Ιρλανδίας δηλητηρίασε την πολιτική ζωή της Βρετανίας, έχοντας λειτουργήσει αποσταθεροποιητικά στους κόλπους της αστυνομίας και της δικαιοσύνης. Τώρα ξέρουμε ότι αρκετοί άνθρωποι πιάστηκαν και φυλακίστηκαν βάσει κατασκευασμένων αποδείξεων. Αυτός ο πόλεμος, λοιπόν, πρέπει να σταματήσει οπωσδήποτε και πρέπει πολύ σύντομα να βρεθεί πολιτική λύση. Ας μην ξεχνάμε ότι ακόμα και σήμερα στην Ιρλανδία, όπως και στη Βρετανία, υπάρχει ένα σύστημα λογοκρισίας που φροντίζει να πληροφορεί μονομερώς το κοινό. Τα βρετανικά μέσα ενημέρωσης θεωρούνται κατά κανόνα αντικειμενικά, όμως κι αυτά ασκούν λογοκρισία. Η άποψη των Δημοκρατικών για την ένωση της Ιρλανδίας δεν μπορεί να παρουσιαστεί, να συζητηθεί και να υποστηριχθεί στην τηλεόραση. [...] Στη *Μυστική ατζέντα* θελήσαμε να δείξουμε ότι συχνά η δημοκρατία είναι μόνο πρόσοψη, ν' αποκαλύψουμε την πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από μια βιτρίνα νομιμότητας. Η ταινία αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα: το πρώτο δείχνει τις μεθόδους που χρησιμοποιούν οι μυστικές υπηρεσίες ενάντια στους ίδιους τους Ιρλανδούς· το δεύτερο, τον πολιτικό αντίκτυπο που έχουν αυτές οι μεθοδεύσεις στους κόλπους της βρετανικής εξουσίας. Όταν η ταινία προβλήθηκε στους αγγλικούς κινηματογράφους, ξεσήκωσε μια βίαιη εκστρατεία εναντίον μας.

Ken Loach

Από συνέντευξη στον Philippe Pilard («Positif», τχ. 392, Οκτώβριος 1993). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Τηλεοπτική συνωμοσία
της *Verina Glaessner*

Η *Μυστική ατζέντα* είναι μια γενναία ταινία, σε μια εποχή κατά την οποία ο ευφυής διάλογος για το «ιρλανδικό ζήτημα» εξοβελίζεται από το μονόλογο για την «αντίσταση στην τρομοκρατία». Είναι όμως και λίγο απογοητευτική, γιατί σπατάλησε το δυναμικό της καταφεύγοντας σ' ένα ακόμα αστυνομικό δράμα για τις υπηρεσίες ασφαλείας, τις υπόγειες δραστηριότητές τους και τις συνωμοσίες της CIA που δυναμιτίζουν τη δημοκρατία. Όσο σημαντικές κι αν είναι οι αποκαλύψεις αυτές, έχουν πολύ μικρή σχέση με τη Βόρεια Ιρλανδία, για τα προβλήματα της οποίας η ταινία προβάλλει μόνο τη θέση ότι, στην προσπάθειά τους να νικήσουν την τρομοκρατία, οι ειδικές δυνάμεις καταφεύγουν σε μεθόδους εξίσου καταδικαστέες μ' αυτές των αντιπάλων τους. Μ' άλλα λόγια, πρόκειται για το γνωστό σενάριο που αποκαλύπτει την κρυφή ομοιότητα του υπερασπιστή του νόμου με τον παραβάτη του κι έχει δώσει τροφή σε στρατιές ταινιών με «διεφθαρμένους μπάτσους».
Αρχικά, η ταινία του Loach υπόσχεται πολύ περισσότερα, καθώς ξεκινά με δύο αντίθετες δηλώσεις (η πρώτη, κάποιου Δημοκρατικού του δέκατου ένατου αιώνα· η δεύτερη, της Margaret Thatcher, που υποστηρίζει ότι η Βόρεια Ιρλανδία ανήκει στη Βρετανία όσο και η εκλογική της περιφέρεια), ενώ, συγχρόνως, θέτει το ερώτημα σε ποιο βαθμό μπορούν να εφαρμοστούν οι κανόνες του πολέμου. Παρ' όλα αυτά, καμία προσπάθεια δεν καταβάλλεται ώστε να φανεί ο τρόπος με τον οποίο οι απόψεις και τα ερωτήματα αυτά επηρεάζουν τη βρετανική και την ιρλανδική ζωή, ή ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται το δημοκρατικό αίσθημα. Υπάρχει, βέβαια, μια επίσκεψη σε κάποια λέσχη Δημοκρατικών, ένα τραγούδι και κάποιο πρόσωπο που ισχυρίζεται ότι είναι εκπρόσωπος του Sinn Fein. Το (σε γενικές γραμμές) ήπιο σενάριο του Jim Allen υπαινίσσεται ότι τα πράγματα μπορεί να είναι πιο περίπλοκα, όταν η Τερέ-

ζα Ντόιλ αναφέρει πως ο αδελφός της φυλακίστηκε για κατοχή όπλων κι επειδή «τιμώρησε για τον IRA» κάποιους χούλιγκαν. Με τη λέξη «χούλιγκαν» ικανή να καλύψει διάφορα αδικήματα (στην Ανατολική Ευρώπη, π.χ., χρησιμοποιείται ως γενικός όρος που καταδικάζει δημόσια όλους συνολικά τους διαφωνούντες), θα μπορούσε να ξεκινήσει μια ολόκληρη ιστορία για τη σχέση του IRA με την κοινότητα (σχέση που δεν είναι και τόσο «βολική»). Όλα αυτά, όμως, πρέπει να ειπωθούν αναλυτικά.

Ο Loach υιοθετεί ένα νατουραλιστικό στιλ πιο διάφανο απ' ό,τι, π.χ., στο *Days of Hope*, για παράδειγμα. Αυτό μπορεί να βοηθά την ταινία να ξεφύγει από τα στερεότυπα (ευτυχώς, π.χ., δεν υπάρχουν τα θεατρικά κλισέ για την Ιρλανδία), αλλά, συγχρόνως, αποκλείει την ένταση και την ανάλυση που θα επέτρεπε μια πιο εκφραστική τεχνική. Έτσι, οι χώροι λειτουργούν μόνο ως σκηνικά για τη δράση και δε ζωντανεύουν ποτέ με τις ιδιαιτερότητες της ιστορίας τους. Μπορεί κανείς να αντιπαραβάλει την ταινία με τον *Πατέρα αφέντη* των Taviani ή τις ταινίες του Rosi για τη νότια Ιταλία ή, σε μια άλλη κατηγορία, τα παθιασμένα έργα τού Κλίμοφ υπέρ του ρωσικού εθνικισμού. Τα ίδια μπορεί να υποστηρίξει κανείς ως προς ή, μάλλον, ενάντια στην άτονη ερμηνεία της Frances McDormand, που υποδύεται την Ίνγκριντ, ενώ ο Brian Cox παραμένει σταθερά στο καλούπι του χοντροκομμένου και πραγματιστή τηλεοπτικού ντετέκτιβ. Ο ρεαλισμός του Loach ταίριαζε στις ανησυχίες του '60· αργότερα, το *Κες* έφερε τη δική του σκληρή ποίηση. Για κάποιους κύκλους, το *Days of Hope* έγινε το πεδίο ενός πειράματος για τις προοδευτικές (ή άλλου τύπου) δυνατότητες του ρεαλισμού. Όμως, αυτό το ανακάτεμα της τηλεοπτικής αμεσότητας με μια πλοκή που στηρίζεται στην ξαναζεσταμένη «θεωρία συνωμοσίας», δεν προσφέρει πολλά στο διάλογο για τα κρίσιμα θέματα της καθημερινής ζωής σ' αυτή τη χώρα.

«Monthly Film Bulletin», τχ. 684, Ιανουάριος 1991.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Η ιρλανδική μέγκενη
του *Sorj Chalandon*

Ας μη διστάσουν όσοι αδιαφορούν για το πρόβλημα της Βόρειας Ιρλανδίας. Παρά τα όσα θα λεχθούν, η *Μυστική ατζέντα* δεν ασχολείται με το θέμα αυτό. Είναι μια καλοφτιαγμένη και εντελώς ανήθικη αστυνομική ταινία. Οι κακοί παραμένουν κακοί, και τους σχεδόν καλούς τούς κατατρώει η δειλία. Πρόκειται για μια οξύτατη κριτική της βρετανικής κοινωνίας, που εξοργίζει, και λες, ας έρθουν λοιπόν τα πάνω-κάτω, κι ας έρθει μετά η σιωπή να βάλει τάξη σε ό,τι θα 'χει απομείνει.

Η Frances McDormand και ο Brian Cox στη Μυστική ατζέντα.

Ας μη διστάσουν, όμως, και όσοι ενδιαφέρονται για το πρόβλημα της Βόρειας Ιρλανδίας. Παρά τα όσα ελέχθησαν, η *Μυστική ατζέντα* ασχολείται με το θέμα αυτό. Βρετανικά αγήματα περιπολούν στο γκέτο, οι αστυνομικοί είναι πιο πιστοί στη μοναρχία παρά στους νόμους, η αγγλική κοινή γνώμη είναι εντελώς αδιάφορη: εδώ, οι φόνοι και το πένθος· εκεί, οι ψόφιοι κοριοί.

Ας ξαναγυρίσουμε στην αστυνομική ταινία: ήσυχη, στημένη σαν ντοκιμαντέρ. Τίποτα το εντυπωσιακό. Μια παγίδα που κλείνει σιγά σιγά, χωρίς θαυμαστικό. Ένας αξιωματικός του βρετανικού στρατού εξεγείρεται. Σε μια κασέτα που έκλεψε πριν από δέκα χρόνια, ακούγονται φωνές κάποιων Συντηρητικών πολιτικών που συνωμοτούν για να ρίξουν την κυβέρνηση των Εργατικών. Ο πρωθυπουργός βάλλεται πανταχόθεν. Η αντιπολίτευση ψάχνει –και βρίσκει– τον τρόπο να τον διαβάλει, κι ύστερα να τον βγάλει απ' τη μέση. Ο Χάρις δεν αντέχει. Μπορεί να 'ναι έτοιμος να σκοτώσει για το Στέμμα, όχι όμως και να ταπεινωθεί γι' αυτό. Οπότε, παραιτείται. Λιποτακτεί. Παίρνει πίσω τον όρκο τού στρατιώτη, αηδιασμένος από την ήρεμη αυτοπεποίθηση των πλαστογράφων που ετοιμάζονται να κυβερνήσουν. Καταζητούμενος, με τη ζωή του σε διαρκή κίνδυνο, δραπετεύει στην Βόρεια Ιρλανδία και βρίσκει προσωρινό καταφύγιο στην εθνικιστική κοινότητα του Μπέλφαστ. Εξόριστος στην ίδια του τη χώρα, αγωνίζεται για να δημοσιοποιηθούν οι αποδείξεις της συνωμοσίας των Συντηρητικών. Καταφθάνει στο Μπέλφαστ μια επιτροπή ανθρωπίνων δικαιωμάτων με επικεφαλής τον Πολ Σάλιβαν, έναν Αμερικανό ιρλανδικής καταγωγής. Ο Χάρις, ο Βρετανός, έρχεται σ' επαφή με τον Πολ.

Πάλι απ' την αρχή: βρισκόμαστε στο Μπέλφαστ, στη Βόρεια Ιρλανδία. Μια επιτροπή ανθρωπίνων δικαιωμάτων διενεργεί έρευνες. Κάποιοι περιγράφουν τα βασανιστήρια που υπέστησαν στις ανακρίσεις. Κοινοτοπίες... Η Μεγάλη Βρετανία καταδικάστηκε δύο φορές από το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο για «ταπεινωτικές και εξευτελιστικές τακτικές». Μουσκεμένη πλαστική σακούλα στο πρόσωπο μέχρι ασφυξίας. Σβήσιμο τσιγάρου πάνω στο σώμα. Αλλεπάλληλοι ξυλοδαρμοί. Πολύωρη ορθοστασία, γυμνός, τα μάτια δεμένα. Βρισιές. Ταπεινώσεις. Απειλές κατά της οικογένειας. Εικονικές εκτελέσεις. Φόβος, φόβος, φόβος. Ο Πολ Σάλιβαν ακούει χωρίς να δίνει και πολλή προσοχή. Ένας άγνωστος ήρθε σ' επαφή μαζί του. Του παρουσιάστηκε σαν πρώην βρετανός αξιωματικός. Θέλει να τον συναντήσει για μια υπόθεση που ξεπερνά κάθε φαντασία. Δέχεται.

Μυθοπλασία: δεν υπήρξε ποτέ Χάρις – ούτε κασέτα· κανένας αξιωματικός του βρετανικού στρατού δε βρήκε ποτέ καταφύγιο στα πίσω δωμάτια μιας λέσχης του Μπέλφαστ. Πραγματικότητα: υπήρξε μια εκστρατεία συκοφάντησης της κυβέρνησης των Εργατικών πριν την άνοδο της Margaret Thatcher στην εξουσία· οι βρετανικές μυστικές υπηρεσίες διέθεσαν όλες τις δυνάμεις τους σ' εκείνη τη μάχη· οι «κόκκινοι» έπρεπε να πέσουν – κι έπεσαν. Μυθοπλασία: κανένας αμερικανός δικηγόρος ονόματι Πολ Σάλιβαν δε δολοφονήθηκε ποτέ από βρετανό κομάντο την ώρα που πήγαινε σε μια συνάντηση· κανένα ραδιόφωνο δεν ανακοίνωσε ποτέ ότι το όχημα είχε παραβιάσει ένα μπλόκο του στρατού κι ότι οι στρατιώτες αναγκάστηκαν ν' ανοίξουν πυρ. Πραγματικότητα: Shoot to kill· αφού δεν μπόρεσαν να εξουδετερώσουν τους παράνομους εθνικιστές με τη βία, τους παγίδεψαν με δόλο· καμιά δεκαπενταριά άντρες και γυναίκες του IRA «εκτός υπηρεσίας» δολοφονήθηκαν από μονάδες της SAS. Αρκεί ένα όνομα, μια αμφιβολία, ένα μέρος, κι οι ειδικές δυνάμεις του βρετανικού στρατού στήνουν ενέδρα. Καμιά φορά, στο επεισόδιο δίνεται τεράστια δημοσιότητα, όπως εκείνο στο Γιβραλτάρ: τρεις εθελοντές του IRA, άοπλοι, βαδίζουν στο δρόμο· τους σταματάει ένας κομάντο των επίλεκτων βρετανικών σωμάτων· τους πυροβολεί σχεδόν εξ επαφής, τους αποτελειώνει εξ επαφής – καμία τύχη. Άλλοτε, πάλι, το επεισόδιο δεν προκαλεί το παραμικρό ενδιαφέρον: τρεις φίλοι έπεσαν σε ενέδρα, σ' ένα δρόμο της κομητείας Τάιρον· στο αυτοκίνητο μετρήθηκαν τριακόσιες τρύπες από σφαίρες· άοπλοι· τους πυροβόλησαν για καλό και για κακό· ύστερα το ραδιόφωνο ανήγγειλε ότι είχαν παραβιάσει μπλόκο.

Μυθοπλασία: ο Πίτερ Κέριγκαν, βρετανός αστυνόμος που δεν έχει καμία σχέση με τα γεγονότα της Βόρειας Ιρλανδίας, διενεργεί έρευνες για το θάνατο του δικηγόρου και δεν αργεί να πιστέψει στην ύπαρξη της συνωμοσίας. Πραγματικότητα: ο δικαστής ονόματι Stalker, τίμιος Βρετανός, έχει έρθει για να ερευνήσει σχετικά με την πρακτική τού «Shoot to kill», και η Βασιλική Χωροφυλακή της Βόρειας Ιρλανδίας τον αντιμετωπίζει σαν κατάσκοπο. Μυθοπλασία: ένας ακόμα αστυνομικός στην ιστορία του κινηματογράφου που αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις έρευνες, προκειμένου να προστατέψει τη ζωή του. Πραγματικότητα: ο δικαστής που το πόρισμά του είναι καταπέλτης για τις δυνάμεις ασφαλείας, συνταξιοδοτείται αυτεπαγγέλτως. Πραγματικότητα: πάλι αυτοί οι αστυνόμοι της Βασιλικής Χωροφυλακής που δεν αντέχουν να βλέπουν έναν μπάτσο απ' την κυρίως Αγγλία να ψαρεύει στα δικά τους νερά· οι σιωπές...· τα ψεύδη...· κρατικοί λειτουργοί κατηγορούνται ότι απέκρυψαν πληροφορίες απ' τη δικαιοσύνη ή ότι σκηνοθέτησαν προς όφελός τους τις συνθήκες της ενέδρας. Μυθοπλασία: ένας Λίαμ Φίλμπιν, στέλεχος του Sinn Fein, που μιλά για τον αγώνα του. Πραγματικότητα: αυτός ο ίδιος άντρας που, όταν σβήνουν τα φώτα, ονομάζεται Jim McAllister κι είναι πραγματικό στέλεχος του Sinn Fein. Μυθοπλασία: μια γυναίκα που την ξυπνάει μέσα στη νύχτα μια περίπολος του Ulster Defense Regiment. Πραγματικότητα: οι στρατιωτικοί που σπάνε πόρτες με το τσεκούρι ή παράθυρα με τα κοντάκια για να συλλάβουν τον Damien Austin, 16 ετών, που τον κακοποιούσε η αστυνομία επί τρεις μέρες. Μυθοπλασία και πραγματικότητα: όλα αυτά τα πρόσωπα έχουν ένα όνομα· όλα αυτά τα επεισόδια έχουν μια ημερομηνία· όλα αυτά τα γεγονότα έχουν χαραχθεί στη μνήμη. Ταινία του Ken Loach και Ειδικό Βραβείο της Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ Καννών 1990. Ο βρετανός κινηματογραφιστής είχε ήδη μνημονεύσει τη Βόρεια Ιρλανδία στην ταινία του *Ματιές και χαμόγελα*: ένας νεαρός, μη βρίσκοντας δουλειά, κατατάχθηκε στο στρατό· τον έστειλαν στην Ιρλανδία· όταν επέστρεψε, δε μιλούσε πολύ· μόνο κάτι «α, εκεί ήταν δύσκολα τα πράγματα...»· κι έδειχνε, πάνω στο τραπέζι μιας θλιβερής παμπ, μια πλαστική σφαίρα που είχε φέρει από κει στα κρυφά. Εδώ, η Βόρεια Ιρλανδία είναι σε πρώτο πλάνο, αλλά δεν είναι αυτή το κέντρο τής δράσης, άσχετα αν η προφορά, τα πρόσωπα και τα γέλια είναι απ' το Μπέλφαστ, όπως κι οι πολλοί ερασιτέχνες που βρέθηκαν κατά τύχην στην ταινία κι αυτοσχεδιάζουν το ρόλο τους. Στην πραγματικότητα, η Βόρεια Ιρλανδία χρησιμοποιείται για να συμβολίσει το άδικο. Ήταν ο μόνος τόπος μέσα απ' τον οποίο μπορούσε ν' ασκηθεί κριτική στη Συντηρητική κυβέρνηση. Χρησιμοποιήθηκε για να υπογραμμιστεί ο σκοπός. Ωστόσο, ας μη γελιόμαστε. Στρατευμένη, διόλου με τον τρόπο του Κώστα Γαβρά, η ταινία αυτή δεν προσυπογράφει τη βία του IRA. Απλώς, μας θυμίζει βίαια ότι δεν είναι η μόνη.

«Libération», 18.5.1990.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτσίλας.

Μια επιστολή υπεράσπισης της *Μυστικής ατζέντας* από τον ίδιο το δημιουργό της

Αγαπητέ κύριε,
Η άποψη που διατυπώνετε στο άρθρο σας της 10ης Ιανουαρίου, ότι, σε ό,τι αφορά στην ταινία *Μυστική ατζέντα*, οι συνεργάτες μου κι εγώ αδιαφορούμε για την ιστορική πραγματικότητα, είναι πέρα για πέρα αναληθής. Τρεις ήταν οι βασικές μας διαπιστώσεις ως προς τη βρετανική παρουσία στη Βόρεια Ιρλανδία, βασισμένες στα παρακάτω στοιχεία: Πρώτον, σημειώνεται μαζικής κλίμακας κακομεταχείριση των κρατουμένων, ειδικά όσων συμπαθούν τον Ιρλανδικό Δημοκρατικό Στρατό. Το 1978, το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων καταδίκασε τη Μ. Βρετανία για παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ανάρμοστη μεταχείριση των κρατουμένων της.
Δεύτερον, τείνει να παγιωθεί ως κανόνας να εκτελούνται εν ψυχρώ άοπλοι πολίτες, ενώ θα μπορούσαν να έχουν συλληφθεί. Μόνο κατά τη διάρκεια του 1982, έξι άοπλοι πολίτες σκοτώθηκαν από τη Βασιλική Χωροφυλακή της Βόρειας Ιρλανδίας. Οι ενεχόμενοι αστυνομικοί ομολόγησαν ότι τους υποδείχθηκαν από τους ανωτέρους τους τρόποι συγκάλυψης των ενεργειών τους. Το επίσημο πόρισμα των πρόσφατων ανθρωποκτονιών στο Κουλιχάνα, που εκδόθηκε στις 31 Δεκεμβρίου, απηχεί τις ίδιες ακριβώς απόψεις.
Τρίτον, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 διεξάγεται ενορχηστρωμένη εκστρατεία κηλίδωσης του Εργατικού και προώθησης του Συντηρητικού Κόμματος από κρατικούς αξιωματούχους. Το 1986, ο Colin Wallace, τέως εκπρόσωπος Τύπου των Ενόπλων Δυνάμεων, σε μιαν αναφορά του σε υπηρεσιακό συμβούλιο αναφέρει, μεταξύ άλλων: *άτομα στους κόλπους των μυστικών υπηρεσιών είχαν επιδοθεί σε ενορχηστρωμένη πολιτική αντιπαράθεση [...] με σκοπό να παρεμποδίσουν την επανεκλογή κυβέρνησης των Εργατικών το 1974 και την αλλαγή ηγεσίας στο Συντηρητικό Κόμμα.*
Η εφημερίδα σας εμφανίζεται να υποκρίνεται ότι το πραγματικό πρόβλημα δεν είναι οι τραγικές συνέπειες της συνεχιζόμενης βρετανικής παρουσίας στη Βόρεια Ιρλανδία, αλλά κάτι που το αποκαλεί faction ή, αλλιώς, τη μεταφορά ορισμένων γεγονότων σε δραματοποιημένη μορφή.
Συνέπεσε, μάλιστα, στις κινηματογραφικές κριτικές που δημοσιεύσατε, πριν από τη *Μυστική ατζέντα* να προηγείται η κριτική για την ταινία *Το γύρισμα της τύχης* που, ως γνωστόν, πραγματεύεται τη δίκη του διαβόητου δολοφόνου Klaus von Bülow. Ούτε οι εξωπραγματικοί διάλογοι αυτής της ταινίας, ούτε ο τρόπος απεικόνισης των κεντρικών χαρακτήρων, ούτε τα σημεία όπου η αλήθεια διαστρεφόταν χάριν της μυθοπλασίας – τίποτα απ' αυτά δεν ενόχλησε τον κινηματογραφικό κριτικό σας. Αν πραγματικά κάτι ήθελε να αποδείξει, γιατί δεν έκανε μια σύγκριση ανάμεσα στις δύο συνεχόμενες αυτές ταινίες; Πολύ απλά, ο ανώνυμος αυτός ανεγκέφαλος ήταν αντίθετος με τις πολιτικές απόψεις τής μιας ταινίας και αδιάφορος ως προς το πολιτικό μήνυμα της άλλης.
Σε πολλές ταινίες, τα γεγονότα είναι αληθινά και οι κεντρικοί χαρακτήρες υποθετικοί. Μπερδεύτηκε ποτέ κανένας αναγνώστης σας με όλες τις ταινίες για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο όπου υποτίθεται ότι πολέμησαν αμέτρητοι σταρ; Ή τις ταινίες για το Βιετνάμ, όπως το *Αποκάλυψη, τώρα!* ή το *Πλατούν*; Μήπως με τις ταινίες του Κώστα Γαβρά *Ζ* και *Ο αγνοούμενος*; Πραγματικές ιστορίες, επινοημένοι χαρακτήρες. Μέχρι και ο Ronald Miller, ο άνθρωπος που συντάσσει τους λόγους της κυρίας Thatcher, έχει αποδώσει δραματοποιημένα τα γεγονότα της Ουγγαρίας του 1956 στο θεατρικό του έργο *Shadow of Heroes*.
Σε κάθε αναφορά στη Βόρεια Ιρλανδία, στα πραγματικά γεγονότα υπεισέρχεται μια συγκεκριμένη μυθοπλασία. Μπορεί οι αναγνώστες σας να μην προδικάσουν την ταινία, βασιζόμενοι στη μονόπλευρη κριτική σας· ίσως, μάλιστα, συμφωνήσουν με τους «New York Times», σύμφωνα με τους οποίους «αυτή η αθόρυβα εκρηκτική ταινία προκαλεί ισχυρότερο αντίκτυπο από οποιοδήποτε μελόδραμα».
Ειλικρινά υμέτερος,

Ken Loach
«The Times», 22.1.1991.
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

ΡΙΦ-ΡΑΦ (1991)
(Πρωτότυπος τίτλος: Riff-Raff)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Bill Jesse. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson, Jonathan Lee. **Κοστούμια:** Wendy Knowles. **Μουσική:** Stewart Copeland. **Ήχος:** Bob Withey, Kevin Brazier. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Robert Carlyle (Στίβι), Emer McCourt (Σούζαν), Jimmy Coleman (Σεμ), George Moss (Μο), Ricky Tomlinson (Λάρι), David Finch (Κέβιν), Richard Belgrave (Κότζο), Ade Sapara (Φάιαμαν), Derek Young (Ντέσμοντ), Bill Moores (Σμερφ), Luke Kelly (Κεν Τζόουνς), Garrie J. Lammin (Μικ), Willie Ross (Γκας Σίντον), Dean Perry (Ουίλφ), Dylan O'Mahony, Brian Coyle, Stuart Peveril (νεαροί), Terry Bird (οδηγός του φορτηγού), Tracy Brabin, Debra Gillett, Benjamin Lush, Jayne MacKenzie, Johanne Murdock (τραγουδιστές), Angela Morant (μεσίτις), Lila Cherif, Joumana Gil, Zohra El Harrack (πελάτισσες). **Παραγωγή:** Sally Hibbin, Parallax Pictures για το Channel 4. **Διάρκεια:** 95 λεπτά. Έγχρωμη, 16mm. **Βραβεία:** Félix

για την καλύτερη ευρωπαϊκή ταινία του 1991. Βραβείο της Διεθνούς Κριτικής στο Φεστιβάλ Καννών 1991.

Ο Στίβι, ένας νεαρός που αποφυλακίστηκε πρόσφατα, έρχεται στο Λονδίνο και βρίσκει δουλειά σε μια οικοδομή. Μπαίνει σ' ένα συνεργείο περιπλανώμενων οικοδόμων, όπου ανήκουν ο Σεμ, ο Μο και ο Λάρι από το Λίβερπουλ, κι αρκετοί μαύροι από τις Δυτικές Ινδίες. Δεν ανήκουν σε σωματεία κι εργάζονται περιστασιακά. Αναλαμβάνουν την κατεδάφιση ενός παλιού νοσοκομείου και τη μετατροπή του σε συγκρότημα κατοικιών. Παρά τις προσπάθειες του μηχανικού να τους πειθαρχήσει, οι εργάτες βρίσκουν έναν τρόπο ν' ανατρέψουν το σύστημα. Μη έχοντας στέγη, ο Στίβι καταλαμβάνει ένα άδειο διαμέρισμα που ανήκει στο δημοτικό συμβούλιο. Μια μέρα, βρίσκει μια τσάντα κι αναζητεί τον ιδιοκτήτη της για να την επιστρέψει. Η τσάντα ανήκει στη νεαρή Σούζαν από το Μπέλφαστ, που προσπαθεί να γίνει τραγουδίστρια. Ο Στίβι την ακούει να τραγουδάει σε μια παμπ όπου η λαϊκή ανδρική πελατεία την ταπεινώνει, κι όταν τελειώνει το πρόγραμμά της, την πάει σπίτι του. Αργότερα, οι εργάτες βοηθούν τη Σούζαν να μετακομίσει στο σπίτι του Στίβι, και για λίγο καιρό η σχέση τους πάει καλά. Όμως ο Στίβι, που φιλοδοξεί ν' ανοίξει ένα μαγαζάκι και να πουλάει κάλτσες και εσώρουχα, ανησυχεί όλο και περισσότερο για την ανοργανωσιά της Σούζαν. Μια μέρα καβγαδίζουν άγρια, αλλά συμφιλιώνονται όταν ο Στίβι, γυρνώντας απ' τη δουλειά, ανακαλύπτει ότι η Σούζαν έχει οργανώσει ένα πάρτι-έκπληξη για τα γενέθλιά του. Ο Στίβι πληροφορείται το θάνατο της μητέρας του από ένα ραδιοφωνικό μήνυμα και, αγνοώντας τα παρακάλια της Σούζαν, πηγαίνει στη Γλασκόβη για την κηδεία. Επιστρέφοντας, βρίσκει τη Σούζαν να κάνει έναν ηρωίνης, και την πετάει έξω απ' το σπίτι. Ένας εργάτης, ο Ντέσμοντ, πέφτει από τη στέγη της οικοδομής, αποκαλύπτοντας ότι τα μέτρα ασφαλείας δεν επαρκούν. Την ίδια νύχτα, οργισμένος, ο Στίβι, μαζί μ' ένα συνάδελφό του, βάζει φωτιά στο σχεδόν τελειωμένο κτίριο.

Δεν καταφέρναμε να βρούμε λεφτά για την παραγωγή όταν λέγαμε ότι πρόκειται για μια ιστορία με οικοδόμους. Έτσι ισχυριστήκαμε ότι είναι μια μεταφορά για την κατάσταση της Βρετανίας. Στην πραγματικότητα, ενώ είναι μια ταινία για τους εργάτες μιας συγκεκριμένης οικοδομής, οι χαρακτήρες τους κι αυτά που τους συμβαίνουν είναι αντιπροσωπευτικά της κοινωνίας κι έχουν συμβεί σε πολλούς ανθρώπους που έτυχε να βρεθούν σε παρόμοιες καταστάσεις. Δεν πρέπει όμως να παρασυρόμαστε και να βλέπουμε την ταινία πολύ μεταφορικά. Στη σκηνή όπου ο μαύρος εργάτης απαιτεί να πληρωθεί, δεν αναφερόμαστε γενικά στη Βρετανική Αυτοκρατορία και στην αποικιοκρατία. Δείχνουμε απλώς έναν εργάτη να μιμείται τη στάση κάποιου αφεντικού. [...] Τον τελευταίο καιρό, οι εργασιακές σχέσεις έχουν χειροτερέψει περισσότερο από ποτέ. Η εκμετάλλευση είναι πιο άγρια, αλλά οι εργάτες αντιστέκονται, επιβιώνουν, αντιδρούν. Το μόνο όπλο των εργατών είναι το χιούμορ, κι όταν δείχνω πόσο τους αρέσει να κάνουν πλάκες, δεν υπερβάλλω· απλώς, παρακολουθώ τη συμπεριφορά τους: η ταινία είναι μια «κωμωδία παρατήρησης». Φυσικά και η ταινία αφήνει πολλά πράγματα ανοιχτά, αλλά αυτό ήταν ηθελημένο. Δε σκόπευα να γυρίσω μια καλοχτισμένη ίντριγκα, γιατί στη ζωή τα πράγματα δεν εξελίσσονται τόσο ομαλά. Συχνά, λοιπόν, προτιμώ ν' αφήνω να πλανιέται μια δόση αμφιβολίας, που κάνει τα πράγματα πιο ενδιαφέροντα. Οι ηθοποιοί είναι όλοι επαγγελματίες, αλλά δεν προέρχονται από το θέατρο. Κάποιοι απ' αυτούς έκαναν σόου σε καμπαρέ, αυτοσχεδιασμούς και κωμικές παρλάτες, αλλά οι περισσότεροι έχουν δουλέψει σε οικοδομές. Μάζεψα ένα επιτελείο όχι κωμικών ηθοποιών, αλλά ανθρώπων που η αστεία πλευρά του χαρακτήρα τους είναι ριζωμένη στην καθημερινότητα. [...] Το γύρισμα με μικρό συνεργείο μάς διευκόλυνε πολύ· μας έκανε πιο ευκίνητους και πιο γρήγορους. Επιπλέον, το φιλμ 16mm έχει περισσότερο βάθος πεδίου και απαιτεί λιγότερα φώτα. Αυτή η ελευθερία μάς επέτρεψε να σεβαστούμε το πλάνο της δουλειάς και να γυρίσουμε πολλές σκηνές που τελικά δεν κρατήσαμε στο μοντάζ, γιατί δε θέλαμε να ξεπεράσουμε τη διάρκεια της μιάμισης ώρας. Η φρεσκάδα του γυρίσματος δίνει στους θεατές την εντύπωση του ντοκιμαντέρ· στην πραγματικότητα, όμως, το ντοκιμαντέρ δε γίνεται έτσι, με τόσες επαναλήψεις και τέτοιο ντεκουπάζ. Αν η ταινία καταφέρνει να ξεγελάει, έχει πετύχει: είναι όσο πρέπει ρεαλιστική και αυθόρμητη.

Ken Loach

Από συνεντεύξεις στο «Cahiers du Cinéma», τχ. 449, Νοέμβριος 1991, και στην εφημ. «L'Humanité», 30.10.1991. Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

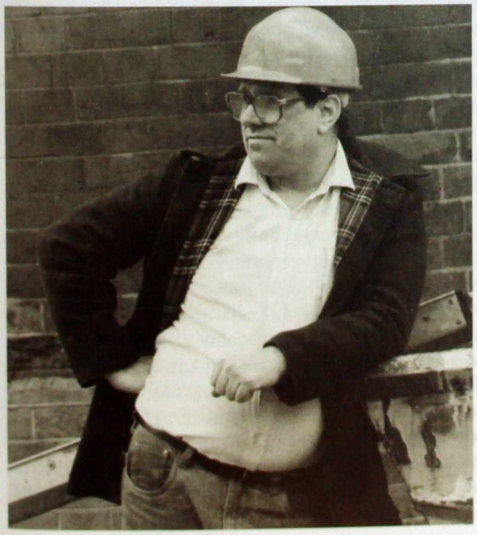
Αγώνας

της *Laurence Giavarini*

Αυτό που χαίρεσαι στον Ken Loach, είναι ότι μπορείς ν' ανακαλύψεις αμέσως τους λόγους για τους οποίους αγαπάς τον κινηματογράφο του: επειδή ξέρεις ότι είναι με το μέρος των μικρών, των απόκληρων και, γενικότερα, όσων υποφέρουν (στο *Ριφ-Ραφ*, των οικοδόμων), χωρίς καχυποψίες γι' αυτά τα καλά του αισθήματα: στη δουλειά του προέχει η συμπάθεια απ' την προσήλωση.

Η τελευταία του ταινία, καλύτερη απ' τη *Μυστική ατζέντα*, επιλέγει το δρόμο όσων ζουν μια ιδιάζουσα ζωή, για να θέσει επί τάπητος μερικά κοινωνικά προβλήματα: τους καταυλισμούς, την κατάληψη εγκαταλελειμμένων κτιρίων, τα ναρκωτικά, τη λαθραία εργασία. Το να τοποθετείς μια

Ριφ-Ραφ: *ο Σεμ (Jimmy Coleman) μιλάει κρυφά στο κινητό του εργολάβου, ενώ ο Στίβι (Robert Carlyle) έχει το νου του.*



Ο Ricky Tomlinson στο Ριφ-Ραφ *(φωτ: Paul Chedlow)*}.

Ο πλακατζής Λάρι (Ricky Tomlinson) κάνει μπάνιο εκεί που δεν πρέπει.

οικοδομή μέσα σε μια ταινία (όπως το 'χει κάνει και ο John Sayles στο *City of Hope*), ή, μάλλον, να τοποθετείς την ταινία σου μέσα σε μια οικοδομή, όπως το κάνει ο Loach, έχει να κάνει μ' ένα είδος απογραφής σε επίπεδο οικονομικό (αν αληθεύει το ότι, όταν η οικοδομική δραστηριότητα ανθεί, τότε όλα πάνε καλά) και ατομικό: την εκπλήρωση των ονείρων κάθε ανθρώπου, το στοιχειώδες δικαίωμα κάθε ανθρώπου για δουλειά και στέγη. Οι οικοδόμοι του *Ριφ-Ραφ* βρίσκονται στο γιαπί όπως σ' ένα πλοίο – μεταφορά που υπονοείται από την παρουσία των αρουραίων στην αρχή και στο τέλος της ταινίας: αν σημαίνουν, αν συμβολίζουν κάτι, είναι σίγουρα η καταστροφή, το ακυβέρνητο πλοίο ή το πλοίο που βουλιάζει. Όταν εμφανίζονται οι αρουραίοι, όταν βγαίνουν προς τα πάνω, όταν μας δίνεται τέτοια άποψη του υπόνομου (χωρίς να μιλάμε για τις βουλωμένες τουαλέτες της οικοδομής ή τις ανοιχτές φλέβες που έχουν τα πρεζόνια στην αφήγηση του Στίβι), είναι γιατί το κακό εντείνεται και παίρνει διαστάσεις επιδημίας. Όταν είμαστε λαθραίοι στην ίδια την οικοδομή μας (οι εργάτες δουλεύουν με ψεύτικα ονόματα), όταν μια χώρα δεν παρέχει πια στέγη, ούτε προστατεύει όσους έρχονται για δουλειά, όταν επιτρέπει στα αφεντικά να φυλακίζουν ή να σκοτώνουν εργάτες, τότε εμφανίζονται οι αρουραίοι. Στο *Ριφ-Ραφ*, οι εργασίες αποπερατώνονται μόνο στο διαμέρισμα που προορίζεται για επίδειξη σε υποψήφιους αγοραστές.

Πρόκειται, λοιπόν, για «αριστερή» ταινία, κι όχι μόνο γιατί οι διάφοροι «υπεύθυνοι» που εμφανίζονται εδώ κι εκεί, ανήκουν στη σκληροπυρηνική Δεξιά (επί κυβέρνησης Thatcher), αλλά και, κυρίως, γιατί η σκηνοθεσία των κοινωνικών προβλημάτων δε διαχωρίζεται από τον ορισμό των πολιτικών αξιών, εκείνων που διέπουν τη διαβίωση εντός των τειχών. Ο τρόπος με τον οποίο ο Loach παρουσιάζει στην αρχή τον Στίβι, ανάμεσα στους άλλους εργάτες της οικοδομής όπου θα προσληφθεί, αρκεί για να περιγραφεί το ηθικό δίδαγμα μιας ταινίας που το ντοκιμαντερίστικο ύφος της τηρεί στάση αλληλεγγύης και επιλέγει την ιδέα μάλλον της κοινότητας παρά της κολεκτίβας, μάλλον της αντίστασης παρά της περιθωριοποίησης. Είναι μια ιδεολογική ακροβασία πάνω σε τεντωμένο σκοινί, όπου ο Loach αποδεικνύεται αλάνθαστος, γιατί δημιουργεί τον κεντρικό του χαρακτήρα στο περιθώριο (έχει μόλις βγει απ' τη φυλακή κι έχει εγκαταλείψει τον τόπο του για το Λονδίνο), ενώ τον διαμορφώνει σύμφωνα με την επίμονη και εύθραυστη αναζήτηση κάποιας τάξης (μέσω της δουλειάς ή, προκειμένου για το ζευγάρι, του έρωτα). Οι χαρακτήρες τού Loach δεν άγχονται για να καταλάβουν την εξουσία· τους φτάνει η αγωνία τους να ζήσουν και να βρουν τη θέση που τους αξίζει. Το γεγονός αυτό αρκεί επίσης, περισσότερο απ' ό,τι οι ιδεολογικές διαμάχες, για να χαρακτηρίσουμε την ταινία *Ριφ-Ραφ* σαν ταινία αγώνα, αφού ο τίτλος της υιοθετεί την ταξική άποψη.[1]

Στο σημείο αυτό, όπως και στην οπτική μεταφορά του κώδικα των αξιών του, ο Loach δεν κάνει λάθος. Έτσι, η πυρκαγιά του τέλους σοκάρει με τη σκηνοθετική της λιτότητα, ενώ αρνείται οποιαδήποτε υστερική απεικόνιση του περάσματος στην πράξη ή της γοητείας απ' τη φωτιά. Συν τοις άλλοις, η ταινία κατέδειξε μια τέτοια πράξη χωρίς να ξεφύγει απ' το σκοπό της. Η πράξη του Στίβι, όπως την περιγράφει ο Loach, είναι η λογική κατάληξη μιας προσπάθειας για επιβίωση· είναι βανδαλισμός και όχι τρομοκρατία, εφόσον δεν τον κατευθύνει καμία οργάνωση. Το τέλος τού *Ριφ-Ραφ* θυμίζει έντονα το τέλος του *Κάνε το σωστό* (που επίσης καταλήγει σε μια παρόμοια έκρηξη), θέτοντας συνεχώς το ερώτημα για το σκοπό και το στόχο της. Το ερώτημα τίθεται στον Spike Lee που επικαλείται την οργή, αλλά σκιάζει την εξέγερση των ηρώων του με τη χρήση μιας αισθητικής πιο δυνατής, λαμπερής, πιο πλούσιας απ' αυτούς: τόσο καλής, ώστε η προσπάθειά τους να επικεντρώνεται στην κατάληψη της εξουσίας (των λευκών). Στο *Ριφ-Ραφ*, το τόσο οικείο στον Loach ντοκιμαντερίστικο ύφος εμπλουτίζει με επιτυχία την υπόθεση και εγγυάται την ορθότητα του σκοπού της ταινίας. Στους χώρους τής κοινότητας, πράγματι ταιριάζουν ο πυκνός κόκκος τής φωτογραφίας, το *φορμά* των 16mm, τα ογκώδη σώματα και το κίτρινο φως. Στις σκηνές στην παμπ ή στην καντίνα των εργατών, ο Loach αφήνει μια διάρκεια που αναδεικνύει τον Λάρι. Ο Λάρι είναι ο δίκαιος, ο λογικός, αυτός που μπορεί ν' αντιστρέψει μια ολόκληρη εχθρική αίθουσα προς όφελος της Σούζαν (όταν αυτή με τα χίλια ζόρια εκπληρώνει τη λαχτάρα της να τραγουδήσει), αυτός που διευθετεί τις διαφορές και πασχίζει να ηθικολογήσει για τον τρόπο ζωής των φίλων του. Οι μεγάλες σκηνές που αφιερώνονται στις μικρές συζητήσεις, στα όνειρα φυγής πάνω στην ταράτσα μιας οικοδομής, δίνουν την αίσθηση του από κοινού βιωμένου χρόνου.

Το πόσο δίκαιη είναι η ταινία του Loach, αποδεικνύεται απ' το γεγονός ότι τηρεί μιαν απόσταση που του επιτρέπει, χωρίς να σταματήσει να περιγράφει τα γεγονότα από κοντά, να ξεστρατίσει λίγο προς τη διακωμώδηση. Το *Ριφ-Ραφ* είναι πάνω απ' όλα μια κωμωδία που, όπως οι ήρωές του, ζωντανεύει αυτό που ο ίδιος ο Loach αποκαλεί «χιούμορ της επιβίωσης»· μια αίσθηση της ειρωνείας των καταστάσεων που, τελικά, επινοεί μιαν ασυνήθιστη και αντισταθμιστική χρήση για το διαμέρισμα που προορίζεται για επίδειξη σε υποψήφιους αγοραστές, προκαλώντας μιαν αστεία πτώση. Φέρνει επίσης μια γλυκιά χαλάρωση στη σκηνή του πένθους: πιο αγέρωχος τελικά, πιο τρελός απ' την πυρκαγιά, ένας κακός αέρας σκορπίζει πάνω στα πρόσωπα μιας παράξενα συναθροισμένης οικογένειας (εκτός αν πρόκειται ευ-

θύς εξαρχής για παράξενη οικογένεια) την τέφρα της νεκρής μητέρας.

1. *Με τη λέξη riff-raff, οι αστοί χαρακτηρίζουν αυτόν που δε δουλεύει, τον ακαμάτη.*

«Cahiers du Cinéma», τχ. 449, Νοέμβριος 1991.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

Άγριο χιούμορ
της *Candy Guard*

Το *Ριφ-Ραφ* δεν είναι κωμωδία, και γι' αυτό είναι τόσο αστείο. Το χιούμορ της ταινίας μού θυμίζει μια δήλωση του Billy Connolly, ότι οι πιο αστείοι άνθρωποι που έχει συναντήσει στη ζωή του, δεν είναι διάσημοι κωμικοί, αλλά εργάτες στο χαλυβουργείο της Γλασκόβης όπου δούλευε κάποτε. Η βρετανική αίσθηση του χιούμορ εκφράζεται συνήθως με πρόστυχα πειράγματα κι έξυπνα λογοπαίγνια. Στην πραγματικότητα, έχουμε μια απίστευτη ικανότητα να «φτύνουμε». Η περιβόητη καταπίεση των συναισθημάτων μας βρίσκει διέξοδο περισσότερο στην τέχνη της υποτίμησης του άλλου παρά σ' εκείνην της θωπείας, χωρίς όμως να υστερεί σε τρυφερότητα. Ο υπόλοιπος κόσμος (ιδίως οι Αμερικανοί) συχνά παρερμηνεύουν αυτό το «αρνητικό» χιούμορ, θεωρώντας το έκφραση αηδίας. Εγώ, πάντως, κολακεύομαι περισσότερο όταν κάποιος με «φτύνει» παρά όταν με «γλείφει». Επειδή μεγάλωσα στην Αγγλία, έχω αναπτύξει τρομακτική ικανότητα να ξεχωρίζω το πείραγμα από την προσβολή. Το θέμα είναι να ξέρεις να γελάς με τον εαυτό σου, γιατί αυτό είναι το ζωτικό συστατικό της κωμωδίας. Παρ' όλα αυτά, το ουσιαστικά βρετανικό «δούλεμα», σπάνια περνάει στην οθόνη· κυρίως, στη μεγάλη. Οι εφημερίδες μάς λένε ότι «θα πεθάνουμε απ' τα γέλια» σε ταινίες κομμένες και ραμμένες για την αμερικανική αγορά, όπως το *Τέσσερις γάμοι και μια κηδεία ή το Ένα ψάρι που το έλεγαν Γουάντα*. Ο Loach καλύπτει το κενό και προσφέρει μια φέτα βρόμικης λονδρέζικης ζωής, πασπαλισμένης με χιούμορ.

Το πνεύμα της ταινίας προέρχεται από εξεζητημένα πειράγματα που ανταλλάσσουν οι εργάτες μιας οικοδομής. Όταν ο καινούργιος στο γιαπί Στίβι ρωτάει τον περιπλανώμενο οικοδόμο Λάρι αν ξέρει κανένα άδειο διαμέρισμα για κατάληψη, εκείνος του κάνει μια μακρόσυρτη διάλεξη για τα κακά του θατσερισμού και την πολιτική κατάσταση της Βρετανίας. «Για ένα άδειο διαμέρισμα σε ρώτησε ο άνθρωπος!» του πετούν οι συνάδελφοί του. Δύο από τις πιο αστείες σκηνές της ταινίας γίνονται ακόμα πιο ξεκαρδιστικές, επειδή ακριβώς στριμώχνονται μέσα σ' αυτή τη σκοτεινή εικόνα κι έχουν κινηματογραφηθεί με τη χαρακτηριστική τραχύτητα του Loach. Στην πρώτη, τρεις Μεσανατολίτισσες τσακώνουν τον Λάρι να κάνει μπάνιο στο διαμέρισμα που τους δείχνουν οι μεσίτες, κι εκείνος μουρμουρίζει κάτι για τα υδραυλικά, καθώς προσπαθεί να καλύψει τη γύμνια του μ' ένα καπέλο. Στη δεύτερη, τα μέλη της οικογένειας του Στίβι από τη Γλασκόβη έχουν στήσει έναν τρικούβερτο καβγά στην κηδεία της μητέρας τους, ενώ η κόρη σκορπίζει την τέφρα της νεκρής επάνω τους. Οι σχέσεις των προσώπων αποκτούν μεγαλύτερη πειστικότητα εξαιτίας του συνδυασμού τέτοιων κωμικοτραγικών στιγμών με το νατουραλιστικό στιλ της ηθοποιίας που χαρακτηρίζει όλες τις ταινίες του Loach.

Αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για την κεντρική σχέση τής ταινίας, αυτήν που ανακαλύπτουμε πίσω από την ιστορία μιας ομάδας οικοδόμων, θυμάτων της αδίστακτης εκμετάλλευσης του αφεντικού τους επειδή δεν είναι μέλη τού σωματείου: την ιστορία ενός νεαρού Σκοτσέζου, του Στίβι, και της σχέσης του με τη Σούζαν, μια νευρωτική Ιρλανδέζα που θέλει να γίνει τραγουδίστρια. Με τους δύο αυτούς ήρωες ο Loach καταφέρνει κάτι σπάνιο στον κινηματογράφο: δίνει ένα αληθινά πειστικό ιστορικό μιας σχέσης, με όλες τις ελπίδες και τους φόβους της. Στις ταινίες, δυο άνθρωποι ερωτεύονται, μπλέκονται σε μια-δυο περιπέτειες (φόνους, συνήθως, ή εκβιασμούς), κι αυτό είν' όλο. Οι πιο ενδιαφέρουσες πλευρές μιας σχέσης, οι περιπλοκότητες και οι αποχρώσεις της, συνήθως καλύπτονται από λούστρο εις βάρος της πλοκής. Στο *Ριφ-Ραφ*, όμως, η σχέση *είναι* η πλοκή.

Παρακολουθούμε δύο ανθρώπους να γνωρίζονται με απλό, καθημερινό τρόπο. Το τελετουργικό ενός εκκολαπτόμενου έρωτα δείχνεται συγκινητικά – η νευρικότητα της πρώτης γνωριμίας, ο απρόσεκτος, μάλλον χαοτικός τρόπος με τον οποίο δύο άτομα αρχίζουν να ζουν μαζί, οι εντάσεις, οι οικειότητες, οι προσδοκίες και οι καβγάδες. Η ταινία παρατηρεί με οξυδέρκεια τη σχέση ανδρών και γυναικών. Στην αρχή, η Σούζαν είναι πιο επιφυλακτική από τον Στίβι. Αφού έχουν κάνει έρωτα, επιμένει ότι δεν επιθυμεί να περιπλέξει τη ζωή της ή να δεσμευτεί. Όταν όμως ο δεσμός αρχίζει να υπάρχει, όταν έχει ήδη μετακομίσει στο σπίτι τού Στίβι, αλλάζει απόψεις και, νιώθοντας ανασφάλεια, κρεμιέται πάνω του. Αυτοί οι αταίριαστοι εραστές (εκείνος, λιγομίλητος και ορθολογιστής· εκείνη, φλύαρη και μέσα στα ζώδια) ωθούνται να 'ναι μαζί απ' τα όνειρά τους. Ο Στίβι είναι ο πιο ρεαλιστής από τους δύο· θα 'θελε να βγάζει το ψωμί τους πουλώντας σωβρακάκια και πολύχρωμες κάλτσες. Εκείνη ονειρεύεται να γίνει διάσημη τραγουδίστρια. Όταν ο Στίβι την κατηγορεί ότι πετάει στα σύννεφα, η Σούζαν απαντά ότι η φιλοδοξία της είναι πιο ερεθιστική απ' το να πουλάς σωβρακάκια. «Σωβρακάκια και πολύχρωμες κάλτσες» τη διορθώνει αυτός. «Αν πρέπει να κάνεις το όνειρο κάποιου κομμάτια, μάθε τουλάχιστον να το λες σωστά.»

Όταν περνάει η εβδομάδα του μέλιτος, οι ρόλοι τους έχουν παγιωθεί εντελώς: εκείνος ξυπνάει και πάει στη δουλειά, ενώ εκείνη μένει στο κρεβάτι όλη μέρα και χάνει τη μία *οντισιόν* μετά την άλλη. Ανάμεσά τους μπαίνει το παλιό φίδι: «Ποιος συντηρεί ποιον». Η σιωπηλή, στωική συμπεριφορά του Στίβι κάνει τη Σούζαν ανήσυχη κι εγωκεντρική. Η αποφασιστική καμπή έρχεται όταν εκείνος επιστρέφει απ' την κηδεία της μητέρας του και βρίσκει τη Σούζαν να κάνει ένεση ηρωίνης μέσα στο σπίτι του, πράγμα που διαλύει το δεσμό τους. Η αποκάλυψη της εξάρτησης της Σούζαν είναι το μόνο πράγμα που με απογοητεύει, γιατί συγχωρεί την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά της.
Ανεξάρτητα απ' αυτό, το *Ριφ-Ραφ* είναι γεμάτο χιούμορ, ρομαντισμό και τραγωδία, χωρίς να καταφεύγει σε μια απίστευτη ιστορία. Από το *Τέσσερις γάμοι και μια κηδεία* χίλιες φορές προτιμώ να δω το *Μια οικοδομή, μια αποτυχημένη σχέση, ένας θάνατος και μια κηδεία.*

«Sight and Sound», τ. 5, τχ. 1, Ιανουάριος 1995.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

ΒΡΟΧΗ ΑΠΟ ΠΕΤΡΕΣ (1993)
(Πρωτότυπος τίτλος: Raining Stones)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Anne Sinclair. **Μουσική:** Stewart Copeland. **Ήχος:** Ray Beckett, Kevin Brazier. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Bruce Jones (Μπομπ Ουίλιαμς), Julie Brown (Αν Ουίλιαμς), Gemma Phoenix (Κολίν Ουίλιαμς), Ricky Tomlinson (Τόμι),Tom Hickey (ιερέας Μπάρι), Mike Fallon (Τζίμι), Ronnie Ravey (χασάπης), Lee Brennan (Ιρλανδός), Karen Henthorn (νεαρή μητέρα), Christine Abbott (Μέι), Geraldine Ward (Τρέισι), William Ash (Τζο), Matthew Clucas (Σον), Jonathan James (Τάνσι) Anthony Bodell (Τεντ), Bob Mulane (φίλος του Τεντ), Jack Marsden (Μάικ), Jimmy Coleman (Ντίξι), George Moss (Ντιν), Jackie Richmond (υπάλληλος του κλαμπ). **Παραγωγή:** Sally Hibbin, Parallax Pictures για το Channel 4. **Διάρκεια:** 91 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών 1993.

Ο Μπομπ και ο Τόμι, δυο μεσήλικες, άνεργοι οικογενειάρχες, προσπαθούν να συμπληρώσουν το επίδομα ανεργίας τους με δουλειές του ποδαριού. Από τα βοσκοτόπια κοντά στο σπίτι τους, στο Λανκασάιρ, κλέβουν ένα πρόβατο, αλλά, καθώς προσπαθούν να πουλήσουν το κρέας του στις παμπ, κάποιοι κλέβουν το παλιό, αλλά απόλυτα απαραίτητο, φορτηγάκι τού Μπομπ. Η επτάχρονη κόρη του Μπομπ, Κολίν, έχει φτάσει στην ηλικία όπου όλα τα κορίτσια των καλών καθολικών οικογενειών παίρνουν την πρώτη τους μετάληψη. Το κόστος τού φορέματος για την τελετή είναι γύρω στις διακόσιες λίρες, κι ο Μπομπ είναι αποφασισμένος να βρει τα χρήματα με κάθε τρόπο. Προσπαθεί να συντηρήσει υπονόμους, αλλά κανείς δεν ενδιαφέρεται, εκτός απ' τον πατέρα Μπάρι, τον καλοσυνάτο ιερέα της ενορίας του, που νομίζει ότι ο Μπομπ προσφέρει τις υπηρεσίες του στην εκκλησία αφιλοκερδώς. Ο Μπομπ προσπαθεί να γίνει μπράβος στο τοπικό ρέιβ κλαμπ, αλλά τα κάνει θάλασσα την πρώτη νύχτα. Απελπισμένος, αναγκάζεται ν' απευθυνθεί σε μια εταιρία δανεισμού για ν' αγοράσει καινούργιο φορτηγάκι, λέγοντας στη γυναίκα του ότι κέρδισε τα χρήματα στον ιππόδρομο. Ο Μπομπ, όμως, αγνοεί ότι η εταιρεία τον θεωρεί αφερέγγυο κι έχει πουλήσει το χρέος του σ' έναν αμείλικτο τοκογλύφο που επισκέπτεται τη γυναίκα του, Αν, και την τρομοκρατεί. Εξαγριωμένος, ο Μπομπ κρύβει ένα σιδηρολοστό κάτω απ' το σακάκι του και πηγαίνει να τον βρει. Τον παρακολουθεί να πίνει σ' ένα μπαρ, κι ύστερα πιάνονται στα χέρια σ' ένα πάρκινγκ. Μετά τον καβγά τους, ο τοκογλύφος φεύγει με το αυτοκίνητό του, αλλά είναι τόσο μεθυσμένος, που συγκρούεται μετωπικά με μια κολόνα και πεθαίνει επί τόπου. Ο Μπομπ σπεύδει να εξομολογηθεί στον πατέρα Μπάρι, που τον συμβουλεύει να μη νιώθει ένοχος και να μην αποκαλύψει την ανάμιξή του στο θάνατο του τοκογλύφου ούτε στη γυναίκα του ούτε στην αστυνομία. Η Κολίν μεταλαμβάνει, και οι γονείς της παρακολουθούν την τελετή με περηφάνεια, ενώ, ταυτόχρονα, δυο αστυνομικοί αναζητούν τον Μπομπ στο σπίτι του. Κάποιος γείτονας τους λέει ότι είναι στην εκκλησία. Μετά το τέλος της Λειτουργίας, ο Μπομπ συναντά τους αστυνομικούς, που του ανακοινώνουν ότι βρήκαν το φορτηγάκι του.

– Η Αγγλία που δείχνετε στο Βροχή από πέτρες, *μας στέλνει κατευθείαν πίσω στον Dickens. Ώς και το πρόσωπο του τοκογλύφου υπάρχει...*
– Δεν απέχει απ' την αλήθεια. Οι τοκογλύφοι έχουν επανεμφανιστεί στις φτωχικές συνοικίες εδώ και μερικά χρόνια. Τα προβλήματα της αγγλικής κοινωνίας έχουν αλλάξει στη διάρκεια των τελευταίων χρόνων του θατσερισμού. Το αδιέξοδο της σημερινής γενιάς είναι πολύ μεγαλύτερο απ' ό,τι στη δεκαετία του '60, που ήταν λιγότερο απελπισμένη. Παρ' όλο που τότε ήμουν τριάντα χρόνων, ανήκα στη γενιά των βρετανών κινηματογραφιστών που τους αποκαλούσαν angry young men (οι νεαροί οργισμένοι). Η οργή δεν είναι μάταιο συναίσθημα, αλλά είναι το τελευταίο στάδιο πριν την απελπισία...
– Ο ήρωας της ταινίας, ο Μπομπ, είναι πιστός. Γιατί δείχνετε την Εκκλησία να παίζει τόσο σημαντικό ρόλο;
– Κατ' αρχάς, δε θα 'ταν ρεαλιστικό να υποστηρίξω ότι τα

πρόσωπα της ταινίας μου, αυτοί οι άγγλοι εργάτες, διατηρούν ακόμα κάποια πίστη στην πολιτική. Δεν ελπίζουν πια σ' αυτήν. Παρ' όλα αυτά, έχουν ανάγκη από μια φανταστική ζωή που θα τους βοηθήσει να βρουν λύσεις στα προβλήματα της καθημερινότητας, στο πώς βγάζουν το ψωμί τους. Η θρησκεία παίζει πολύ αρνητικό ρόλο, γιατί εμποδίζει τους ανθρώπους να σκέφτονται μόνοι τους. Ο παπάς που βλέπετε στην ταινία και που είναι βασισμένος σ' ένα υπαρκτό πρόσωπο, δεν ανήκει στην πλειονότητα· αποτελεί εξαίρεση. Συνήθως, η Εκκλησία βρίσκεται στο πλευρό των ισχυρών· εκτός, βέβαια, από την Ιρλανδία, όπου υποστηρίζει περισσότερο τους καταπιεσμένους.

– Πιστεύετε ότι, στην Αγγλία, θα μπορούσε η Άκρα Δεξιά να γίνει ρυθμιστής της πολιτικής ζωής;

– Όχι· πρώτον, γιατί, στην Αγγλία, η Άκρα Δεξιά δεν είναι τόσο ισχυρή και οργανωμένη όσο στη Γαλλία· και δεύτερον, γιατί δε βλέπω τι περισσότερο θα έκανε ο φασισμός. Ήδη η εργατική τάξη έχει πέσει στα γόνατα. Αυτό που είναι πραγματικά τραγικό, είναι ότι κανείς πια δε χρειάζεται την εργατική τάξη. Τα μεγάλα πολιτικά κόμματα, συμπεριλαμβανομένου και του Εργατικού, δεν την υποστηρίζουν πια. Αυτή είναι η ειρωνεία: ποτέ στην ιστορία του το Εργατικό Κόμμα δεν ήταν τόσο «δεξιό» και τόσο έτοιμο να ακολουθήσει μια «δεξιά» πολιτική. Το γιαπωνέζικο μαγνητόφωνό σας (που δε δουλεύει καλά!) είναι όλο το δράμα της εργατικής τάξης: πρέπει να κατασκευάστηκε σ' ένα υπόγειο, στην Ταϊβάν, από κάποιους φουκαράδες που λούζονται στον ιδρώτα και πληρώνονται 3 φράγκα την ημέρα...

Ken Loach
Από συνέντευξη στη «Libération», 23.5.1993.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Μια μάλλον υπέροχη ταινία
του *Jonathan Romney*

[...] Για τον Ken Loach, τα προβλήματα του τρόπου απεικόνισης της Μ. Βρετανίας εξακολουθούν να είναι τα ίδια. Στο *Βροχή από πέτρες*, δεν αναθεωρεί στο παραμικρό τις κινηματογραφικές του απόψεις. Όμως ο Loach έχει ενστερνιστεί τον ρεαλιστικό κινηματογράφο όπως ελάχιστοι συνάδελφοί του. Επιμένει στα μεγάλα θέματα, όταν οι περισσότεροι χάνονται σε διαφωνίες για τα κινηματογραφικά είδη. Κι αν θεωρείται δεινόσαυρος, δεν το οφείλει μόνο στο είδος των ταινιών που γυρίζει (ελάχιστες διαφορές ύφους υπάρχουν ανάμεσα σ' αυτή τη νέα ταινία του και το *Κες*), αλλά και στην αντίληψη που έχει για τον κινηματογράφο ως βήμα προώθησης των προαιώνιων ιδανικών της εργατικής αλληλεγγύης. Αυτός είναι που πρότεινε με απόλυτη

Το πιο δυσάρεστο βάπτισμα στην ιστορία του κινηματογράφου: ο Bruce Jones στο Βροχή από πέτρες.

σοβαρότητα ότι, για να σωθεί ο αγγλικός κινηματογράφος, πρέπει να φέρει τις ταινίες στις παμπ.

Το *Βροχή από πέτρες* αντλεί τα πρότυπά του από τον παλιό δραματικό νατουραλισμό. Η δομή του είναι ατόφιος Zola: απλοί άνθρωποι, που βρίσκονται εγκλωβισμένοι σε φοβερά αδιέξοδα, αποτέλεσμα μιας ανώτερης αντικειμενικής πραγματικότητας που τους καθορίζει και που οι ίδιοι αδυνατούν να ελέγξουν. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο Loach θέλει ν' αφήσει και μια διέξοδο ελπίδας. Έτσι, φροντίζει ν' αποδίδει πράγματα και καταστάσεις με καταλυτικά χιουμοριστική διάθεση, χαρίζοντάς μας ένα καυστικό τελικό αποτέλεσμα, μεγαλειώδες, αλλά και γελοία εύπεπτο.

Αν αφήσουμε κατά μέρος την πλοκή, θα μείνουμε με την αίσθηση ότι η ταινία επιβεβαιώνει την πίστη στην άποψη ότι η καθημερινότητα μπορεί ν' αποδοθεί σχεδόν απόλυτα πειστικά στη μεγάλη οθόνη. Αυτό είναι το τελευταίο οχυρό τής αντίληψης της ταινίας ως «φέτας ζωής». Για να το επιτύχει αυτό, ο Loach κάνει παράκαμψη μέσω σαπουνόπερας – να γιατί στην ταινία συμμετέχει και ο γνωστός από το σίριαλ *Brooksider* Ricky Tomlinson, στο ρόλο του καλύτερου φίλου του κεντρικού ήρωα. Ο Loach και ο σεναριογράφος Jim Allen στοιβάζουν τις συμφορές στις πλάτες του κεντρικού ήρωα: του κλέβουν το φορτηγάκι, η οικογένειά του δεν έχει λεφτά, οι δουλειές του πάνε απ' το κακό στο χειρότερο, και, μέσα σ' όλα αυτά, η μικρή του κόρη, η Κολίν, χρειάζεται επειγόντως ένα καινούργιο καλό φόρεμα για την πρώτη της Θεία Μετάληψη.

Στο επίκεντρο όλων αυτών, ο Bruce Jones στο ρόλο τού Μπομπ δείχνει τόσο χοντρόπετσος όσο και εφευρετικός, ακέραιος και χιουμορίστας στην αντιμετώπιση της απόγνωσης. Λόγω Jones και λοιπών συντελεστών, η ταινία καταφέρνει να ξεπερνάει τη σχηματικότητα της σύλληψής της. Και στον Loach οφείλεται το ότι οι ηθοποιοί ευτύχησαν ν' αποδώσουν τόσο καλά τους ρόλους τους. Κανείς δεν πρόκειται να χαρακτηρίσει το *Βροχή από πέτρες* ταινία-σταθμό στην ιστορία του αγγλικού κινηματογράφου, αλλά και κανείς δεν μπορεί ν' αρνηθεί ότι ξεχωρίζει με την αποφασιστικότητα και τη συνέπειά της στους κανόνες που έχει θέσει η ίδια. Τελικά, σε πείσμα αυτών των κανόνων, είναι μια μάλλον υπέροχη ταινία.

«New Statesman & Society», 8.10.1993.
Μετάφραση: Κώστας Λυμπέρης.

Απειλητικός ουρανός
του *Νίκου Σαββάτη*

Στο διήγημα «A Father's Story» («Η ιστορία ενός πατέρα»), ένα από τα ωραιότερα του αμερικανού συγγραφέα André Dubus, ο απομονωμένος αγρότης και πιστός καθολικός Λουκ Ρίπλεϊ καλύπτει το θανατηφόρο ατύχημα που προκάλεσε η κόρη του με το αυτοκίνητό της, καθώς ερχόταν να τον δει. Μέσα στο απόλυτο σκοτάδι μιας ήρεμης, αλλά απειλητικής, νύχτας, αλλάζει τη θέση του θύματος (που σχεδόν αφήνει την τελευταία του πνοή στα χέρια του) κι εξαφανίζει όλα όσα θα μπορούσαν να συνδέσουν τον νεκρό με την κόρη του ή με τον ίδιο. Στη διάρκεια μιας πένθιμης και βασανιστικής αγρύπνιας, αποφασίζει να εξιλεώσει την κόρη του και να σηκώσει μόνος το βαρύ φορτίο της ενοχής της. Αμέσως μετά, πηγαίνει στον ιερέα της περιοχής του και μεταλαμβάνει, αλλά η σχέση του με τον κόσμο και ο διάλογός του με το Θεό έχουν αλλάξει για πάντα. Στο *Βροχή από πέτρες*, ο κεντρικός ήρωας, Μπομπ Ουίλιαμς, άνεργος οικογενειάρχης και επίσης βαθιά θρησκευόμενος, προκαλεί με τον δικό του τρόπο ένα θανατηφόρο ατύχημα. Προσπαθώντας να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς του με τον τοκογλύφο που απειλεί ν' αφανίσει την οικογένειά του αν δεν εισπράξει ένα μικροποσό, του επιτίθεται και, παρ' όλο που δεν τον σκοτώνει με τα χέρια του, τον οδηγεί έμμεσα στο θάνατο όταν του σπάει το παρμπρίζ του αυτοκινήτου. Ύστερα, καταφεύγει στον ιερέα της ενορίας του κι εξομολογείται την πράξη του. Προς μεγάλη του έκπληξη, ο ιερέας αντιμετωπίζει αυτή την εγκληματική έκρηξη οργής με κατανόηση και του δίνει άφεση αμαρτιών.

Φυσικά, αυτές οι δύο ιστορίες είναι πολύ διαφορετικές. Το διήγημα, γραμμένο από έναν καθολικό συγγραφέα, ζωγραφίζει λιτά, ρεαλιστικά και με συγκρατημένα τραγικούς τόνους ένα έρημο τοπίο ψυχής, όπου ο ήρωας δοκιμάζει να ταυτιστεί απόλυτα με το ρόλο του πατέρα, και ξεπερνάει τα όρια της πίστης του. Στην ταινία, η μαρξιστική ματιά του Loach και του σεναριογράφου του, Jim Allen, καταγράφει ειρωνικά μια ρεαλιστική μυθοπλασία της καθημερινότητας: την προσπάθεια κάποιων ανθρώπων από τους λιγότερο προνομιούχους χώρους της εργατικής Βρετανίας να επιβιώσουν μέσα στα συντρίμμια που άφησε πίσω της η θατσερική θύελλα, σώζοντας, αν όχι την ψυχή τους, τουλάχιστον την αξιοπρέπειά τους. Το μεγάλο παράδοξο της ταινίας είναι ότι, στη διαδρομή, αυτή η ματιά μπολιάζεται με τη θρησκευτικότητα των καθολικών ηρώων της κοινότητας που παρακολουθεί, και γίνεται αιρετική. Η σχεδόν μανιακή προσήλωση του Μπομπ, του κεντρικού χαρακτήρα, στο τυπικό της πίστης του, η επιμονή του στην τήρηση της υποχρέωσης να εξασφαλίσει στην επτάχρονη κόρη του ένα ολοκαίνουργιο, αστραφτερό φόρεμα για την πρώτη της μετάληψη, τον οδηγεί στην παράβαση της πιο απόλυτης εντολής («ου φονεύσεις»). Έτσι, ακολουθεί μια τροχιά παράλληλη με τον ήρωα του Dubus: προσπαθώντας να ταυτιστεί απόλυτα με την πατρική λειτουργία (να οδηγήσει την κόρη του θριαμβευτικά στην πνευματική κοινότητα των πιστών), πρέπει να συγκρουστεί όχι μόνο με τη συνείδησή του και το Θεό, αλλά και μ' ένα ολόκληρο βρόμικο, άπληστο και ανθρωποφαγικό σύστημα. Αυτό το παράδοξο μπορεί να δίνει στη μαύρη κωμωδία της ταινίας τον πλούτο και το βάθος της, αλλά και, ταυτόχρονα, αποπροσανατολίζει όλους όσοι δεν αισθάνονται βολικά με την εμμονή του Loach να πλάθει πρόσωπα διφορούμενα και αντιφατικά, ν' αφηγείται ιστορίες που ξεπερνούν το μανιχαϊσμό του «καλού» και του «κακού», του «άσπρου» και του «μαύρου», του «θετικού» και του «αρνητικού». Για παράδειγμα, μια από τις πιο συνηθισμένες αναπάντητες απορίες των περισσότερων κριτικών είναι το πώς μπορεί ένας παπάς να έχει τον πιο θετικό ρόλο στην ταινία, και πώς αυτή η επιλογή συμβιβάζεται με τις πολιτικές απόψεις των δημιουργών της. Βασισμένος σ' ένα πραγματικό πρόσωπο, ο ιερέας Μπάρι έχει όλη τη συμπαράσταση του σεναριογράφου και του σκηνοθέτη, επειδή προσπαθεί, χωρίς πολλή βοήθεια από το περιβάλλον του, να λειτουργήσει ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας. Η θέση του, λοιπόν, στη μυθοπλασία είναι προνομιακή, μόνο επειδή καλύπτει το κενό ενός «φωτισμένου» κοινωνικού λειτουργού. Κι ωστόσο, τίποτα απ' αυτά δεν τον σώζει από τα βέλη του ωμού προλεταριακού χιούμορ των δημιουργών. Όταν ο Μπομπ, στην απεγνωσμένη του προσπάθεια να μαζέψει χρήματα, αποφασίζει να συντηρεί αποχετεύσεις, ο ιερέας είναι ο πρώτος του –και μοναδικός– πελάτης. Όμως, αυτός ο «θεόσταλτος» πελάτης, όχι μόνο θεωρεί αυτονόητο ότι οι υπηρεσίες του Μπομπ

Βροχή από πέτρες: ο *Μπομπ (Bruce Jones) ζητάει τη βοήθεια του ιερέα Μπάρι (Tom Hickey).*

Ζωοκλέφτες της συμφοράς: ο Bruce Jones και ο Ricky Tomlinson στο Βροχή από πέτρες.

προσφέρονται δωρεάν, αλλά και –το χειρότερο– προκαλεί με την απροσεξία του ένα αληθινό βάφτισμα του άτυχου βοθροκαθαριστή στα σκατά.

Ακόμα πιο παράδοξο είναι το διπλό ευτυχισμένο τέλος που η ταινία –παρά τη ρεαλιστική της ροή– επιφυλάσσει στον Μπομπ και την οικογένειά του. Αυτό το τέλος, απόλυτα απροσδόκητο, περισσότερο ανησυχητικό παρά λυτρωτικό, αφήνει το θεατή μετέωρο, σχεδόν ένοχο για την ίδια του την επιθυμία να τελειώσουν αίσια οι περιπέτειες της συμπαθητικής οικογένειας. Η γλυκόπικρα ειρωνική σκηνή της πρώτης μετάληψης της μικρής Κολίν, εκθαμβωτικής με το αστραφτερό της φόρεμα, θα μπορούσε να είναι ένα αρκετά διφορούμενο κλείσιμο της ταινίας. Όμως ο Loach αποφασίζει να μην τελειώσει έτσι «εύκολα». Μοντάροντας το δεύτερο μέρος της σκηνής παράλληλα με την προσπάθεια των αστυνομικών να βρουν τον Μπομπ, υπονομεύει την ικανοποίηση του θεατή και τη μετατρέπει σε βαθιά ανησυχία μήπως η ευθύνη του Μπομπ για το θάνατο του τοκογλύφου έχει ανακαλυφθεί. Το «θαύμα» που ακολουθεί (όταν, στην τελευταία σκηνή, οι αστυνομικοί ανακοινώνουν ότι βρέθηκε το κλεμμένο φορτηγό), είναι η δεύτερη έκπληξη. Πολλοί ισχυρίζονται ότι, μ' αυτό το τέλος, η αναζήτηση της πειστικότητας, με την οποία ταυτίζεται η μισο-ντοκιμαντερίστικη πρακτική του σκηνοθέτη, καταρρέει με μια ξαφνική μεταφυσική πιρουέτα της μυθοπλασίας. Στην ουσία, όμως, δεν πρόκειται για θαύμα, ούτε για την εξ ουρανού επιβράβευση του Μπομπ για το γεγονός ότι, παρά το βαρύ του παράπτωμα, παραμένει υποδειγματικός καθολικός. Πρόκειται για την τελική «ειρωνική σύμπτωση» που δεν κολακεύει τόσο την ονειροφαντασία του θεατή ότι η πραγματικότητα είναι μια περιπέτεια με ευτυχισμένο τέλος, όσο κλείνει μιαν αφηγηματική αλυσίδα επεισοδίων που καθρεφτίζουν την άποψη ότι η ζωή «είναι μια φάρσα, ανάκατη με λίγη τραγωδία» (Ken Loach). Κι όπως όλες οι φάρσες ανατρέπουν τη λογική με την υπερβολή τους, έτσι κι αυτή χρησιμοποιεί τον ιδιότυπο κυνισμό της για ν' αντιστρέψει την κυρίαρχη ηθική.

Από την άποψη αυτή, η εμμονή κάποιων κριτικών να συγκρίνουν το *Βροχή από πέτρες* με το νεορεαλιστικό αριστούργημα *Ο κλέφτης των ποδηλάτων* (επειδή και στις δύο ταινίες ο κεντρικός ήρωας εξαρτάται απόλυτα από το μεταφορικό του μέσο και χάνει καθε δυνατότητα να κάνει έστω και εξευτελιστικές δουλειές του ποδαριού, όταν του το κλέβουν) είναι άλλη μια παρανόηση. Στον *Κλέφτη των ποδηλάτων*, η καθαρά ουμανιστική ματιά του De Sica παρακολουθούσε την αρχέτυπη περιπέτεια της καθημερινότητας, την αγωνία του κοινού ανθρώπου να επιβιώσει μέσα στη μεταπολεμική ζούγκλα, σώζοντας τα βασικά τής ύπαρξης και συμφιλιωμένος με τις απώλειές του. Η κοινωνική καταγραφή γινόταν χωρίς ο σκηνοθέτης να φιμώνει τη συγκίνηση και τη συμπόνια του για τον ήρωά του, αφού, την εποχή του νεορεαλισμού, η ανθρώπινη συνείδηση ήταν η εγγύηση για το ότι, στο μέλλον, κάποια όνειρα θα γίνονταν πραγματικότητα, κάποιες αξίες θα 'μεναν ζωντανές, κάποιες κοινωνικές αδικίες θα διορθώνονταν. Στις μέρες μας, όμως, το απίστευτο κενό που καταπίνει όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες, δεν αφήνει πολλά περιθώρια αισιοδοξίας στους σκηνοθέτες με κοινωνιολογική ματιά. Κι έτσι, η οπτική του Loach, ξεκινώντας απ' την τωρινή αφετηρία των χαμένων ελπίδων, δείχνει πολύ ξερή και άχαρη σε σύγκριση με την παλλόμενη από εσωτερική συγκίνηση ποίηση των νεορεαλιστών. Για το λόγο αυτόν, προσπαθεί όσο μπορεί να μη χάνει την ανατρεπτική δυνατότητα που της δίνει το χιούμορ. Η αρχική σκηνή, όπου ο Μπομπ και ο Τόμι, οι δύο βασικοί ήρωες, προσπαθούν να συμπληρώσουν το επίδομα ανεργίας κλέβοντας ένα πρόβατο με τη σουρεαλιστική αδεξιότητα του ερασιτέχνη ζωοκλέφτη, είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τακτικής που, ενώ επιχειρεί να θέσει εξ αρχής τη βασική εξίσωση της ταινίας (ανεργία = αναξιοπρέπεια), ταυτόχρονα δοκιμάζει να την αλαφρώσει, συνδέοντας το θεατή μ' ένα ρεαλιστικό κωμικό ντουέτο. Στη συνέχεια, όσο οι ήρωες δοκιμάζουν να κάνουν όλο και πιο τραγελαφικές «δουλειές», η ελαφράδα δίνει τη θέση της στην ανησυχία, ενώ, στη σκηνή όπου ο τοκογλύφος τρομοκρατεί την οικογένεια του Μπομπ, το χιούμορ έχει εκτοπιστεί εντελώς. Η καινούργια εξίσωση (ανεργία = βία) που η χαλαρή, παρατηρητική κινηματογράφηση διαμορφώνει, αντιπαραθέτοντας καθημερινές στιγμές αποστέρησης και αποτυχίας, είναι τώρα πολύ πιο τρομακτική. Σταδιακά, το συναίσθημα που κυριαρχεί, είναι η συσσωρευμένη οργή ενάντια στη μιζέρια στην οποία το σύστημα καταδικάζει τους ήρωες, και το στοίχημα της ταινίας είναι πώς τα πρόσωπα θα μπορέσουν να ξαναβρούν τον χαμένο τους αυτοσεβασμό και πότε θ' αντιδράσουν. Ο Μπομπ συνειδητοποιεί ότι το παιχνίδι έχει εξελιχθεί σε γύρο του θανάτου, και φτάνει ώς τα άκρα για να ξανακερδίσει τη χαμένη του ανθρωπιά και τη συμβολική θέση του στην κοινότητα. Αντίθετα, ο Τόμι παραμένει φυλακισμένος στον κυνισμό του και κυκλοφορεί από μικροκομπίνα σε μικροκομπίνα, παίζοντας έναν προσωπικό κλεφτοπόλεμο με το σύστημα. Η ταινία, ωστόσο, αρνείται να τον δει ως θύμα: αμέσως μετά τη σκηνή όπου αναγκάζεται να δεχτεί χαρτζιλίκι από την κόρη του, μένει για λίγο μόνος του και βάζει τα κλάματα. Διακριτικά ο Loach περνάει στο επόμενο επεισόδιο χωρίς καν ν' αλλάξει πλάνο, να χρησιμοποιήσει μια δραματική κίνηση της μηχανής σε σχέση με τον ηθοποιό, να ντύσει τη σκηνή με μουσική· χωρίς, δηλαδή, να προσπαθήσει να εκμαιεύσει κάποιο διαφορετικό συναίσθημα. Για τη φειδωλή, κυριολεκτική του μέθοδο, η εικόνα ενος άφραγκου, υπέρβαρου μεσήλικα που κλαίει, κα-

θηλωμένος στον μικρό, καταπιεστικό χώρο της τραπεζαρίας του, δε χρειάζεται κανένα σχόλιο, κανένα τέχνασμα για να μεταδώσει το μήνυμά της.

Σε όλο το έργο του Loach, όπου εφαρμόζεται το νατουραλιστικό αξίωμα της κινηματογράφησης των ηθοποιών σε φυσικά ντεκόρ και όχι σε στούντιο, η φροντίδα για την αυθεντικότητα των χώρων είναι το ίδιο σημαντική με τη φροντίδα για την αυθεντικότητα της ερμηνείας. Η σκηνή του θανάτου του τοκογλύφου γίνεται τόσο τρομακτική, γιατί ο χώρος, αυτό το μισοφωτισμένο, έρημο, πολυώροφο πάρκινγκ, είναι αφ' εαυτού απειλητικός και υποβάλλει αμέσως την αίσθηση της διάλυσης, της βίας, της βρομιάς και του τέλους. Κινηματογραφημένη σε γενικά, ντοκιμαντερίστικα πλάνα, από τη θέση και την απόσταση ενός σοκαρισμένου παρατηρητή και όχι ενός ερεθισμένου ηδονοβλεψία, η σύγκρουση του Μπομπ με τον τοκογλύφο –η πιο σημαντική της ταινίας– δείχνει γι' άλλη μια φορά τη βαθιά ηθική του Loach, που αρνείται να εξιδανικεύσει τη βία και να παρασύρει το θεατή σε εντυπωσιασμούς αμερικάνικου τύπου. Συχνά, όμως, αυτή η απλή και άμεση, μη θεαματική καταγραφή της ασχήμιας του βρετανικού ταξικού τοπίου, χωρίς τη διακοσμητική διάθεση που χαρακτηρίζει πολλές πρόσφατες αγγλικές ταινίες, χρεώνεται άδικα στο σκηνοθέτη ως έλλειψη έμπνευσης ή ευαισθησίας.

Φυσικά, σχηματοποιήσεις και αδεξιότητες υπάρχουν στο *Βροχή από πέτρες*, αλλά είναι άλλης τάξης και αφορούν στην «ουσία» της ταινίας, στη διαμόρφωση των χαρακτήρων και στην ερμηνεία των ηθοποιών. Για παράδειγμα, η καταγραφή των οικογενειακών σχέσεων του Μπομπ είναι υπερβολικά συνοπτική, και η αγάπη που τον συνδέει με τη γυναίκα του και την κόρη του, δε δείχνεται ποτέ αρκετά. Δυο-τρεις τηλεοπτικού τύπου σκηνές δεν επαρκούν για να μας κάνουν να ταυτιστούμε με την επιθυμία του ήρωα και τα βαθύτερα κίνητρα της πράξης του· πόσο μάλλον όταν η ερμηνεία της Julie Brown, που παίζει τη σύζυγο του Μπομπ, ανεξήγητα την ξεχωρίζει από (αντί να την ενώνει με) τον άντρα της. Επίσης, η ερμηνεία του Ricky Tomlinson (Τόμι), ιδιαίτερα στις πρώτες σκηνές, έχει μια αίσθηση χλιαρή και αδιάφορη, που ζημιώνει την αξιοπιστία τού προσώπου και, τελικά, το τοποθετεί σε λάθος απόσταση από το θεατή. Αντίθετα, η υπερβολική φροντίδα στο στιλιζάρισμα της παρουσίας και της συμπεριφοράς του τοκογλύφου τον κάνουν λιγότερο πλούσιο, κάτι σαν αντιπαθητικό καρτούν, που μπορεί να θυμίζει άνθρωπο, γιατί φωνάζει και απειλεί (στη σκηνή που εκβιάζει τη γυναίκα του Μπομπ), γιατί φλερτάρει, μεθάει και κατουράει (στη μεγάλη σεκάνς όπου ο Μπομπ τον παρακολουθεί), γιατί στο τέλος πεθαίνει. Όμως κανείς δε δίνει δεκάρα όταν ένα κακό «καρτούν» γίνεται το μεγαλύτερο θύμα της ταινίας, κι έτσι, η ηθική διάσταση της πράξης του Μπομπ μικραίνει καθώς τοποθετείται –ακόμα κι απ' τον ίδιο τον ιερέα– κάτω απ' την ταμπέλα της δίκαιης εκδίκησης και συγχωρείται. Αντιμετωπίζοντας τη θανάσιμη σύγκρουση του Μπομπ με τον τοκογλύφο σαν ένα «θερμό» επεισόδιο μιας χρόνιας ταξικής αντιπαράθεσης, οι Loach και Allen δεν καταφέρνουν να επιδείξουν προς τον «κακό» της ιστορίας τους την ψυχική γενναιοδωρία που είναι το γνώρισμα της μεγάλης τέχνης. Αποφεύγοντας να περιπλέξουν ψυχολογικά το θεατή περισσότερο, αρκούνται να του παρουσιάσουν την πράξη του Μπομπ σαν ελπιδοφόρα αντίσταση· γιατί, τελικά, με τη διφορούμενη ηθική του άποψη και τις αλλαγές στον τόνο που παραξενεύουν (δεν απέχουμε πολύ από τα σενάρια ενός δεδηλωμένου θαυμαστή του Loach, του Kieslowski με τον Piesiewicz), το *Βροχή από πέτρες* είναι μια μεταβατική ταινία. Ανάμεσα στην πολιτική «κωμωδία» *Ριφ-Ραφ*, όπου η αυθεντικότητα της κοινωνικής καταγραφής ήταν το παν, και στον ψυχολογικό πλούτο της δραματουργίας τού *Ladybird, Ladybird*, αναπαριστάνει μιαν αδιέξοδη κατάσταση τόσο ασφυκτική, που συχνά υποβάλλει τη λαθεμένη εντύπωση ότι δεν προχωρεί πιο πέρα από μια ισοπεδωμένη κινηματογράφηση μιας προφανούς ιδεολογικής εμμονής.

Σεπτέμβριος 1998

LADYBIRD, LADYBIRD (1994)
(Πρωτότυπος τίτλος: Ladybird, Ladybird)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Rona Munro. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Wendy Knowles. **Μουσική:** George Fenton, Mauricio Venegas. **Ήχος:** Ray Beckett, Kevin Brazier. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Crissy Rock (Μάγκι), Vladimir Vega (Χόρχε), Sandie Lavelle (Μέιριντ), Mauricio Venegas (Έιντριαν), Ray Winstone (Σάιμον), Claire Perkins (Τζιλ), Jason Stracey (Σον), Luke Brown (Μίκι), Lily Farrell (Σιρίνα), Scottie Moore (πατέρας της Μάγκι), Linda Ross (μητέρα της Μάγκι), Kim Hartley (η Μάγκι σε ηλικία 5 ετών), Jimmy Batten (κομφερανσιέ), Sue Sawyer (θετή μητέρα), Pamela Hunt (κυρία Χιγκς), Alan Gold (γείτονας), James Bannon (διευθυντής του φαστφουντάδικου), Christine Ellerdeck (Μόιρα Ντένινγκ), Caroline Conlay, Ali de Souza, Deirdre Edwards, Lucie Fitchett, Sue Gifford, Arbel Jones, Tom Keller, Terence Maynard, Nick Miles, Yvonne Riley (κοινωνικοί λειτουργοί), Bruce Alexander, Jil Connick, Rosemary Frankau, Katherine Gieve (δικηγόροι), Lee Alliston, Gillian Borders, Bob Coveney (αστυνομικοί). **Πα-**

ραγωγή: Sally Hibbin, Parallax Pictures για το Film Four International. **Διάρκεια:** 101 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Αργυρή Άρκτος στην Chrissy Rock για την καλύτερη γυναικεία ερμηνεία στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1994, Βραβείο της Διεθνούς Κριτικής (FIPRESCI), Βραβείο της Επιτροπής της Οικουμενικής και της Καθολικής Εκκλησίας (OCIC).

Η Μάγκι κατάγεται από το Λίβερπουλ, αλλά ζει στο Λονδίνο. Ένα βράδυ που έχει βγει με φίλους, γνωρίζει τον Χόρχε, πολιτικό εξόριστο από την Παραγουάη, καταλήγει σπίτι του και, τις μικρές ώρες της νύχτας, του διηγείται τη ζωή της. (Έχει περάσει από μια σειρά καταστροφικές σχέσεις: ο Σάιμον, ο τελευταίος της εραστής, ήταν τόσο βίαιος, που την ανάγκασε να καταφύγει μαζί με τα τέσσερα παιδιά της σ' έναν δημοτικό ξενώνα για γυναίκες. Μια νύχτα που η Μάγκι βγαίνει κλειδώνοντας τα παιδιά στο δωμάτιό τους, το κτίριο πιάνει φωτιά, και ο Σον, ο μεγαλύτερος γιος της, παθαίνει σοβαρά εγκαύματα. Επειδή τη θεωρούν υπεύθυνη για το ατύχημα του γιου της, οι κοινωνικές υπηρεσίες τής παίρνουν τα παιδιά, επιτρέποντάς της να ζήσει μαζί τους μόνο σε μια «οικογενειακή εστία». Η Μάγκι επιμένει ότι θέλει να μείνει σε διαμέρισμα, αλλά δεν καταφέρνει να τους πείσει. Όταν τη στέλνουν μαζί με τα παιδιά στην οικογενειακή εστία, το σκάει και ξαναγυρνά στον Σάιμον. Τον πείθει να φύγουν όλοι μαζί, οι κοινωνικές υπηρεσίες τούς κυνηγούν, κι όταν τσακώνονται, ο Σάιμον παίρνει τα παιδιά και φεύγει. Επεμβαίνει η αστυνομία, οι κοινωνικές υπηρεσίες κατηγορούν τον Σάιμον για βάναυση συμπεριφορά, και η Μάγκι καταφεύγει στη δικαιοσύνη, αλλά χάνει τη δίκη και την κηδεμονία των παιδιών.) Λίγο αργότερα, η Μάγκι μένει έγκυος από τον Χόρχε, που έχει προσληφθεί ως μάγειρος σε φαστφουντάδικο, και συζούν σε διαμέρισμα που παραχωρεί ο Δήμος. Η Μάγκι γεννάει, κι όλα πάνε καλά ώς τη μέρα που η Μάγκι δεν αφήνει έναν υγειονομικό επιθεωρητή και μια κοινωνική λειτουργό να μπουν στο σπίτι. Ένας κακεντρεχής γείτονας λέει στην κοινωνική λειτουργό ιστορίες για το «προβληματικό» ζευγάρι. Η αστυνομία τούς παίρνει το παιδί, και οι κοινωνικές υπηρεσίες επιτηρούν τη σχέση τους. Στο δικαστήριο, ο γείτονας ψευδομαρτυρεί ότι ο Χόρχε δέρνει τη Μάγκι, αλλά και αποδεικνύεται ότι ο Χόρχε είναι παντρεμένος στην Παραγουάη. Μπαίνει σε εφαρμογή η διαδικασία της απέλασής του, αλλά αργότερα του επιστρέφουν το διαβατήριο. Η Μάγκι ξαναμένει έγκυος, αλλά, αμέσως μετά τον τοκετό, της αρπάζουν το παιδί μέσα απ' το μαιευτήριο. Η οργή της ξεσπάει στον Χόρχε που δεν έκανε τίποτα για να τους εμποδίσει. Τελικά, παρά την ένταση στη σχέση τους, καταφέρνουν να μείνουν μαζί. Στον επίλογο μαθαίνουμε ότι έκαναν άλλα τρία παιδιά, τα οποία κατάφεραν να κρατήσουν, αλλά δεν τους επιτρέπεται καμιά επικοινωνία με τα δύο προηγούμενα παιδιά τους, καθώς και με τα παιδιά της Μάγκι από τις άλλες σχέσεις της.

Μια μέρα, πήρα ένα γράμμα. Αυτό δεν είναι καθόλου περίεργο, γιατί δέχομαι πολλά γράμματα. Παρ' όλο που οι ταινίες μου έχουν κακή διανομή στη Βρετανία, η δουλειά μου στην τηλεόραση έχει συντελέσει ώστε πολλοί ανθρωποι να με θεωρούν κάτι σαν κοινωνικό λειτουργό... Κάποιος γνωστός της αληθινής Μάγκι μού περιέγραφε στο γράμμα το επεισόδιο που αποτελεί την τελευταία σκηνή της ταινίας. Μου φάνηκε τόσο απίστευτο, που αποφάσισα να γνωρίσω αυτή τη γυναίκα. Μαζί με τη σεναριογράφο μου πήγα να την επισκεφθώ στο προάστιο του Λονδίνου όπου μένει. Ανακάλυψα, λοιπόν, μια τυπική λαϊκή οικογένεια με δύο παιδιά: το ένα ήταν πάνω στα γόνατα της μητέρας του· το άλλο έπαιζε στη μοκέτα. Το ζευγάρι μάς διηγήθηκε την ιστορία του. Την ακούσαμε ώς το τέλος, και μετά φύγαμε. Για πολλές ώρες μετά είχαμε μείνει άφωνοι. Συνάντησα την αληθινή Μάγκι δυο-τρεις φορές. Η σεναριογράφος μου τη συνάντησε πολύ περισσότερες κι έκανε μεγάλες συζητήσεις μαζί της. Συνάντησε επίσης και τους κοινωνικούς λειτουργούς – όσους τουλάχιστον δέχτηκαν να της μιλήσουν... [...] Είναι η πρώτη φορά που συνεργάζομαι με τη Rona. Θεώρησα ότι μια γυναίκα θα μπορούσε να καταλάβει και να διηγηθεί καλύτερα την ιστορία. Πολύ γρήγορα αποφασίσαμε ότι έπρεπε να επικεντρώσουμε αυτή τη μεγάλη ιστορία στη σχέση του ζευγαριού Χόρχε-Μάγκι, κι έτσι εισαγάγαμε τα φλασμπάκ. Ήταν απαραίτητα· όχι μόνο για λόγους συντομίας, αλλά και για τη συνοχή της αφήγησης, για να γίνει κατανοητή η λογική των χαρακτήρων. Δε μ' ενδιαφέρει να δείχνω τους καλούς και τους κακούς. Θέλω να δείχνω κάθε χαρακτήρα μέσα στην αλήθειά του. Για παράδειγμα, ο θεατής πρέπει να μπορεί να κατανοήσει τη συμπεριφορά των κοινωνικών λειτουργών. Επέμεινα ότι πρέπει να μπορεί να καταλάβει γιατί οι κοινωνικοί λειτουργοί πιστεύουν ότι η Μάγκι είναι αδύνατον να είναι καλή μητέρα. Η Μάγκι είναι αγωνίστρια και πολύ προστατευτική μητέρα. Αυτοί, όμως, εξακολουθούν να τη θεωρούν υποχείριο των παλιών της εραστών, αιώνιο θύμα της βίαιης συμπεριφοράς τους. Επειδή στο παρελθόν υπήρξε κακοποιημένο παιδί, κανείς δε φαντάζεται ότι είναι ικανή να βγει από τον κύκλο της βίας. Κι όμως, *μπορεί* ν' αλλάξει... γίνεται κι αυτό... Πώς μπορεί κανείς να δραπετεύσει από το παρελθόν του; Ό,τι και να κάνει η Μάγκι, οι άλλοι τη βλέπουν σαν θύμα της ανδρικής βίας. Γι' αυτό επέμεινα να δομήσω την αφήγηση με φλασμπάκ. Αλλιώς, η ιστορία της Μάγκι θα έμοιαζε με μια σειρά όμοιων σχέσεων, μ' έναν κατάλογο από καταστροφικές καταστάσεις. Η τελευταία της ιστορία θα φαινόταν απίστευτη...

Ken Loach

Από το press-book της ταινίας.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Η επανάσταση είναι τάξεως βιολογικής
του *Βασίλη Ραφαηλίδη*

Τέσσερα παιδιά από διαφορετικούς άντρες συν πέντε παιδιά απ' τον ίδιο άντρα ίσον εννιά παιδιά απ' την ίδια γυναίκα: την Ιρλανδέζα Μάγκι. Τα έξι από τα εννιά τα παίρνει η Κοινωνική Πρόνοια με τη βία, γιατί οι άντρες με τους οποίους κατά καιρούς ζει η Μάγκι, είναι βίαιοι, κι αυτό θα μπορούσε να έχει συνέπειες στην ομαλή ανάπτυξη των παιδιών. Όσο για την κουνέλα στο τετράγωνο (θα μπορούσαμε, τη μεν λέξη «ladybird» να τη μεταφράσουμε «κουνέλα», τη δε επανάληψη της λέξης στον τίτλο, να τη θεωρήσουμε σαν ύψωση της αναπαραγωγικής ικανότητας και του αναπαραγωγικού πάθους στο τετράγωνο), αυτή δεν προστατεύεται από την Κοινωνική Πρόνοια, επειδή είναι ενήλικη, επειδή είναι ντιζέζ σε παμπ της συμφοράς στο δυτικό Λονδίνο κι επειδή πρέπει ν' αφεθεί απερίσπαστη να γεννοβολάει, ίνα πληρωθεί το ρηθέν: «αυξάνεσθε και πληθύνεσθε και κατακυριεύσατε την γην» (ως αποικιοκράτες).
Σήμερα, βέβαια, δεν υπάρχουν αποικιοκράτες – υπάρχουν μόνο *νεο*-αποικιοκράτες· δηλαδή, αποικιοκράτες που δεν άρχουν στις αποικίες διά της βίας των όπλων, αλλά διά της βίας του χρήματος, ενώ ο βαλσαμωμένος αγγλικός λέων μπορεί να μη βρυχάται πια, ποιος ξέρει όμως τι επιφυλάσσει το αόριστο μέλλον. Άλλωστε, καλύτερα να κατασκευάζεις εργατικά χέρια επιτόπου, παρά να τα εισάγεις και να μην μπορείς να τα επανεξάγεις σε περιόδους δύσκολες για την εθνική και την πολυεθνική οικονομία. Τα εισαγόμενα εργατικά χέρια είναι σαν τις εισαγόμενες πρώτες ύλες (επισφαλή και αβέβαια), ενώ οι γυναίκες-κουνέλες είναι δώρο Θεού για μια υπογεννητική δυτική κοινωνία. Άλλωστε, οι πρώτες μηχανές που κατασκεύασε ο άνθρωπος, είναι οι παιδοποιητικές.
Πρόσωπο τόσο εξωφρενικά υπαρκτό, η ηρωίδα της ταινίας, η φοβερή κουνέλα-λέαινα Μάγκι, θα έμοιαζε πρόσωπο μυθικό αν ένας σπουδαίος άγγλος σκηνοθέτης, ο Ken Loach, άνθρωπος προοδευτικός και προσηλωμένος στη μεγάλη παράδοση του αγγλικού ντοκιμαντερίστικου κινηματογράφου, δεν καταλάβαινε πως αυτό που έχει σημασία στην πραγματικότητα, είναι ακριβώς η μυθική της διάσταση. Κι ο μύθος εισβάλλει στην πραγματικότητα και από τα δύο ανθρωπολογικά της άκρα: το *νεοφιλικό* και το *νεοφοβικό*. Νεοφιλική τάση σε μια κοινωνική ομάδα ονομάζουν οι ανθρωπολόγοι τη φιλία, την αγάπη για το νέο και το άγνωστο – αυτό ακριβώς που κάνει έναν άνθρωπο προοδευτικό και τον ωθεί στο να θέλει να οδεύει πριν από τους άλλους σε δρόμους άγνωστους και (ως εκ τούτου) επικίνδυνους· άρα, μη αγαπητούς σε ανθρώπους νεοφοβικούς, που φοβούνται το νέο και (ως εκ τούτου) προτιμούν τη σιγουριά και την ασφάλεια του παλιού και του δοκιμασμένου.
Οι νεοφοβικοί λέγονται και συντηρητικοί. Είναι αυτοί που συντηρούν τα κεκτημένα μιας κοινωνίας στο ψυγείο του φόβου για το καινούργιο. Όμως, για να συντηρηθεί κάτι, πρέπει προηγουμένως ν' αποκτηθεί με τη δράση των ριψοκίνδυνων νεοφιλικών, χωρίς τους οποίους η κοινωνία θα παρέμενε καθηλωμένη στο πιθηκίσιο στάδιο της ανάπτυξής της. Η Μάγκι (Crissy Rock – τι ηθοποιός, μα τον Διόνυσο, αυτή η άγνωστη που τινάχθηκε στην κορυφή!) είναι ό,τι πιο τυφλά και πρωτόγονα προοδευτικό είναι δυνατόν να υπάρξει σ' αυτόν τον κόσμο.
Η Μάγκι είναι υπαρκτό πρόσωπο, και η ταινία αφηγείται μια πραγματική ιστορία που συνέβη σχετικά πρόσφατα στο Λονδίνο. Τίποτα δε θα μπορούσε να σταματήσει αυτό το θηρίο απ' το να γεννοβολάει ακατάπαυστα, εν πλήρει συνειδήσει μιας δυστυχίας κοινωνικής τάξεως, που της την προκαλεί η φυσικής τάξεως ευτυχία τού να είσαι μητέρα. Σ' αυτή τη μεγαλειώδη στη δωρική της απλότητα ταινία, η φύση νικάει κατά κράτος την ανταγωνιστική της κοινωνία (δηλαδή, το οργανωμένο κράτος), χωρίς να είναι ανάγκη να τοποθετηθεί η δράση κάπου στην Αφρική ή την Ασία, όπου η ανθρώπινη φύση ενεργεί νεοφιλικά έτσι κι αλλιώς, προκειμένου να συντηρηθεί η ζωή. Ο πρωτόγονος είναι νεόφιλος από τη φύση του. Ξέρει πως, αν δεν διακινδυνεύσει, δε θα μπορέσει να συντηρήσει τίποτα απ' αυτά που κέρδισε διακινδυνεύοντας. Μ' αυτή την έννοια, ο άνθρωπος της ζούγκλας είναι πιο... προοδευτικός από τους καλούς και φιλήσυχους νοικοκυραίους που τρώνε είτε την κληρονομιά είτε το μισθό χωρίς να διακινδυνεύουν τίποτα, ούτε καν τις δυσμενείς επιπτώσεις που θα μπορούσε να έχει η συμμετοχή σε μια απεργία, πόσο μάλλον σ' έναν πιο δύσκολο και πιο επικίνδυνο αγώνα.
Η προτίμηση του Nietzsche για το τύπου Μάγκι διονυσιακό πνεύμα δεν είναι τυχαία. Ξέρει πως το απολλώνιο πνεύμα είναι από τη φύση του συντηρητικό. Η νηφαλιότητα και η ψυχραιμία είναι κατάλληλες μόνο για δουλειές γραφείου. Με νηφαλιότητα, και ψυχραιμία όχι την Αμερική, αλλά ούτε τη διπλανή σου πολυκατοικία δεν μπορείς ν' ανακαλύψεις. «Στο άγνωστο» πας μόνο «με βάρκα την ελπίδα». Ο ριψοκίνδυνος άνθρωπος, αποκλείεται να μην είναι προοδευτικός με έννοια βιολογική, που κατ' ανάγκην προηγείται της κοινωνικής. Οι κομμουνιστές, για παράδειγμα, που στήνονταν με απίθανη ευκολία μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα, δεν ήταν προοδευτικοί άνθρωποι επειδή είχαν κατανοήσει την αξία και τη σημασία του μαρξισμού (οι περισσότεροι, άλλωστε, ήταν αγράμματοι), αλλά επειδή ήταν φτιαγμένοι απ' την ίδια βιολογική στόφα των conquistadores, των ριψοκίνδυνων εξερευνητών-κατακτητών, των ανθρώπων που γουστάρουν το ζην επικινδύνως και αρνούνται να συντηρήσουν ακόμα και το κεφάλι τους.

Μπορεί μερικοί να μην έχουν να χάσουν παρά μόνο τις αλυσίδες τους, όπως λέει ο Marx, όμως οι περισσότεροι *προτιμούν* τις αλυσίδες τους. Όπως λέει ο Nietzsche, είναι πολύ βολικό να είσαι δούλος. Ο αφέντης σε ταΐζει, σε ποτίζει, κι αν δεν σε βασανίζει, δε θα δυσκολευτείς να δοξάσεις το Θεό που έχεις ένα τόσο καλό αφεντικό. Σου επιτρέπει να επιβιώνεις χωρίς να ζεις. Ένας μισθός, όσο μικρός κι αν είναι, φτάνει για τα στοιχειώδη τροφεία ώστε να επιβιώνεις και να συνεχίσεις να είσαι υποταγμένος στον αφέντη και να τον δοξάζεις. Η συντηρητικότητα του εξαθλιωμένου είναι η πιο γελοία μορφή συντήρησης που θα μπορούσε να υπάρξει. Η Μάγκι –γυναίκα λουμπενοειδής μεν, αλλά με τέτοια ζωική ορμή μέσα της, που ξεπερνάει όλους τους επιβεβλημένους κοινωνικούς επικαθορισμούς– είναι προοδευτική με την ίδια έννοια που είναι προοδευτικός κάθε ριψοκίνδυνος, σ' οποιαδήποτε κοινωνική τάξη κι αν ανήκει. Την επαναστατική αξία των λούμπεν την επισήμανε έγκαιρα ένας ιδιόρρυθμος μαρξιστής, ο Franz Fanon, στο κλασικό πλέον έργο του *Της Γης οι κολασμένοι*, όπου κολασμένοι δεν είναι μόνο οι προλετάριοι του Κομμουνιστικού Μανιφέστου, αλλά όλοι οι παρίες, είτε έχουν είτε δεν έχουν ταξική συνείδηση· αρκεί να έχουν ζωική ορμή σαν αυτήν που περιγράφει ο Henri Bergson σε όλα του τα έργα και, κυρίως, στο *Οι τρεις πηγές της ηθικής και της θρησκείας*.

Τα ναρκωτικά καταστρέφουν τη ζωική ορμή και, ως εκ τούτου, λειτουργούν αντιεπαναστατικά, όπως θα έλεγε ο Fanon. Συνεπώς, τα ναρκωτικά μπαίνουν στην υπηρεσία της συντήρησης – και συντηρούνται απ' τη συντήρηση, όπως άλλωστε απέδειξε ο Aldous Huxley στο ιστορικό του πείραμα για την ισοδυναμία των ναρκωτικών με τις κατευναστικές πολιτιστικές αξίες, όπως ο Θεός, ας πούμε. Σίγουρα, μια κατευναστική προσευχή λίγο πριν κοιμηθείς είναι προτιμότερη από ένα βάλιουμ και (πολύ περισσότερο) από μια ένεση ηρωίνης που αποκλείεται να σε κάνει ήρωα, αλλά πρέπει κάποτε να καταλάβουμε πως η ψυχική ένταση μπορεί να λειτουργήσει και επαναστατικά, όπως έδειξαν οι R.D. Laing και David Cooper.

Προσέξτε τη Μάγκι της ταινίας και θα καταλάβετε πολλά για τη σαρωτική δύναμη του ενστίκτου της επιβίωσης, που αποκλείεται να είναι αποτελεσματικό αν δεν ταυτίζεται με την επιβίωση του ανθρώπινου είδους στο σύνολό του. Η Μάγκι ξέρει πως οι κτητικές αντωνυμίες («το παιδί *μου*», ας πούμε) δε λειτουργούν καλά ούτε στο καλά οργανωμένο αγγλικό Κράτος Πρόνοιας, που προνοεί περισσότερο για τον εαυτό του παρά για τους πολίτες. Την κοινωνική έκρηξη προσπαθεί να προλάβει το Κράτος Προνοίας, που δε δίνει πεντάρα για την προκοπή των ατόμων, που μετράει πόσο επιβαρύνει τον κρατικό προϋπολογισμό η περίθαλψη.

Εδώ, ο θάνατος δε μετράει· μετράνε μόνο η αναπηρία και η ασθένεια, γιατί μόνο αυτά κοστίζουν σε μια κοινωνία – η κηδεία δεν κοστίζει σχεδόν τίποτα. Άλλωστε, δημοσία δαπάνη δε θάβονται μόνο οι προσωπικότητες, αλλά και οι παρίες.

Το Κράτος Προνοίας δε νοιάζεται για τη ζωή μας, αλλά για τη ζωή του.

Η λυσσώδης αντιδικία της Μάγκι με το αγγλικό Κράτος Προνοίας, που της παίρνει τα παιδιά για να τα σώσει από την απερίσκεπτη μάνα τους που ζει σαν τα πετεινά του ουρανού (κατ' ουσίαν, δηλαδή, χριστιανικότατα), κι αυτό το μάχεται γεννώντας κι άλλα κι άλλα, σαν κουνέλα, δεν είναι παρά μια απεγνωσμένη μάχη του ενστίκτου της επιβίωσης ενάντια στις δυνάμεις καταστολής που, σ' ένα μοντέρνο κράτος, σπάνια έχουν τη βάρβαρη μορφή των ΜΑΤ. Στο Κράτος Προνοίας (που προνοεί μόνο για τον εαυτό του – το ξαναλέμε), η φιλανθρωπία (που προνοεί μόνο για τον παράδεισο του φιλανθρώπου) και ο Θεός (που προνοεί για όλους – καταπιεστές και καταπιεζομένους) δεν είναι παρά δυνάμεις καταστολής πιο αποτελεσματικές, γιατί δε γίνονται αντιληπτές σαν τέτοιες από τους απαίδευτους.

Όμως, όσο υπάρχουν Μάγκι σε τούτο τον κόσμο, μπορούμε να είμαστε αισιόδοξοι για τη μοίρα του κόσμου. Η επανάσταση είναι κατ' αρχήν τάξεως βιολογικής.

«Έθνος», 7.1.1995.

Η λογική της ζωής

του *Vincent Ostria*

Πολύ συχνά μπαίνουμε στον πειρασμό να συγκρίνουμε μεταξύ τους τις ταινίες ενός κινηματογραφιστή, ιδίως όταν διαδέχονται η μία την άλλη με συνεχή ρυθμό, όπως συμβαίνει με τις ταινίες του Loach. Ποια είναι λοιπόν για το 1994 η τάση του βρετανού κινηματογραφιστή; Αφήνοντας τη χιουμοριστική και σαρκαστική διάθεση που είχε μετριάσει τη δύναμη των ταινιών *Ριφ-Ραφ* ή *Βροχή από πέτρες*, ο Loach μπήγει τολμηρά το νυστέρι σε μια ανοιχτή πληγή της κοινωνίας, με τη μορφή ενός πεζογραφικού έπους όπου η επανάληψη των συμφορών της ηρωίδας και η δύναμη της αντοχής της αποκτούν φλογερή ένταση.

[...] Υπάρχει στον Loach (ανέκαθεν υπήρχε) μια αναπαραστατική πλευρά, μια συμπεριφορά κοινωνικού Δον Κιχώτη, αλλά αυτό είναι ασήμαντο. Αυτό που προέχει, είναι η σχεδόν ασφυκτική εγγύτητα που τηρεί ο κινηματογραφιστής με το θέμα του: χάρη σ' αυτό το θαυμάσιο πορτρέτο μαινόμενης γυναίκας, ξαναβρίσκει την ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα της *Οικογενειακής ζωής*. Υπ' αυτή την έννοια, ολόκληρη η ταινία αποτελεί μιαν ανθρωπομορφική απεικόνιση της φυγόκεντρης: αν η οργή της Μάγκι παίρνει τέτοι-

Ladybird, Ladybird: *ο Χόρχε (Vladimir Vega) και η Μάγκι (Crissy Rock) – ζευγάρι κόντρα στα πάντα.*

ες διαστάσεις, είναι γιατί η ελευθερία της περιορίζεται απ' την κοινωνία.

Αν και, εκ πρώτης όψεως, το *Ladybird, Ladybird* δίνει την εντύπωση της τυπικής ουδετερότητας που παρουσιάζουν οι ταινίες κοινωνικής μαρτυρίας, σιγά σιγά αντιλαμβάνεται κανείς ότι δεν πρόκειται για κάτι τέτοιο. Πράγματι, ο Loach μας εισάγει πολύ γρήγορα στην υποκειμενικότητα του χαρακτήρα που έπλασε, ιδίως μέσω των φλασμπάκ. Πολύ σύντομα η ταινία μετατρέπεται σε ταινία φρίκης: κοινωνικής φρίκης ή, έστω, κοινωνικού τρόμου. Για να λειτουργήσει αυτός ο στενόχωρος μηχανισμός, χρειάζεται η τεχνητή απομόνωση του κεντρικού προσώπου. Ας δούμε, π.χ., τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι γονείς τής Μάγκι σ' ένα φλασμπάκ[1] στα παιδικά της χρόνια: η ίδια βρίσκεται στο βάθος, ενώ μπροστά της περνούν –φευγαλέες, θολές και φωτογραφημένες από πολύ κοντά– οι φιγούρες των γονιών της. Δημιουργείται έτσι μια αίσθηση κινδύνου που σχηματοποιείται όταν βλέπουμε πια τον πατέρα να φέρεται βίαια, ενώ η μικρή Μάγκι είναι τρομοκρατημένη. Η βία σ' αυτό το σημείο μοιάζει πολύ με τη σκηνή στη *Βροχή από πέτρες* όπου ο τοκογλύφος εκτοξεύει απειλές.

Όπως στις πραγματικές ταινίες φρίκης (αντίθετα με τα θρίλερ), έτσι κι εδώ, τα πάντα στηρίζονται στην έκπληξη, στο σοκ (στη σκηνή, π.χ., της αρπαγής ενός παιδιού από την κλινική όπου έχει μόλις γεννήσει η Μάγκι· η στιγμή που της ανακοινώνεται ότι ένα άλλο της παιδί τραυματίστηκε σοβαρά σε μια πυρκαγιά). Η ταινία (εν προκειμένω, και ο θεατής) ακολουθεί βήμα προς βήμα τις ατυχίες της ηρωίδας, από κοντά, ανυποχώρητα, και φτάνει στο σημείο να μοιάζει μ' ένα παρανοϊκό όραμα της Μάγκι. Ταυτόχρονα, όμως, η βαθιά απειλή, σπανίως προσωποποιείται ή ενσαρκώνεται. Πρόκειται για την ίδια την κοινωνία που θεωρείται σαν ένας κακόβουλος ρυθμιστικός μηχανισμός, σαν απολυταρχική οντότητα. Η «καλοπροαίρετη» ουδετερότητα των κοινωνικών λειτουργών παρουσιάζει μιαν ανησυχητική ψυχρότητα. Θυμίζουν ψυχιάτρους που φοράνε γάντια πριν κάνουν ηλεκτροσόκ σε ασθενή (εδώ, την αρπαγή των παιδιών). Κι εδώ υπάρχουν κοινά με την *Οικογενειακή ζωή*... Ακόμα και ο Χόρχε, ο παραγουανός σύντροφος της Μάγκι, φέρεται και εκφράζεται στην αρχή της σχέσης τους σαν ψυχίατρος που επιθυμεί να προκαλέσει την εξομολόγηση, ν' απελευθερώσει τον ασθενή του απ' τους δαίμονες που φωλιάζουν μέσα του – η ταινία μοιάζει με συνεδρία ψυχοθεραπείας. Η Μάγκι οφείλει να παραβιάσει την ταξική νομοτέλεια, να ξεφύγει απ' την αταβιστική και παθολογική της μοίρα.

Δε βρίσκουμε, λοιπόν (ευτυχώς), καμία αμεροληψία στον τρόπο με τον οποίο ο Loach δομεί την ταινία του. Στο τέλος, ο κινηματογραφιστής εντείνει τον τόνο της διάχυτης παράνοιας και διακόπτει αυθαίρετα την αναπαράσταση των γεγονότων (τονίζουμε ότι το σενάριο βασίζεται σε μιαν αληθινή ιστορία) στο τελευταίο τραγικό επεισόδιο: την ωμή αρπαγή (έτσι τουλάχιστον μας τη δείχνει η σκηνοθεσία) του τελευταίου παιδιού της Μάγκι. Ενώ η αληθινή Μάγκι γέννησε κι άλλα παιδιά, που δεν της τα πήραν, ο Loach δίνει στο θεατή αυτή τη λυτρωτική πληροφορία με μια ξερή, σύντομη πρόταση στο τέλος της ταινίας. Και το κάνει αυτό, γιατί θέλει να σοκάρει (για καλό σκοπό): με το περιβάλλον που δημιούργησε, ήταν δύσκολο ν' αναλάβει το (μεγάλο) ρίσκο του happy end, που θα είχε πράγματι προκαλέσει ρωγμές στο συγκινησιακό του οικοδόμημα.

Ωστόσο, το *Ladybird, Ladybird* είναι και μια σπουδαία γυναικεία προσωπογραφία (όπως, μεταξύ πολλών άλλων, το *Μια γυναίκα εξομολογείται* του Cassavetes ή το *Για τους έρωτές μας* του Pialat). Εδώ, το αξιοθαύμαστο έγκειται στην πληθωρικότητα και τη φύση του χαρακτήρα της Μάγκι (Μάνας Κουράγιο), που αντιτίθεται σε μια κοινωνία η οποία ενδιαφέρεται μόνο για τη συμμόρφωση των ατόμων στους κανόνες της. Στο σημείο αυτό, οφείλουμε ν' αναφέρουμε την απροσποίητη τραχύτητα της ερμηνεύτριας του ρόλου, Crissy Rock, που δεν είναι επαγγελματίας ηθοποιός και διακρίνεται για τον οίστρο της και την ανεξίτηλη προφορά του Λίβερπουλ. Έχει ταμπεραμέντο, όπως έλεγαν κάποτε. Μέσω της βαθιάς και αυθόρμητης ειλικρίνειάς της, ο Loach καταφέρνει να μας αγγίξει. Άλλωστε, η ενέργεια και η σχεδόν αποπνικτική παρουσία της Crissy Rock κατακλύζουν σιγά σιγά την τεχνητή ζωή που την περιβάλλει.

Όποια κι αν είναι η αληθινή ιστορία που χρησιμοποίησε ο Loach ως βάση για το σενάριό του, η απότομη εναλλαγή ζεστού-κρύου δίνει μια επικίνδυνη ένταση σε πλάνα που επαναλαμβάνονται ώς το αφόρητο (ράπισμα απ' την κοινωνία / κρίση της Μάγκι). Πολύ συχνά, η κατάληξη είναι η εξής: εκεί που κάποιος αναλαμβάνει να μιλήσει με τη Μάγκι, προκειμένου να βρεθεί μια «φόρμουλα» για την ανατροφή των παιδιών της, ξαφνικά, τα πάντα γκρεμίζονται: όλα ήταν ψέματα... η Μάγκι (γι' άλλη μια φορά) προδίδεται... η Μάγκι παθαίνει κρίση υστερίας...

Το τραγικό έγκειται περισσότερο στην επανάληψη αυτού του μηχανισμού. Όμως, δεν πρόκειται για μια τραγωδία όπου το πάθος ξεχειλίζει, αλλά για ένα κοινωνικό δράμα που εκτυλίσσεται στην καθημερινότητα. Ο Loach αντιμετωπίζει την καθημερινή δυστυχία, ενώ περιφρονεί τις υπερβολές του μελό: η Μάγκι ζει, φωνάζει, διαπληκτίζεται, βρίζει, αλλά ξεπερνά την αντιπαλότητα με τη ζωντάνια και την επιθετικότητά της, με το να βγάζει τη γλώσσα στη μοίρα και στην κοινωνία. Οι ατυχίες της προέρχονται από την περισσή ζωτικότητά της, από τη σχεδόν βιολογική γενναιοδωρία της που ενσαρκώνεται στα πολλά παιδιά της. Όμως, το ίδιο πράγμα είναι που την καθιστά και τέρας. Άλλωστε,

δε γίνεται ταινία φρίκης χωρίς ένα πρόσωπο υπερφυσικό, σχεδόν γκροτέσκο. Η Μάγκι είναι τέρας γιατί γίνεται βίαιη, γιατί αντιστέκεται στις αντιξοότητες της μοίρας, αλλά και γιατί εξακολουθεί να μην έχει συνείδηση αυτών των αντιξοοτήτων (αφού τα πράγματα ήταν έτσι, τι τα 'θελε τόσα παιδιά;)

Η Μάγκι είναι η προσωποποίηση του τυφλού πείσματος και της αλόγιστης εμμονής της φύσης. Ο πολλαπλασιασμός ενός φυσικού στοιχείου (άψυχου ή έμψυχου) δεν είναι δυνατός χωρίς την παρουσία και τη μορφή ενός άλλου στοιχείου. Με τον ίδιο τρόπο, η ανεξέλεγκτη γονιμότητα της Μάγκι και η εχθρική στάση της απέναντι στους κανόνες τής κοινωνίας είναι αυθόρμητες και όχι προϊόν σκέψης. Άρα, ο Loach αντιπαραθέτει τη λογική της ζωής στην αυθαιρεσία και τη δογματική ιεράρχηση της κοινωνίας. Γι' αυτό και το *Ladybird, Ladybird* είναι μια ταινία πολύ πιο πολιτική (αναρχίζουσα, μάλιστα) απ' όσο φαίνεται.

Ωστόσο, υπάρχει στην ταινία και μια ελαφρότητα: τη διακρίνει κανείς στον τρόπο που σπάνε οι προοδευτικοί κύκλοι εγκλεισμού της αφήγησης μετά από κάθε νέο χτύπημα της μοίρας· στη μεγάλη ελευθερία που έδωσε ο Loach στους ηθοποιούς του. Επιπλέον, σε ιδεολογικό επίπεδο, το συμπέρασμα παραείναι διακριτικό: μπορεί ο Loach να αναπαρέστησε έναν ολόκληρο παρανοϊκό μηχανισμό, αλλά, στην ουσία, δεν κατηγορεί κανέναν· απλώς, καταδεικνύει τον αναπόφευκτο εκτροχιασμό ενός άτεγκτου συστήματος...

1. Αν ο τόνος της ταινίας είναι «ρεαλιστικός», η δομή της δεν είναι, αφού στηρίζεται σε μια συσσώρευση φλασμπάκ που κάνουν την ιστορία να κλίνει προς το μυθιστορηματικό.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 484, Οκτώβριος 1994.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

Η γέννηση ενός ρόλου

της *Μαριτίνας Πάσσαρη*

Αναρωτιέμαι πώς θα ήταν αν παίζαμε εντελώς γυμνοί, χωρίς τίποτα να μας καλύπτει εκτός από τη φαντασία μας. Αν λειτουργούσε, τι θα 'βλεπε το κοινό!
Laurence Olivier, *On Acting*

Η μορφή της άτσαλης, κακοντυμένης γυναίκας με τις άκομψες κινήσεις και τη βαριά προφορά, κυριεύει την οθόνη από την πρώτη στιγμή της ταινίας *Ladybird, Ladybird*. Αρνούμενη να κολακέψει και τις πιο απωθημένες κινηματογραφικές μας συνήθειες, προδίδοντας τη μυστική υπόσχεση που έχει δώσει ο κινηματογράφος στο κοινό για τη φύση της γυναικείας γοητείας στην οθόνη (μια υπόσχεση που ακόμα και ο κινηματογράφος του Loach δείχνει να σέβεται σε παλιότερες ταινίες, με πρωταγωνίστριες τις νέες και όμορφες Sandy Ratkcliff και –κυρίως– Carol White), η μορφή της ηθοποιού Crissy Rock, πριν ακόμα εκδηλώσει την αντικομφορμιστική συμπεριφορά του χαρακτήρα, είναι αφ' εαυτής ένα σκάνδαλο. Γι' αυτό και αισθανόμαστε τόση ανακούφιση όταν ανακαλύπτουμε ότι, στην εξέλιξη, η ηρωίδα δεν μπαίνει απλώς στην κατηγορία της «ειδικής περίπτωσης» και δεν αντιμετωπίζεται κυριολεκτικά ή μεταφορικά σαν «κινηματογραφικό τέρας». Η αποφασισμένη και ανθρωπολογική ματιά του Loach πάνω στην οργισμένη γυναικεία φύση και την εκρηκτική δύναμη της μητρότητας αναδεικνύει αυτή τη γυναίκα-φαινόμενο, αυτή τη μητέρα-φύση σε κινηματογραφική ηρωίδα που έχει μεγαλύτερη σχέση με τον κόσμο των ευαίσθητων και δυναμικών γυναικείων πορτρέτων του Cassavetes παρά με οποιονδήποτε άλλον. Συγχρόνως, καταφέρνει να μας πείσει για την κοινωνική πραγματικότητα που την περιβάλλει: η επιθετική, προκλητική Μάγκι, η γυναίκα που δε διστάζει να συγκρουστεί με τους άλλους και το σύστημα, συγγενεύει με όλες τις «μάνες της διπλανής πόρτας» στις λαϊκές γειτονιές της Αγγλίας.

Το «πλάσιμο της Μάγκι» δεν εξαρτάται μόνο από την –μετά από εξαντλητική αναζήτηση– ανάθεση του ρόλου στην Crissy Rock. Η δουλειά πάνω στο πρόσωπο έχει ξεκινήσει πολύ πιο πριν: απ' το γράψιμο του σεναρίου. Στηριγμένο στην ιστορία μιας πραγματικής γυναίκας απ' το Λίβερπουλ που, αφού συνεργάστηκε ώς ένα σημείο με τη σεναριογράφο Rona Munro, ανακάλυψε ότι έπρεπε να παραδώσει το «βάρος της ζωής της», όχι μόνο για να ξαλαφρώσει απ' αυτό, αλλά και για να το αφήσει να διαπλαστεί σε κινηματογραφικό υλικό, το σενάριο δεν επινοεί φανταστικές συνθήκες, ούτε αντιγράφει απλώς την πραγματικότητα: είναι μια δουλειά πάνω σ' ένα κομμάτι αληθινής ζωής που, καθώς δεν εμφανίζεται ποτέ στην οθόνη, στοιχειώνει την πραγματικότητα της ταινίας, βάζοντας άλλοτε ερωτηματικά για την πειστικότητα της κινηματογραφικής ιστορίας και, κυρίως, της ερμηνείας, κι άλλοτε απορίες για την πραγματική ιστορία και το πραγματικό πρόσωπο. Αν σε ταινίες που στηρίζονται σε βιβλίο (όπως το *Κες*) ή σε θεατρικό έργο (όπως η *Οικογενειακή ζωή*), οι αυθεντικοί χώροι και το μίγμα των επαγγελματιών με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς αρκούν για να μας συνδέσουν αποκαλυπτικά με την «αυθεντική ζωή», η αυθεντικότητα της ιστορίας τού *Ladybird, Ladybird* περιπλέκει τα πράγματα, αναζητώντας όλο και περισσότερα ρεαλιστικά στηρίγματα.

Για τον Χόρχε του Vladimir Vega, το στερεότυπο του μετανάστη από τη Λατινική Αμερική γίνεται εύκολα πιστευτό (με κίνδυνο να περάσει απαρατήρητη η εξαιρετική στις αποχρώσεις της ερμηνεία του ηθοποιού). Αντίθετα, η επιτυχία της Crissy Rock στον πρώτο ρόλο είναι τόσο με-

γάλη, που μοιάζει να προσθέτει κι άλλα στοιχεία απ' την πραγματικότητα – αυτή τη φορά, του προσώπου της ηθοποιού. Ίσως να 'ναι αυτός ο λόγος που η προβολή της ταινίας στη Βρετανία πυροδότησε τόσες συζητήσεις (στο κοινό και στους δημοσιογράφους) για την «αλήθεια» της ιστορίας: «Πώς είναι δυνατόν να συμβαίνει κάτι τέτοιο;», «Είναι αδύνατον να 'χε τόσο δίκιο η πραγματική Μάγκι!», «Η ηθοποιός έχει βάλει στοιχεία απ' τη ζωή της...», «Η αλήθεια είναι τελείως διαφορετική» – αυτές ήταν συνηθισμένες σκέψεις και αντιδράσεις του απλού ή ειδικού κοινού.

Δεν πρόκειται για σύγχυση. Ο απόλυτος τρόπος που η Crissy Rock ενσαρκώνει –χωρίς να ερμηνεύει– το χαρακτήρα της Μάγκι, το ολοκληρωτικό της δόσιμο, «χωρίς τίποτα να την καλύπτει, σαν να 'ταν γυμνή», όπως ονειρευόταν ο Laurence Olivier, ο κατ' εξοχήν ηθοποιός μιας άλλου είδους και πολύ μεθοδικής υποκριτικής, δημιουργεί αυτό το συναίσθημα. Φωτίζει τόσο πολλά στρώματα πραγματικότητας στην καθημερινότητα αυτής της μάνας, που προκαλεί μια αίσθηση αβεβαιότητας στο θεατή. Απ' την άλλη μεριά, η μεγάλη οικειότητα που δημιουργεί η φυσικότητα της ερμηνείας, παλεύει με την αποξένωση που δημιουργούν οι αφύσικες δραματικές καταστάσεις.

Καθώς η ταινία προχωρά, η αβεβαιότητα μετατρέπεται σιγά σιγά σε πιο γενικευμένη ανησυχία. Τίποτα πια δε θεωρείται δεδομένο, και τα πάντα μπορούν ν' ανατραπούν: ο ρόλος της μητέρας, η πρόνοια για τα παιδιά, η δικαιοσύνη τού κράτους, η αγάπη, η αλήθεια... Η ιστορία της Μάγκι γίνεται κάτι παραπάνω από καταγραφή μιας περίπτωσης, κάτι πιο σύνθετο από απλή καταγγελία για τη βιαιότητα του συστήματος που εκμηδενίζει το άτομο. Η απλότητα της σκηνοθεσίας, σε συνδυασμό με την αυθεντικότητα της ερμηνείας, αγγίζουν πιο μύχιους, σχεδόν μυθικούς φόβους, πέρα απ' την κοινωνική σκοπιά της ταινίας. Έτσι, όταν τα φώτα ανάβουν και τελειώνει η προβολή, η Crissy Rock-Μάγκι δε μένει στη μνήμη μόνο ως σύμβολο μάνας που αντιστέκεται, αλλά ως πρωταγωνίστρια και θύμα ενός δράματος που κάνει πραγματικότητα έναν συνηθισμένο φόβο της λοχείας: το φόβο της αρπαγής του μωρού.

Και εδώ, η μέθοδος του Loach με τους ηθοποιούς –η προσπάθειά του να τους οδηγήσει σε όλο και μεγαλύτερη αυθεντικότητα, κλέβοντας αντιδράσεις, προκαλώντας το τυχαίο στο γύρισμα, αποκρύπτοντάς τους τη συνέχεια του σεναρίου– λειτουργεί αποτελεσματικά. Όπως και ο άλλος σύγχρονός του, ο Mike Leigh, που, επειδή εμπιστεύεται κυρίως το θέατρο, βάζει στο κέντρο των κινηματογραφικών του αφηγήσεων τον ηθοποιό και δημιουργεί μαζί του απ' την αρχή όχι μόνο το πρόσωπο, αλλά και την ιστορία του, έτσι και ο Loach ανατρέχει συνέχεια στην εμπειρία του από την τηλεόραση, το τηλεοπτικό ντοκιμαντέρ και το «δραματικό ντοκουμέντο». Αδιαφορώντας για τις μεγάλες παραγωγές που συνεπάγονται ορισμένου είδους μεγάλες ερμηνείες από συγκεκριμένους μεγάλους και ακριβούς ηθοποιούς, η σκηνοθεσία καιροφυλακτεί για να προσθέσει σε κάθε σημαντική στιγμή της ταινίας μια μικρή παράμετρο που δεν κοστίζει τίποτα, αλλά αξίζει πολλά: την αλήθεια του γυρίσματος. Για παράδειγμα, η σκηνή της γέννας. Η κορυφαία σκηνή της ταινίας στήθηκε με τον πιο απλό τρόπο: τίποτα δεν προμήνυε την αρπαγή του νεογέννητου, ενώ ακόμα και η Crissy Rock αγνοούσε ότι θ' άρπαζαν το παιδί της Μάγκι. Έτσι, η έκπληξη που καταγράφεται στο φιλμ, δεν είναι μια μελετημένη μικρή ή μεγάλη κινηματογραφική αντίδραση της ηθοποιού, αλλά το πιο βαθύ, ανθρώπινο ξάφνιασμα πέρα από την ιστορία, το ρόλο και το πρόσωπο. Το βλέμμα της Μάγκι δεν είναι απλώς μια λεπτομέρεια· μεγαλώνει τις διαστάσεις της σκηνής, η οποία αφήνει τελικά στο θεατή την πικρή γεύση μιας σύγχρονης εκδοχής του μύθου της Περσεφόνης. Η μέθοδος Loach, ίδια και απαράλλαχτη από τη δεκαετία του '60, συναντάει στο τέλος του εικοστού αιώνα τις πιο σύγχρονες αναζητήσεις για το παίξιμο των ηθοποιών που, μετά τον Στανισλάφσκι, το Actors Studio, τον Grotowski, τα πειράματα και τις διαφωνίες της τελευταίας εικοσαετίας, συγκλίνουν στην ουσιαστική έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων (ακόμα και πέρα από το χαρακτήρα). Αυτή είναι η πεμπτουσία της δραματικής τέχνης σήμερα και όχι η πραγματικότητα της κατάστασης. Δε μας συγκλονίζουν τόσο οι κραυγές της (ψεύτικης) γέννας όσο η λεπτομέρεια της (πραγματικής) έκπληξης της ηθοποιού. Η γέννα είναι η συνθήκη – μια κατάσταση τόσο γενική και έντονη, που «παίζεται εύκολα». Στις δραματικές σχολές, η άσκηση της γέννας προετοιμάζει τον μαθητευόμενο ηθοποιό, απελευθερώνοντάς τον. Στο *Ladybird, Ladybird*, η αστείρευτη δύναμη μιας γυναίκας που γεννάει, είναι η βάση, το «ενεργειακό επίπεδο» του ρόλου. Ακόμα και στις σκηνές όπου η Μάγκι τσακώνεται ή συμφιλιώνεται με τον Χόρχε, θρηνεί τα χαμένα της παιδιά ή εμφανίζεται στο δικαστήριο, η παρουσία της ηθοποιού, οι αντιδράσεις της, το περπάτημά της, αν και πάντα «μέσα στο χαρακτήρα», ξεπερνούν τη βρετανική παράδοση των ηθοποιών στη χαρακτηρολογία. Η Crissy Rock, άπειρη στον κινηματογράφο, αλλά έμπειρη στις κωμικές μιμήσεις και στο θεατρικό πλασάρισμα (απ' τη δουλειά της στα κέντρα), με την καθοδήγηση του Loach (που επιμένει λακωνικά στην απλότητα της μεθόδου του, γιατί γνωρίζει ότι η μοναδική σχέση του ηθοποιού με το σκηνοθέτη, όταν περιγράφεται εκτενέστερα, συσκοτίζεται), καταφέρνει στην ταινία αυτή να προχωρήσει πολύ πιο πέρα: με τόλμη και θράσος που ταιριάζουν με το χαρακτήρα της ηρωίδας που ενσαρκώνει, ανοίγεται σ' ένα υπαρξιακό, αποκαλυπτικό ταξίδι πέρα από γενικές συνθήκες και ειδικά χαρακτηριστικά, με συνεχείς εκφραστικές εξάρ-

σεις και παλινδρομήσεις. Δε διστάζει να «βουτήξει» όχι σε μια γενική ιδέα του ρόλου, αλλά στις στιγμές του χαρακτήρα και την αλήθειά τους. Αυτές οι στιγμές, αυτά τα μαγικά θραύσματα συμπεριφοράς της Μάγκι, τα βλέμματά της, οι απότομες αλλαγές στη διάθεσή της, τα δάκρυά της –αληθινά ή ψεύτικα– είναι η ειδική γοητεία της ταινίας. Πολλές φορές, αποκτούν το νόημά τους αναδρομικά, καθώς ο σκηνοθέτης ορίζει ελεύθερα την εξέλιξη της ιστορίας. Στο τέλος μόνο καταλαβαίνουμε ότι παρακολουθήσαμε ένα μικρό θαύμα: όχι απλώς τη γέννηση του ρόλου της Μάγκι, αλλά την απελευθερωμένη από συμβάσεις δημιουργία μιας μοντέρνας και ανατρεπτικής κινηματογραφικής ηρωίδας.

Σεπτέμβριος 1998

ΓΗ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (1995)
(Πρωτότυπος τίτλος: Land and Freedom)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson, Lorenc Miquel. **Κοστούμια:** Ana Alvargonzales, Daphne Dare. **Μουσική:** George Fenton. **Ήχος:** Ray Beckett, Kevin Brazier. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Ian Hart (Ντέιβιντ), Rosana Pastor (Μπλάνκα), Iciar Bollain (Μαϊτέ), Tom Gilroy (Τζιν Λόρενς), Marc Martinez (Βιδάλ), Frederic Pierrot (Μπερνάρ), Andres Aladren, Sergi Calleja, Raffaele Cantatore, Pascal Demolon, Paul Laverty, Josep Magem, Eoin McCarthy, Jürgen Müller, Roca, Emili Samper, Suzanne Maddock, Dot, Mandy Walsh (η πολιτοφυλακή), Miguel Cabrillana (ομιλητής στη συγκέντρωση), Angela Clarke (Κίτι), Rafael Diaz (αξιωματικός στο στρατώνα), Felicio Pellicer (εθνικιστής), Ricard Arilla (παπάς), Jordi Dauder (Σάλας), Pep Molina (Πέπε), Enriqueta Ferre (θυρωρός), Asunciòn Royo (γριά), Xavier Amatler, Jaime Prats, Jose Luis Prats, Carles Vilarrasa (επιβάτες στο τρένο), David Allen, Manel Anoro, Lali Cambra, Cristobal Estudillo, Adoni Gonzalez, Jose Luis Gonzalez (αντάρτες στη στέγη). **Παραγωγή:** Rebecca O'Brien, Parallax Pictures / Messidor Films / Road Movies Dritte, με τη συμμετοχή των British Screen / The European Co-Production Fund (Αγγλία) / Televisiòn Española / Canal Plus (Ισπανία) / BBC Films / Degeto για την ARD και Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, και με την υποστήριξη των: BIM Distribuzione / Diaphana / Eurimages Fund of the Council of Europe. **Διάρκεια:** 101 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Félix για την καλύτερη ευρωπαϊκή ταινία του 1995.

Στο σημερινό Λίβερπουλ, ο Ντέιβιντ Καρν πεθαίνει από καρδιακή προσβολή σε μεγάλη ηλικία. Η Κιμ, η εγγονή του, βρίσκει στα πράγματά του γράμματα, φωτογραφίες και αποκόμματα εφημερίδων από τον Ισπανικό Εμφύλιο, κι ένα κόκκινο, σφιχτοδεμένο μαντίλι, που περιέχει μια χούφτα ξερό χώμα. Αρχίζει να διαβάζει τα γράμματα που ο παππούς της έστελνε στην τότε αρραβωνιαστικιά του, την Κίτι... 1936: Ο Ντέιβιντ ανακοινώνει στην Κίτι την απόφαση που πήρε, παρακολουθώντας την έκκληση ενός ισπανού πολιτοφύλακα σε μια συγκέντρωση στο Λίβερπουλ, να καταταγεί στον Δημοκρατικό Στρατό. Στην Ισπανία, στο τρένο, συναντά τον Μπερνάρ, έναν γάλλο αναρχικό, που προορίζεται για την πολιτοφυλακή του POUM, του Επαναστατικού Σοσιαλιστικού Κόμματος. Ο Ντέιβιντ κατατάσσεται στον διεθνή τομέα της πολιτοφυλακής, υπό τις διαταγές του λοχαγού Βιδάλ. Ανάμεσα στους συντρόφους του είναι ο Μπερνάρ, ο Αμερικανός Τζιν Λόρενς, η φλογερή νεαρή Ισπανίδα Μαϊτέ και ο Ιρλανδός Κούγκαν με την ισπανίδα φίλη του, Μπλάνκα. Οπλισμένοι με παλιά γερμανικά τουφέκια, πολεμούν στα χαρακώματα τους φασίστες. Καταλαμβάνουν ένα χωριό, αλλά ο Κούγκαν σκοτώνεται στη μάχη. Ακολουθεί μια έντονη συζήτηση με τους προεστούς του χωριού για το αν θα μοιράσουν τη γη του πρώην τσιφλικά. Η πολιτοφυλακή του POUM δέχεται πιέσεις να ενωθεί με τον τακτικό Δημοκρατικό Στρατό, αλλά, παρά την παρέμβαση του Τζιν, ο τομέας ψηφίζει να μείνει ανεξάρτητος. Εκπαιδεύοντας νεοσύλλεκτους, ο Ντέιβιντ τραυματίζεται, καθώς το όπλο του εκπυροσκροτεί, και στέλνεται σ' ένα νοσοκομείο της Βαρκελώνης. Όταν βγαίνει, πηγαίνει σ' έναν ξενώνα που του έχει συστήσει η Μπλάνκα, και τη βρίσκει εκεί. Κάνουν έρωτα, αλλά, την επομένη, η Μπλάνκα ανακαλύπτει στο σάκο του μια στολή του τακτικού στρατού και φεύγει. Ως μέλος των Διεθνών Ταξιαρχιών, ο Ντέιβιντ στέλνεται να πολεμήσει τις δυνάμεις των αναρχικών, διακόπτοντας τις τηλεφωνικές επικοινωνίες, αφού, σύμφωνα με την κυρίαρχη σταλινική γραμμή, ομάδες σαν το POUM και τους αναρχικούς είναι «σοσιαλφασίστες» που σαμποτάρουν τον αγώνα. Αηδιασμένος, ο Ντέιβιντ εγκαταλείπει τη Βαρκελώνη κι ενώνεται με την Μπλάνκα και τους άλλους συντρόφους του στο μέτωπο. Η πολιτοφυλακή καταλαμβάνει μια προωθημένη θέση, αλλά η υπεροχή των αντιπάλων σε δυνάμεις και οπλισμό τούς αναγκάζει να υποχωρήσουν. Καθώς προσπαθούν να αναλάβουν, καταφθάνουν οι δυνάμεις των Δημοκρατικών, με τον Τζιν ανάμεσά τους, όχι για να τους βοηθήσουν, αλλά για να τους αφοπλίσουν και να τους συλλάβουν. Η πολιτοφυλακή αψηφά τις διαταγές και, στο σαματά που ακολουθεί, η Μπλάνκα πέφτει νεκρή από τις σφαίρες των Δημοκρατικών. Ο Ντέιβιντ συνοδεύει το σώμα της στο χωριό της και παίρνει μαζί του μια χούφτα χώμα από τον τάφο της. Στην κηδεία τού Ντέιβιντ, η Κιμ σκορπίζει το ισπανικό χώμα πάνω στο δικό του φέρετρο.

Ο Ισπανικός Εμφύλιος είναι μια ιστορία γεμάτη πάθος, ελπίδες, συμφωνίες και προδοσίες. Έπρεπε να καταγράψουμε αυτή τη σημαντική στιγμή: μια εποχή όπου οι άνθρωποι πήραν στα χέρια τους τη ζωή τους, έτοιμοι ακόμα και να πεθάνουν για ένα ιδανικό. Πρόκειται για μιαν από τις τελευταίες μεγάλες ιδεολογικές σταυροφορίες. Το ζήτημα, λοιπόν, σ' αυτή την ταινία δεν ήταν μόνο ν' ασχοληθούμε με την πολιτική, αλλά και να προκαλέσουμε ανθρώπινα συναισθήματα. Γι' αυτό δείχνω μια ομάδα δεκαέξι ανδρών και γυναικών που έρχονται από διαφορετικές χώρες της Ευρώπης και της Αμερικής να καταταγούν στο διεθνές τμήμα μιας δημοκρατικής πολιτοφυλακής στο μέτωπο, στην Αραγόνα. Άλλοι ανήκουν στο POUM, άλλοι είναι αναρχικοί. Θέλησα να διηγηθώ την ιστορία μιας προδομένης επανάστασης· να εξηγήσω με ποιον τρόπο, σε κάθε προσπάθεια αλλαγής, η Αριστερά έθαβε την ελπίδα· να δείξω ότι κι αυτή ήταν άλλη μια διαμάχη για την εξουσία, ανάμεσα στους αναρχικούς, τους τροτσκιστές και τους κομμουνιστές· να επιβεβαιώσω ότι η λαϊκή επανάσταση απέτυχε από λάθος του Κομμουνιστικού Κόμματος και της πολιτικής του Στάλιν, που εκμεταλλεύτηκε τα γεγονότα τού 1936 για να κόψει τα κεφάλια του τροτσκιστικού κόμματος. [...] Υπερασπίζομαι προοδευτικές ιδέες. Νομίζετε ότι ο κόσμος πηγαίνει καλά; Την εποχή εκείνη, στην Ισπανία, οι άνθρωποι έλεγαν: «Θα 'ρθει μια μέρα που θα μπορούμε να καλλιεργούμε τη γη μας και να δουλεύουμε στο εργοστάσιο χωρίς να είμαστε σκλάβοι». Σήμερα, το θέμα είναι ν' αποκτήσουμε τον έλεγχο των πρώτων υλών, να ελέγξουμε το κεφάλαιο. Κατασπαταλάμε τον πλούτο της γης με καταστροφικό τρόπο, και το περιβάλλον θα διαλυθεί αν συνεχίσουμε. Αν δεν σταματήσουμε να παράγουμε και να καταναλώνουμε τόσο ξέφρενα, θα καταστρέψουμε τον πλανήτη. Το μήνυμά μου είναι απλό: ο σοσιαλισμός δεν απέτυχε, αλλά μέλλει να εφαρμοστεί. Έξω από το σταλινισμό υπάρχει ακόμα μια επαναστατική εναλλακτική λύση. Σήμερα, που το κομμουνιστικό μπλοκ έχει καταρρεύσει, αυτό το μάθημα παραμένει πολύτιμο. [...] Χρειάζεται ένας σοβαρός λόγος για να κάνεις μια ταινία που εξελίσσεται στο παρελθόν· ένας λόγος, π.χ., είναι να το χρησιμοποιήσεις σαν μάθημα για το παρόν. Αυτό που συνέβη στη διάρκεια του Ισπανικού Εμφυλίου, μας δίνει ένα δείγμα της κοινωνίας που θα μπορούσαμε να κτίσουμε σήμερα. Για πρώτη φορά στη Δυτική Ευρώπη ο λαός έπαιρνε την εξουσία στα χέρια του, επέβαλλε την κολεκτιβοποίηση στη γη και την αυτοδιαχείριση στα εργοστάσια. Η σκηνή όπου αποφασίζουν την κολεκτιβοποίηση της γης, διαδραματίζεται σ' ένα πολύ συγκεκριμένο περιβάλλον, αλλά η συζήτηση ανήκει πάντα στην επικαιρότητα. Ποιος ελέγχει τον πλούτο και τι είναι δημοκρατία; Δημοκρατία σημαίνει να ψηφίζεις κάθε επτά χρόνια; Μ' αυτόν τον τρόπο αποφασίζουμε πώς παράγουμε, πώς εργαζόμαστε; Ο στόχος μου ήταν να θυμηθούμε αυτή τη στιγμή, και ν' αναλογιστούμε γιατί απέτυχε.

Ken Loach

Από συνεντεύξεις με αφορμή τη ρετροσπεκτίβα του έργου του Loach που οργάνωσε η Εθνική Ένωση Κινηματογράφων Τέχνης της Γαλλίας, τον Ιούνιο του 1996.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Αντιδράσεις στην Ισπανία

Α

Στην Ισπανία, η ταινία έλυσε τις γλώσσες και ξύπνησε τις μνήμες. Υπήρξαν ταραγμένες προβολές που συνδυάζονταν με φλογερές συζητήσεις, εκτιμήσεις και συναντήσεις. Στις αίθουσες προβλήθηκε το Μάιο του 1995 και πυροδότησε αλυσιδωτές αντιδράσεις, τόσο στους κύκλους της νεολαίας όσο και στους κόλπους της πολιτικής. Η παρέμβαση του πρώην γενικού γραμματέα του ΙΚΚ Santiago Carillo ήταν ιδιαίτερα δηλητηριώδης. Ανάμεσα στις δέκα μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες της χρονιάς, η ταινία έσπασε τα ταμεία στη Βαρκελώνη (το λίκνο του POUM), τη Μαδρίτη και τη Βαλένθια. «Μέχρι σήμερα» γράφει ο Octavio Martí στην εφημερίδα «El País», «οι Ισπανοί είχαν δει μόνο ρομαντικές εκδοχές του Εμφυλίου, ταινίες που παρουσίαζαν την Αριστερά ενωμένη. Πολλοί αγνοούσαν εντελώς την ύπαρξη του POUM. Όσο για τους αναρχικούς, η παράδοση τους αντιμετώπιζε σαν αιμοδιψή τέρατα! Ξαφνικά, μετά την ταινία, οι άνθρωποι θέλουν να μάθουν περισσότερα. Ξεκοκαλίζουν τα βιβλία που ασχολούνται με το θέμα, έργα που γράφτηκαν πριν από πολλά χρόνια κι είχαν σταματήσει να πουλιούνται.» Οι παλιοί ξαναμπήκαν στο παιχνίδι: στο τέλος των προβολών, έπιαναν να διηγούνται την ιστορία τους. Πολλοί έμεναν θαμμένοι στη σιωπή. Σήμερα, έπαψαν να φοβούνται να καταθέσουν τη μαρτυρία τους. Ο Ken Loach πρέπει να είναι ικανοποιημένος. Η ταινία του στην Ισπανία δε φώτισε μόνο μια περασμένη εποχή, αλλά έγινε και αφορμή για γόνιμο διάλογο. «Οι άνθρωποι προβληματίζονται» συνεχίζει ο Octavio Martí. «Δεν καταλαβαίνουν γιατί ο Ισπανικός Εμφύλιος κινητοποίησε τόσους προοδευτικούς απ' όλο τον κόσμο, ενώ, σήμερα, κανείς δεν αποφασίζει να πολεμήσει στη Βοσνία...»

Marie-Elisabeth Rouchy

«Télérama», τχ. 2386, 4.10.1995.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Β

Οι αντιδράσεις στην Ισπανία ήταν πολύ καλές, πολύ έντονες. Οι εφημερίδες μάς αντιμετώπισαν πολύ ευνοϊκά, κι οι κριτικές ήταν πολύ καλύτερες απ' όσο περιμέναμε. Είναι πολύ δύσκολο να εξερευνήσεις την ιστορία κάποιου άλλου

Το τέλος της ουτοπίας: Γη και Ελευθερία.

Γη και ελευθερία.

Έρωτας με την Επανάσταση: ο Ian Hart και η Rosana Pastor στο Γη και Ελευθερία.

λαού – και μάλιστα, μιας οδυνηρής περιόδου. Θα μπορούσαν να έχουν αντιδράσει αρνητικά: «Είναι ένας ξένος – τι μπορεί να ξέρει;» Ο Santiago Carillo, παλιός μαχητής στον Εμφύλιο και πρώην επικεφαλής του Κομμουνιστικού Κόμματος, έγραψε ένα άρθρο για να επιτεθεί στην ταινία, πράγμα που περιμέναμε: με μια τέτοια ταινία δέχεσαι επιθέσεις, κι έτσι μπορεί να ξεκινήσει ο διάλογος. «Αυτή η ταινία παραμορφώνει και εκχυδαΐζει τον αγώνα του ισπανικού λαού ενάντια στο φασισμό από μια αριστερίστικη άποψη» έγραψε ο Carillo. «Δεν ανταποκρίνεται καθόλου στην ιστορική πραγματικότητα. Μας υποβάλλει την εντύπωση ότι ο Δημοκρατικός Στρατός ήταν ο στρατός του Στάλιν, και, για να κάνει κριτική στο σταλινισμό, εξαφανίζει το φασισμό, τον Franco, τον Hitler, τον Mussolini.» Είμαι ικανοποιημένος που ο Carillo στράφηκε εναντίον της ταινίας. Αυτό αποδεικνύει χωρίς καμιά αμφιβολία ότι οι κομμουνιστές δεν έχουν μάθει τίποτα τα τελευταία εξήντα χρόνια.

Ken Loach

(από το «Positif», τχ. 416, Οκτώβριος 1995, και τη «Libération», 13.4.1995). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Ο αγώνας συνεχίζεται

του *Philip Kemp*

Τον απλό, ηρωικό μύθο του Ισπανικού Εμφυλίου, της πρώτης μεγάλης μάχης της Αριστεράς ενάντια στο φασισμό («Σηκώστε ψηλά την κόκκινη σημαία, για τον κομμουνισμό και την ελευθερία» έγραφε ο νεαρός ποιητής John Cornford λίγες μόνο μέρες πριν σκοτωθεί στον αγώνα), τον έχει εδώ και πολύ καιρό θαμπώσει η θλιβερή παραδοχή ότι, στην Ισπανία, η λαϊκή επανάσταση προδόθηκε κυνικά από τους ίδιους του υπερμάχους της. Αυτή την οπτική, που η πιο γνωστή εκδοχή της αναπτύσσεται στο βιβλίο του Orwell *Φόρος τιμής στην Καταλονία*, υιοθετούν ολόψυχα ο Ken Loach και ο Jim Allen στην ταινία *Γη και Ελευθερία*. Στην πραγματικότητα, η πορεία του Ντέιβιντ Καρν από τον απλοϊκό ιδεαλισμό ώς την απογοήτευση ακολουθεί παράλληλα τη διαδρομή του ίδιου του Orwell και, κατά πάσαν πιθανότητα, πολλών άλλων νεαρών αριστεριστών που έσπευσαν μαγεμένοι να ενταχθούν στον αγώνα. Στο παρελθόν, η παθιασμένη πολιτική στράτευση του Loach έχει μερικές φορές (όπως στην προηγούμενη ταινία του, τη *Ladybird, Ladybird*) κατακλύσει τα θέματά του, δείχνοντάς τα παρωχημένα ή προπαγανδιστικά. Στο *Γη και Ελευθερία*, ο σκηνοθέτης βρήκε ένα θέμα που η ιστορική του απήχηση ταιριάζει με την ένταση και την εμβέλεια της ματιάς του. Η ταινία πάλλεται από ενθουσιασμό για μια στιγμή της ζωντανής μνήμης όπου όλα είχαν σημασία, και ξεχειλίζει από οργή για όλα όσα σβήστηκαν τόσο άδοξα στο όνομα της σκοπιμότητας. Τα δύο αυτά συναισθήματα τρέφουν το ένα το άλλο. Στην κορύφωση της ταινίας, όταν οι καταρρακωμένοι πολιτοφύλακες του POUM, ουρλιάζοντας από θυμό, αντιμετωπίζουν αβοήθητοι τα καινούργια όπλα και τις επιβλητικές στρατιωτικές στολές του Δημοκρατικού Στρατού, η αίσθηση της τυφλής, άσκοπης ματαιότητας βάζει φωτιά στην οθόνη.

Ωστόσο, η καρδιά της ταινίας δεν είναι στις σκηνές μάχης, παρ' όλο που η αμεσότητα και η έλλειψη μεγαλοστομίας στην κινηματογράφηση τις κάνει να δείχνουν εξαιρετικά αυθεντικές. Η σκηνή-κλειδί του *Γη και Ελευθερία* είναι μια πολιτική συζήτηση, κι αν αυτό φαντάζει βαρετό, έχει δίκιο ο Loach να πιστεύει πως το γεγονός ότι η πολιτική κατέληξε να δείχνει ανούσια, απόμακρη και άσχετη με την καθημερινότητά μας, αποτελεί κι αυτό μέρος της μεγάλης προδοσίας. Στην ταινία, η συζήτηση για την ανακατανομή τής γης σ' ένα χωριό που μόλις απελευθερώθηκε, είναι νευρώδης, χυμώδης και καθόλου βαρετή, γιατί οι άνθρωποι που συμμετέχουν, υπερασπίζονται φλογερά και άμεσα όχι ένα δόγμα, αλλά το πιο ζωτικό συμφέρον τους. Η γη και η ελευθερία είναι άρρηκτα δεμένες – όπως στον τίτλο της ταινίας. Όταν η Μπλάνκα πέφτει νεκρή από τις σφαίρες των Δημοκρατικών, τη θάβουν εκεί που η ίδια θα επιθυμούσε: σε κολεκτιβοποιημένη γη. Μετά από λίγες βδομάδες, η κυβέρνηση επιστρέφει τη γη στους προκατόχους της, κι έτσι, ακόμα και νεκρή, κλέβουν απ' την Μπλάνκα την ελευθερία.

Η συνηθισμένη τεχνική κινηματογράφησης του Loach (γυρίζει με αυστηρή χρονολογική σειρά, δε δίνει ποτέ στους ηθοποιούς να διαβάσουν όλο το σενάριο) αποδίδει τα μέγιστα σ' αυτή την περίπτωση. Οι ηθοποιοί [κυρίως η Rosana Pastor (Μπλάνκα) και ο Marc Martinez (Βιδάλ)] κάνουν ερμηνείες «συνόλου», που δονούνται από τη θέρμη της βαθιάς ταύτισης του ηθοποιού με το ρόλο. Ο Ian Hart φέρνει στον Ντέιβιντ την πνευματώδη ξηρότητα των δύο προηγούμενων ρόλων του ως John Lennon, προσθέτοντας μια νότα ζεστασιάς που τον δείχνει πιο τρωτό και κάνει την τελική του απογοήτευση πιο συγκινητική. «Αν είχαμε νικήσει» λέει στην Κίτι, «θα 'χαμε αλλάξει τον κόσμο.»

Η ταινία του Loach δεν είναι μόνο θρήνος γι' αυτά που χάθηκαν, αλλά και γιορτή, στην προσπάθειά της να συλλάβει τη φωτιά και τον ενθουσιασμό αυτών των λίγων μηνών, όταν η πολιτική ήταν ανάσα και ζωή, όταν η «Διεθνής» έφερνε δάκρυα στα μάτια και οι άνθρωποι βεβαίωναν ό ένας τον άλλον με απόλυτη πίστη: «Σύντροφε, το αύριο μας ανήκει». Σε μια εποχή που αντιμετωπίζει τέτοιες απόψεις νοσταλγικά ή περιφρονητικά και θεωρεί αυτά τα ζητήματα τελειωμένα και νεκρά, αυτό είναι πρόκληση. Η επανάσταση που προδόθηκε στην Ισπανία, ήταν η ίδια που προ-

δόθηκε στη Ρωσία και την Ανατολική Ευρώπη, και το άγος αυτής της προδοσίας, ακόμα μας μολύνει. Το πρώτο πλάνο του *Γη και Ελευθερία* δείχνει την υγρή, βρόμικη σκάλα ενός δημοτικού κτιρίου στο Λίβερπουλ – η μόνη ζωηρά χρωματιστή πινελιά είναι το σύνθημα του Εθνικού Μετώπου στον τοίχο. Ο αγώνας συνεχίζεται – αυτό είναι χωρίς αμφιβολία το μήνυμα του Loach και του Allen.

«Sight and Sound», τ. 5, τχ. 10, Οκτώβριος 1995.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Η αγνότητα της ματιάς
του *Noël Herpe*

Επιλέγοντας την αναπαράσταση ενός πολύ σκοτεινού επεισοδίου του Ισπανικού Εμφυλίου, ο Ken Loach παραμένει πιστός στο θέμα που κυριαρχεί σε όλες του τις ταινίες: τη μάχη ανάμεσα στον Δαβίδ και τον Γολιάθ, την ατέρμονη πάλη του ατόμου ενάντια στο πολιτικό ή κοινωνικό σύστημα που του αποστέρησε κάθε όνειρο. Αυτή τη φορά, η καταστολή είναι πιο ωμή, γιατί δεν προέρχεται από μια θεσμοθετημένη εξουσία (όπως στη *Μυστική ατζέντα* ή το *Ladybird, Ladybird*), αλλά από την ίδια την επαναστατική δύναμη: τις σταλινικές ταξιαρχίες που στρέφουν τα πυρά τους ενάντια στους ίδιους τους συντρόφους τους, χαλιναγωγώντας την απελευθερωτική τους ορμή στο όνομα ενός αυτοκαταστροφικού μακιαβελισμού. Ας το παραδεχτούμε: η αναφορά σ' ένα τέτοιο θέμα επιβάλλει τη ριζοσπαστικοποίηση της μυθιστορηματικής πλοκής, η οποία, όταν αποκόπτεται απ' την τόσο προσφιλή στον Loach κοινωνική της ρίζα, φανερώνει την εμμονή του μερικές φορές στο ν' αγγίζει την ευαίσθητη χορδή: η σκηνή σε αργή κίνηση που σχολιάζει το θάνατο της Μπλάνκα, μαζί με το χώμα και το κόκκινο φουλάρι που, στην κηδεία του Ντέιβιντ, συμβολίζουν την αθανασία της επανάστασης, προσδίδουν στην αφήγηση ένα άκρως προβλέψιμο τέλος. Παρ' όλα αυτά, ας αναρωτηθούμε κιόλας: Σε τι οφείλεται το γεγονός ότι σπάνια έχουμε την εντύπωση πως παρακολουθούμε μια στρατευμένη ταινία ή μια ιστορική αναπαράσταση; Σε τι οφείλεται το γεγονός ότι, πέρα απ' την ασυνήθιστη σοβαρότητα του θέματος, ο Ken Loach στο *Γη και Ελευθερία* παραμένει –όπως πάντα– κοντά στο βιωμένο και στο ρίγος του βιωμένου;
Ασφαλώς οφείλεται στο ότι τέτοια εγχειρήματα αρνούνται να μετατραπούν σε μαθήματα Ιστορίας, γιατί θα παρέλυαν τα πρόσωπα του έργου και θ' αναδείκνυαν μόνο τα αληθινά μικροεπεισόδια και τις σημαντικές λεπτομέρειες· στην ταινία, το ιστορικό σκέλος περιορίζεται στα άκρως απαραίτητα, καθώς περιγράφονται μόνο οι πολεμικές περιπέτειες μιας χούφτας αγωνιστών που τους αναγνωρίζουμε αμέσως ως σύγχρονούς μας, χωρίς να χρειαζόμαστε για αντίστιξη τα λεγόμενα της εγγονής του Ντέιβιντ. Όμως, αυτή η σύνδεση με το παρόν θα κινδύνευε να φανεί εξίσου τεχνητή με μια φροντισμένη αναδρομή στο παρελθόν, αν δεν στηριζόταν στην έντονη σημασία που αποδίδεται στον ανθρώπινο παράγοντα και στο ασταθές, αντιφατικό και απροσπέλαστο μέλλον του. Ο νεαρός άγγλος εργάτης ξεχνάει πολύ εύκολα τα συνθήματα και τις καρτ-ποστάλ που του περιέγραφαν οι συγκρατούμενοί του, και δέχεται την πραγματικότητα στην πιο σκοτεινή κι αυθαίρετη διάστασή της: μαθαίνει με τον χειρότερο τρόπο ότι η Μπλάνκα δεν είναι η εύκολη κοπέλα, όπως τον έκαναν οι άλλοι να πιστέψει, διαπιστώνει σιγά σιγά ότι ο ηρωισμός είναι πιο συχνά μια βρόμικη δουλειά, κι ανακαλύπτει ότι ο αντίπαλος δεν εντοπίζεται τόσο εύκολα όσο νόμιζε. Στα μάτια του, που ταυτίζονται με τα μάτια του θεατή, οι αφηρημένες ιδέες αποκτούν σάρκα και οστά και πολύ περισσότερο αίμα – αίμα, που δεν επιτρέπει καμία απόλυτη πίστη: ο αγώνας γίνεται ένα είδος «ανώφελης θητείας» που γίνεται όλο και πιο αξιέπαινη όσο η πίστη κλονίζεται κι αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε πολλούς στόχους, ενόσω η ίδια η ζωή τον καθοδηγεί να υπακούσει στην κοινή δράση. Αυτή η ταυτόχρονη έλξη και απώθηση εκφράζεται με τον πιο δυνατό τρόπο στη σκηνή όπου ο Ντέιβιντ, μετά από μια στιγμή δισταγμού, ενώνεται με τους συντρόφους του για να τραγουδήσουν τη «Διεθνή», ωθούμενος από μια ορμή πιο δυνατή από οποιαδήποτε διαταγή ή πολιτική απογοήτευση, που θαρρείς και απευθύνεται σε κάτι άπιαστο.
Αυτή την τόσο εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στο ιδανικό και το πραγματικό, αυτή τη δυσκολία –και την εμμονή– ν' απαλλαγούν απ' την αστάθεια που τους διακατέχει, τη συναντάμε στους περισσότερους άλλους αγωνιστές (τη συναντήσαμε και στην κεντρική ηρωίδα του *Ladybird, Ladybird* που, σαν άλλος Σίσυφος, τραβούσε τον ανήφορο μιας καταπιεσμένης μητρότητας, θύμα και –ταυτόχρονα– υπεύθυνη του δράματός της). Αυτό, μεταξύ άλλων, θέλει να διατρανώσει και η σκηνή όπου ένας αγωνιστής μαθαίνει ότι τον απατά η γυναίκα του, αλλά αποφασίζει, όταν του περάσει ο πρώτος θυμός, να μείνει στο μέτωπο. Κι αυτό είναι επίσης που αποτρέπει τον εγκλωβισμό της υπόθεσης σε αρχέτυπα ή αποτιμήσεις: ακόμα και ο πιο ένθερμος υποστηρικτής του σταλινισμού, σε μια συζήτηση για το μοίρασμα κάποιας περιουσίας, θα πρόβαλλε νόμιμα δικαιώματα – έτσι ερμηνεύουμε τους δισταγμούς του Ντέιβιντ και την ολίσθησή του προς το αντίθετο στρατόπεδο... Θυμόμαστε το γνωστό απόφθεγμα από τον *Κανόνα του παιχνιδιού*: «Μα αυτό είναι τρομερό! Καθένας έχει τους λόγους του!» Και πιο πολύ φέρνουμε στο νου μας τον Renoir της *Μεγάλης χίμαιρας* και της *Μασσαλιώτιδας*, όπου ο πολιτικός αγώνας περιορίζεται βαθμιαία και ξεπερνιέται απ' την ανθρώπινη φύση, όταν εκτοπίζεται από μια κοινότητα πιο σύνθετη και πιο συ-

μπαγή, που έρχεται με την ειρωνεία της –και την ποίησή της– να συγκρουστεί με την ακαμψία των συστημάτων. Όπως ο Ρόζενταλ και ο Μαρεσάλ αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον μέσα στα πάθη του 1914, έτσι και ο Άγγλος του *Γη και Ελευθερία* μπορεί ν' αναγνωρίσει τον αδελφό του στον αγωνιστή που πυροβολεί στη Βαρκελώνη, ή να κοιτάζει την ηλικιωμένη που επιστρέφει από τα ψώνια της κι ο νους του, μ' έναν περίεργα οικείο συνειρμό, να πηγαίνει στους διασπασμένους Δημοκρατικούς. Αν ο Loach καταφέρνει σ' αυτό το σημείο να επαναφέρει τον προαιώνιο θρήνο για την απόλυτη πίστη που χάνεται στην πολιτική, είναι γιατί δεν απογυμνώνει τους χαρακτήρες του από μιαν απεγνωσμένη ζωτικότητα, από ένα είδος οργανικής εμπιστοσύνης, σχεδόν ζωώδους, η οποία, πιο σίγουρα από οποιαδήποτε αρχή, αντιστέκεται στην προδοσία, στην αποτυχία και στο θάνατο. Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τον Loach με εντομολόγο που αρκείται στο να δείξει τους ανθρώπους όπως είναι, όσο μάταιη και κοινότοπη κι αν είναι η παρουσία τους στον κόσμο, μέσα στην πιο επιφανειακή πραγματικότητά τους, που μπορεί να καταπιέζεται απ' την ιστορία, αλλά ανασταίνεται από την αγνότητα της ματιάς του.

«Positif», τχ. 416, Οκτώβριος 1995.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΑΡΛΑ (1996)
(Πρωτότυπος τίτλος: Carla's Song)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Paul Laverty. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson, Lorenc Miquel. **Κοστούμια:** Daphne Dare, Lena Mossum. **Μουσική:** George Fenton. **Ήχος:** Ray Beckett, Kevin Brazier. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Robert Carlyle (Τζορτζ), Oyanka Cabezas (Κάρλα), Scott Glenn (Μπράντλι), Salvador Espinoza (Ραφαέλ), Louise Goodall (Μορίν), Richard Loza (Αντόνιο), Gary Lewis (Σάμι), Subash Singh Pall (Βίκτορ), Stewart Preston (Μακ Γκαρκ), Margaret McAdam (μητέρα του Τζορτζ), Pamela Turner (Αϊλίν), Greg Friel (πιανίστας), Anne Marie Timoney (φύλακας), Andy Townsley (ταξιτζής), Alicia Devine (νοσοκόμα), John Paul Leach (γιατρός), Norma Rivera (Νόρμα), José Meneses (Χάρι), Rosa Amelia López (μητέρα της Κάρλα), Keila Rodriguez (τραγουδίστρια), Josefa Calderón De Calero, Azucena Figueroa, Tomasa Garcia, Alcides Gonzales, Manuela Guevara, Karla Obando, Santos Olivas, Alison Paula Rizo, Elba Aurora Talavera, Luis Talavera (συγγενείς της Κάρλα), Jimmy José Arguello, José Alberto Avendano, Ana Victoria Borge, Junior Escobar, Alma Blanco Medina, Tatiana Miranda, Ramón Monterrey, Santiago Neira, Belkis Ramirez, Maria José Silva (επαναστάτες). **Παραγωγή:** Sally Hibbin για τις εταιρείες Channel Four Television Corporation, The Glasgow Film Fund και Parallax Pictures, με συμπαραγωγούς τις Road Movies Dritte και Tornasol Films S.A., και με την υποστήριξη του Ινστιτούτου Πολιτισμού της Νικαράγουας και των: ARD/DEGETO Film, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Televisiòn Española και Alta Films, του European Script Fund και του Scottish Film Production Fund. **Διάρκεια:** 125 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Χρυσό Μετάλλιο του Προέδρου της Ιταλικής Γερουσίας στο Φεστιβάλ Βενετίας 1996.

Γλασκόβη, 1987. Ο ατίθασος οδηγός λεωφορείου Τζορτζ υπερασπίζεται μια νεαρή επιβάτισσα που συλλαμβάνεται να ταξιδεύει χωρίς εισιτήριο από κάποιον αυστηρό ελεγκτή. Η κοπέλα καταφέρνει να ξεφύγει, αλλά, αργότερα, εμφανίζεται στο σπίτι όπου ο Τζορτζ μένει με τη μητέρα του και την αδελφή του, για να του δώσει ένα μικρό δώρο. Γοητευμένος απ' τη φευγαλέα κι αινιγματική της φιγούρα, ο Τζορτζ την αναζητεί, την ανακαλύπτει σ' έναν ξενώνα και, με τη φασαρία που κάνει, προκαλεί την έξωσή της. Ο Τζορτζ της βρίσκει ένα άδειο δωμάτιο στο σπίτι ενός φίλου του, κι αυτή, σιγά σιγά, του ανοίγεται: είναι μια τραυματισμένη εξόριστη από την εμπόλεμη Νικαράγουα, όπου ο φίλος της, Αντόνιο, παραμένει σε μυστηριώδεις κι επικίνδυνες καταστάσεις. Ο Τζορτζ παίρνει το λεωφορείο και κάνει μια διαδρομή εκτός προγράμματος για να δείξει στην Κάρλα τις ομορφιές του τοπίου του Λοχ Λόμοντ. Έτσι, απολύεται από τη δουλειά του, κι επειδή είναι πια ερωτευμένος με την Κάρλα, αγοράζει δυο εισιτήρια για τη Μανάγουα και την πείθει να ταξιδέψει μαζί του. Όταν φτάνουν, επισκέπτονται διάφορους φίλους της Κάρλα, αρχίζοντας από τον Μπράντλι, έναν αμερικανό ακτιβιστή που αγωνίζεται για τα ανθρώπινα δικαιώματα και με τον οποίο ο Τζορτζ έχει μια βίαιη διαφωνία. Ταξιδεύοντας προς το βορρά, συναντούν τη Νόρμα, που εργάζεται στο κίνημα των γυναικών, και τον Ραφαέλ, που εργάζεται στη λαϊκή επιμόρφωση. Όλοι αρνούνται ότι γνωρίζουν πού βρίσκεται ο Αντόνιο. Τελικά, ο Μπράντλι παραδέχεται ότι κάποτε ήταν πράκτορας της CIA κι ότι ο Αντόνιο, φριχτά παραμορφωμένος από τους Κόντρας, μοιράζεται την ίδια στέγη μαζί του. Ένα βράδυ, ο Τζορτζ γίνεται μάρτυρας μιας επίθεσης των Κόντρας στο χωριό απ' όπου κατάγεται η Κάρλα, και συμπεριφέρεται με μεγάλη γενναιότητα. Λίγο αργότερα, όμως, αηδιασμένος απ' τη βία που είδε με τα μάτια του, ανακοινώνει στην Κάρλα ότι γυρίζει στη Σκοτία. Η Κάρλα προετοιμάζεται ψυχικά για να συναντήσει τον Αντόνιο. Στην αναχώρηση του Τζορτζ, του τραγουδάει το τραγούδι «Αντάρτης του έρωτα», ενώ ο βουβός Αντόνιο τη συνοδεύει με την κιθάρα του...

Το τραγούδι της Κάρλα: *κυνηγημένοι από τους Κόντρας.*

Το τραγούδι της Κάρλα: *ο Robert Carlyle και η Oyanka Cabezas στην... παραδείσια κόλαση της Νικαράγουα.*

Ο Scott Glenn, η Oyanka Cabezas και ο Robert Carlyle στο Τραγούδι της Κάρλα.

Δε μ' ενδιέφερε μόνο να ξαναθυμίσω πώς η Αμερική δολοφόνησε μια λαϊκή επανάσταση. Δε θέλω να κάνω μόνο προπαγάνδα. Θέλω να δείξω πώς αυτή η πολιτική επηρεάζει το άτομο. Πρέπει η ταινία μου να έχει ανθρώπινα χρώματα. Δείχνω τα προσωπικά τραύματα απ' αυτή την τερατώδη τακτική κι απ' αυτά τα γεγονότα που δεν πρέπει να ξεχνάμε. Στην Αμερική ή στη Γαλλία, είμαι απόλυτα σίγουρος ότι το 95% των ανθρώπων δεν έμαθε ποτέ ή έχει ξεχάσει ό,τι συνέβη εδώ. Η καρδιά της ταινίας είναι οι σκηνές όπου η Κάρλα παρασύρει τον Τζορτζ στο δικό της ταξίδι, κι όλα όσα εκείνος διδάσκεται στη διαδρομή. Η ταινία αρχίζει στους καθημερινούς δρόμους των πόλεών μας – με τις ρουτίνες, τις κωμωδίες και τις απογοητεύσεις τους. Ύστερα, αυτή η διαδρομή στη Νικαράγουα μας μεταφέρει σ' έναν άλλο κόσμο, σ' ένα άλλο επίπεδο συγκινήσεων. Ήθελα να προσπαθήσω να διηγηθώ την πραγματική περιπέτεια της Νικαράγουας, αλλά, πάνω απ' όλα, να δείξω τη δύναμη των ανθρώπων όταν αποφασίζουν να δράσουν συλλογικά. Εύχομαι το κοινό ν' ακολουθήσει την ίδια διαδρομή που έκανε ο Τζορτζ εκείνη τη μέρα...

Ken Loach
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Έζησα στη Νικαράγουα δυόμισι χρόνια, ανάμεσα στο 1984 και το 1987. Η χώρα αυτή με ενδιέφερε ως μοντέλο ανεξάρτητης ανάπτυξης και ως πιθανότητα αλλαγής στη Λατινική Αμερική με την ελεύθερη εκπαίδευση και την ανακατανομή της γης. Υπήρχε μια άνευ προηγουμένου εκστρατεία υπέρ της υγείας και της παιδείας. Αυτό μου κίνησε το ενδιαφέρον. Όταν βρέθηκα εκεί, είδα το αληθινό πρόσωπο της Αμερικής. Πρώην πράκτορες της CIA μου άνοιξαν τα μάτια. Στην πραγματικότητα, οι Κόντρας χρηματοδοτούνταν κι εκπαιδεύονταν από την κυβέρνηση Reagan, μ' έναν μόνο στόχο: να εξουδετερώσουν την επανάσταση. Η Νικαράγουα απειλούσε τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό· οι γειτονικές χώρες μπορεί να έμπαιναν στον πειρασμό να τη μιμηθούν. Αυτό που με συγκλόνισε, ήταν η απίστευτη κτηνωδία με την οποία είχαν προγραμματίσει την καταστροφή αυτής της χώρας. Έφταναν στο σημείο να βασανίζουν παιδιά. Σήμερα, η Νικαράγουα έχει ξαναγίνει μια από τις φτωχότερες χώρες της Λατινικής Αμερικής.

Paul Laverty
«Télérama», τχ. 2404, 7.2.1996.

Λογική και συναισθήματα
του *Thierry Lounas*

Ο Τζορτζ, ένας νεαρός σκοτσέζος οδηγός λεωφορείου, αποφασίζει να περιπλανηθεί έξω απ' τα γνώριμα κινηματογραφικά λημέρια του Ken Loach. Πέρσι, ο νεαρός άνεργος του *Γη και Ελευθερία* εγκατέλειπε την Αγγλία για να καταταγεί στις Διεθνείς Ταξιαρχίες και να πολεμήσει στον Ισπανικό Εμφύλιο. Σήμερα, ο ήρωας της ταινίας *Το τραγούδι της Κάρλα* πηγαίνει στη Νικαράγουα. Οπότε, το περιχαρακωμένο στρατόπεδο του POUM το διαδέχεται το αντάρτικο των σαντινίστας, ενώ ο εχθρός μπορεί να έχει όνομα (εδώ, λέγεται Κόντρας), αλλά εξακολουθεί να μην έχει πρόσωπο. Ο Loach, φεύγοντας απ' τα χωράφια *του* και με το να φυτρώνει επίτηδες εκεί που δεν τον σπέρνουν, μας προσφέρει ένα ταξιδάκι αναψυχής υπό τη μορφή πολιτικού τουρισμού, ο οποίος, όχι μόνο χαρίζει νέες προοπτικές (κυρίως διεθνείς) στις ταινίες του, αλλά και συμβάλλει στη λύση μιας μεγάλης παρεξήγησης σχετικά με τη φύση του έργου του. *Το τραγούδι της Κάρλα* επιβεβαιώνει ότι ο Loach δεν είναι σκηνοθέτης του αμιγώς κοινωνικού ή πολιτικού κινηματογράφου (η ταινία δε μας μαθαίνει σχεδόν τίποτα για την κρίση στη Νικαράγουα) και δεν προσπαθεί ν' αποδείξει τίποτα (συνήθως, στις ταινίες του, τα πάντα είναι δεδομένα εκ των προτέρων). Ένα πράγμα μόνο τον βασανίζει στ' αλήθεια: η στράτευση και οι αποχρώσεις της· μ' άλλα λόγια, η συνειδητοποίηση, η εισβολή του συλλογικού στη σφαίρα του ιδιωτικού, και ο τρόπος με τον οποίο συμβαδίζουν ή υπερκαλύπτει το ένα το άλλο. Αυτή η πάλη ανάμεσα στο ιδιωτικό και το συλλογικό υπήρχε ήδη στο *Κες*, αλλά γίνεται εμφανέστερη στο *Τραγούδι της Κάρλα*.

Η ταινία χωρίζεται σαφέστατα σε δύο μέρη. Το πρώτο (ας το ονομάσουμε: «Αποπλάνηση») διαδραματίζεται εντός έδρας, στη Σκοτία. Ο Τζορτζ συναντά την Κάρλα που διέφυγε τον εμφύλιο σπαραγμό της πατρίδας της, τη Νικαράγουα, για να βρει καταφύγιο στη Γλασκόβη. Στο πρόσωπό της ο Τζορτζ θα γνωρίσει τόσο τις χαρές του έρωτα όσο και τα μαρτύρια της πολιτικής (συμβολίζονται από τις ουλές που άφησαν οι βασανιστές στην πλάτη της Κάρλα). Είναι πολύ απλό: πρόκειται για τη συνάντηση του θεατή (ο Τζορτζ είναι εξίσου απληροφόρητος με το θεατή ως προς το τι ακριβώς συμβαίνει στη Νικαράγουα) με την ταινία (ή, έστω, με το θέμα της, που το εκπροσωπεί η ωραία Κάρλα). Στο *Γη και Ελευθερία*, ο νεαρός άγγλος προλετάριος γνώριζε τον έρωτα *μετά* τη στράτευσή του. Εδώ, ο Τζορτζ στρατεύεται *από έρωτα*. Και πρέπει στ' αλήθεια να 'ναι σίγουρος για τα αισθήματά του προς την Κάρλα πριν ξεκινήσει το ταξίδι για την Κεντρική Αμερική, όπου θα προσπαθήσει να βάλει τέλος στα βάσανά της: στους εφιάλτες της, η Κάρλα βλέπει σε αργή κίνηση τον σύντροφό της να πέφτει κάτω από τις σφαίρες του εχθρού. Η σκηνή αυτή απηχεί προφανέστατα την αντίστοιχη του θανάτου της ηρωίδας του *Γη και Ελευθερία*, επίσης γυρισμένη σε αργή κίνηση. Έτσι αποκαλύπτεται η αντίληψη του Loach ως προς τη στράτευση:

όποια κι αν είναι αυτή η στράτευση, πηγάζει απ' τα μύχια του καθενός και πραγματοποιείται με τη μορφή φετίχ που στην ταινία εκτίθενται απροκάλυπτα (για την Κάρλα, τα τσαλακωμένα ραβασάκια και τα songs· για τον Τζορτζ, το λεωφορείο)· μ' άλλα λόγια, πρόκειται μάλλον για προσωπική κάθαρση παρά για αφοσίωση σε κάποιον κοινό σκοπό.

Μπορεί *Το τραγούδι της Κάρλα* να μην είναι πολιτική ταινία, δεν είναι όμως ούτε και ταινία δράσης και περιπέτειας – τόσο εμφανής είναι η αμηχανία του Loach να κινηματογραφήσει τοπία της Νικαράγουας ή κάποιες λιγοστές σκηνές μάχης που δίνουν ρυθμό στην αφήγηση. Από την άλλη, δεν είναι ούτε ταινία με θέμα τις τραυματικές εμπειρίες μιας κοπέλας, αφού η σκηνοθεσία του Loach δεν έχει τίποτα να ζηλέψει από αυτήν του John Boorman στο *Πέρα απ' τη Ρανγκούν*. Στην πραγματικότητα, το είδος της ταύτισης που προσπαθεί να προκαλέσει *Το τραγούδι της Κάρλα*, είναι σίγουρα η αιτία της ιδιομορφίας της ταινίας. Σύμφωνα με τη μέθοδο του Loach, το κεντρικό πρόσωπο πρέπει να παραμείνει ξένος (αυτό φαίνεται στην *Πατρίδα*, στο *Γη και Ελευθερία* και –περισσότερο– στο *Τραγούδι της Κάρλα*), ένας τουρίστας που διασχίζει τη μυθοπλασία εν πλήρει αθωότητι (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων), χωρίς ποτέ να συμμετέχει πραγματικά στη δράση. Ο Loach στοχεύει σε μια «εύκολη» (ή χαλαρή) ταύτιση: αυτήν του θεατή μ' έναν άλλο θεατή. Στις ταινίες του, αναπαράγει τους δισταγμούς και τις αμφιβολίες του καθενός μας. Γι' αυτό και, σε τούτο το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών, ο Τζορτζ, φανερά άοπλος μπροστά στο χάος της Νικαράγουα, παρεμβάλλεται ανάμεσα στην ταινία και το θεατή: η παρουσία του και μόνο καθιστά συγγνωστή την άγνοιά μας. Κατά συνέπεια, στο τέλος (και για να υπάρξει τέλος στην ταινία), θα πρέπει να εγκαταλείψει τη Νικαράγουα και, αναγνωρίζοντας ότι είναι ανήμπορος μπροστά στα όσα συμβαίνουν, να επιστρέψει στη Σκοτία και, σαν καλό παιδί, να ξαναβρεί την (κοινωνική) υπόστασή του. Μόλις τελειώσει η περιπέτεια, ο Loach μας συνοδεύει ήσυχα ήσυχα ώς την έξοδο.

Ο τελικός απολογισμός είναι πάντα ίδιος: η συνάντηση της ουτοπίας με το πεδίο της μάχης, της φαντασίας με την πολιτική πραγματικότητα, της θεωρίας με την εφαρμογή της, βιώνεται μόνο με οδύνη και καταλήγει στην άρνηση. Ούτε ο εχθρός του αγώνα ούτε ο λόγος στον οποίο στηρίζεται αυτός ο αγώνας ενδιαφέρουν πραγματικά τον Loach, ο οποίος είναι πιο πρόθυμος ν' αφοσιωθεί συναισθηματικά σε όσους, όπως ο Τζορτζ, αδυνατούν να εκφράσουν τα φρονήματά τους και δεν κατορθώνουν να τα αποκρυσταλλώσουν στα λόγια ή στις πράξεις τους. Κάθε φορά τον παρασύρει η ευαισθησία· μια ευαισθησία που αναμετριέται πάντα με την πολιτική (σαν να 'ταν αυτός ο μοναδικός τρόπος να δοκιμάσει την ισχύ της) και, καμιά φορά, χαρίζει στους ήρωες του Loach μια στιβαρότητα και μια δύναμη αντίστασης που χαρακτηρίζουν τις καλύτερες ταινίες του: *Ματιές και χαμόγελα*, *Ριφ-Ραφ*, *Ladybird, Ladybird*. Όμως, στις περισσότερες περιπτώσεις (μια από τις οποίες είναι και *Το τραγούδι της Κάρλα*), οι ήρωες αυτοί ισχύουν μόνο ως παραδείγματα: ο Τζορτζ λειτουργεί *και* σαν πρότυπο (στο μέτρο που ενσαρκώνει μια ιδεολογική επιλογή), αλλά *και* σαν μεμονωμένη περίπτωση (στο μέτρο που κι αυτός, όπως όλοι μας, προσπαθεί να συμφιλιώσει τη λογική με το συναίσθημα). Συνεπώς, χαίρει ασυλίας. Ο Loach δεν ανησυχεί τόσο για τα μεγάλα ζητήματα που ταλανίζουν τον πλανήτη μας, όσο για τις τύψεις μας που ξεδιψάμε με εικονικές επαναστάσεις. Έχει το χάρισμα να φέρνει στην επιφάνεια τη λιγοστή επαναστατικότητά μας, κι αυτή η συνειδητοποίηση να μας ικανοποιεί: είμαστε όλοι επαναστάτες. Αυτή τη λεπτεπίλεπτη δημαγωγία, ο Loach την εφαρμόζει στις χειρότερες στιγμές του, σ' ένα είδος διαδραστικού κινηματογράφου του οποίου *Το τραγούδι της Κάρλα* αποτελεί το πιο αφόρητο παράδειγμα· ενός κινηματογράφου που κολακεύει την άμεμπτη μετριότητα του θεατή με το μελαγχολικό νανούρισμα ενός κακοχωνεμένου κυνισμού.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 506, Νοέμβριος 1996.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΤΖΟ (1998)
(Πρωτότυπος τίτλος: My Name Is Joe)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Paul Laverty. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Rhona Russell. **Μουσική:** George Fenton. **Ήχος:** Ray Beckett. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Peter Mullan (Τζο), Louise Goodall (Σάρα), Gary Lewis (Σανκς), Lorraine McIntosh (Μάγκι), David McKay (Λίαμ), AnneMarie Kennedy (Σαμπίν), Scott Hannah (Σκοτ), David Peecock (Χούλιγκαν), Gordon McMurray (Σκραγκ), James McHendry (Πέρφιουμ), Paul Clark (Ζούλου), Stephen McCole (Μότζο), Simon Macallum (Ρόμπο), Paul Gillan (Ντέιβι), Stephen Docherty (Ντοκ), Paul Doonan (Τάτι), Carry Carbin (Σεπ Μέιερ), David Hayman (Μακγκόουαν), Martin McCardie (Αλφ), James McNeish (Σάγκι), Kevin Kelly (Τζέικ), Brian Timoney (Σκούτερ), David Hough (διαιτητής), Sandy West (επιθεωρητής), John Comerford (επόπτης), Carol Pyper Rafferty (Ρόνα), Elaine M. Ellis (η δεύτερη ρεσεψιονίστ), Stewart Ennis (γιατρός Μπόιλ), Andy Townsley (ο σύζυγος), Anne Marie Lafferty (η σύζυγος), Bill Murdock (ταχυδρόμος). **Παραγωγή:** Rebecca O'Brien για την Parallax Pictures/Road Movies Vierte Produktionen, με την υποστήριξη των: The

Scottish Arts Council National Lottery Fund, The Glasgow Film Fund και Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, σε συνεργασία με τις: Channel Four Films, WDR/ART/La Sept Cinéma, ARD/DEGETO Film, BIM Distriuzione, Diaphana Distribution και Tornasol/Alta Films. **Διάρκεια:** 105 λεπτά. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Καλύτερης ανδρικής ερμηνείας στο Φεστιβάλ Καννών 1998 (Peter Mullan).

Στο Ρούτσιλ, μια από τις πιο φτωχικές συνοικίες της Γλασκόβης, ο Τζο Κάβανα προπονεί την τοπική ομάδα ποδοσφαίρου, που φοράει ακόμα τη στολή της πρωταθλήτριας κόσμου του 1974! Στα 37 του, έχει το κουρασμένο ύφος όσων συχνάζουν καιρό στις συναντήσεις των Ανώνυμων Αλκοολικών. Εκεί έχει επαναλάβει πολλές φορές τη φράση «Το όνομά μου είναι Τζο». Επειδή έχει «πιάσει πάτο» μια φορά, τώρα βάζει τα δυνατά του να στηρίξει όσους είναι χειρότερα απ' αυτόν, και ειδικά τους έντεκα ταλαίπωρους που απαρτίζουν την ποδοσφαιρική του ομάδα. Ο Λίαμ, ένας πρώην ηρωινομανής που χρωστάει μερικές χιλιάδες λίρες στην τοπική μαφία, ενώ η γυναίκα του δεν έχει ξεφύγει από την ηρωίνη, έχει περισσότερα προβλήματα από τους άλλους. Μια μέρα, καθώς ο Τζο πάει να τον πάρει για προπόνηση, γνωρίζει τη Σάρα, μια κοινωνική λειτουργό. Στη διάρκεια ενός ποδοσφαιρικού αγώνα, άνδρες του Μακγκόουαν, μέλους της τοπικής μαφίας, χτυπούν τον Λίαμ που δεν μπορεί να πληρώσει το χρέος του. Οι υπόλοιποι παίκτες τον υπερασπίζονται και, λίγο αργότερα, ο Τζο βρίσκει τον Μακγκόουαν σε μια παμπ, όπου τα ποτά είναι μεγάλος πειρασμός, και του λέει ν' αφήσει ήσυχο τον Λίαμ. Ο Τζο προσκαλεί τη Σάρα να παίξουν μπόουλινγκ, και στο τέλος τής ωραίας βραδιάς την πάει σπίτι της, αλλά αυτή ανακαλύπτει ότι έχει κλειστεί έξω. Περνούν τη νύχτα στο σπίτι του Τζο, όπου εκείνος της εξομολογείται το πρόβλημά του με το αλκοόλ που κατέστρεψε την προηγούμενη σχέση του. Στο μεταξύ, η Σαμπίν, η γυναίκα του Λίαμ, παθαίνει κρίση και τη διώχνουν από το Κέντρο Υγείας όπου προσπαθεί να αποτοξινωθεί. Ο Τζο τη βρίσκει σπίτι της να ετοιμάζεται να κάνει μια ένεση. Όταν μαθαίνει πως οι άνθρωποι του Μακγκόουαν έχουν πάρει τον Λίαμ, πηγαίνει στο γραφείο του μαφιόζου για να τον αντιμετωπίσει. Τότε ο Μακγκόουαν προτείνει στον Τζο να κάνει «μια δουλίτσα» για λογαριασμό του, για να σβήσει το χρέος και να μη σπάσει τα πόδια του Λίαμ. Η σχέση του Τζο με τη Σάρα προχωρεί, αλλά ο Τζο πρέπει να κάνει τη δουλειά του μαφιόζου. Όταν τελειώνει, αισθάνεται τόσο άσχημα, που αρνείται να κάνει τον δεύτερο γύρο. Πληρώνεται κι αγοράζει σκουλαρίκια για τη Σάρα, που εξομολογείται σε μια φίλη της ότι είναι έγκυος. Όταν η Σάρα μαθαίνει απ' τη Σαμπίν ότι ο Τζο τους βοηθάει να πληρώσουν το χρέος τους, δεν μπορεί να δεχτεί ότι υπάρχουν ψέματα ανάμεσά τους, και τον εγκαταλείπει. Δεν πείθεται ούτε όταν ο Τζο πάει στο διαμέρισμά της προσπαθώντας να την ξανακερδίσει. Επειδή ο Μακγκόουαν εξακολουθεί να κυνηγάει τον Λίαμ, ο Τζο του δίνει τα χρήματα που κέρδισε από την παράνομη δουλειά για να φύγει όσο είναι καιρός, κι ύστερα παραμονεύει τον Μακγκόουαν, του επιτίθεται και του σπάει το αυτοκίνητο. Λίγο αργότερα, έρχεται στο σπίτι του ο Λίαμ και τον βρίσκει τελείως μεθυσμένο. Όταν ο Λίαμ βλέπει τους ανθρώπους του Μακγκόουαν να πλησιάζουν, κρεμιέται απ' το παράθυρο μ' ένα σχοινί, πριν προλάβει ο Τζο και οι μαφιόζοι να τον φτάσουν. Στην κηδεία τού Λίαμ, βλέπουμε τον Τζο και τη Σάρα να ξαναβρίσκονται...

Ο Müller, ο Netzer, ο Vogts, ο Αυτοκράτορας Franz και οι υπόλοιποι μπαίνουν τροχάδην στο γήπεδο. Κανείς δε ζητωκραυγάζει. Δε βρισκόμαστε στη Γερμανία του '70, αλλά στη Γλασκόβη του '90, και προπονητής δεν είναι ο Helmut Schön, αλλά ο Τζο Κάβανα. Ο Τζο είναι τριάντα επτά ετών και, όπως λέει ο ίδιος, έχει μόνο τον εαυτό του. Αυτό δεν είναι τελείως αλήθεια. Έχει και την οικογένειά του, τους έντεκα παίκτες του και τον καλύτερο φίλο του, τον Σανκς. Ό,τι τους λείπει σε ικανότητες, το αναπληρώνουν με κεφάτη επιθετικότητα. Ο Τζο είναι κι αυτός πολεμιστής. Έτσι μόνο μπορεί να καθησυχάσει τους δαίμονές του. Παρ' όλα αυτά, είναι πιο ευαίσθητος απ' όσο δείχνει. Στην ταινία έχουν σημασία η ζωή και τα συναισθήματα των ηρώων, τα προβλήματά τους όταν αντιμετωπίζουν δύσκολες καταστάσεις· επίσης, το ταλέντο (που κανείς δεν υποψιάζεται ότι κρύβουν και που το επιδεικνύουν όταν τους δίνεται η ευκαιρία να εκφραστούν), η εκπληκτική τους ενεργητικότητα και η υπεράνθρωπη αντοχή τους. Το περιεχόμενο – αυτό είναι σημαντικό. Πρέπει να σέβεσαι τους ανθρώπους που βλέπεις στην οθόνη, να εμπιστεύεσαι το ένστικτό σου και να μη μιλάς πολύ γι' αυτά.

Ken Loach
Από το press-book της ταινίας.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Η κωμωδία της καθημερινότητας
του *Νίκου Σαββάτη*

Από τα πρώτα πλάνα του, *Το όνομά μου είναι Τζο* δείχνει να είναι η πιο δυναμική και, ταυτόχρονα, η πιο ανοικτή και φιλική προς το κοινό ταινία του Ken Loach των τελευταίων χρόνων. Οι αρετές των καλύτερων στιγμών του έργου του –ο σοβαρός τόνος, η λιτότητα και η ειλικρίνεια της σκηνοθεσίας, η αυθεντικότητα της εικόνας– ξεχειλίζουν από την αρχική σκηνή, όπου ο κεντρικός ήρωας, Τζο, μιλάει σε μια συνάντηση των Ανώνυμων Αλκοολικών. Το γράψιμο του σεναρίου και η αλήθεια της ερμηνείας αιχμαλωτίζουν αμέσως το θεατή μέσα στην παρουσία και την ενέργεια αυτού του λαϊκού, εξωστρεφή ήρωα. Πρόκειται για μια

Το όνομά μου είναι Τζο: *ο Τζο γίνεται μπογιατζής στη ζούλα, αλλά το κράτος δε συμφωνεί.*

Το όνομά μου είναι Τζο.

μεγάλη στιγμή της ζωής του Τζο, που δείχνει να έχει ελέγξει τον αλκοολισμό του. Απ' το σημείο αυτό ξαναξεκινάει το ταξίδι του, με μοναδική αποσκευή την ταυτότητά του, τη φράση «Το όνομά μου είναι Τζο», που την επαναλαμβάνει εμφατικά σε διάφορα σημεία της συγκινητικής, αλλά καθόλου μελοδραματικής, εξομολόγησής του προς την ομήγυρη.

Γραμμένος στην πιο πυκνή αργκό και ειπωμένος με την πιο βαριά σκοτσέζικη προφορά που μπορεί κανείς να φανταστεί, ο μονόλογός του καθρεφτίζει τα υλικά που έχουν φτιάξει το χαρακτήρα του Τζο: σκληρή ζωή στο δρόμο, στιγμές πάλης για την επιβίωση, κρίσεις απελπισίας, αλλά και πεισματικό χιούμορ. Όταν οι ακροατές, οι υπόλοιποι αλκοολικοί, ξεσπούν σε χειροκροτήματα, φέρνοντάς μας στο νου μιαν άλλη μεγάλη στιγμή του έργου του Loach, τη σκηνή της διάλεξης του Μπίλι Κάσπερ στο *Κες*, η αντίδραση του πρωταγωνιστή Peter Mullan (ένα βλέμμα γεμάτο σεμνή ικανοποίηση κι ένα αδιόρατο χαμόγελο) μας έχει φανερώσει την άλλη πλευρά του χαρακτήρα του: την ανθρωπιά και την ευαισθησία του. Στην αμέσως επόμενη σκηνή, μια έκρηξη ανδρικής συντροφικότητας και φαρσικής ευφορίας, ο Τζο επιστρέφει στην καθημερινότητά του, μαζεύει τους παίκτες της άθλιας ερασιτεχνικής ποδοσφαιρικής ομάδας που προπονεί, τους ντύνει με τις στολές της Εθνικής Γερμανίας τής δεκαετίας του '70 (η σκηνή της προπόνησης είναι δεύτερη αναφορά στο *Κες*) και τους πηγαίνει στο γήπεδο. Η δύναμη της άμεσης κινηματογράφησης, με τη μηχανή μέσα στο φορτηγάκι του Τζο, η ένταση του βίαιου μοντάζ πάνω στον πρωτόγονο ήχο ενός rhythym-and-blues, είναι σχεδόν πρωτόγνωρες αισθήσεις, ακόμα και για την ντοκιμενταρίστικη μέθοδο του Loach.

Όμως κι εδώ η χαρά είναι ανάμικτη με ανησυχία, καθώς οι χοντρές πλάκες, που δίνουν και παίρνουν ανάμεσα στους παίκτες και τον προπονητή, διακόπτονται από ένα παραλίγο ατύχημα κι από την αγωνία του Τζο να βρει τον προστατευόμενό του παίκτη, τον Λίαμ. Ξαφνικά, μέσα στη θορυβώδη ευφορία της σκηνής, έχουν εισβάλει τα άλλα δύο βασικά πρόσωπα του δράματος, αυτά που, μαζί με τον Τζο, θα μας παρασύρουν σ' ένα τελείως απρόβλεπτο ταξίδι. Σύμφωνα με τον χιουμοριστικό κώδικα της ανδρικής ματιάς τής ταινίας, το κακό συναπάντημα του Τζο είναι η παραλίγο σύγκρουση με τη Σάρα, στο δρόμο για το σπίτι του Λίαμ. Στη συνέχεια, όμως, αυτή η συμπαθητική κοινωνική λειτουργός από το τοπικό Κέντρο Υγείας θ' αποδειχθεί η πιο φωτεινή παρουσία μέσα στη φορτωμένη με βαριά προβλήματα καθημερινότητα των ηρώων. Αντίθετα από τους εγκληματικά αγκυλωμένους και γραφειοκράτες κοινωνικούς λειτουργούς του *Ladybird, Ladybird*, η Σάρα είναι ένα πρόσωπο που *πραγματικά* ενδιαφέρεται για τις δυσκολίες των άλλων. Αγαπάει τα παιδιά κι αντιμετωπίζει την προσαρμογή στη μητρότητα και την πατρότητα με αληθινή τρυφερότητα και χιούμορ (οι σκηνές με τη Σαμπίν και το αγοράκι της στο σπίτι του Λίαμ, και με το ζευγάρι των φρέσκων γονιών στο Κέντρο Υγείας). Δε στρέφεται εναντίον της Σαμπίν όταν αυτή, με την υστερία της ηρωινομανούς, τα κάνει θάλασσα στο κέντρο αποτοξίνωσης κι όλοι οι υπόλοιποι δε θέλουν τίποτ' άλλο παρά να την ξεφορτωθούν αμέσως και οριστικά, πετώντας την, μαζί με το πρόβλημά της, στον οχετό των κοινωνικών αποβλήτων. Παρ' όλο δε που έχει γνωρίσει από πρώτο χέρι την πικρή αλήθεια αυτού του υποβαθμισμένου περιβάλλοντος, όπου η επιβίωση συνορεύει ανησυχητικά με την καταστροφή, έχει το θάρρος να διακινδυνέψει μια σχέση με τον Τζο, γεφυρώνοντας τους παράλληλους κόσμους τους μ' έναν απροσδόκητο έρωτα, ανάμικτο με μπόλικο μητρικό φίλτρο.

Έτη φωτός πιο μακριά από το προηγούμενο σενάριό του (*Το τραγούδι της Κάρλα*), ο Paul Laverty, πρώην δικηγόρος και αγωνιστής για τα ανθρώπινα δικαιώματα, καταφέρνει να μας βάλει στη διαδρομή ενός κεντρικού ήρωα που δεν είναι μόνο παρατηρητής της παγκόσμιας αδικίας. Αντίθετα από τον καλοπροαίρετο οδηγό λεωφορείου στην προηγούμενη ταινία, ο Τζο είναι ο βασικός άξονας μιας λιγότερο φιλόδοξης ιστορίας, όπου δεν υπάρχει «πρώτο» και «δεύτερο» μέρος, «εδώ» και «αλλού», «Έρωτας» και «Επανάσταση». Έχοντας ζήσει αρκετά χρόνια στο Ρούτσιλ, αυτή τη σχεδόν «ντικενσική» γειτονιά της Γλασκόβης, ο σεναριογράφος υφαίνει μέσα στην ιστορία την εμπειρία του κι εμπνέεται από αφηγήσεις τωρινών κατοίκων της. Όμως, στην τελική ροή των επεισοδίων που συγκροτούν το σενάριο, η κοινωνική παρατήρηση δε στραγγαλίζει την ερωτική σχέση του Τζο με τη Σάρα, και τα κωμικά στοιχεία δεν αποκλείουν παρεκβάσεις της ιστορίας στην περιοχή του κοινωνικού θρίλερ. «Ήθελα να δω δύο εκρηκτικές προσωπικότητες να ξεκινούν για μια περιπέτεια και να δοκιμάζουν την πιθανότητα να χτίσουν μια κοινή ζωή» δηλώνει ο Laverty. «Ο Τζο είναι ακόμα μια πυριτιδαποθήκη, αλλά έχει την όρεξη και το πάθος να κερδίσει τα χαμένα αλκοολικά του χρόνια και να ζήσει τη ζωή του στο έπακρο. Η Σάρα είναι ικανοποιημένη απ' τη δική της ζωή, έχει φίλους και δραστηριότητες, αλλά ποιος μπορεί ν' αντισταθεί στον πειρασμό τού να δει κι άλλα χρώματα στο ουράνιο τόξο; Αυτό που την ερεθίζει στον Τζο όταν βρίσκεται μαζί του, την τρομοκρατεί όταν είναι μόνη της. Οι σχέσεις δεν είναι ποτέ κομμένες και ραμμένες στα μέτρα μας. Μερικές φορές, για τον Τζο και τη Σάρα (όπως και για πάρα πολλούς άλλους), το να την απολαμβάνουν, δεν απέχει και πολύ απ' το να την καταστρέφουν...»

Η ιδιαίτερη γοητεία της ταινίας έγκειται στον τρόπο με τον οποίο ο Loach κινηματογραφεί το πλησίασμα αυτών των δύο, σαν μια εξαίσια σπουδή της κοινοτοπίας. Αποφεύγοντας

την παραχάραξη των αληθινών συναισθημάτων που ο κινηματογράφος επινόησε για να τυλίξει όλες τις ερωτικές ιστορίες με τη λουστραρισμένη γοητεία της απόλυτης ναρκισσιστικής φαντασίωσης του θεατή, ο Loach ενδιαφέρεται να καταγράψει το ρομαντισμό της καθημερινότητας, την αργή προσέγγιση των χαρακτήρων, το ρεαλισμό της αδεξιότητας και της ταραχής, τα σπασμένα νεύρα και τις κωμικές απαρνήσεις του ανοίγματος στον άλλον.

Η Σάρα είναι από την αρχή η προσωποποίηση της σύνεσης και της επιφυλακτικότητας. Γοητεύει τον ανυπόμονο και στερημένο από τρυφερότητα Τζο, περισσότερο με τη σιγουριά και την ευθύτητά της παρά με την κάπως σβησμένη θηλυκότητά της. Η πρώτη τους ερωτική νύχτα αρχίζει με μια σύντομη σκηνή στο μπόουλινγκ, κινηματογραφημένη και μονταρισμένη ειρωνικά σαν ανόητη διαφήμιση για την απλή απόλαυση του ελεύθερου χρόνου, και καταλήγει, μετά από διάφορες μικροσυνωμοσίες της πλοκής (η Σάρα κλείνεται έξω από το σπίτι της), στο διαμέρισμα του Τζο. Μετά την εκ βαθέων εξομολόγηση του Τζο για την καταστροφική επίδραση του ποτού στις προηγούμενες σχέσεις του, η βραδιά θα μπορούσε να εξελιχθεί σε απόλυτο φιάσκο, αν η Σάρα δεν έπαιρνε την πρωτοβουλία να κάνει το αποφασιστικό βήμα και να πνίξει το ξέσπασμα της ενοχής και την αγωνία του Τζο σ' ένα συγκινητικό, ανακουφιστικό, μητρικό αγκάλιασμα.

Ενώ όμως η Σάρα είναι η σωτηρία του Τζο από τον εαυτό του, ο Λίαμ, ο προστατευόμενός του παίκτης, είναι το ραντεβού του με τους μεγάλους μπελάδες. Η ζωή του (και η ζωή της συντρόφου του, Σαμπίν) μοιάζει με τον απόλυτο κατάλογο της μιζέριας: φτώχεια, φυλακή, πορνεία, αρρώστια των ναρκωτικών, χρέη – και στη μέση όλων αυτών, ένα τετράχρονο αγοράκι που θα έπρεπε να έχει μέλλον. Ο Τζο βοηθάει τον Λίαμ ολόψυχα, γιατί στο πρόσωπό του βλέπει το δικό του είδωλο, το δικό του αδιέξοδο αν η εύθραυστη άμυνα που έχει καταφέρει να στήσει απέναντι στο ποτό καταρρεύσει, και η ζωή του διαλυθεί στο χάος. Πολεμώντας να τον σώσει, μάχεται αυτό που φοβάται πιο πολύ: την απομόνωση μέσα στη ανάγκη, την εγκατάλειψη από όλους κι από όλα, την αδιαφορία και την αφόρητη αναλγησία που επιβάλλει το σύστημα, διαλύοντας οποιαδήποτε συντροφικότητα ανάμεσα στους ανθρώπους. «Μπορούσα ν' αδιαφορήσω;» ρωτάει με αγωνία, όταν η Σάρα τον κατηγορεί ότι, για να σβήσει το χρέος του Λίαμ και να του σώσει τη ζωή, έγινε ο ίδιος λαθρέμπορος ναρκωτικών. Και η μεγαλύτερη απελπισία του είναι ότι η απάντηση της Σάρα δεν μπορεί παρά να έρθει από ένα άλλο ηθικό επίπεδο, όπου ο προσωπικός του κώδικας δεν έχει κανένα αντίκρισμα. Επιμένοντας να τον εφαρμόσει, αναγκάζεται όχι μόνο να περάσει στην άλλη όχθη του νόμου, κι έτσι να χάσει τη Σάρα, αλλά και να συγκρουστεί επικίνδυνα με την τοπική μαφία. Στο τέλος, συντετριμμένος απ' την αδυναμία του ν' αποτρέψει την καταστροφή που πλησιάζει σαν ανεμοστρόβιλος, κλείνεται στο σπίτι του και γίνεται στουπί στο μεθύσι. Απ' το βάθος της αλκοολικής απραξίας δεν μπορεί να βοηθήσει κανέναν, και το ενδιαφέρον του για τον Λίαμ μετατρέπεται σε μίσος. «Είσαι άχρηστος!» του λέει. «Θα 'πρεπε να σου φυτέψω μια σφαίρα...» Ασφυκτικά παγιδευμένος στον κλοιό των κακοποιών που σφίγγει γύρω του, κι εγκαταλειμμένος από τον προστάτη του, ο Λίαμ έχει μόνο έναν τρόπο διαφυγής: να κρεμαστεί από το παράθυρο του Τζο, ενώ εκείνος, αναίσθητος σχεδόν, δε θα καταλάβει ότι ο νεαρός και ευάλωτος φίλος του τον αποχαιρετάει για πάντα μ' ένα φιλί στο μέτωπο κι ένα τρεμάμενο «Συγγνώμη».

«Όλα αυτά δε θα υπήρχαν αν υπήρχαν δουλειές» δηλώνει ο Loach, προτείνοντας τον πραγματισμό της κοινωνικής ανάγνωσης ως αντίδοτο στην απόλυτη απαισιοδοξία αυτής της «κωμωδίας» που η κατάληξή της (τη θυσία του αδύναμου Λίαμ στη θηριωδία του συστήματος) είναι η πιο συντριπτική που έχουμε δει εδώ και πολύ καιρό στον κινηματογράφο. Η τελευταία εικόνα, το γενικό πλάνο στο νεκροταφείο, όπου, μετά την κηδεία, η Σάρα πλησιάζει αργά και διστακτικά τον Τζο, αφήνει την ελπίδα ότι ίσως αυτοί οι δύο συνεχίσουν να είναι μαζί. Ωστόσο, η παρηγοριά είναι προσωρινή, γιατί η ερωτική ιστορία δεν είναι πανάκεια των κοινωνικών ασθενειών που έχουν προσβάλει την ύπαρξη των ηρώων, αλλά πρόσχημα.

Το όνομά μου είναι Τζο αποτελεί το τελευταίο κεφάλαιο στο μυθιστόρημα της καθημερινότητας που ο Loach καταγράφει με τη σκληρότητα του ασυμφιλίωτου ριζοσπάστη, κι όπως κάθε ταινία του από το *Κες* και μετά, είναι άλλη μια διάφανη μεταφορά της συνείδησης ότι σε κάθε στάδιο ωρίμανσης του ήρωα αντιστοιχεί ένας βίαιος θάνατος της ελευθερίας και του ονείρου. Ο Τζο και η Σάρα μπορεί να ζήσουν μαζί, αλλά η ζωή τους δε θα γίνει πιο ρόδινη μετά την αυτοκτονία του Λίαμ, το τραύμα της οποίας σφραγίζει και τους δυο. Στις ταινίες του Loach, η ζωή, όπως ο αγώνας, απλώς συνεχίζεται – αυτό είν' όλο. Όμως, οι ευγενικές συγχορδίες του larghetto απ' το *Κοντσέρτο για βιολί* τού Beethoven, το λάιτ-μοτίφ αυτής της σχεδόν αδύνατης σχέσης της Σάρα με τον Τζο που ακούγεται και στο τελευταίο πλάνο, είναι μια ρομαντική ανάταση της καθημερινής κινηματογράφησης πάνω απ' τη νατουραλιστική απεικόνιση. Η μουσική παρασύρει την ιστορία στο χώρο ενός μελλοντικού μυστηρίου όπου, πίσω απ' την αμείλικτη άλγεβρα της ανάγκης, τη στατιστική της διάψευσης των πόθων και το ρεπορτάζ για τις απώλειες απ' τις κοινωνικές συγκρούσεις, αρχίζει να προβάλλει η τραγικότητα της ύπαρξης.

Η εξαιρετική εργασία των ηθοποιών τονίζει αυτή την αίσθηση, πλουτίζοντας με πινελιές ήρεμης απόγνωσης τις αστείες σκηνές και δίνοντας μιαν απόχρωση συγκρατημένης

μανίας στην εμπλοκή των προσώπων με τις δυσκολίες τους. Για να την κατευθύνει προς τα εκεί, ο σκηνοθέτης εμπιστεύτηκε τους τέσσερις από τους πέντε βασικούς ρόλους (τον Τζο, τη Σάρα, τον Λίαμ και τον Μακγκόουαν) σε επαγγελματίες ηθοποιούς, και η «δεξιοτεχνία» τους –η γνώση της τεχνικής και η αίσθηση του *τάιμινγκ*– ενισχύει την ειλικρίνεια και την αυθεντικότητα της ερμηνείας. Ίσως δε να μην αποτελεί καθόλου σύμπτωση το ότι δυο ηθοποιοί-σκηνοθέτες παίζουν τον καλό και τον κακό ήρωα. Ο Peter Mullan απεικονίζει τον ψυχισμό του Τζο, του λαϊκού πολεμιστή της διαλυμένης γειτονιάς, με την αυτοπεποίθηση και τον ενθουσιασμό για τη λεπτομέρεια της ερμηνείας που αξίζει τα μεγάλα βραβεία. Από τη μια ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τον ήρωα στην καλύτερη «αμερικανική» παράδοση (άλλωστε, θυμίζει αμυδρά μια στραπατσαρισμένη εκδοχή του μεσήλικα Paul Newman) κι από την άλλη μπορεί να οπισθοχωρήσει λίγο και να διορθώσει με χιούμορ την υπερβολικά ρεαλιστική εικόνα. Ο δεύτερος σκηνοθέτης, ο David Hayman, που παίζει τον μαφιόζο Μακγκόουαν, κάνει το πιο πειστικό πορτρέτο κακοποιού που έχουμε δει σε ταινία του Loach. Είναι τόσο ανθρώπινος και καθημερινός, που περνάει σχεδόν απαρατήρητος στο χώρο του, στο ύποπτο κλαμπ. Κι όταν ο Τζο τον πλησιάζει, δείχνει εξαιρετικά επικίνδυνος και πανούργος σαν δηλητηριώδες ερπετό. «Μην απελπίζεσαι, Τζο, είναι υποτιμητικό» του σφυρίζει, προκαλώντας τον άμεσα σε αναμέτρηση με αυτή την εξαιρετική ατάκα. Κι ο Τζο ανταποκρίνεται με όλη του τη δύναμη, ξέροντας ότι όλες του οι πιθανότητες να κερδίσει την αξιοπρέπεια, τη φιλία και τον έρωτα, εξαρτώνται απ' αυτή τη σύγκρουση.

Σεπτέμβριος 1998

Η Louise Goodall (Σάρα) και ο Peter Mullan (Τζο) στο πρώτο τους ραντεβού (Το όνομά μου είναι Τζο).

ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

CATHERINE (1964)
(Κάθριν)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Roger Smith. **Σκηνικά:** Robert Fuest. **Μουσική:** Dennis Wilson. **Ηθοποιοί:** Geoffrey Whitehead (αφηγητής), Kika Markham (Κάθριν), Peter Hoy (ο πωλητής του αυτοκινήτου), Gilbert Wynne (Τζακ), Tony Garnett (Ρίτσαρντ), David Bedard (Ντέιβ), Tony Selby (ο τραγουδιστής), David Hart (πρώτος νεαρός), Peter Blythe (δεύτερος νεαρός), John Downey (τρίτος νεαρός), Patricia Leventon (το κορίτσι στο μπαρ). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για τη σειρά *Teletales*). **Διάρκεια:** 30 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 24 Ιανουαρίου 1964, BBC-1.

Η πρώτη σκηνοθεσία του Loach διηγείται την ιστορία μιας γυναίκας που, μετά το διαζύγιό της, ετοιμάζεται ν' ανοίξει ένα καινούργιο κεφάλαιο στη ζωή της, κάνοντας έναν απολογισμό του παρελθόντος. Εκτός από την ασυνήθιστη άποψη του συγγραφέα, μια από τις καινοτομίες που πρότεινε αυτή η ταινία για τη μοναξιά, ήταν ότι χρησιμοποίησε ένα άδειο στούντιο για ντεκόρ.

Z CARS (1962-'65)

Σειρά που μεταδόθηκε από τον Ιανουάριο του 1962 ώς το Δεκέμβριο του 1965. Ο Loach σκηνοθέτησε τα εξής τρία επεισόδια:
PROFIT BY THEIR EXAMPLE (Κέρδος απ' το παράδειγμά τους). **Σενάριο:** John Hopkins. **Σκηνικά:** Frederick Knapman. **Πρώτη μετάδοση:** 12 Φεβρουαρίου 1964, BBC-1.
A STRAIGHT DEAL (Μια τίμια συμφωνία). **Σενάριο:** Robert Barr. **Σκηνικά:** Stanley Morris. **Πρώτη μετάδοση:** 11 Μαρτίου 1964, BBC-1.
THE WHOLE TRUTH (Όλη η αλήθεια). **Σενάριο:** Robert Barr. **Σκηνικά:** Donald Brewer. **Πρώτη μετάδοση:** 8 Απριλίου 1964, BBC-1.

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** David Prosser. **Μοντάζ:** Christopher La Fontaine. **Ηθοποιοί:** James Ellis (αστυνομικός Λιντς), Colin Welland (αστυνομικός Γκρέαμ), Stratford Johns (επιθεωρητής Μπάρλοου), Frank Windsor (υπαστυνόμος Γουάτ), Michael Forrest (αστυνομικός Χικς), Robert Keegan (υπαστυνόμος Μπλάκιτ), Kate Allit (Πάμελα Έρνσο). **Παραγωγή:** David Rose για το BBC. **Διάρκεια:** 50 λεπτά το κάθε επεισόδιο. 16mm, Ασπρόμαυρα.

Το πρώτο επεισόδιο από την πολύ δημοφιλή σειρά που σκηνοθέτησε ο Loach (σε σενάριο του John Hopkins), αφηγείται μια υπόθεση βανδαλισμού την οποία αναλαμβάνει να εξιχνιάσει η αστυνομία του Νιούτον. Η ίδια ομάδα αστυνομικών πρωταγωνιστεί και σ' άλλα δύο επεισόδια. Η σειρά Z Cars *απεικόνιζε ρεαλιστικά και αντισυμβατικά την αστυνομία, χωρίς να εξιδανικεύει το ρόλο της και χωρίς να τη μυθοποιεί.*

DIARY OF A YOUNG MAN (1964)
(Το ημερολόγιο ενός νέου)

Σειρά έξι επεισοδίων, στην οποία ο Loach σκηνοθέτησε το πρώτο, το τρίτο και το πέμπτο:
SURVIVAL (Επιβίωση). **Πρώτη μετάδοση:** 8 Αυγούστου 1964, BBC-1.
MARRIAGE (Γάμος). **Πρώτη μετάδοση:** 22 Αυγούστου 1964, BBC-1.
LIFE (Ζωή). **Πρώτη μετάδοση:** 5 Σεπτεμβρίου 1964, BBC-1.

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** John McGrath, Troy Kennedy Martin. **Φωτογραφία:** John McGlashan. **Σκηνικά:** John Cooper, Peter Seddon. **Μουσική:** Stanley Myers. **Μοντάζ:** Christopher La Fontaine. **Ηθοποιοί:** Victor Henry (Τζο), Nerys Hughes (Ρόουζ), Richard Moore (Τζίντζερ), Roy Godfrey (κύριος Σίλβερ), Leslie Dwyer (κύριος Γκολντ), Will Stampe (θείος Άρθουρ), Glynn Edwards (αστυνομικός), Frank Williams (αυτός που παίρνει τη συνέντευξη), Sally Mates (κορίτσι στο πλυντήριο). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC. **Διάρκεια:** 45 λεπτά το κάθε επεισόδιο. 16mm, Ασπρόμαυρα.

Οι δημιουργοί της σειράς προσπαθούσαν ν' αφηγηθούν την ιστορία μέσα από στοπ-καρέ, φωνή off, πλάνα μονταρισμένα πάνω στη μουσική, πειραματιζόμενοι με διάφορες τεχνικές. Η δουλειά ήταν πολύ ενδιαφέρουσα, κι εγώ σκηνοθέτησα σχεδόν τη μισή σειρά. Ήταν πολύ όμορφη και πολύ προκλητική, στο στιλ της νουβέλ βαγκ, με jump-cuts και διάφορες τέτοιες καινοτομίες...

Ken Loach
Από το βιβλίο Cinema e Libertà *του R. Bennett, εκδ Minimum Fax, Ρώμη 1995. Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.*

[...] Το *Diary of a Young Man* πέταξε τη νατουραλιστική γραμματική και πρότεινε μια καινούργια, που εξελίχθηκε μέσα από την ίδια την τηλεόραση και δανείζεται τόσο από το τηλεοπτικό μαγκαζίνο και το ντοκιμαντέρ, όσο και από το θέατρο, αλλά αφηγείται την ιστορία με μάλλον μυθιστορηματικό παρά θεατρικό τρόπο.

Diary of a Young Man: *μια νεανική ματιά στους νέους.*

Ο διάλογος χρησιμοποιείται όταν δεν υπάρχει καλύτερος τρόπος ν' αποδοθεί μια σκηνή ή η φυσική έκφραση μιας κορύφωσης.

Όταν ο σκοπός είναι να καταδειχθεί χώρος, κίνητρο, χαρακτήρας ή ατμόσφαιρα, τότε ο διάλογος εγκαταλείπεται, κι αναλαμβάνουν άλλα μέσα: φωτογραφίες, βουβή δράση (άλλοτε με μουσική επένδυση, άλλοτε με αφήγηση off), υλικό επικαίρων κ.λπ.

Έτσι, γίνεται αμέσως φανερή η τεράστια ευλυγισία που κερδίζουν συγγραφέας και σκηνοθέτης, οι οποίοι μπορούν πια να επιλέξουν το ρυθμό και τον τόνο τους, ελεύθεροι από τους περιορισμούς της «ζωντανής δράσης».

Για παράδειγμα, βλέπουμε τον Τζο πρώτα ως ήρωα της δράσης και ύστερα ως αφηγητή, που περιγράφει σκηνές με το θλιβερό στιλ μιας κακής σχολικής έκθεσης. Αφαιρώντας την έμφαση απ' τον Τζο την κατάλληλη στιγμή, η σκηνοθεσία καταφέρνει να μας τον δώσει πιο «ανθρώπινο».

Ο παραγωγός (James Mac Taggart) αξιοποίησε όλους τους νεωτερισμούς, χωρίς την παραμικρή άσκοπη επίδειξη τεχνικής για την τεχνική...

Peter Black
«Daily Mail», 10.8.1964.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

A TAP ON THE SHOULDER (1965)
(Ένα φιλικό χτύπημα στον ώμο)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** James O'Connor. **Φωτογραφία:** John McGlashan, Ken Westbury. **Σκηνικά:** Eileen Diss. **Μουσική:** Stanley Myers. **Μοντάζ:** Geoffrey Botterill, Roger Smith. **Ηθοποιοί:** Lee Montague (Άρτσιμπαλντ Κούπερ), Tony Shelby (Τιμ), Richard Shaw (Ρόνι), Judith Smith (Χέιζελ), Griffith Davies (Τέρι), George Tovey (Πάτσι), Edwin Brown (Τζορτζ), Rose Hill (Έμα Κούπερ), John Henderson (Κλεγκ). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 70 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 6 Ιανουαρίου 1965, BBC-1.

Μια συμμορία σχεδιάζει την κλοπή μιας ποσότητας ράβδων χρυσού που βρίσκεται κοντά στη βίλα ενός νεόπλουτου φίλου τους, ο οποίος, παρά το ύποπτο παρελθόν του, έχει καταφέρει να φτάσει στο κατώφλι της υψηλής κοινωνίας, και πρόκειται να χριστεί ιππότης. Ενώ οι κλέφτες σχεδιάζουν προσεκτικά τη ληστεία, αυτός προετοιμάζει τη δεξίωση που θα δώσει μετά την τελετή. Η ληστεία πετυχαίνει, οι κλέφτες το σκάνε με το χρυσάφι, και η ταινία καταλήγει με την αντιπαράθεση των δύο θριάμβων. Ενώ ο νέος ιππότης προσπαθεί να σταθεί στο ύψος της εθιμοτυπίας (ξεχνώντας όμως ανοιχτό το φερμουάρ του παντελονιού του), οι ληστές κάνουν μεγάλη ζωή στην Κυανή Ακτή...

[...] Το *A Tap on the Shoulder* του James O'Connor είναι μια ιστορία στην οποία έμπειροι επαγγελματίες του εγκλήματος σχεδιάζουν και πραγματοποιούν μια ληστεία, κι επωφελούνται από αυτήν στο έπακρο. Ο σχεδιασμός είναι λεπτομερειακός και πολύ μελετημένος, χωρίς την παραμικρή σχέση με τα παράτολμα κατορθώματα του Ρομπέν των Δασών. Η ιστορία έχει ωραία πλοκή και έξυπνο *τάιμινγκ*, αλλά οι ήρωές της είναι μάλλον πληκτικοί, αφού, τελικά, μόνο η τεχνική των ληστών κρατάει ζωντανό το ενδιαφέρον.

[...] Οι κακοποιοί εκμεταλλεύονται τη φιλία ενός αυτοδημιούργητου μεγιστάνα, που έχει εγκαταλείψει το έγκλημα για ημι-νόμιμες, αλλά εξίσου αντικοινωνικές, επιχειρημα-

τικές παραλλαγές του. Ο Lee Montague ερμήνευσε με ζωηρά χρώματα τον πρώτο ρόλο, τον Άρτσιμπαλντ Κούπερ, που εξαγόρασε τους πάντες για ν' ανέβει κοινωνικά, που συναναστρέφεται επισκόπους και κάνει πρόβα τη δεξίωση που θα δώσει όταν τον χρίσουν ιππότη, ενώ, από την αρχή ώς το τέλος, μιλάει με την προφορά του προλετάριου από το νότιο Λονδίνο. Η ερμηνεία του απέδειξε την ικανότητα του συγγραφέα να συλλαμβάνει κωμικούς χαρακτήρες...

«The Times», 7.1.1965.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

WEAR A VERY BIG HAT (1965)
(Φόρα ένα πελώριο καπέλο)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Eric Coltart. **Φωτογραφία:** Stanley Speel. **Σκηνικά:** Peter Kindred. **Μουσική:** Stanley Myers. **Μοντάζ:** Norman Carr, Roger Smith. **Ηθοποιοί:** Neville Smith (Τζόνι Τζόνσον), Sheila Fearn (Αν Τζόνσον), William Holmes (Σνάπερ Μέλια), Johnny Clive (Μπίλι Μόφατ), Nola York (κόμισσα), Malcolm Taylor (Σταν), Alan Lake (Χάρι Άτκινς), Royston Tickner (διευθυντής της παμπ), William Gaunt (Πίτερ). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 17 Φεβρουαρίου 1965, BBC-1.

Είναι της μόδας να λέμε ότι το τηλεοπτικό θεατρικό έργο έχει πεθάνει. Όμως, το χθεσινοβραδινό *Wear a Very Big Hat* κατάφερε ένα σοβαρό πλήγμα σ' αυτή την αντίληψη. Η ομάδα του συγγραφέα Eric Coltart, του παραγωγού James Mac Taggart και του σκηνοθέτη Ken Loach έχει λαμπρό μέλλον, γιατί ταιριάζουν οι εμπνεύσεις τους. Οι διαφορετικές διαθέσεις του έργου απεικονίστηκαν με ζωηρά χρώματα.
Στο πρώτο (λυρικό) μέρος, η χαρά εκφράστηκε στον τρόπο που ένας ξένοιαστος άντρας έπλενε το πρόσωπό του, στο βλέμμα ενός κοριτσιού μ' ένα καινούργιο, θεότρελο καπέλο· στο δεύτερο, η ατμόσφαιρα της ταπείνωσης ήταν τόσο έντονη, που προκαλούσε δυσφορία· και το τελευταίο, περνώντας μέσα από καταπληκτικές φαντασιώσεις εκδίκησης, κατέληγε σε μια από τις ελάχιστες πειστικές συγκρούσεις που μπορώ να θυμηθώ.

Adrian Mitchell
«Sun», 18.2.1965.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

THREE CLEAR SUNDAYS (1965)
(Τρεις καθαρές Κυριακές)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** James O'Connor. **Φωτογραφία:** Tony Imi. **Σκηνικά:** Peter Kindred. **Μουσική:** Nemone Lethbridge, Harry Pitch. **Μοντάζ:** Pam Bosworth, Roger Smith. **Ηθοποιοί:** Tony Selby (Ντάνι Λι), Rita Webb (Μπριτάνια Λι), Dickie Owen (ο ψηλός Αλ), Will Stampe (Πόρκι), John Blithe (Τζίμι ο κομψός), Finuala O'Shannon (Ρόζα), Glynn Edwards (Τζόνσον), George Sewell (Τζόνι Μέι), Kim Peacock (διευθυντής της φυλακής), Eric Mason (Μίλιν). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 7 Απριλίου 1965, BBC-1.

Η ταινία είναι ένα αμείλικτο «κατηγορώ» της θανατικής ποινής. Ο James O'Connor, που έγραψε το σενάριο, είχε καταδικαστεί σε θάνατο και είχε τη σπάνια τύχη να πάρει χάρη.«Δεν είναι μονάχα ένα ουρλιαχτό τρόμου» γράφει ο Julian Petley, «αλλά και μια εκπληκτική ιστορία, γεμάτη οίκτο, συμπόνια, χιούμορ και χαρά της ζωής. Γελά και κλαίει κανείς μπροστά σ' αυτή την ανθρώπινη μαρτυρία.»

Εντάξει, εντάξει – ήταν αυθεντικό: ο James O'Connor έχει περάσει από το κελί των θανατοποινιτών, τελείωσε την πρώτη εκδοχή του *Three Clear Sundays* στο Μπρόντμουρ, μετά την αναστολή της ποινής του, και ήξερε από πρώτο χέρι αυτά που έγραφε. Όμως, μια φέτα ζωής δε γίνεται απαραίτητα καλό θεατρικό έργο, τα δε πρώτα δύο τρίτα του έργου (είτε αληθινά είτε ψεύτικα) δεν ήταν διόλου πειστικά. Αποτελεί ιδιαιτερότητα της τέχνης το γεγονός ότι η πραγματικότητα, συχνά χρειάζεται να πλαστογραφηθεί για να γίνει πιστευτή.
Τα προβληματικά δύο τρίτα είναι τα γεγονότα που οδήγησαν στη θανατική καταδίκη του Ντάνι Λι (του κεντρικού ήρωα). Η πορεία του παραήταν εύκολη· ο χαρακτήρας τού Ντάνι (ένας άνθρωπος αγράμματος, απλοϊκός, με βίαιο ταμπεραμέντο, χωρίς συνείδηση της ίδιας του της δύναμης) είναι μια μονοσήμαντη σύλληψη του προορισμένου και ηθικά αθώου εγκληματία. Για να γίνει ψυχολογικά ενδιαφέρον κάτι τέτοιο, απαιτείται μια περίπλοκη διαδικασία. Αν ήταν αναπόφευκτο, δε χρειαζόταν να ξοδευτεί τόσος χρόνος για την ανάπτυξή του, ούτε για τα δευτερεύοντα περιστατικά που ο συγγραφέας αναγκάστηκε να συμπεριλάβει για να μεταδώσει την εμπειρία του από τη φυλακή και τον κόσμο των εγκληματιών.
Το τελευταίο τρίτο, ωστόσο, είχε μια πειστικότητα που, όμως, δεν οφείλεται στο σενάριο. Απ' τη στιγμή που ο Ντά-

νι καταδικάζεται, η φρίκη του επαπειλούμενου θανάτου μεταδίδεται μέσα από την ερμηνεία και τη σκηνοθεσία, παρ' όλο που ο κύριος O'Connor θα πρέπει να 'βαλε κι εδώ το χεράκι του, και να 'δωσε κάποιες πολύτιμες συμβουλές. Ναι· ήταν συνταρακτικό, όχι όμως τόσο ως θεατρικό έργο, όσο ως έκκληση εναντίον της θανατικής καταδίκης και καταγγελία των συνθηκών ζωής στη φυλακή που μπορούν να οδηγήσουν κάποιον σε μεγαλύτερα εγκλήματα. Ως προς αυτό, ναι: ήταν πολύτιμο...

Gerald Larner
«The Guardian», 8.4.1965.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

UP THE JUNCTION (1965)
(Πέρα απ' τη διασταύρωση)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Nell Dunn. **Φωτογραφία:** Tony Imi. **Σκηνικά:** Eileen Diss. **Μουσική:** Paul Jones. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Carol White (Σιλβί), Geraldine Sherman (Ρουμπ), Vickery Turner (Αϊλίν), Tony Selby (Ντέιβ), Michael Standing (Τέρι), Ray Barron (Ρον), Rita Webb (κυρία Χάρντι), Hilda Barry (γριά Μέι), George Sewell (Μπάρνι), Pauline Halford (Βερόνικα), Elizabeth Valentine (Λίντα), Cleo Sylvester (Μαρτζ), Rose Howlett (μητέρα της Ρουμπ), Frank Jarvis (αδελφός τής Ρουμπ), Ronald Clarke (σύζυγος της Σιλβί). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 70 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 3 Νοεμβρίου 1965, BBC-1.

Στην ταινία πρωταγωνιστούν τρεις νεαρές εργάτριες και ο κοινωνικός τους περίγυρος: οι συνάδελφοι, τ' αγόρια τους, ο κόσμος που ζει και δουλεύει στη φτωχή συνοικία του Μπάτερσι. Τις παρακολουθούμε στις παμπ, στην πισίνα, στις σύντομες ερωτικές τους συναντήσεις, στα άθλια σπίτια αυτής της εργατικής γειτονιάς που αργότερα θα μεταβληθεί σε αστική ζώνη κατοικιών για πλούσιους. Πρόκειται για ένα γυναικείο σύμπαν: φωνές γυναικών που διηγούνται τις εμπειρίες τους, αποσπάσματα ερωτικών ιστοριών, απόψεις για το σεξ, την εγκυμοσύνη, την άμβλωση. Η σκηνή της άμβλωσης, με τη φωνή off ν' απαριθμεί τα στατιστικά δεδομένα του θέματος, ήταν μια πραγματική τηλεοπτική πρόκληση.

Τρία κορίτσια περνάνε τη διασταύρωση του Κλάπχαμ. Αυτή είναι η ιστορία τους. Όλες ζουν κι εργάζονται στο Μπάτερσι, αλλά θα μπορούσε να είναι σε πολλά άλλα μέρη, οπουδήποτε οι δουλειές δεν έχουν μέλλον, τα σπίτια καταρρέουν, οι δρόμοι είναι βρόμικοι κι ο ευαίσθητος παρατηρητής κυριεύεται από τη συντριπτική αίσθηση ότι τα πράγματα ποτέ δεν ήταν χειρότερα. Είτε σας αρέσει είτε όχι, αυτό συμβαίνει εδώ και τώρα: το 1965.

Αν πάτε σε οποιαδήποτε μεγαλούπολη, οι απόβλητοι της κοινωνίας θα σας τρομάξουν. Άνθρωποι σαν κι αυτούς που θα δείτε απόψε, είναι αντικείμενα εκμετάλλευσης, κι όλοι εμείς τους ξεχνάμε εύκολα. Περιμένετε να είναι θλιμμένοι, κι έχουν κάθε δικαίωμα να είναι. Δεν είναι, όμως. Όλοι τους στο αποψινό έργο, όποια ηλικία κι αν έχουν, παρουσιάζουν έντονη ζωτικότητα, και οι νέοι όπως η Ρουμπ, η Σιλβί και η Αϊλίν, καθώς και οι φίλοι τους, διαθέτουν προσωπικό στιλ και λεπτότητα που θα ζήλευαν οι εγωπαθείς ομάδες του συρμού με τα μοντέρνα ρούχα τους και τα χρωματιστά τους μπιχλιμπίδια.

Πώς να το μεταφέρουμε αυτό στην οθόνη; Πολλά συμβατικά έργα δείχνουν ψεύτικα, ενώ συχνά, στα ντοκιμαντέρ, οι αληθινοί άνθρωποι μοιάζουν και μιλούν σαν ηθοποιοί. Πριν λίγο καιρό, είχα δηλώσει ότι εμείς, στην εκπομπή *The Wednesday Play*, θα 'πρεπε να παραβούμε μερικούς κανόνες, για να πούμε την αλήθεια όπως τη βλέπουμε. Κι έτσι είπαμε στο σκηνοθέτη μας, τον Ken Loach, ότι, στην τηλεόραση, καμία από τις ιερές επιταγές του θεάτρου δεν είναι απαράβατη. Αυτή η ελευθερία είναι συνυφασμένη με πολλά ρίσκα, κι εκείνος τα ανέλαβε όλα πρόθυμα...

Tony Garnett
«Radio Times», 28.10.1965.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Δεν είχα δει ποτέ το *Up the Junction*, και, για μια στιγμή, καθώς στην αρχή ο τηλεφακός κάνει απότομο ζουμ πίσω απ' το εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρικής ενέργειας κι αρχίζει να χοροπηδάει ανάμεσα στα κεφάλια στο Λάβεντερ Χιλ, αναρωτήθηκα μήπως ήταν ένα από τα μαραμένα λουλούδια της εποχής του, γερασμένο κατά δέκα χρόνια και κάτι. Το ιδιόρρυθμα προσωπικό στιλ του Ken Loach, που αναμιγνύει την κοινωνική παρατήρηση με ημι-αυτοσχέδιες δραματικές καταστάσεις, χρησιμοποιώντας ποπ τραγούδια ως σχόλια της δράσης, αλλά και σαν βοηθήματα στην ανέλιξή της, έχει γίνει πια επιφανειακά οικείο μέσα απ' τις απομιμήσεις του. Με τον έντονο κόκκο της ασπρόμαυρης κόπιας, το οπτικό στιλ της ταινίας έμοιαζε να έχει στενότερη συγγένεια με την παράδοση του βρετανικού ντοκιμαντέρ της δεκαετίας του '30 παρά με οποιαδήποτε από τις σύγχρονες σχολές που το διαδέχτηκαν.

Αρκετά πριν το τέλος αισθάνθηκα χαρά, απόλαυση και έκπληξη. Αυτό που ξεχωρίζει την ταινία από τις περισσότερες παραγωγές στην τηλεόραση, τον κινηματογράφο ή το θέατρο, δεν είναι οι ατμομηχανές, τα χτενίσματα των ηθο-

Diary of a Young Man: *αναζητώντας την ευτυχία στη μεγαλούπολη...*

Up The Junction: *το δράμα των κοριτσιών.*

ποιών ή η τιμή των αυτοκινήτων, κι ούτε (όπως μπορεί κανείς να συμπεράνει από τα συναισθήματα που προκάλεσε στην εποχή της) ο αποκαλούμενος βρόμικος νεορεαλισμός της, αλλά η αισιοδοξία, η ζωτικότητα και η πίστη της. Η ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στο 1965 και στο 1977 δε θα μπορούσε να έχει δειχθεί πιο εντυπωσιακά. Ωστόσο, όταν βγήκα στο δρόμο αμέσως μετά την προβολή, όλοι ξαφνικά έδειχναν διαφορετικοί, πράγμα που σημαίνει ότι μόνο οι ταινίες μπορεί να 'χουν αλλάξει κι όχι οι άνθρωποι.

Η Nell Dunn και ο Ken Loach μετέφεραν όλη τη ζωντάνια του Θεατρικού Εργαστηρίου, αφαίρεσαν τον αδύναμο πυρήνα του κι έβαλαν στη θέση του μια τραχιά σοβαρότητα που καθόλου δεν εμποδίζει την έκρηξη της καλής διάθεσης και τα ασυγκράτητα γέλια σε κάθε στιγμή. Διάφορα γεγονότα συμβαίνουν στην ταινία (μια σύγκρουση, ένας θάνατος, μια έκτρωση), αλλά όλα παρουσιάζονται μέσα από εκατοντάδες σκηνές σαν μια πολύ καθαρή προσομοίωση της μνήμης: ατάραχη, η ζωή της μητρόπολης εξακολουθεί να σφύζει. Παρ' όλο που ο ασθματικός ρυθμός δημιουργεί πότε πότε χρονολογική σύγχυση, η γενική εντύπωση είναι εξαιρετικά συνεκτική. Όλοι οι ηθοποιοί, από τους πρωταγωνιστές ώς τον τελευταίο κομπάρσο και τις κυρίες που εμφανίζονται στο εργοστάσιο και τα μπαρ, παίζουν με αυθορμητισμό και στιλ, ενώ οι τρεις κοπέλες (Carol White, Geraldine Sherman, Vickery Turner) δεν έχουν ούτε μία φάλτσα νότα. Η ταινία λειτουργεί ακόμα.

Michael Ratcliffe
«The Times», 15.8.1977.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

THE END OF ARTHUR'S MARRIAGE (1965)
(Το τέλος του γάμου του Άρθουρ)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Christopher Logue. **Σκηνικά:** Robert MacGowan. **Μουσική:** Stanley Myers, Paul Jones. **Ηθοποιοί:** Ken Jones (Άρθουρ), Maureen Ampleford (Έμι), Charles Lamb (ο πατέρας), Winifred Dennis (η μητέρα), Janie Booth (Μέιβις), Joanna Dunham (κυρία Θέρλοου), Edward De Souza (κύριος Θέρλοου). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 70 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 17 Νοεμβρίου 1965, BBC-1.

Ο μεσοαστός πεθερός του Άρθουρ τού δίνει 400 λίρες, προκειμένου αυτός να καπαρώσει ένα σπίτι. Ο Άρθουρ ξεκινάει με την κόρη του, αλλά, στη διαδρομή, το ζεύγος Θέρλοου τον εξαναγκάζει να μην πραγματοποιήσει την επιθυμία του πεθερού του. Αντί να γυρίσει σπίτι του, ο Άρθουρ οδηγεί την κόρη του σ' ένα ξέφρενο καταναλωτικό όργιο...

Όπως στο *Up the Junction*, έτσι κι εδώ, στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας, η κάμερα μοιάζει να κρυφοκοιτάζει και το μικρόφωνο να κρυφακούει όχι μόνο ό,τι έχει σχέση με τον Άρθουρ, αλλά κι οτιδήποτε άλλο ο Άρθουρ συναντά στο διάβα του ή ερεθίζει τη φαντασία του συγγραφέα. Ωστόσο, η ταινία θέλει να βλέπει περισσότερα πράγματα και να τα αντιμετωπίζει πολύ ελαφρότερα.

Η άποψη του σεναριογράφου είναι ουσιαστικά κωμική, μολονότι αφήνει στο θεατή την αίσθηση ότι όλοι οι Άρθουρ αυτού του κόσμου είναι εύπιστοι περιπλανώμενοι ανάμεσα σε κανίβαλους.

Οι δημιουργοί έβαλαν τα πάντα στην ταινία: αφήγηση off, συνεντεύξεις, εσωτερικούς μονολόγους, συμβατικό θέατρο, φιλμαρισμένο μπαλέτο (ένα θαυμάσιο χαρούμενο τρεχαλητό μέσα από σωρούς σκουριάς του Ανατολικού Λονδίνου) – κι όλα αυτά, μονταρισμένα με απόλυτη ακρίβεια και με αληθινό ήχο. Τα τραγούδια του Stanley Myers σου μένουν με το πρώτο άκουσμα.

Η ζωντάνια μερικών σκηνών της ταινίας ήταν τόσο έντονη, που δύσκολα πίστευες ότι έβλεπες ηθοποιούς να παίζουν. Το μυστικό είναι ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης χειρίζεται τον ήχο. Και η διδασκαλία του ρόλου στη μικρή ηθοποιό Maureen Ampleford μου προκαλεί μόνο θαυμασμό...

Peter Black
«Daily Mail», 18.11.1965.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

THE COMING OUT PARTY (1965)
(Το πάρτι της αποφυλάκισης)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** James O'Connor. **Σκηνικά:** Michael Wield. **Μουσική:** Stanley Myers, Nemone Lethbridge. **Ηθοποιοί:** Toni Palmer (Ρόζι), George Sewell (Ρίκετς), Dennis Golding (Σκίμπι), Wally Patch (παππούς), Carol White (πριγκίπισσα), Hilda Barry (γιαγιά), Edwin Brown (αστυνομικός), Jayne Muir (Αδελφή Μπρίτζετ), Julie May (Ουέντι), Rita Webb (Φλος), Andrea Lawrence (Σάντρα), Ted Peel (Χάρι). **Παραγωγή:** James Mac Taggart για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 65 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 22 Δεκεμβρίου 1965, BBC-1.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι πρόκειται για μια σύγχρο-

νη εκδοχή της *Χριστουγεννιάτικης ιστορίας*, με πρωταγωνιστή τον μικρό Σκίμπι από το Νότινγκ Χιλ που, πλησιάζοντας Χριστούγεννα, ανακαλύπτει ότι η μάνα του είναι «στη στενή», και ξεκινά για να τη βρει. Όταν αποκαλυφθεί ότι κι ο μπαμπάς του μικρού πληρώνει σε μιαν άλλη φυλακή το χρέος του στην κοινωνία, δε μένει καμιά αμφιβολία ότι, στο τέλος, κι ο Σκίμπι θ' ακολουθήσει την οικογενειακή παράδοση.

Ο τρόπος που ο Ken Loach χρησιμοποιεί τη μηχανή, και η επιτυχημένη διανομή των ρόλων, έδωσαν στην ταινία ένα αυθόρμητο στιλ. Παρ' όλα αυτά, δεν μπόρεσα να μη σκεφτώ ότι η ταινία κοιτάζει μέσα από ένα φίλτρο συναισθηματισμού τους καλοκάγαθους αστυνομικούς και τα «χαρούμενα» αλητάκια (έτοιμα πάντα να βοηθήσουν όποιον κινδυνεύει) που περιγράφει το σενάριο του James O'Connor. Μου άρεσε ανεπιφύλακτα ο σύγχρονος Μικρούλης Τιμ του Dennis Golding.

Lyn Lockwood
«Daily Telegraph», 23.12.1965.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

CATHY COME HOME (1966)
(Κάθι, γύρνα σπίτι)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jeremy Sandford. **Φωτογραφία:** Tony Imi. **Σκηνικά:** Sally Hulke. **Κοστούμια:** Valerie Spooner. **Μουσική:** Paul Jones. **Ήχος:** Malcolm Campbell. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Carol White (Κάθι), Ray Brooks (Ρεγκ), Emmett Hennessy (Τζόνι), Adrienne Frame (Αϊλίν), Wally Patch (παππούς), Winifred Dennis (κυρία Ουόρντ), Alec Coleman (καλεσμένος στο γάμο), Gabrielle Hamilton (κοινωνική λειτουργός), Geoffrey Palmer (μεσίτης), Phyliss Hickson (κυρία Άλεϊ), Frank Veasey (κύριος Χοτζ), Barry Jackson (ο εισπράκτορας του ενοικίου), David Crane (δικηγόρος), Ruth Kettlewell (δικαστής), Kathleen Broadhurst (σπιτονοικοκυρά), Ronald Pember (κύριος Τζόουνς), Liz McKenzie (κυρία Τζόουνς), Anne Ayres (Πολίν Τζόουνς). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 16 Νοεμβρίου 1966, BBC-1.

Μια οικογένεια μαστίζεται απ' τη φτώχεια. Μια σειρά από διαδοχικές ατυχίες, τα οικονομικά προβλήματα και η ανεργία οδηγούν την Κάθι και τον Ρεγκ, ένα νεαρό ζευγάρι απ' το Λονδίνο, στην παγίδα ενός αμείλικτου συστήματος που θα τους στερήσει πρώτα το σπίτι και, στο τέλος, τα δυο παιδιά τους. Η σπαρακτική σκηνή όπου παίρνουν τα παιδιά της Κάθι, προκάλεσε μεγάλη αίσθηση, κι ο τρόπος με τον οποίο η ταινία παρουσιάζει τα προβλήματα της έλλειψης στέγης, οδήγησε στη δημιουργία ενός φιλανθρωπικού προγράμματος για τους αστέγους.

Το ζουμ ή Η αιχμαλωσία των σωμάτων
του *Laurent Roth*

Η ταινία *Cathy Come Home* περιλαμβάνει, στην αρχή και στο τέλος της, τη συμβολική υπογραφή ενός κινηματογράφου ηθελημένα «φτωχού»: η Κάθι (Carol White) κινηματογραφείται σε γκρο πλάνο στην άκρη ενός δρόμου και κάνει οτοστόπ στα φορτηγά και τα επιβατικά που περνούν το 'να πίσω απ' τ' άλλο. Το πλάνο είναι σκόπιμα άσχημο, ενώ η έλλειψη βάθους πεδίου τονίζεται απ' το εμφανές ζουμ στο τέλος της ταινίας. Η Κάθι πνίγεται στο ντεκόρ σαν τη μύγα μες στο λάδι. Αυτό το πλάνο, πάνω στο οποίο πέφτουν οι τίτλοι αρχής της ταινίας, λειτουργεί ταυτόχρονα και σαν πρόβλεψη (ή σαν flash forward) μιας μοίρας, της οποίας αγνοούμε το ξεκίνημα: το ίδιο πλάνο χρησιμοποιείται για να δείξει την Κάθι όταν εγκαταλείπει την οικογένειά της και την επαρχιακή πόλη απ' όπου κατάγεται, για να πάει στο σύγχρονο Λονδίνο και να διηγηθεί την αποτυχία της όταν πια επιστρέψει στην αφετηρία, μόνη, έχοντας χάσει το σύζυγο και το παιδί της. Επίσης, η χρήση του τηλεφακού και η έλλειψη βάθους πεδίου διαφοροποιούν τον Loach από τους περισσότερους σκηνοθέτες ταινιών μυθοπλασίας, οι οποίοι, εν έτει 1966, απεχθάνονται τη χρήση αυτής της τεχνικής που έχει εισαχθεί απευθείας από την τηλεόραση. Θυμίζουμε ότι ο Loach έκανε εκεί τα πρώτα του βήματα κι ότι, με την ταινία *Cathy Come Home* υπογράφει ένα νέου είδους δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ που ξεκινά τη δημόσια καριέρα του, ανοίγοντας σε εθνικό επίπεδο μια μεγάλη συζήτηση για την κατάσταση των αστέγων.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η χρήση του τηλεφακού εξακολουθεί να θεωρείται σαν προσβολή στα «πιστεύω» περί προοπτικής που αποτέλεσαν και το οπτικό ιδεολόγημα της εφεύρεσης του κινηματογράφου. Η προοπτική και το βάθος πεδίου θέτουν τον άνθρωπο στο κέντρο του σύμπαντος, όπως γινόταν στη ζωγραφική της Αναγέννησης, ενώ, αντιθέτως, η τυχόν σύνθλιψή τους ξεχωρίζει το πρόσωπο απ' το περιβάλλον, σμικρύνει το χώρο, ισοπεδώνει τα μακρινά, επιβραδύνει τις μετακινήσεις: ο άνθρωπος-Θεός (δηλαδή, ο άνθρωπος-Ηθοποιός) αφανίζεται, και οι δημιουργικές του δυνάμεις συγχωνεύονται με την ύλη και την ολέθρια αδράνειά της. Ωστόσο, αυτή είναι η άποψη που υιοθετεί ο Ken Loach, ο οποίος κινηματογραφεί όλες τις εξωτερικές σκηνές της ταινίας του χρησιμοποιώντας το επικηρυγμένο ζουμ: «Το ζουμ είναι αμφισβητήσιμο όταν χρη-

Η Carol White και ο Ray Brooks στο Cathy Come Home.

σιμοποιείται σαν (φθηνότερο) υποκατάστατο του τράβελινγκ, όπως (δυστυχώς) συμβαίνει πολύ συχνά. Ένα "αληθινό" τράβελινγκ αντιπροσωπεύει μια πραγματική μετακίνηση στο χώρο, ένα "ταξίδι", την εξερεύνηση και τη σταδιακή ανακάλυψη ενός χώρου. Όσο για το *οπτικό τράβελινγκ*, αυτό παίζει τεχνητά με τις αυξομειώσεις του διαφράγματος και διασπά τη συνοχή του χώρου. Η κίνηση δεν πραγματοποιείται σε σχέση με το υποκείμενο, αλλά σε σχέση με την εικόνα του».[1]

Αν ο Ken Loach χρησιμοποιεί το ζουμ για να κινηματογραφήσει τις περιπλανήσεις της Κάθι και του Ρεγκ, είναι γιατί δεν μπορεί ή δε θέλει να τους πλησιάσει. Όμως, αν παρατηρήσουμε προσεκτικά την ταινία *Cathy Come Home*, θ' αντιληφθούμε ότι η μύηση του νεαρού Ken Loach στις γωνίες και την εστίαση δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί. Κατά τον Philippe Pilard, «η ταινία είναι, από τεχνική άποψη, ένα παράξενο μίγμα, αλλά αυτό εξηγείται κυρίως από την ανάγκη χρησιμοποίησης των διαφόρων μέσων που διέθετε τότε το BBC: βρίσκουμε, δίπλα δίπλα, δραματοποιημένες σεκάνς που γυρίστηκαν σε φυσικούς χώρους, δραματοποιημένες σεκάνς που γυρίστηκαν σε στούντιο (εν προκειμένω, με βίντεο), και, τέλος, αυστηρά ντοκιμαντερίστικες σκηνές που γυρίστηκαν χωρίς ήχο και στα οποίες προστέθηκε το απαραίτητο off με τις «αντικειμενικές» πληροφορίες για το θεατή: αριθμοί, ημερομηνίες, στατιστικές, σαν να επρόκειτο για ταινία του Grierson».[2] Κι όμως, τα πλάνα με τηλεφακό, εκτός από εκείνα που βρίσκονται στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, επανέρχονται περιοδικά όταν η Κάθι και ο Ρεγκ είναι μαζί στο δρόμο: έτσι παρουσιάζονται άλλωστε και στην αρχή της ταινίας, με τις κινήσεις και τα λόγια τους να 'ναι σαν να πνίγονται στην πολυκοσμία τού Λονδίνου σε ώρες αιχμής. Κι ό,τι συνέζευξε το ζουμ, το μοντάζ μη χωριζέτω: αυτή η πρωταρχική τους ένωση μαρτυρεί κυρίως την προσκόλληση του ανθρώπου στο περιβάλλον του, αλλά και την ευθραυστότητα ενός γάμου που κλυδωνίζεται από έναν ρευστό και μετέωρο χώρο. Τον Ρεγκ και την Κάθι ενώνει κυρίως ένας νόμος της οπτικής, πολύ λιγότερο ισχυρός σε σχέση με το νόμο που διέπει την κοσμική τάξη. «Ενδιαφερόμαστε κυρίως για τα άτομα ως κοινωνικά όντα, που ζουν σ' ένα περιβάλλον, για την ύπαρξή

Cathy Come Home: η οικογένεια στο δρόμο της ανεργίας.

τους, για όσα τους συμβαίνουν» δήλωνε ο Ken Loach σχετικά με τον τρόπο που παρουσίαζε τους χαρακτήρες του στα πρώτα δραματοποιημένα ντοκιμαντέρ του. Όλα συμβαίνουν θαρρείς κι αυτό το *κοινωνικό ον*, που είναι ο χαρακτήρας, έπρεπε αναγκαστικά να μετατραπεί σε *μοιραίο ον* και να δέχεται την πίεση μιας οικονομικής κρίσης που διώχνει το άτομο προς τα έξω. Η Κάθι και ο Ρεγκ δείχνονται στο δρόμο (δηλαδή, εκεί ακριβώς όπου θα καταλήξουν), αφού περάσουν από χώρους που σταδιακά υποβαθμίζονται: πρώτα το σύγχρονο διαμέρισμα· μετά, το υπενοικιασμένο διαμέρισμα· ύστερα, η καλύβα, το τροχόσπιτο, το κατάλυμα όπου η Κάθι θ' αποχωριστεί τον Ρεγκ· έπειτα, ο διάδρομος του σταθμού όπου θ' αποχωριστεί τα παιδιά της· τέλος, ο δρόμος όπου, συνθλιμμένη από το ζουμ, κάνει οτοστόπ για να γυρίσει στο χωριό της. Ο σύγχρονος άνθρωπος δεν έχει πια κατοικία: είναι καθαρά προσκολλημένος στον έξω κόσμο. Εδώ ο Ken Loach εφευρίσκει ένα στιλ που σηματοδοτεί μιαν αποφασιστική ρήξη με το νεορεαλισμό, τον οποίο αντιμάχεται από πολλές απόψεις: συνθλίβοντας τους χαρακτήρες του μ' ένα καθαρά οπτικό φαινόμενο, τονίζει την εγκατάλειψη της τραγικότητας που χαρακτηρίζει την ιταλική Σχολή. Η Κάθι δεν πεθαίνει. Επανέρχεται στην αφετηρία. Και το ζουμ μάς τονίζει ακόμα ότι η ματιά μας ευθύνεται κατά κύριο λόγο γι' αυτή την αδράνεια: σαν να 'χε καταλάβει ο Loach, από την τηλεόραση όπου εργάστηκε, ότι ο τηλεθεατής δεν έχει αντίρρηση να πλησιάσει ένα υποκείμενο, αρκεί να *μείνει μακριά*. Αυτό το παράδοξο εμπεριέχεται και στην ετυμολογία της λέξης «τηλεόραση», η οποία, παρ' όλα αυτά, χρησιμοποιεί ένα στιλ όπου τα πράγματα πρέπει να δείχνονται από κοντά. Όμως, η γροθιά του γκρο πλάνου και του μοντάζ πέφτει πάντα στο κενό τής συνείδησης. Ίσως αυτό να εννοούσε ο Ken Loach όταν δήλωνε: «Ήταν μια ταινία με κοινωνικό χαρακτήρα, αλλά πολύ αφελής από πολιτικής απόψεως. [...] Δεν μπορούμε να κάνουμε ταινίες μόνο για να συγκινήσουμε τον κόσμο· πρέπει να θέτουμε και θεμελιώδη ερωτήματα».[3]

Το ζουμ του *Cathy Come Home* αιχμαλωτίζει το σώμα και, ίσως, διπλασιάζει αυτή την υπόκωφη προσταγή του τίτλου: «Κάθι, γύρνα σπίτι!» Αντίθετα απ' τον Rossellini, ο Loach δεν κινηματογραφεί την πτώση των σωμάτων, τη βίαιη συντριβή τους απ' το ρακόρ που πηγαίνει απ' το γενικό πλάνο με το μεγάλο βάθος πεδίου στο γκρο πλάνο του θύματος που είναι πεσμένο στο χώμα. Δεν υπάρχει πια στον Loach ο χώρος όπου πεθαίνει το κεντρικό πρόσωπο. Υπάρχει μόνο μια επιστροφή στην αφετηρία, η αδυναμία καταπολέμησης των συνθηκών, η ονειρεμένη υπέρβαση που, όμως, δε συντελείται ποτέ... [...] Ο χώρος προσκολλάται στην οπτική της κάμερας. Και, στο πεδίο της πολιτικής, το ζουμ μάς δίνει μια θέση που, πάνω απ' όλα, μας παραπέμπει στην ανικανότητά μας ως θεατών: ο τελευταίος των Δικαίων του βρετανικού κινηματογράφου μάς αφηγείται, ήδη από την πρώτη του ταινία, το τέλος του συλλογικού μύθου του κινηματογράφου, της τραγικής υπόστασης των χαρακτήρων του, και της δυνατότητας ταύτισης του θεατή.

1. Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, P.U.F., σσ. 14-15.
2. Philippe Pilard, «Ken Loach et la tradition réaliste», στον συλλογικό τόμο-αφιέρωμα στον Ken Loach, με την ευκαιρία της αναδρομικής προβολής του έργου του, εκδ. GNGR, Ιούνιος 1996.
3. «Συνέντευξη με τον Ken Loach», Bernard Nave, ό.π.
4. ό.π.

IN TWO MINDS (1967)
(Διχασμένο μυαλό)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** David Mercer. **Φωτογραφία:** Tony Imi. **Σκηνικά:** John Hurst. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Anna Cropper (Κέιτ Ουίντερ), Brian Phelan (ο γιατρός στη συνέντευξη), George A. Cooper (ο πατέρας), Helen Booth (η μητέρα), Adrienne Frame (η κομμώτρια), Peter Ellis (Τζέικ), Christine Hargreaves (Μαίρη Ουίντερ), George Innes (Πολ Μόρις), Ann Hardcastle (γιατρός), Julie May (νοσοκόμα), Patrick Barr (σύμβουλος), Yvonne Quenet, Neville Smith, Malcolm Taylor (στην παμπ). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 1 Μαρτίου 1967, BBC-1.

[...] Ο David Mercer (σεναριογράφος της ταινίας *Μόργκαν, ο τρελός εραστής*) έγραψε μια ιστορία που στηρίζεται στις ψυχιατρικές θέσεις του R.D. Laing. Έτσι, η βαθιά ψυχική διαταραχή της Κέιτ, της κεντρικής ηρωίδας, περιγράφεται ως αποτέλεσμα της οικογενειακής πίεσης που εμποδίζει την ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας. Το πρώτο μέρος είναι σκηνοθετημένο με τη μορφή ενός ντοκιμαντέρ έρευνας, με τον ψυχίατρο στο ρόλο αυτού που παίρνει τη συνέντευξη (πάντα εκτός πεδίου). Μπροστά στην κάμερα εναλλάσσονται η Κέιτ, ο πατέρας, η μητέρα, η αδελφή και ο φίλος της. Εκτός από τις λέξεις, η μηχανή συλλαμβάνει και χειρονομίες, εκφράσεις, αντιδράσεις, προσπαθώντας ν' αποτυπώσει την αλήθεια που μπορεί να κρύβεται σ' ένα βλέμμα, ένα μορφασμό ή το τρεμούλιασμα κάποιου τικ. Το ζοφερό οικογενειακό δράμα αναδύεται στα γκρο πλάνα. Με την επιστροφή της Κέιτ στο νοσοκομείο (δηλαδή, τον υπεύθυνο και επίσημο θεσμό για τη θεραπεία της), τελειώνει το πρώτο μέρος της ταινίας, και ο γιατρός από ερωτών γίνεται αφηγητής.

Το δεύτερο μέρος ξεκινά μ' ένα μεγάλο σε διάρκεια υποκειμενικό πλάνο της κοπέλας, που σημαίνει ριζική αλλαγή

στον τόνο. Οι συνεντεύξεις παύουν να παίζουν βασικό ρόλο, και η αφήγηση γίνεται πιο ελεύθερη, όμως η μηχανή εξακολουθεί να είναι «κολλημένη» στα πρόσωπα και στα σώματα, κυρίως της ηρωίδας. Έτσι, σε όλη σχεδόν την ταινία, το περιβάλλον μοιάζει με καθαρά διανοητικό χώρο· δηλαδή, ένα χώρο που ο θεατής θα πρέπει να τον επινοήσει, με βάση χειρονομίες και λέξεις.

Στο τελευταίο μέρος, το γκρο πλάνο της Κέιτ και η φωνή off παραπέμπουν στην αρχική συνομιλία με το γιατρό, όμως η κίνηση της κάμερας, που ανοίγει σιγά σιγά το πεδίο, αποκαλύπτει την αλήθεια. Η Κέιτ βρίσκεται μπροστά σε κοινό· εκτίθεται πια σαν άρρωστη.

Η κινηματογραφική μηχανή που κατέγραψε τη σχέση ανάμεσα στην κοπέλα και τον περίγυρό της, εντοπίζει την πηγή του ψυχικού πόνου και της νοητικής διαταραχής της στη σχέση της με το περιβάλλον. Σύμφωνα με τον R.D. Laing, η οικογένεια είναι η βασική υπεύθυνη, και η ταινία έχει καταφέρει να μας δείξει όλο το συντηρητισμό και τον υποκριτικό καθωσπρεπισμό της. Όμως και η κοινωνία δεν ανέχεται την παραμικρή παρέκκλιση και απαιτεί από τα άτομα υποταγή και συμβιβασμό. Απ' την ερώτηση μιας φοιτήτριας για τη χρήση του ηλεκτροσόκ περνάμε αμέσως στην ανατριχιαστική σκηνή όπου η Κέιτ το υφίσταται. Το ηλεκτροσόκ χρησιμοποιείται για να βυθίσει στη σιωπή τη διαφορετικότητα και να την επαναφέρει εκβιαστικά στους κόλπους του κανονικού.

Ο Loach σκηνοθετεί μια ταινία μυθοπλασίας με την τεχνική του cinéma-vérité. Στην αληθινή, συγκλονιστική, παθιασμένη και ανησυχητική αίσθηση που αφήνει στο θεατή, συντελεί πολύ και το παίξιμο των ηθοποιών. Σιγά σιγά, τα ίχνη της υποκριτικής χάνονται, και η φιγούρα της ηθοποιού ταυτίζεται με το σώμα της άρρωστης κοπέλας...

Luciano De Giusti

(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996). Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.*

[...] Το *In Two Minds* καταγράφει αμείλικτα την ιστορία μιας νεαρής ασθενούς που, τελικά, κρίνεται σχιζοφρενής. Υποστηρίζει απολύτως τα επιχειρήματα και τις θεωρίες του R.D. Laing, που πιστεύει ότι η σχιζοφρένεια είναι μάλλον ιδιαίτερος τρόπος επικοινωνίας παρά οργανική πάθηση του μυαλού· συνεπώς, η ταινία πρέπει να προσέβαλε την κατεστημένη ιερότητα αυτού που το BBC εδώ και πολύ καιρό αποκαλεί «ισορροπία». Όμως, απ' αυτό το αυταπόδεικτο γεγονός δεν έχουμε το δικαίωμα να προχωρήσουμε στον πιο μακρινό, χονδροκέφαλο ισχυρισμό: ότι το έργο είναι τόσο προπαγανδιστικό (και, άρα, τόσο διδακτικό), ώστε παύει να είναι «τέχνη». Το *In Two Minds* είναι εντυπωσιακά γραμμένο, λαμπρά παιγμένο και σκηνοθετημένο, με πανούργα αποτελεσματικότητα. Τα δραματουργικά του μειονεκτήματα δεν προκύπτουν από κανενός είδους υποταγή σε κάποιο άκαμπτο, εξωτερικό, θεωρητικό σχέδιο, αλλά συμβαίνουν μέσα στην ίδια τη δομή του έργου, όπου μια μορφή ντοκιμαντερίστικης «αντικειμενικότητας», κατά καιρούς συγκρούεται με την ίδια την ταραχή της δραματικής κατάστασης.

Ακόμα κι έτσι, η ταινία χρησιμοποιεί με αποφασιστικότητα και ένταση τη διφορούμενη ανταπόκριση που γεννιέται πάντα όταν ο θεατής παρακολουθεί πρόσωπα σε γκρο πλάνα να μιλούν κατευθείαν στη μηχανή. Ο σκηνοθέτης έβαλε τη μηχανή του τόσο κοντά σε μάτια, μέτωπα και στόματα, που ο θεατής νιώθει σαν να πρέπει να διώξει ένα ενοχλητικό ζουζούνι απ' το ίδιο του το μάτι. Όμως, το μικροσκοπικό έντομο έχει κιόλας εξαφανιστεί απ' το οπτικό πεδίο, έχει θρονιαστεί στο μυαλό και το κεντρίζει μέχρι να πονέσει.

Το πλέγμα των ερωτήσεων του αόρατου ερευνητή (η φωνή του οποίου, δυστυχώς, μου θύμισε κακό από b-movie) γίνεται ακόμα πιο σφιχτό, πυκνό και επίμονο, και μας παρασύρει στο κέντρο του δράματος για να αισθανθούμε μάλλον κοινωνοί και συμμέτοχοι παρά ψυχροί παρατηρητές που περιπολούν ασφαλείς στα περιθώρια.

Στην τελευταία σκηνή, το άτυχο κορίτσι υφίσταται την ορθόδοξη ιατρική μεταχείριση. Την περιφέρουν στο αμφιθέατρο σαν ένα σωρό αποδεικτικών στοιχείων, σαν ένα απλό δείγμα προς έρευνα, ελάχιστα πιο σημαντικό από ένα κομμάτι γυαλί ή έναν λαστιχένιο σωλήνα. Γι' άλλη μια φορά η σκηνή αρχίζει με κοντινά, έτσι ώστε, μόλις η κάμερα οπισθοχωρήσει για ν' αποκαλύψει πού ακριβώς βρισκόμαστε, να κοπεί η ανάσα μας απ' τον πόνο. Ο ανέκφραστος λέκτορας διαβεβαιώνει τους νεαρούς φοιτητές του ως προς το ότι «τα πολλαπλά συμπτώματα της ασθενούς δεν είχαν καμία σχέση με το περιβάλλον της». Οι λέξεις μάς χτυπούν καταπρόσωπο. Αυτό το έργο πρέπει ν' άφησε ένα σωρό αμφιβολίες και καυτά ερωτήματα σ' ένα εκατομμύριο σπίτια.

Dennis Potter

(από το άρθρο του «Sting in the Brain», που δημοσιεύτηκε στο περ. «New Statesman», 10 Μαρτίου 1967). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

THE GOLDEN VISION (1968)
(Το χρυσό όραμα)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Neville Smith, Gordon Honeycombe. **Σκηνικά:** Malcolm Middleton. **Ηθοποιοί:** Ken Jones (Τζο Χάριγκαν), Bill Dean (Τζον Κόιν), Neville Smith (Βινς Κόιν), Joey Kaye (Μπράιαν Κροφτ), Johnny

Gee (Σιντ Πέισλι), Flora Manger (Άνι Κόιν), Angela Small (Σίλια Χόριγκαν), Patricia Bush (Μίριελ Κόιν). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 17 Απριλίου 1968, BBC-1.

Όπως το *Cathy Come Home* και το *Up The Junction*, έτσι και το *The Golden Vision* έμοιαζε με ντοκιμαντέρ, παρμένο κατευθείαν απ' τη ζωή. Το μισό ήταν ντοκιμαντέρ (οι συνεντεύξεις με τους παίκτες της ποδοσφαιρικής ομάδας Έβερτον)· το άλλο μισό, μυθοπλασία (οι οπαδοί της ομάδας, που ζουν στις εργατικές κατοικίες). Μπορούσες να τα ξεχωρίσεις, γιατί η μυθοπλασία έμοιαζε πιο αληθινή απ' το ντοκιμαντέρ.

Με το ποδόσφαιρο, ο οπαδός γεμίζει το κενό της ύπαρξής του – αυτό εννοούσε το έργο, χωρίς πραγματικά να το λέει. Το σπίτι του είναι κελί· η δουλειά του, καταδίκη. «Το αφεντικό σε καβαλάει στη δουλειά, η γυναίκα σε καβαλάει στο σπίτι...»

Στο εργοστάσιο «όπου δε βλέπεις το φως του ήλιου και δεν ξέρεις τι ώρα είναι, τη Δευτέρα περπατάς με το κεφάλι ψηλά αν η ομάδα σου έχει κερδίσει το Σάββατο».

Μια γέννα (ο πατέρας είναι στο γήπεδο), ένας γάμος (ο γαμπρός παρακολουθεί τον αγώνα), ένας θάνατος (η νεκροφόρα γυρίζει γύρω από το γήπεδο) είναι περιφερειακά γεγονότα· ο αγώνας είναι στο κέντρο. Ελπίδα και σκοπός και περηφάνεια στην άθλια αδράνεια της ζωής.

Είναι γεννημένοι θεατές. Αυτό θέλει να πει η σκηνή στο κλαμπ με το στριπτίζ, για όσους έχουν αντίθετη γνώμη. Προτιμούν να βλέπουν. Απολαμβάνουν έμμεσα – δι' αντιπροσώπου.

Ο επαγγελματίας ποδοσφαιριστής έχει αντίθετη άποψη. «Δεν απολαμβάνεις τον αγώνα... Δε βλέπω την ώρα να τελειώσει... Τις περισσότερες φορές ο Γκόρντον αρρωσταίνει πριν τον αγώνα... Πρέπει να υπάρχει κάτι καλύτερο...»

Nancy Banks-Smith
«Sun», 18.4.1968.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

[...] Το βασικό προτέρημα της ταινίας είναι ότι εκμεταλλεύεται στο έπακρο την ελευθερία που δίνει η τηλεόραση στον κινηματογραφιστή να βγει έξω και να καταγράψει την αυθεντική ατμόσφαιρα. Ο Ken Loach μοιάζει με σκηνοθέτες όπως ο Godard και ο Tony Richardson, επειδή πάντα προτιμά το αληθινό σκηνικό από μια απομίμησή του στο στούντιο. Κάποτε ρώτησα έναν άγγλο σκηνοθέτη αν του άρεσε να γυρίζει σε φυσικά ντεκόρ (όπου ήταν δυνατόν), και μου απάντησε ότι δεν έβρισκε το λόγο, γιατί, τις περισσότερες φορές, το πρόβλημα του πού να βάλεις την κάμερα και τα φώτα σ' έναν περιορισμένο χώρο, είναι άλυτο. Ωστόσο, ο θεατής μπορεί σχεδόν πάντα να διακρίνει τη διαφορά ανάμεσα στη γυαλιστερή ησυχία ενός ντεκόρ και τη βρόμικη αλήθεια της πραγματικότητας. Ένα άλλο επιχείρημα υπέρ αυτού του είδους του θεάτρου-ντοκιμαντέρ είναι ότι συνήθως γενναίει περισσότερο ενδιαφέρον και συζητήσεις από ό,τι η κάθε μορφή ξεχωριστά. Για παράδειγμα, θα μπορούσε ποτέ ένα ντοκιμαντέρ για τη δυστυχία των αστέγων να έχει τον ίδιο κοινωνικό αντίκτυπο με το *Cathy Come Home*; Στα χέρια του καλλιτέχνη που σκοπεύει στην αναμόρφωση των θεσμών ή στην προπαγάνδα, αυτό το καινούριο υβρίδιο μου φαίνεται ανεκτίμητο όπλο.

Όμως, τα μειονεκτήματα της μορφής είναι αρκετά σημαντικά. Λόγου χάρη, εύκολα παρατηρεί κανείς ότι το δραματοποιημένο μισό του *The Golden Vision* προσπαθούσε απεγνωσμένα να επιτύχει τον ίδιο βαθμό αυθεντικότητας με το ντοκιμαντερίστικο άλλο μισό. Έτσι, είχαμε ατάκες που «καβαλούσαν» η μια την άλλη, αδέξια και άγαρμπα καδραρίσματα ηθοποιών, αφηγηματικές εκκρεμότητες που δεν έκλειναν ποτέ. Μ' άλλα λόγια, η αναπαραγωγή της πραγματικότητας έγινε περισσότερο αυτοσκοπός παρά μέσον για να μεταδώσει κάποιο μήνυμα. Θα προτιμούσα να θυσιάσω λίγο από το βερισμό αν είναι να κερδίσω μια ευδιάκριτη άποψη.

Αυτό μας οδηγεί σ' ένα άλλο πρόβλημα του είδους: το σενάριο υποτάσσεται στην ανάγκη του σκηνοθέτη να δημιουργήσει τη μεγαλύτερη δυνατή αυθεντικότητα. Οι ατάκες που ακούγαμε στον αγώνα ποδοσφαίρου, μας έδιναν την εντύπωση ότι ήταν ημι-αυτοσχέδιες. Αυτό δεν είναι κακό, όμως μια ατάκα που τοποθετείται προσεκτικά, σ' ένα μελετημένο σημείο, είναι πάντα πιο αποκαλυπτική και πληροφοριακή από αρκετά λεπτά αυτοσχέδιας συζήτησης επιτόπου. Η τελευταία μου επιφύλαξη έχει να κάνει με το ότι, σ' αυτά τα έργα, ο πλούτος και η ποικιλία των χαρακτήρων τείνει ν' αντικατασταθεί απ' το ρεπορτάζ. Όπως κάποιος άλλος κριτικός παρατήρησε, το *The Golden Vision* απλώς κατέβαζε τους χαρακτήρες του στο επίπεδο των Οπαδών και των Αντιπάλων. Παρ' όλα αυτά, η μεγαλύτερη αρετή ενός τέτοιου έργου είναι ότι ανοίγει διάπλατα τον προβληματισμό για το «τι είναι ένα τηλεοπτικό θεατρικό έργο».

Michael Billington
«The Times», 27.4.1968.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

IN BLACK AND WHITE / THE SAVE THE CHILDREN FUND FILM (1969)
(Σε μαύρο-άσπρο ή Η ταινία για το Ταμείο Σωτηρίας των Παιδιών)

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ken Loach. Αφηγητής: Alan Dobie. **Παραγωγή:** Tony Garnett για την Kestrel και το The Save The Children Fund (για τη London Weekend Television). **Διάρκεια:** 50 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. Δεν έχει μεταδοθεί.

THE BIG FLAME (1969)
(Η μεγάλη φλόγα)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen. **Φωτογραφία:** John McGlashan. **Σκηνικά:** Geoff Patterson. **Ήχος:** Ron Hoger. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Godfrey Quigley (Τζακ Ρίγκαν),Norman Rossington (Ντάνι Φόουλερ), Peter Kerrigan (Πίτερ Κούνερ), Daniel Stephens (Τζο Ράιαν), Tommy Summers (Άλεκ Μέρφι), Ken Jones (Φρέντι Γκρίρσον), Meredith Edwards (Λόγκαν), Michael Forrest (Γκάρφιλντ), John Riley (Μπρούνο), Harold Kinsella (Άντι Φόουλερ), Joan Flood (Λιζ Φόουλερ), Terence Flood (ο γιος της), Ron Davies (Στιβ Φόουλερ), Roland MacLeod (κύριος Ουέλντον), Gerald Young (δικαστής), Philip Ross (επιθεωρητής), Griffith Davies (Ο'Νιλ). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC (για την εκπομπή *The Wednesday Play*). **Διάρκεια:** 85 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 19 Φεβρουαρίου 1969, BBC-1.

Κάποτε, στο εγγύς μέλλον, οι εργασιακές διεκδικήσεις στις αποβάθρες του Λίβερπουλ κλιμακώνονται, οι εργάτες καταλαμβάνουν τις αποβάθρες, αλλά, τελικά, ο αγώνας τους συντρίβεται από την επέμβαση του στρατού.

Το *The Big Flame* ήταν η πιο άμεσα πολιτική ταινία τού Loach μέχρι το 1969. Κι άλλες ταινίες του πραγματεύτηκαν πολιτικά θέματα, όπως η φτώχεια και η έλλειψη κατοικίας, όμως αυτή αντιμετώπιζε ευθέως βασικά ζητήματα ιδιοκτησίας και ταξικής αντιπαλότητας, με το ρόλο του κράτους και την πολιτική οργάνωση και κινητοποίηση. Διηγείται την ιστορία μιας απεργίας στις αποβάθρες του Λίβερπουλ, που εξελίσσεται σε πείραμα αυτοδιαχείρισης [...] μέχρι την καταστολή της απ' τον κρατικό μηχανισμό (σε μια σειρά από σκηνές που, κατά παράδοξο τρόπο, μοιάζει να προαναγγέλλουν την απεργία των ανθρακωρύχων του 1984-'85). Δεν πρόκειται απλώς για τη συνήθη συμμαχία της Αστυνομίας, του Στρατού, των αφεντικών, των δικαστηρίων, των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των «δεξιών» πολιτικών, αφού τον πιο κρίσιμο ρόλο παίζει η προσχώρηση σ' αυτήν και των ανώτερων στελεχών του συνδικαλιστικού κινήματος και του Εργατικού Κόμματος. Εδώ πρωτοεμφανίζεται και το θέμα-κλειδί που θα κυριαρχήσει στο μετέπειτα έργο του Loach, είτε σε ταινίες μυθοπλασίας, όπως το *The Rank and File* (1971) και το *Days of Hope* (1975), είτε σε ντοκιμαντέρ που είχαν κακή τύχη, όπως το *Questions of Leadership* (1983): οι πολιτικοί του Εργατικού Κόμματος και οι ηγέτες του συνδικαλιστικού κινήματος τρομοκρατούνται μπροστά στη μαζική δράση της εργατικής τάξης, αφού βάζει σε κίνδυνο το οικοδόμημα που στηρίζει τη δική τους θέση και εξουσία. Για να καταλάβει κανείς το ριζοσπαστισμό του *The Big Flame* και των ταινιών που ακολουθούν, είναι απαραίτητο να κατανοήσει το πολιτικό πλαίσιο της εποχής κατά την οποία γυρίστηκαν. Το 1969, ήταν στην εξουσία μια κυβέρνηση των Εργατικών, που είχε βαλθεί να παγώσει τους μισθούς (κυρίως στο δημόσιο τομέα), σαν μέρος της ατυχούς εισοδηματικής και τιμαριθμικής πολιτικής της. Η πολιτική αυτή δημιουργούσε αντιδράσεις από πολλούς κατώτερους συνδικαλιστές και προβλήματα στην ηγεσία του συνδικαλιστικού κινήματος. Από τη μια μεριά η ηγεσία υποστήριζε τις απαιτήσεις γι' αύξηση των μισθών και τη δυνατότητα ελεύθερης διαπραγμάτευσης των συλλογικών συμβάσεων, αλλά, από την άλλη, δεν ήθελε να προκαλέσει την πτώση τής Εργατικής κυβέρνησης και να ξανανοίξει το δρόμο στους Συντηρητικούς με τη μόνιμη μαχητικά αντι-συνδικαλιστική τους πολιτική. Επιπλέον, δεν ήθελαν με κανένα τρόπο να ευνοήσουν τις απαιτήσεις της συνδικαλιστικής βάσης για μεγαλύτερη «δύναμη στους εργάτες», αφού κάτι τέτοιο θα υπονόμευε τη δική τους θέση στην πολιτική ιεραρχία. Γι' αυτόν το λόγο, λοιπόν, η ηγεσία των συνδικάτων ωθούσε τις μάχες για τους μισθούς να δίνονται μία μία, διακριτικά και σε καθαρά οικονομικό επίπεδο, και προσπαθούσε ν' αποδυναμώσει οποιαδήποτε τάση που θα μπορούσε να βγάλει στη φόρα τα λανθάνοντα πολιτικά ζητήματα ή να ισχυροποιήσει το οργανωμένο εργατικό κίνημα, με τη διασωματειακή αλληλεγγύη και τη μαζική δράση, και να φτάσει μέχρι το σημείο ν' αμφισβητήσει πολιτικά *και* τ' αφεντικά *και* την κυβέρνηση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια έξαρση απεργιών, που τα μέσα μαζικής ενημέρωσης (και όχι μόνο οι Συντηρητικοί) αντιμετώπισαν μ' ένα «κυνήγι μαγισσών» ενάντια στους λεγόμενους «κόκκινους κάτω απ' το κρεβάτι». Σε μια τέτοια συγκυρία, το *The Big Flame* έμελλε να προκαλέσει θύελλα...

Julian Petley

(από το άρθρο «Factual fictions and fictional fallacies: Ken Loach's documentary dramas», που περιλαμβάνεται στο βιβλίο Agent of Challenge and Defiance, *Flicks books, Trowbridge 1997).*
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

TALK ABOUT WORK (1971)
(Κουβέντα για την εργασία)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Ήχος:** Fred Sharp. **Μοντάζ:** Alan Price. **Παραγωγή:** Michael Barden για τη Ronald H. Riley Associates (για το Κεντρικό Γραφείο Πληροφοριών και την Κεντρική Διεύθυνση Απασχόλησης των Νέων, σε συνεργασία με το Υπουργείο Εργασίας). **Διάρκεια:** 16 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο.

Μια ταινία επαγγελματικού προσανατολισμού, που δείχνει νέους να συζητούν ανεπίσημα και να λένε ειλικρινά τη γνώμη τους για τη δουλειά τους. Η μηχανή διαλέγει (δήθεν τυχαία) κάποιους νέους σε μια ντισκοτέκ στο Λίβερπουλ και τους δείχνει στη δουλειά τους. Υπάρχει μια διακοσμήτρια βιτρινών σε πολυκατάσημα, ένας μαθητευόμενος αγρότης, εργάτες στο εργοστάσιο, μια γαζώτρια σε εργοστάσιο ενδυμάτων, ένας μαθητευόμενος μηχανικός αυτοκινήτων κ.ά.

THE RANK AND FILE (I971)
(Τα απλά μέλη)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen, Ann Scott. **Φωτογραφία:** Charles Stewart. **Σκηνικά:** Roger Andrews. **Κοστούμια:** Pam Doolan. **Ήχος:** Eoin McCann, Mike Billings. **Μοντάζ:** Roy Watts. **Ηθοποιοί:** Peter Kerrigan (Έντι Μάρσντεν), Billy Dean (Μπίλι), Tommy Summers (Λες), Joan Flood (Τζόαν), Johnny Gee (Τζόνι), Mike Hayden (Μάικ), Bert King (Μπερτ), Jimmy Coleman (Τζίμι), Neville Smith (Τζέρι), Ernie Mack (Μπιλ Χάγκαν), Michael Forrest (Χόλτμπι), Charlie Barlow (Τσάρλι), Bernard Atha (υπεύθυνος προσωπικού). **Παραγωγή:** Graeme McDonald για το BBC (για την εκπομπή *Play for Today*). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 20 Μαΐου 1971, BBC-1.

Η δραματοποίηση των αποτελεσμάτων μιας απεργίας στους ίδιους τους απεργούς και τις διαπροσωπικές σχέσεις μέσα σε μια κοινότητα. Γυρισμένο σε φυσικά ντεκόρ, αυτός ο ύμνος στη μαχητικότητα των απλών μελών των σωματείων δημιούργησε πολλά προβλήματα στη σχέση του Loach με τη διεύθυνση του BBC.

Το αφηγηματικό νήμα της ταινίας ξετυλίγεται μέσα από την ιδιωτική ζωή ενός απεργού, του Τζόνι. Μια νύχτα, τον βλέπουμε στο σπίτι του να προσπαθεί να γράψει στη γραφομηχανή μια προκήρυξη, ψάχνοντας λέξεις στο λεξικό, ενώ η σύζυγός του, αδιάφορη και ξένη, γκρινιάζει, βάφοντας τα νύχια της. Στη συνέχεια, η ταινία εγκαθίσταται στους χώρους όπου γίνονται οι ζυμώσεις, παρακολουθώντας ατελείωτες πολεμικές και διαξιφισμούς, και φέρνοντας σε αντιπαράθεση τις απόψεις της βάσης με την ηγεσία. Αργότερα, στη διαδήλωση, ο Τζόνι συλλαμβάνεται από την αστυνομία, και η σύζυγός του, που αναγκάζεται να εγκαταλείψει το σπίτι τους, ξεσπά στον Έντι, τον υποκινητή τής απεργίας, ρίχνοντας όλο το φταίξιμο πάνω του. Στο τέλος, παρά τις διαφωνίες πολλών εργατών, ο Έντι τούς ανακοινώνει ότι η Επιτροπή Αγώνα αποφάσισε να υποχωρήσει και να δεχτεί τις υποσχέσεις της εργοδοσίας που δόθηκαν με τη μεσολάβηση της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών. Η επιστροφή δε θα είναι χωρίς αντίποινα από την πλευρά της Διεύθυνσης. Η υποχώρηση του συνδικάτου, που έχει ως απώτερο στόχο να οροθετήσει τις διεκδικήσεις σ' ένα επίπεδο ανεκτό απ' τις οικονομικές δομές, είναι μια ήττα για την εργατική τάξη που συνοψίζεται στα λόγια ενός ηλικιωμένου εργάτη: «Στην ηλικία μου, δε θα μπορούσα να βρω άλλη δουλειά». Στο τέλος, η φωνή off πάνω στις φωτογραφίες πρώτα των εργατών και μετά των παιδιών που αντιπροσωπεύουν το μέλλον, μιλά για την αναγκαιότητα ενός κόμματος που θα φέρει την εργατική τάξη στην εξουσία, θέτοντας με διαύγεια το ζήτημα της ηγεσίας και της καθοδήγησης.

Έχοντας ως θέμα μια απεργία που πραγματοποιήθηκε τον προηγούμενο χρόνο σε κάποια εργατική πόλη που δεν κατονομάζεται, το χθεσινοβραδινό έργο του BBC-1, που έγραψε ο Jim Allen, είχε πολλές ομοιότητες με τις διεκδικήσεις του Πίλκινγκτον.

Παρ' όλα αυτά, ο σκηνοθέτης Ken Loach επιμένει ότι σκοπός του ήταν να μιλήσει γενικότερα για τις απεργίες και να δείξει «το μηχανισμό σύμφωνα με τον οποίο περισσότεροι από 200 άνθρωποι μπορεί να βρεθούν στο δρόμο, γιατί έκαναν απεργία υπερασπιζόμενοι τα δικαιώματά τους».

Ως απλό μέλος του συνδικάτου των ηλεκτρολόγων, θεωρώ το έργο μια αληθινή παρουσίαση της τυπικής κατάστασης που θα μπορούσε να προκύψει σε μια πατερναλιστική εταιρεία όπου έχει να κηρυχθεί απεργία από το 1927.

Τα παιδιά στο υπόγειο ζούσαν στον εικοστό αιώνα· τ' αφεντικά τους, όμως, ήταν ακόμα στον δέκατο ένατο.

Ο Allen τόνισε τα μαθήματα που διδάχθηκαν αυτοί οι ανεπίσημοι απεργοί: τι σημαίνει συνδικαλισμός, ποια είναι τα προβλήματα της οργάνωσης, πώς οι εργάτες μπορούν πάντα ν' ανατρέψουν τους αρχηγούς τους, γιατί δεν συμφέρει να γυρίσεις πρώτα στη δουλειά και να διαπραγματευτείς αργότερα.

Σ' όλη τη διάρκεια του έργου αισθανόσουν τη δυσαρέσκεια της συντονιστικής επιτροπής της βάσης. Πάλευε

πραγματικά μόνη της, ψάχνοντας στα τυφλά να βρει έναν τρόπο να ηγηθεί της απεργίας – στο τέλος, τα κατάφερε: οι εργάτες δε στράφηκαν μόνο εναντίον των αφεντικών και της αστυνομίας, αλλά και εναντίον των ανώτερων στελεχών του συνδικάτου τους.
Γενικά, στο έργο αυτό, οι καταστάσεις, η γλώσσα και το χιούμορ του, το κάνουν κατανοητό και διασκεδαστικό για τους θεατές που προέρχονται από την εργατική τάξη.

Len Dawson
«Morning Star», 21.5.1971.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Ο Ken Loach είναι ένας σκηνοθέτης που ρίχνει ένα τούβλο στη βιτρίνα της τηλεόρασης και την κάνει κομμάτια. Δεν υπακούει σε κανένα κανόνα· φτιάχνει τους δικούς του. Κάνει γύρισμα σε χώρους όπου δε βλέπεις και συχνά δεν μπορείς ν' ακούσεις το διάλογο. Οι λέξεις συγκρούονται, τα πρόσωπα συγχέονται, οι ηθοποιοί μιλούν με δυσκολία – σαν αγράμματοι. Ο Jim Allen, ο συγγραφέας του έργου, αναπαράγει τον κατακερματισμένο διάλογο με την ακρίβεια μαγνητοφώνου. Το στιλ της ερμηνείας δείχνει άχαρο, σκεπτικό, με μιαν αδέξια δύναμη· η φωτογραφία, ακατέργαστη. Φυσικά, το αποτέλεσμα μοιάζει με την εικόνα της ζωής. Το *The Rank and File* δείχνει σαν να 'χει συμβεί ακριβώς έτσι. «Αυτό είναι πραγματικό» σκέφτεσαι, βλέποντάς το. Είναι μια εκπληκτικά ζωντανή απομίμηση ζωής. Αποκλείεται να ξεχωρίσεις μια ταινία του Loach από τη ζωή. Η μόνη διαφορά είναι ότι η ταινία είναι πιο ζωντανή...
Όλα συνεργούν για να κρατούν το θεατή σε εγρήγορση: η οξύτητα του μοντάζ, η προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει για ν' ακούσει το διάλογο ή να δει ένα πρόσωπο με φόντο τον εκτυφλωτικό ήλιο, οι ξαφνικές εκρήξεις γέλιου. Το έργο είχε μια έντονη ρυθμική αίσθηση: το σφυγμό του αίματος.
Η ταινία είναι η ιστορία μιας ανεπίσημης απεργίας ή, αν αυτή η διατύπωση δεν είναι της αρεσκείας σας, η ιστορία μιας μικρής ομάδας ανθρώπων που δηλώνουν: «Είμαστε ανώριμοι κι έξω απ' τα νερά μας, αλλά εμείς είμαστε η μόνη ηγεσία που υπάρχει πραγματικά». Είναι τα απλά μέλη του σωματείου· οι ανεπίσημοι υπαξιωματικοί των κακόμοιρων πεζικάριων.
Αντίθετα με τα περισσότερα κινηματογραφικά έργα και μυθιστορήματα που σπεύδουν ν' αρνηθούν κάθε πιθανή ομοιότητα με τη ζωή, το *The Rank and File* δηλώνει ευθέως ότι «βασίστηκε κυρίως σε γεγονότα που συνέβησαν στο Λάνκασαϊρ, την άνοιξη του 1970». Δεν υπάρχει αμφιβολία πως πρόκειται για την προσωπική ερμηνεία της απεργίας του Πίλκινγκτον από το συγγραφέα Jim Allen.
Εννοείται ότι η ταινία σκοπίμως γυρίστηκε σε ασπρόμαυρο, αφού η ομορφιά των χρωμάτων αποσπά την προσοχή. Η ταινία είναι εντελώς ασπρόμαυρη, με όλες τις έννοιες του όρου.

Nancy Banks-Smith
«The Guardian», 21.5.1971.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

AFTER A LIFETIME (1971)
(Μετά από μια ζωή)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Neville Smith. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Σκηνικά:** Andrew Drummond. **Μουσική:** John Cameron. **Ήχος:** Frederick Sharp. **Μοντάζ:** Ray Helm. **Ηθοποιοί:** Edie Brooks (Μέι), Neville Smith (ο νεαρός Μπίλι), Jimmy Coleman (Αλοΐσιους), Peter Kerrigan (θείος Τζον), Bill Dean (θείος Σιντ), Johnny Gee (Φρανκ), Sammy Sharples (θείος Γκας), Joey Kaye (Μάικ), Joan Flood (Σίσι), Mike Hayden (πατήρ ΜακΝάλι), Bert King (νεκροθάφτης), Rosalind Elliott (Μορίν), Ernie Mack (ασφαλιστικός πράκτορας), Len Annett (Τζο Χόριγκον), Pat Gillon (κύριος Πίμπλετ), Laidlow Dalling (γιατρός), Penelope Higginbottom (θεία Μίλι), Helen Quinn (Φλόρι). **Παραγωγή:** Tony Garnett για την Kestrel Films (για την London Weekend Television). **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 18 Ιουλίου 1971, LWT.

Ο Μπίλι Σκάλι πεθαίνει από καρκίνο, αφήνοντας πίσω του σύζυγο και δύο γιους. Στην προετοιμασία για την κηδεία μαζεύεται όλη η οικογένεια και θυμάται –άλλοτε με θλίψη, άλλοτε με χιούμορ– τη ζωή του μακαρίτη. Ο μικρότερος γιος του, που είναι άνεργος, μαθαίνει από το θείο του ότι ο πατέρας του έπαιξε ηγετικό ρόλο σε σημαντικούς απεργιακούς αγώνες – ακόμα και στη γενική απεργία του 1926. Από τις μαρτυρίες των συγγενών πληροφορείται περισσότερα για τη συνδικαλιστική του δράση και κατηγορεί τον εαυτό του που δεν είχε φροντίσει να τη μάθει από τον ίδιο, με αποτέλεσμα να νομίζει ότι ο πατέρας του σπατάλησε όλη του τη ζωή χωρίς να κερδίσει τίποτα. Ο αδελφός του, όμως, διαφωνεί και του υπενθυμίζει ότι χωρίς τους αγώνες των παλαιοτέρων τα πράγματα θα ήταν ακόμα χειρότερα. Τα ιδανικά του πατέρα εμπνέουν και τους δύο γιους, και η πνευματική του κληρονομιά μεταβιβάζεται.

Χαμηλότονη και διεισδυτική, η ταινία είναι μια ατάραχη ματιά στην αργή συνειδητοποίηση του πένθους και στις συχνά κωμικές καταστάσεις που, ανάμικτες με την οδύνη, μεσολαβούν ανάμεσα στο θάνατο και την κηδεία ενός αγωνιστή και οικογενειάρχη. Το αυτοβιογραφικό σενάριο του Neville Smith προσωποποιεί τα ιδεολογικά στοιχεία μέσα

After a Lifetime: *συγγενείς και συναγωνιστές ξεκινούν για το νεκροταφείο.*

After a Lifetime: *από τις προετοιμασίες για την κηδεία.*

στους χαρακτήρες και τις διαφορετικές αντιδράσεις των μελών της οικογένειας, καταγράφοντας τον τρόπο που η ζωή συνεχίζεται μετά από μια ζωή. Υπάρχουν χρέη που πρέπει να πληρωθούν, τα χρήματα από τις προσφορές των φίλων και των συγγενών που πρέπει να χρησιμοποιηθούν με σύνεση, πεζές ετοιμασίες του σπιτιού για να δεχτεί τους ανθρώπους που θα συνοδέψουν τον νεκρό στο τελευταίο του ταξίδι, μια παγερή και ανησυχητική διαφωνία της μάνας με το γιο για το αν στο επιτύμβιο θα γραφτεί «Πέθανε ήσυχα» ή «Πέθανε ειρηνικά». Κοντά σ' αυτά, και κάποια καυστικά σχόλια για το βιοτικό επίπεδο της εργατικής τάξης στη βρετανική επαρχία, όταν μαθαίνουμε (μέσα από μια φευγαλέα αναφορά) ότι η τουαλέτα είναι έξω από το σπίτι τής οικογένειας. Το παρελθόν έχει διαποτίσει αυτή την αφήγηση στον ενεστώτα, καθώς, αναγκαστικά, όλα τα μέλη της οικογένειας πρέπει να προσδιορίσουν ξανά τη σχέση τους με τον νεκρό πατέρα και, άρα, με την ιδεολογία του.
Ο Loach σκηνοθετεί αυτόν τον μακρύ αποχαιρετισμό στη γενιά των αγωνιστών που γαλουχήθηκε με τους πιο αγνούς πόθους για την επανάσταση, με τη συνηθισμένη του διακριτικότητα. Εξαφανίζει τη δική του δεξιοτεχνία και αρκείται να παρατηρεί τον εξαιρετικό, υπαρξιακό τόνο της ερμηνείας των ηθοποιών. Ελέγχοντας τα συγκινησιακά στοιχεία, δημιουργεί μια παράξενη, υπόκωφη ένταση, που παίρνει απροσδόκητες διαστάσεις στη σκηνή της κηδείας για την οποία μας προετοιμάζει όλη η ταινία. Χρησιμοποιώντας στην ηχητική μπάντα ντοκουμέντα από το παρελθόν τού πατέρα, ασώματες ραδιοφωνικές φωνές που αναγγέλλουν τη λήξη της γενικής απεργίας του 1926 και την άνευ όρων συνθηκολόγηση της εργατικής τάξης, πάνω στις εικόνες των βουβών συγγενών και φίλων γύρω από τον τάφο, ο Loach ανατρέπει κάθε αίσθηση απώλειας, απαισιοδοξίας και θλίψης με τη σχεδόν απεγνωσμένη διατύπωση ότι τίποτα δεν τελειώνει, αφού ο αγώνας συνεχίζεται. Οι πιθανότητες είναι ανοιχτές, και η μοναδική λύση για τους εργαζομένους είναι αυτή που διατυπώνει ένας άλλος εκφωνητής: να πάρουν την εξουσία στα χέρια τους. Είναι μια δυναμική και ανησυχητική κατάληξη μιας ταινίας στην οποία η θλίψη και η χαρά, το παρόν και το παρελθόν, οι παλιοί αγωνιστές και οι νέοι χωρίς ελπίδα συναντιούνται, συγκρούονται και συμπορεύονται. Με τον ίδιο τρόπο η ταινία φτιάχνεται από την πιο αδύνατη κινηματογραφική συνάντηση: ένα χαμηλότονο οικογενειακό δράμα, που παίρνει επικές, μπρεχτικές διαστάσεις, κινηματογραφείται με το σεβασμό στο πρόσωπο του ερασιτέχνη ηθοποιού και με τη λιτότητα και την αφαίρεση του Bresson.

Νίκος Σαββάτης

A MISFORTUNE (1973)
(Μια ατυχία)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Ken Loach (βασισμένο στο διήγημα του Τσέχοφ). **Ηθοποιοί:** Lucy Fleming, Ben Kingsley, Peter Eyre, Xenia Deberner, Vyvan Ekkel, John Langford. **Παραγωγή:** BBC (για την εκπομπή *Full House*). **Διάρκεια:** 38 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 13 Ιανουαρίου 1973, BBC-2.

DAYS OF HOPE (1975)
(Μέρες ελπίδας)

Σειρά τεσσάρων επεισοδίων.
Πρώτο μέρος: 1916: JOINING UP. **Διάρκεια:** 95 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 11 Σεπτεμβρίου 1975, BBC-1.
Δεύτερο μέρος: 1921. **Διάρκεια:** 100 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 18 Σεπτεμβρίου 1975, BBC-1.
Τρίτο μέρος: 1924. **Διάρκεια:** 80 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 25 Σεπτεμβρίου 1975, BBC-1.
Τέταρτο μέρος: 1926: GENERAL STRIKE. **Διάρκεια:** 135 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 2 Οκτωβρίου 1975, BBC-1.

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Jim Allen. **Φωτογραφία:** Tony Pierce-Roberts, John Else. **Σκηνικά:** Martin Johnson. **Κοστούμια:** Sally Nieper. **Μουσική:** Mark Wilkinson. **Ήχος:** Andrew Boulton, Andrew Johnston, Geoff Tooxey, Ron Edmonds. **Μοντάζ:** Roger Waugh. **Ηθοποιοί:** Paul Copley (Μπεν Μάθιους), Nikolas Simmonds (Φίλιπ Χάργκρεϊβς), Pamela Brighton (Σάρα Χάργκρεϊβς), Helen Beck (Μάρθα Μάθιους), Cliff Kershaw (Τομ Μάθιους). Στο πρώτο μέρος: Peter Russell (στρατιώτης σε άδεια), Fred Feast (αστυνομικός επιθεωρητής), Ted Carroll (γέρος στρατιώτης), Bernard Atha (πάστορας), Norman Tyrell (Τζορτζ Λάνσμπερι), Charles Cork (λοχαγός του στρατού), Peter Armitage, Ian East (αντιρρησίες συνείδησης), David Neville (λοχαγός στην Ιρλανδία). Στο δεύτερο μέρος: Gary Roberts (Τζόελ Μπαρνέτ), Jean Spence (Μέι Μπαρνέτ), Christine Anderson (Τζένι Μπαρνέτ), Alun Armstrong (Μπίλι Σέφερντ), Hughie Turner (Τομ Κρισπ), Ernie Mack (Μπάσετ). Στο τρίτο μέρος: Brian Hawksley (ο παπάς της φυλακής), Bert King (δεσμοφύλακας), Patrick Barr (κύριος Χάρινγκτον), Peter Kerrigan (μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος), Melvin Thomas (Έρνεστ Μπίβιν), Steven Rea (δημοσιογράφος), Gary Roberts (Τζόελ Μπαρνέτ), John Philips (Τζόσια Γουέντγουντ). Στο τέταρτο μέρος: Russell

Waters (Τζ. Τόμας), Neil Seiler (Άρθουρ Πουγκ), Brian Harrison (Άλφρεντ Περσέλ), George Wilkinson (Χέρμπερτ Σμιθ), Richard Butler (Ουόλτερ Σιτράιν), Melvin Thomas (Έρνεστ Μπίβιν), John Young (Ράμσεϊ ΜακΝτόναλντ), Brian Hayes (Στάνλεϊ Μπόλντουιν). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC, σε συνεργασία με το Polytel.

1916. Σ' ένα αγρόκτημα, στο βορρά της Αγγλίας, συζητούν για τον πόλεμο. Οι δύο κεντρικοί ήρωες της σειράς διαφωνούν για την αναγκαιότητα του πολέμου με τους Γερμανούς. Ο 17χρονος Μπεν ονειρεύεται να υπερασπίσει την πατρίδα του στο μέτωπο, ενώ ο Φίλιπ, ο σύζυγος της αδελφής του Μπεν, Σάρα, καταγγέλλει τον πόλεμο γιατί είναι χριστιανός και σοσιαλιστής. Αργότερα, ο Φίλιπ περνά τη δοκιμασία της αναγκαστικής στρατολόγησης και εκπαίδευσης με τη μορφή της χειρότερης στρατιωτικής καταπίεσης – πρώτα στην Αγγλία, όπου τον βασανίζουν φριχτά, κι ύστερα στη Γαλλία, όπου δικάζεται με άλλους αντιρρησίες συνείδησης που αρνούνται να πολεμήσουν. Όταν ο Μπεν κατατάσσεται στο στρατό ως εθελοντής, αντί για το πεδίο της μάχης στέλνεται στην Ιρλανδία, για να πάρει μέρος στην ειρηνευτική βρετανική δύναμη που πολεμά τους εξεγερμένους Ιρλανδούς.

1921. Ενώ βρίσκεται σε εξέλιξη μια μεγάλη απεργία των ανθρακωρύχων, ο Μπεν λιποτακτεί από το τάγμα του, που έχει σταλεί στην περιοχή του Ντάρχαμ, Σύσσωμη η κοινότητα συμμετέχει στη σκληρή και μακροχρόνια απεργία για ν' αντισταθεί στο αφεντικό που οραματίζεται μια δημοκρατία της κοινής λογικής – αυτήν που του έχει δώσει τη δυνατότητα να εξουσιάζει τον φτωχό πληθυσμό. Ο Μπεν γίνεται φίλος με τον Τζόελ, που τον καλεί να μείνει στο εργατικό σπιτικό του, κι αποκτά την εμπειρία του κοινωνικού αγώνα, συμμετέχοντας σε σκληρές αναμετρήσεις. Οι ανθρακωρύχοι απάγουν τέσσερις στρατιώτες, απειλούν ότι θ' ανατινάξουν τα ορυχεία, συγκρούονται με τις δυνάμεις του νόμου και, τελικά, καταφέρνουν να κάνουν το αφεντικό να υποχωρήσει, χάρη στη συμπαράσταση και των αγροτών, που τους στέλνουν τρόφιμα. Όμως η νίκη τους είναι πύρρεια, γιατί, αμέσως μετά το γλέντι για τη λήξη της απεργίας, η αστυνομία έρχεται και συλλαμβάνει τους πρωταγωνιστές της αναμέτρησης, παρά τις υποσχέσεις τού αφεντικού να μην προχωρήσει σε ποινικές διώξεις. Μαζί τους φυλακίζεται και ο Μπεν.

1924. Λονδίνο. Ο Μπεν βγαίνει από τη φυλακή με ώριμη ταξική συνείδηση και γίνεται μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος. Στο μεταξύ, ο Φίλιπ έχει εκλεγεί βουλευτής του Εργατικού Κόμματος, που για πρώτη φορά έχει την εξουσία, δίνοντας πολλές ελπίδες. Ο Φίλιπ πιστεύει ότι η εποχή της κοινωνικής αδικίας έχει τελειώσει. Ζει την ιστορία στα παρασκήνια της κυβέρνησης που έχει ως πρώτο της μέλημα να κρατήσει τους κομμουνιστές στο περιθώριο και να κυβερνήσει τη χώρα χωρίς να καταποντιστεί από τους κοινωνικούς αγώνες. Ένας δημοσιογράφος αποκαλύπτει στον Φίλιπ τα μυστικά σχέδια που καταρτίστηκαν από την προηγούμενη κυβέρνηση των Συντηρητικών για έλεγχο και περιορισμό των απεργιών. Τα σχέδια εξακολουθούν να ισχύουν, ιδιαίτερα αυτή την περίοδο που οι απεργίες κλιμακώνονται, απειλώντας την ατομική ιδιοκτησία. Όμως, η αποκάλυψη αυτής της συνωμοσίας δεν κάνει τον Φίλιπ να χάσει την πίστη του στον δημοκρατικό μετασχηματισμό της κοινωνίας. Αντίθετα, ο Μπεν και ο Τζόελ υποστηρίζουν μια πιο επαναστατική πολιτική, πιστεύοντας ότι η κυβέρνηση πρέπει να προχωρήσει σε εθνικοποιήσεις κι ότι, παρ' όλο που οι Εργατικοί έχουν την εξουσία, η συντήρηση ελέγχει ακόμα την εκπαίδευση, το στρατό και τον Τύπο. Ο Φίλιπ, ταραγμένος από την ανακάλυψη της αντιεργατικής συνωμοσίας, μάταια ζητάει εξηγήσεις από τον υπεύθυνο, Τζ. Γουέντγουντ.

1926. Είναι η στιγμή της μεγάλης απεργίας των ανθρακωρύχων και της γενικής απεργίας ενάντια στο σχέδιο της κυβέρνησης να μειώσει τους μισθούς. Μέσα σ' αυτή την αγωνιστική έκρηξη (ιδίως στο διάστημα από τις 3 ώς τις 12 Μαΐου), η απόσταση ανάμεσα στις απόψεις του Μπεν και του Φίλιπ μεγαλώνει ακόμα περισσότερο. Τα σωματεία και το Εργατικό Κόμμα προτιμούν να χαλιναγωγήσουν το κίνημα, ενώ οι κομμουνιστές θέλουν να σπρώξουν την απεργία πιο μακριά. Μέσα από ατέλειωτες συναντήσεις, διαξιφισμούς και πολεμικές, διεισδύουμε στα παρασκήνια της αγγλικής σοσιαλδημοκρατίας και παρακολουθούμε τους αγώνες για την επικράτηση ανάμεσα στην «αριστερή» πτέρυγα, που υποστηρίζει τους εργάτες, και τη «δεξιά» πτέρυγα, που θα προτιμούσε να συνθηκολογήσει με τον Μπόλντουιν για ν' αποφύγει την έκρυθμη κατάσταση. Η σειρά κλείνει με την πιο πικρή ήττα του αγγλικού εργατικού κινήματος, που διαλύει όχι μόνο τις χίμαιρες, αλλά και τις σχέσεις των ηρώων...

Είχαμε ένα σενάριο του Jim Allen, με θέμα μια απεργία των ανθρακωρύχων, το 1921, και σκοπεύαμε να το κάνουμε κινηματογραφική ταινία, αλλά δε βρήκαμε χρηματοδότη. Τελικά, αποφασίσαμε να προσπαθήσουμε να το απλώσουμε σε τέσσερα τηλεοπτικά επεισόδια. Διαλέξαμε ν' ασχοληθούμε με την περίοδο από το 1916 και τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο ώς τη γενική απεργία του 1926 – μια περίοδο που παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, γιατί αποκαλύπτει τις διάφορες τάσεις στο εσωτερικό του εργατικού κινήματος. Στα χρόνια αυτά, έγινε αισθητή η επιρροή τής Ρώσικης Επανάστασης, αλλά η περίοδος τελειώνει με μια μεγάλη ήττα της εργατικής τάξης, το 1926, που πέρασε στην Ιστορία μας (λανθασμένα, κατά τη γνώμη μας) μόνο σαν κάτι αρνητικό, που δεν πρέπει να επαναληφθεί.

Ήταν η περίοδος που για πρώτη φορά το Εργατικό Κόμμα απέκτησε δύναμη στη Βουλή και σχημάτισε μια κυβέρνηση μειοψηφίας. Πολλές από τις τάσεις που τώρα ταλανίζουν την πολιτική μας, ήταν πολύ φανερές τότε – ίσως περισσότερο απ' όσο τώρα. Πρόκειται για τις δύο κυρίαρχες τάσεις στο ερ-

γατικό κίνημα: η μία πίστευε ότι μπορούσε να φτάσει στο σοσιαλισμό με σταδιακές αλλαγές από την κοινοβουλευτική οδό· η άλλη, ότι χρειαζόταν μεγαλύτερη αναταραχή για να εγκαθιδρυθεί η νέα τάξη πραγμάτων. Οι ίδιες τάσεις εξακολουθούν και σήμερα να συγκρούονται στο εργατικό κίνημα.

Περνώντας στην τηλεόραση, αναγκαστήκαμε να κάνουμε αλλαγές στο σενάριο. Έτσι, το κεντρικό γεγονός στο δεύτερο μέρος είναι φανταστικό, ενώ, στα υπόλοιπα τρία, τα κεντρικά γεγονότα είναι πραγματικά. Πιστεύω ότι, αν τώρα ξεκινούσαμε από την αρχή, θα βασίζαμε όλα τα επεισόδια σε πραγματικά γεγονότα. Το δεύτερο επεισόδιο έδειχνε μιαν απεργία των ανθρακωρύχων και το στρατό που διατάχθηκε να πάει στους χώρους της απεργίας για να επιβάλει το νόμο και την τάξη· δηλαδή, ν' ανοίξει τα κεφάλια αυτών που δυστροπούσαν. Στην πραγματικότητα, όμως, τα γεγονότα που αφορούσαν στους φανταστικούς μας χαρακτήρες –εν προκειμένω, τον Μπεν–, δε συνέβησαν ποτέ· απλώς, εμείς αποφασίσαμε ότι θα μπορούσαν να έχουν συμβεί. Στα υπόλοιπα επεισόδια της σειράς, τα γεγονότα ήταν ακριβή από ιστορική άποψη: ο τρόπος που αντιμετώπιζαν τους αντιρρησίες συνείδησης στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η προπαγάνδα του πολέμου, η πρώτη Εργατική κυβέρνηση, ένας υπουργός των Εργατικών που συνωμότησε με την Αντιπολίτευση για τη δημιουργία μεγάλων απεργοσπαστικών ομάδων. Αυτά τα σχέδια έμειναν στην αφάνεια όταν οι Εργατικοί είχαν την εξουσία, και δεν αποκαλύφθηκαν ποτέ στα εργατικά σωματεία· κρατήθηκαν μυστικά από την εργατική τάξη και περίμεναν τους Συντηρητικούς να επιστρέψουν στην κυβέρνηση και να τα εφαρμόσουν.

Όλα αυτά συνέβησαν. Οι δολοπλοκίες και τα μυστικά παζαρέματα στην περίοδο της γενικής απεργίας είναι αληθινά. Τα τελευταία επεισόδια είναι αυτά που παρουσίασαν τις πιο πολλές δυσκολίες από κινηματογραφική άποψη, γιατί ασχολούνται με τις λεπτομέρειες των συναντήσεων και την ανταλλαγή απόψεων γύρω από ένα τραπέζι, και δείχνουν πολύ περισσότερο ανθρώπους να μιλούν παρά γεγονότα να συμβαίνουν. Αρχικά, είχαμε προγραμματίσει να συμπεριλάβουμε στα τελευταία επεισόδια σκηνές από τα γεγονότα που συνέβαιναν στο Λονδίνο με πλήθη και οχήματα, αλλά το κόστος ήταν πολύ μεγάλο κι ο πληθωρισμός είχε ελαττώσει τους προϋπολογισμούς μας που είχαν συμφωνηθεί δυόμισι χρόνια πριν. Έτσι, αυτές οι σκηνές δε γυρίστηκαν ποτέ. Νομίζω ότι το δεύτερο μέρος της σειράς πάσχει από αυτό, γιατί λείπει το ιστορικό πλαίσιο αναφοράς των συζητήσεων...

Ken Loach

(από συνέντευξη στον John O'Hara, που δημοσιεύτηκε στο περ. «Cinema Papers», τχ. 12, Απρίλιος 1977). Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

[...] Τα δύο πρώτα επεισόδια αποτελούν μια μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία. Ξαναβρίσκουμε το ταλέντο τού Loach να ζωντανεύει πρόσωπα του λαού με όλο τους τον πλούτο και να συλλαμβάνει τις κοινωνικές δυνάμεις μέσα απ' τη ζωή και την πορεία των ατόμων. Η σκηνή όπου ο Φίλιπ εκπαιδεύεται στρατιωτικά κάτω απ' τις ακατάσχετες βρισιές των αξιωματικών ή η σκηνή όπου τον σέρνουν στη λάσπη για να τον ταπεινώσουν, είναι υποδειγματικές. Η γοητεία που ο πόλεμος ασκεί σε μια κοινωνία, αποκαλύπτεται σ' όλο της το μεγαλείο. Με τον ίδιο τρόπο, όταν ο Μπεν υπηρετεί στην Ιρλανδία, ανακαλύπτει το κρυμμένο πρόσωπο του στρατού και τον καταπιεστικό του ρόλο που δεν μπορούσε ούτε να τον φανταστεί. Αρκεί η σκηνή των στρατιωτών μέσα στην παμπ, που εξαναγκάζουν μια νεαρή Ιρλανδή ν' ανέβει στο τραπέζι και να τραγουδήσει, κι ύστερα η σκηνή του αγοριού που παρασύρει έναν άγγλο στρατιώτη σε μια ενέδρα, για να καταλάβουμε τι ήταν η αντίσταση στον άγγλο κατακτητή.

Το μεγαλύτερο μέρος των δύο πρώτων επεισοδίων διαδραματίζεται σε εξωτερικά, κι ο Loach, όπως στο *Κες* ή στο *Μπλακ Τζακ*, κινηματογραφεί τα τοπία χωρίς καμιά εστετίστικη εκζήτηση, αλλά μ' αυτή τη μεγάλη αγάπη για τους χώρους και τους ανθρώπους που τον χαρακτηρίζει. Όλος ο πολιτικός λόγος περνάει από την καθημερινή ζωή των προσώπων, ενώ ο ηρωισμός κι ο λυρισμός απουσιάζουν εντελώς. Παρ' όλο που βρισκόμαστε στον αντίποδα των μεγάλων ιστορικών τοιχογραφιών, όπως το *1900* του Bertolucci ή η *Σιβηριάδα* του Κοντσαλόφσκι, υπάρχει αυστηρότητα και ευφυΐα στη σύλληψη και την υλοποίηση της σκηνοθεσίας, που δείχνουν ότι, ακόμα και σήμερα, η τέχνη και η πολιτική μπορούν να συνυπάρξουν σε μια ταινία.

Τα δύο τελευταία επεισόδια είναι σίγουρα πιο άχαρα και κλειστοφοβικά, καθώς στηρίζονται κυρίως στο διάλογο. Ο σκοπός του Loach είναι να οδηγήσει το θεατή (κι όχι μόνο τον πολιτικοποιημένο) να κατανοήσει την ιστορία που βιώνει, μέσα από σημαντικές εμπειρίες του παρελθόντος. Αυτό το παρελθόν αποδίδεται με όλο του τον πλούτο, την πυκνότητα, την ιδιαιτερότητά του, αλλά δεν προσφέρεται ποτέ ως θέαμα. Ο Φίλιπ εξαφανίζεται στο δεύτερο επεισόδιο κι ο Μπεν εμφανίζεται σποραδικά στο τελευταίο, γιατί ο Loach δε θέλησε να φορτώσει το έργο με στοιχεία της μυθοπλασίας που, συνήθως, εμποδίζουν τη σκέψη. Κι όμως, ακόμα κι όταν κυριαρχεί, ο διάλογος δεν έχει ποτέ τη μορφή μιας θεωρητικής φλυαρίας.

Απ' αυτή την άποψη, η δουλειά του Loach με τους ηθοποιούς του είναι κυριολεκτικά υποδειγματική. Δεν τους χρησιμοποιεί ποτέ σαν απλά φερέφωνα, αλλά τους παρουσιάζει σαν άτομα απόλυτα ριζωμένα στη ζωή, με τα προβλήματα και την ευαισθησία τους. Η τελευταία σκηνή είναι ένα θαυμάσιο παράδειγμα αυτής της πορείας. Την επομένη της συνθηκολόγησης των σωματείων, ο Φίλιπ, ο

Μπεν και η Σάρα ξαναβρίσκονται στο χώρο της Επιτροπής Δράσης. Εδώ, οι δυο τελευταίοι είχαν δοθεί ολόψυχα στον αγώνα, στη διάρκεια της γενικής απεργίας. Το πορτρέτο τού βασιλιά ξαναπαίρνει τη θέση του στον τοίχο, και οι τρεις τους συζητούν έντονα για όλα όσα τους χωρίζουν – ο Φίλιπ, δικαιολογώντας την επιλογή των συνδικάτων και της πολιτικής· ο Μπεν και η Σάρα, κατηγορώντας τον ότι πρόδωσε τον αγώνα. Στη συζήτησή τους υπάρχει κάτι πολύ περισσότερο από τον πολιτικό λόγο, κάτι που θα μπορούσε ν' αποτελέσει το ηθικό δίδαγμα της ταινίας. Είναι η αίσθηση της διάψευσης των ελπίδων τους, η πικρία τους γιατί εξαπατήθηκαν, αλλά και η αίσθηση ότι, μετά από το πλήγμα που δέχτηκαν, δε θα 'ναι ποτέ οι ίδιοι.

Bernard Nave
«Jeune Cinéma», τχ. 134, Μάιος-Ιούνιος 1981.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

THE PRICE OF COAL (1977)
(Η τιμή του άνθρακα)

Πρώτο μέρος: MEET THE PEOPLE. **Διάρκεια:** 75 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 29 Μαρτίου 1977, BBC-1.
Δεύτερο μέρος: BACK TO REALITY. **Διάρκεια:** 85 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 5 Απριλίου 1977, BBC-1.

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Barry Hines. **Φωτογραφία:** Brian Tufano. **Σκηνικά:** Martin Collins. **Κοστούμια:** Roger Reece. **Ήχος:** Andrew Boulton. **Μοντάζ:** Roger Waugh. **Ηθοποιοί:** Bobby Knutt (Σιντ Στόρεϊ), Rita May (Κάθι Στόρεϊ), Paul Chappell (Τόνι Στόρεϊ), Jayne Waddington (Τζάνετ Στόρεϊ), Haydn Conway (Μαρκ Στόρεϊ), Jackie Shinn (κύριος Φορμπς), Duggie Brown (Τζοφ Κάρτερ), Bert Oxley (Φιλ Μπίτσον), Ted Beyer (Χάρι), Hughie Turner (Μπομπ Ρίτσαρντς), Tommy Edwards (Αλφ Μίκιν), Anne Firth (Σίλα), Robbie Platts (κύριος Άτκινσον), Vicky Dall (Έντνα), Stan Richards (Άλμπερτ), Philip Firth (Ρόνι). **Παραγωγή:** Tony Garnett για το BBC (για την εκπομπή *Play for Today*).

Δέκα χρόνια μετά το *Κες*, η καλλιτεχνική ομάδα του συγγραφέα Barry Hines, του σκηνοθέτη Ken Loach και του παραγωγού Tony Garnett ξαναγυρίζει στον ίδιο χώρο και πλάθει από την ίδια πρώτη ύλη μια κωμωδία. Το έργο αυτό δεν έχει καμιά σχέση με ό,τι η τηλεόραση αντιλαμβάνεται ως «κωμωδία για την εργατική τάξη του βορρά». Τα φτηνά τερτίπια και τα κοινότοπα καλαμπούρια λείπουν εντελώς. Αν ο κύριος Hines συμφωνήσει με τον ισχυρισμό ότι σε σύγκριση με τη «μεγαλοφυΐα» του Dickens, το ταλέντο του τον κατατάσσει στους «πολύ καλούς συγγραφείς», θ' αφιερώσω το σημείωμα αυτό σε εγκώμια του ίδιου και των συνεργατών του.
Η πλοκή στο *Meet the People* (στην πρώτη από τις δύο ταινίες που απαρτίζουν το δίπτυχο *The Price of Coal*) μου θύμισε την παλιά ταινία *Meet Mr. Marshall*. Σ' αυτήν, ένα ολόκληρο ισπανικό χωριό φοράει τα καλά του για να υποδεχτεί κάποιους αμερικανούς επισήμους, αλλά οι υψηλοί προσκεκλημένοι, όταν έρχονται, απλώς διασχίζουν το χωριό τρέχοντας σαν τρελοί με τα θορυβώδη οχήματά τους, χωρίς να σταματήσουν πουθενά. Στο *Meet the People*, ο Πρίγκηψ Κάρολος κατεβαίνει μέσα από ένα εκτυφλωτικό σύννεφο σκόνης στις ανακαινισμένες με μανιακή φροντίδα εγκαταστάσεις του Ορυχείου Μίλτον για να συναντήσει τους καλοσιδερωμένους εργάτες που ανυπομονούν να τον δουν. Αυτό, βέβαια, είναι το αναπόφευκτο φινάλε – ό,τι προηγείται, είναι ένα γλέντι στην κυριολεξία. Οι προετοιμασίες των ανθρακωρύχων γι' αυτό το εξαιρετικό γεγονός και οι διαφορετικές στάσεις τους απέναντί του αποτελούν ολόκληρη την ιστορία της ταινίας. Οι Hines-Loach-Garnett αφήνουν όλα τα επεισόδια να εξελιχθούν μ' ένα συνδυασμό από ελαφράδα, τρυφερότητα και χιούμορ που έχω να δω από το *Amarcord* του Fellini.
Όμως, ενώ ο Fellini ξεκινά από τις εικόνες, η τριάδα αυτή ξεκινά από τις λέξεις και τις ιδέες. Ο διάλογος δείχνει μια πλούσια κωμική φλέβα, οι κύριοι χαρακτήρες είναι πολύ ζωηρά διαγεγραμμένοι, και οι καταστάσεις ξεχειλίζουν συχνά από απροσδόκητα νοήματα. Ένα μεγάλο μέρος από την ξεχωριστή ποιότητα της ταινίας οφείλεται στους επαγγελματίες stand-up comedians που ερμηνεύουν τους τέσσερις βασικούς ρόλους: η σοσιαλιστική οργή του Bobby Knutt και η παραδοσιακή υποχωρητικότητα του Jackie Shinn (μαζί με το χαρακτηριστικό του τραύλισμα) είναι ολοκληρωμένες δημιουργίες. Ίσως οι κωμικοί να έπαιξαν τόσο καλά τους ασυνήθιστους γι' αυτούς «σοβαρούς» ρόλους, γιατί δεν υπάρχει σκληρότερη δουλειά από τη δική τους...
Στο τέλος, κατά παράδοξο τρόπο, η ταινία μάς ξαναπηγαίνει σ' ένα μεταμορφωμένο *Κες*. Ενώ ο Bobby Knutt φεύγει για να βοηθήσει στις προετοιμασίες του ορυχείου για τη βασιλική επίσκεψη, ο υποτιθέμενος γιος του πηγαίνει στο ποτάμι και ψαρεύει ολομόναχος μέσα στην ήρεμη πρασινάδα...

Michael Church
«The Times», 30.3.1977.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Τα δύο μέρη της ταινίας παραπέμπουν στη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο φαινόμενο και την πραγματικότητα, την επιφάνεια και το βάθος. Ο Loach παρατηρεί τι κρύβεται στα παρασκήνια, αποκαλύπτωντας ό,τι η τηλεόραση πάντα απο-

κρύπτει. Στο πρώτο μέρος περιγράφει την αναστάτωση που προκαλεί η επικείμενη επίσκεψη του Πρίγκιπα Κάρολου σ' ένα χωριό ανθρακωρύχων. Με την αναγγελία της επίσκεψης ξεσπά ο πυρετός της προετοιμασίας: οι χώροι καθαρίζονται, καινούργια δέντρα «φυτεύονται», βάφονται τα πάντα – ακόμα και το εξωτερικό του πηγαδιού του ορυχείου. Ένα στρώμα λευκού καλύπτει το φυσικό μαύρο χρώμα του κάρβουνου που επικρατεί στο χωριό. Το ειρωνικό βλέμμα του Loach ταυτίζεται με εκείνο των ανθρακωρύχων που συνεχίζουν τη σκληρή δουλειά τους, ενώ, ταυτόχρονα, παρακολουθούν τις περιπέτειες του σχολαστικού υπευθύνου της υποδοχής, την αγωνία του ν' αντιμετωπίσει και τις πιο απίθανες λεπτομέρειες: πώς θα σβηστεί έγκαιρα απ' τον τοίχο ένα σύνθημα υπέρ του συνδικαλιστή ηγέτη Arthur Scargill, πώς θα μετακινηθεί μια σακούλα μπροστά από την εξώπορτα που θα μπορούσε να είναι βόμβα, αλλά φυσικά δεν είναι... Η άφιξη του βασιλικού ελικοπτέρου σηκώνει ένα μαύρο σύννεφο σκόνης, ξαναδίνοντας στο χώρο το φυσικό του χρώμα, ενώ ο ανεμοστρόβιλος που προκαλούν οι έλικες, παρασύρουν την περούκα ενός υπευθύνου...

Στο δεύτερο μέρος, με τίτλο *Back to Reality*, ο Loach μιλά ακριβώς για τη χειραγώγηση της πληροφορίας από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τους δημοσιογράφους, τους οποίους ο κόσμος αποκαλεί «αιμοδιψή όρνια», γιατί περιγράφουν τους θανάτους στα ανθρακωρυχεία με ψευτο-συγκίνηση και επίπλαστο συναισθηματισμό, ενώ, λίγα χρόνια πριν, στις απεργίες του 1972 και του 1974, ξεσήκωναν τη χώρα ενάντια στην κομμουνιστική συνωμοσία που «οργάνωναν οι άπληστοι ανθρακωρύχοι, εκβιάζοντας αδίστακτα όλη τη χώρα μέχρι να πληρωθούν τα λύτρα». Με αφορμή την επίσκεψη του Διαδόχου, ο Loach ξεγυμνώνει σταδιακά την πραγματικότητα. Την ανώφελη μασκαράτα, το πρόχειρο φτιασίδωμα του χωριού μοιάζει να έχει αντιληφθεί ο μικρός γιος του ανθρακωρύχου Bobby Knutt, κι έτσι, αντί να βρίσκεται παρατεταγμένος με τ' άλλα παιδιά στο χώρο της υποδοχής, τριγυρνά μόνος και σιωπηλός, ρίχνοντας μιαν αδιάφορη ματιά στο ελικόπτερο που περνά πάνω απ' το κεφάλι του. Θα μπορούσε να 'ναι ο αδελφός του Μπίλι Κάσπερ στο *Κες* – παιδιά κι οι δυο του «πατέρα» Barry Hines, που ζωντανεύουν στο άγγιγμα του Loach. Στο *Back to Reality*, οι κωμικοί τόνοι μεταλλάσσονται σε τραγικούς, όταν η ταινία αφηγείται πώς μια έκρηξη στο ορυχείο κόστισε τη ζωή μερικών ανθρακωρύχων. Να, λοιπόν, ποιο είναι το κόστος του άνθρακα, η σκληρή τιμή του. Έτσι ολοκληρώνεται η διαλεκτική σχέση βάθους και επιφάνειας, αποκαλύπτοντας τη σκληρή πραγματικότητα...

Luciano De Giusti
(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996).*
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.

AUDITIONS (1979)
(Ακροάσεις)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Ήχος:** Bob Bentley, Colin Martin. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Penny Dunlop, Karen Williams, Janet Cooper. **Παραγωγή:** Ken Loach για την ATV. **Διάρκεια:** 60 λεπτά. 16mm, Ασπρόμαυρο. **Πρώτη μετάδοση:** 23 Δεκεμβρίου 1980, ATV.

Το *Auditions* είναι μια ντοκιμαντερίστικη μελέτη τριών χορευτριών, που βρίσκονται λίγο κάτω από τα τεχνικά *στάνταρντ* και λίγο πάνω από το ιδανικό βάρος (τουλάχιστον η μία), και οι ζωές τους στροβιλίζονται από τη μια αίθουσα χορού στην άλλη, σε μια σειρά από σχεδόν επιτυχημένες προσπάθειες. «Σ' ευχαριστώ πολύ που ήρθες, χρυσή μου»: αυτή η φράση είναι για τους χορευτές ό,τι η «Δε χρειάζεται να μας τηλεφωνήσετε» για τους ηθοποιούς· μόνο που, στο χορό, πρέπει να καταβάλεις πολύ μεγαλύτερη προσπάθεια για να την ακούσεις. Δεν είναι καθόλου διασκεδαστικό να ξελιγώνεσαι όλο το πρωί για να μάθεις πολύπλοκες χορευτικές φιγούρες (η ικανότητα εκμάθησης είναι πολύ σημαντική), μόνο και μόνο για να σ' ευχαριστήσουν, τη στιγμή που είσαι έτοιμη να σωριαστείς στο πάτωμα, λουσμένη στον ιδρώτα.

Η ταινία του Loach βλέπει με συμπάθεια τις κοπέλες που φιλοδοξούν να γίνουν επαγγελματίες χορεύτριες, χωρίς να χάνει την ευαισθησία της όταν παρατηρεί τους παραλίγο διάσημους, ροζιασμένους ή φαλακρούς εκγυμναστές και χορογράφους που έχουν όλοι το ίδιο θεατρικό χαμόγελο. Τα μικρά αποσπάσματα από πρόβες για μια παράσταση παντομίμας κι ένα καλοκαιρινό θέαμα (το καλοκαίρι είναι η μόνη περίοδος που τα περισσότερα κορίτσια έχουν την ευκαιρία να βρουν μια δουλειά της προκοπής) συναρθρώνουν ωραία την ταινία και την κάνουν να μοιάζει με φόρο τιμής στους εποχιακούς καλλιτέχνες ή με προειδοποίηση στις χιλιάδες μικρές μπαλαρίνες που θέλουν να ξεχνούν πόσο πολλά και στραβά βήματα υπάρχουν ανάμεσα σε μια συνοικιακή σχολή χορού και το Κόβεντ Γκάρντεν.

Russell Davies
«The Sunday Times», 28.12.1980.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

A QUESTION OF LEADERSHIP (1980)
(Ζήτημα ηγεσίας)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Barry Hines. **Φωτογραφία:** Chris Menges, John Davey. **Ήχος:** Andrew Boulton. **Μοντάζ:** Roger James. **Ηθοποιοί:** Sandy Feather, Peter Lightfoot, Bill Homewood. **Παραγωγή:** Ken Loach για την ATV. **Διάρκεια:** 50 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 13.8.1981, ATV.

Το *A Question of Leadership* είναι το μοντάζ μιας κινηματογραφημένης συζήτησης ανάμεσα σε απλά μέλη και σε εκπροσώπους της διοίκησης των σωματείων που πήραν ενεργό μέρος στην οργάνωση της πανεθνικής απεργίας των εργατών της χαλυβουργίας. Η απεργία αυτή –η πρώτη μετά το 1920– κράτησε 13 εβδομάδες. Με το τέλος της γυρίστηκε ο «επικήδειος», αλλά η ταινία προβλήθηκε μόλις χθες το βράδυ, μόνο από το ATV, που έκανε και την παραγωγή, συντομευμένη και ακολουθούμενη από μια συζήτηση στο στούντιο, όπου δύο ηγετικά στελέχη των εθνικών συνδικάτων είχαν την ευκαιρία να πουν τη γνώμη τους. Η κίνηση αυτή από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ήταν ο καλύτερος τρόπος για να ενισχύσει μια από τις ιδέες που επανέρχονται στη συζήτηση της ταινίας: το ότι οι διοικήσεις των εθνικών συνδικάτων αποτελούν μέρος του κατεστημένου κι έχουν απομακρυνθεί από τη βάση. Αυτό δεν είναι καινούργια άποψη (ακόμα και για την τηλεόραση)· κι άλλες ταινίες έχουν ασχοληθεί με το θέμα. Παρ' όλα αυτά, η θέση αυτή θα αμφισβητείται. Πολλοί, ακόμα και ενεργά μέλη των εθνικών συνδικάτων, μπορεί να τη θεωρούν δίκαιη κατηγορία εναντίον της συνδικαλιστικής εξουσίας, αλλά θα την πολεμούν πάντα με όλη τους τη δύναμη.
Και άλλες τάσεις εκφράζονται με μεγάλη ζωηρότητα στο διάλογο που κινηματογράφησε ο Loach: από τη μια, η βία της αστυνομίας· από την άλλη, η αποτυχία των μέσων μαζικής ενημέρωσης να την παρουσιάσουν. Αν προσθέσουμε κι αυτό που λέγεται στην ταινία, ότι η κυβέρνηση των Συντηρητικών σκόπευε με διάφορες ανομολόγητες στρατηγικές να τσακίσει το συνδικαλιστικό κίνημα, γιατί πρέπει να θεωρήσουμε το ενδοσωματειακό ζήτημα σαν δικαιολογία για το ότι η ταινία έμεινε στα κουτιά για ένα χρόνο;

Peter Fiddick
«Morning Star», 15.8.1981.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

THE GAMEKEEPER (1980)
(Ο θηροφύλακας)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Σενάριο:** Barry Hines. **Φωτογραφία:** Chris Menges, Charles Stewart. **Σκηνικά:** Martin Johnson, Graham Tew. **Κοστούμια:** Maxine Henry. **Ήχος:** Andrew Boulton, Peter Rann. **Μοντάζ:** Roger James. **Ηθοποιοί:** Phil Askham (Τζορτζ Περς), Rita May ((Μαίρη), Andrew Grubb (Τζον Περς), Peter Steels (Ίαν Περς), Michael Hinchcliffe (Μπομπ), Philip Firth (Φρανκ), Les Hickin (Τζακ), Jackie Shinn (ιδιοκτήτης), Paul Brian (χασάπης), Ted Beyer (Αλφ), Chick Barratt (Χένρι), Willoughby Gray (ο δούκας), Mark Elwes (λόρδος Ντρόνφιλντ), Gary Roberts (λαθροκυνηγός). **Παραγωγή:** Ashley Bruce, June Breakell, Julie Stoner για την ATV. **Διάρκεια:** 82 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 16 Δεκεμβρίου 1980, ATV.

[...] Η τελευταία τηλεταινία του Ken Loach έγινε με άλλο παραγωγό και όχι τον Tony Garnett. Ο Richard Roud την αποκαλεί «μικρό θαύμα» και συμφωνώ ανεπιφύλακτα μαζί του. Είναι η ιστορία ενός θηροφύλακα της εποχής μας που εργάζεται στα κτήματα ενός δούκα και τοποθετείται στο πλευρό του κατεστημένου ενάντια στους χωρικούς τής περιοχής που ξέρουν πολύ καλά ότι η γη είναι ουσιαστικά δική τους και μπορούν να κυνηγούν οπουδήποτε, με καθαρή συνείδηση.
Η ερμηνεία των ηθοποιών είναι λαμπρή στην υπερ-ρεαλιστική γραμμή του Loach, και η ταινία μάς παρουσιάζει με γνώση ένα ταξικό σύστημα που δε στηρίζεται στην αστική καταπίεση, αλλά στην ουσιαστική υποστήριξη της εργατικής τάξης. Όμως, ο απόλυτα ξεκάθαρος διδακτισμός της είναι πολύ αβρός. Η ταινία καταφέρνει επίσης μια θαυμάσια σύνοψη της ζωής στην εξοχή, μια σύνοψη χωρίς καμία ψευδαίσθηση, αλλά γεμάτη καλή διάθεση και οξυδέρκεια...

Derek Malcolm
«The Guardian», 29.8.1980.
Μετάφραση: Νίκος Σαββάτης.

Το επούσιο ζαμπόν

Η ταινία *The Gamekeeper*, που γυρίστηκε σε 16mm για τον τηλεοπτικό σταθμό ATV, περιγράφει μια ολόκληρη χρονιά της ζωής ενός θηροφύλακα στο κτήμα ενός δούκα, στα περίχωρα μιας μικρής πόλης του Γιόρκσαϊρ, οι κάτοικοι της οποίας ασχολούνται κυρίως με τη σιδηρουργία. Το καθένα απ' τα τέσσερα μέρη που απαρτίζουν την ταινία, αντιστοιχεί σ' ένα γεγονός που σημαδεύει τη δραστηριότητα του

The Gamekeeper: *Ο θηροφύλακας (Phil Askham).*

Ο θηροφύλακας ενάντια στους αθώους εισβολείς.

κεντρικού ήρωα. Ο Loach επικεντρώνει ιδιαίτερα την προσοχή του στην τεχνική πλευρά μιας πολύ ειδικευμένης εργασίας, της οποίας ο υπεύθυνος κατέχει μια προνομιακή θέση: ακολουθεί για πολύ χρόνο το φύλακα στις καθημερινές του περιπολίες στα δάση, μας επιτρέπει να παραστούμε στην παγίδευση των γονιμοποιημένων θηλυκών φασιανών, στην ωοτοκία τους, στην εκτροφή των νεοσσών φασιανών και, τέλος, στην απελευθέρωσή τους, λίγο πριν το ετήσιο κυνήγι. Παράλληλα μ' αυτή την περιγραφή, που δίνει έμφαση στην τεχνογνωσία και στο κύρος του φύλακα (οι συναντήσεις του με τους λαθροκυνηγούς), παρεμβάλλονται και οι επαφές με τον έξω κόσμο, οι οποίες φέρνουν στην επιφάνεια κι άλλες όψεις της κοινωνικής του θέσης: συνεχή προβλήματα συνεννόησης με τον εκπρόσωπο της τοπικής αυτοδιοίκησης, εχθρική στάση εκ μέρους των εμπόρων οι οποίοι αντιδρούν για το σύστημα ανταλλαγής προϊόντων που τους επέβαλε για να τους παίρνει τρόφιμα, επαναλαμβανόμενοι διαπληκτισμοί με τους εργάτες που τον κατηγορούν για νεοπλουτισμό και ταύτιση με τα συμφέροντα μιας μισητής αριστοκρατίας-φάντασμα. Μερικές οικογενειακές σκηνές, πολύ σπάνιες, αποκαλύπτουν την άλλη όψη της προνομιακής ζωής αυτού του πρώην προλετάριου που «έπιασε την καλή», αλλά έχασε την αξιοπιστία του κι είναι καταδικασμένος σε σκληρή απομόνωση. Η ιστορία φτάνει στο απόγειό της στο καλύτερα σκηνοθετημένο κομμάτι της ταινίας (στο τέλος), όταν ο φύλακας έρχεται σε αντιπαράθεση με τ' αφεντικά του, και μερικά πλάνα αρκούν για ν' αποκαλυφθεί η επίμονη διατήρηση των προαιώνιων κοινωνικών διαφορών. Επίσης, απογυμνώνονται οι σχέσεις αντικειμενικής εξάρτησης μεταξύ του φύλακα και των εργοδοτών του, αναθεωρείται με λεπτότητα ο τρόπος που ταυτίζεται με τις αξίες της αριστοκρατίας, και, τέλος, αναλύεται ο ρόλος του ως προϊσταμένου σε σχέση με τους εποχιακούς «κράχτες». Αυτή η στεγνή απομυθοποίησή του ολοκληρώνεται, με τρόπο σχεδόν μπουρλέσκ, στη σκηνή όπου ο ήρωας, έχοντας μείνει μόνος του αφού η γυναίκα του λείπει στο κάστρο, αναγκάζεται να φάει μια φέτα ζαμπόν από μια πλαστική σακούλα.

Δυστυχώς, δεν έχει ολόκληρη η ταινία τον αντίκτυπο του τέλους της, που παγιώνει το κεντρικό πρόσωπο στην ίδια του την ουσία, με την ίδια εκδικητική λακωνικότητα της τελευταίας σκηνής της *Οικογενειακής ζωής*. Μετά το *Μπλακ Τζακ*, είναι σαφές ότι ο Ken Loach προσπαθεί ν' απομακρυνθεί απ' τον τρόπο με τον οποίο, στις πρώτες του ταινίες, φιλοδοξούσε να δείξει την πραγματικότητα. Αν τις ανασκοπήσει κανείς, αντιλαμβάνεται ότι είχαν ως βάση το κλασικό σχήμα της πτώσης ενός προσώπου, σ' ένα ύφος που παλινδρομούσε μεταξύ κλινικής καταγραφής και μελοδράματος. Η (αποδιοπομπαία) συγκίνηση λειτουργούσε σαν φίλτρο και χάριζε συμπληρωματική προφάνεια σ' ένα λόγο που έφτανε εύκολα στη μεγαλύτερη γενίκευση. Εδώ, ο κινηματογραφιστής αρκείται στο να διαχωρίζει αυστηρά την ταινία του σε σκηνές που περιγράφουν μια επαγγελματική δραστηριότητα, και σε σκηνές με κοινωνικό περιεχόμενο, που πολύ συχνά θυμίζουν κινηματογράφηση συνεντεύξεων. Αυτή η διχοτόμηση, αυτή η αδυναμία να συλλάβει το κοινωνικό πίσω από το ατομικό, δεν αποτελεί το βασικό μειονέκτημα του παραδοσιακού ντοκιμαντέρ;

Olivier Eyquem
«Positif», τχ. 232/3, Ιούλιος 1980.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

THE RED AND THE BLUE – IMPRESSIONS OF TWO POLITICAL CONFERENCES (1983)

(Το κόκκινο και το γαλάζιο – Εντυπώσεις από δύο πολιτικά συνέδρια)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Chris Menges. **Ήχος:** Judy Freeman. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Έρευνα:** Annie Copland. **Παραγωγή:** Roger James για την Central Independent Television. **Διάρκεια:** 90 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 1 Οκτωβρίου 1983, Channel 4.

[...] Το φθινόπωρο του 1982, ο Loach (με τον Chris Menges στην κάμερα) κινηματογράφησε τα Συνέδρια των Συντηρητικών και των Εργατικών που έγιναν αντίστοιχα στο Μπράιτον και στο Μπλάκπουλ. Πρόκειται, όπως λέει και ο υπότιτλος, για εντυπώσεις, στιγμιότυπα, αποσπάσματα. Το μοντάζ αντιπαραθέτει τις διαφορές στις απόψεις, αλλά και στις κοινωνικές τάξεις και τα συμφέροντα. Σ' ένα μεγάλο μέρος της ταινίας ο Loach πηγαίνει από το ένα συνέδριο στο άλλο. Έτσι, στην κυρία των Συντηρητικών που μιλά για ιδιωτική πρωτοβουλία, ηθική, καλούς τρόπους, ελευθερία της αγοράς, και ζητά μείωση των φόρων των πλουσίων, το μοντάζ της ταινίας απαντά με τον Εργατικό που επισημαίνει ότι υπάρχουν μισθοί κατώτεροι από το όριο της φτώχειας, όπως έχει παραδεχτεί και η ίδια η Συντηρητική κυβέρνηση...

Στην ταινία βλέπουμε επίσης δύο διαφορετικούς κόσμους – διαφορετικούς, ακόμα και σε ανθρωπολογικό επίπεδο. Στα διαλείμματα των συνεδρίων, οι μεν Συντηρητικοί συνομιλούν με χάρη ή χορεύουν, ενώ οι Εργατικοί, κυρίως οι νέοι, εξακολουθούν να συζητούν. Έχει κανείς την αίσθη-

ση ότι, μέσα στη σιγουριά των προνομίων τους, οι Συντηρητικοί είναι πιο συμπαγείς και ενωμένοι στο όνομα του χρήματος και του κέρδους· αντίθετα, οι Εργατικοί μοιάζει να έχουν προβλήματα συνοχής, κυρίως από την πίεση της «αριστερής» πτέρυγας που, με τα συνδικάτα να πρωτοστατούν, απαιτεί απ' το κόμμα ν' αλλάξει την πολιτική του και ν' αγωνιστεί ενάντια στις αδικίες του καπιταλισμού, χωρίς ν' αδιαφορεί για τους χαμηλόμισθους και τους μετανάστες. Σ' ένα απ' αυτά τα διαλείμματα, ένας νεαρός σύνεδρος διαπιστώνει ότι οι Εργατικοί δεν πιστεύουν στο σοσιαλισμό με την ίδια θέρμη που η Thatcher υποστηρίζει τον καπιταλισμό...

Ο Loach κλείνει την ταινία μ' ένα μέλος του Εργατικού κόμματος να υποστηρίζει ότι κάθε κίνημα πρέπει να ξεκινά από τη βάση, γιατί όποιος κατέχει την εξουσία, δεν πρόκειται ποτέ να την παραχωρήσει. Αυτή είναι η πίστη και η ελπίδα του σκηνοθέτη, κυρίαρχο θέμα του πολιτικού του στοχασμού...

Luciano De Giusti
(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996).*
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.

Η ταινία προσφέρει μερικές συναρπαστικές και με πολιτική σημασία εντυπώσεις από τα περσινά Συνέδρια των Εργατικών και των Συντηρητικών. Ήδη από την αρχή, καθώς η ταινία ανοίγει με τη μεσσιανική ρήση των Συντηρητικών: «Το Εθνικό Σύστημα Υγείας είναι ασφαλές στα χέρια μας!», γνωρίζουμε ότι, την ίδια στιγμή, οι νοσοκόμες και οι εργαζόμενοι στην Υγεία πάλευαν για ανθρώπινους μισθούς. Μετά από ένα χρόνο, αγωνίζονται να κρατήσουν τις δουλειές τους.

Δίνεται μεγάλη σημασία στις διαφορετικές αντιλήψεις των Εργατικών για τη μαχητική πολιτική, ακούμε όμως και άνεργους αντιπροσώπους να περιγράφουν την κατάρρευση των εργοστασίων τους.

Στο Συνέδριο των Συντηρητικών, λέει ένας σύνεδρος: «Πολλές φορές, στο εστιατόριό μου, παραγγέλνουν ένα λουκούλλειο γεύμα και πληρώνουν με κουπόνια από την ανεργία». Ειρωνικά περνάμε σε κάποιους συνέδρους των Εργατικών που γευματίζουν με «fish 'n' chips», το πιο φτηνό εγγλέζικο φαγητό, κάνοντας πλάκα για το πόσο θ' αυξηθούν οι καταθέσεις και τα κέρδη τους αυτή τη χρονιά... Καθώς πέφτουν οι τίτλοι του τέλους, ακούμε έναν νεαρό Συντηρητικό να κατηγορεί το Συνέδριο ότι είναι νοθευμένο απ την αρχή ώς το τέλος· πριν απ' αυτό, όμως, ο Neil Kinnock είχε αναφερθεί στον Eric Hobsbawm, ο Dennis Skinner είχε βγάλει έναν δίκαιο –κι αστείο– λόγο κι είχαμε παρακολουθήσει κάποιους Συντηρητικούς, μέσα στη ζεστασιά του ξενοδοχείου τους, να γελάνε με τους μουσκεμένους από τη βροχή διαδηλωτές.

Stewart Lane
«Morning Star», 1.10.1983.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

QUESTIONS OF LEADERSHIP (1983)
(Ζητήματα ηγεσίας)

Τέσσερα επεισσόδια που δε μεταδόθηκαν ποτέ.

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Jimmy Dibling. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Παραγωγή:** Ken Loach για την Central Television (για το Channel 4). **Διάρκεια:** 50 λεπτά το κάθε επεισόδιο. 16mm, Έγχρωμα.

WHICH SIDE ARE YOU ON? (1984)
(Με ποιους είσαι;)

Σενάριο-Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Chris Menges, Ken Morse, James Dibling. **Ήχος:** Judy Freeman, Terry Hardy. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Ηθοποιοί:** Dick Gaughan, Mike Elliot, Ann Lilburn, Eric Booth, Dave Brennan, Meg Williams, Kay Sutcliffe. **Παραγωγή:** Ken Loach για τη London Weekend Television (για την εκπομπή *The South Bank Show*). **Διάρκεια:** 50 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 9 Ιανουαρίου 1985, Channel 4. **Βραβεία:** Πρώτο Βραβείο στο Φεστιβάλ των Λαών τής Φλωρεντίας, το 1984.

Το *Which Side Are You On?* κάνει μεγάλη εντύπωση, παρ' όλο που η πρώτη προβολή του στη βρετανική τηλεόραση πέρασε σχεδόν απαρατήρητη. Μη μπορώντας να βρει χρηματοδότη για μια ταινία με θέμα την απεργία των ανθρακωρύχων, ο Loach δέχτηκε την παραγγελία να γυρίσει μια ταινία για την αξιοσημείωτη δημιουργικότητα που αναπτύχθηκε εν μέσω της απεργίας, όταν οι ανθρακωρύχοι και τα μέλη των οικογενειών τους άρχισαν να γράφουν ποιήματα και τραγούδια για την κατάστασή τους.

Το απόσταγμα των συναισθημάτων σ' αυτές τις καλλιτεχνικές εκφράσεις διευκολύνει τον Loach να βρει την ουσία που διέφευγε από πιο τυπικές ντοκιμαντερίστικες παρουσιάσεις της σύγκρουσης. Το αποτέλεσμα είναι δυναμικό και απειλητικό: με τρομερή καθαρότητα διαγράφεται το βάθε-

μα μιας ταξικής διαμάχης, πιο δηλητηριώδους απ' όλες τις άλλες του αιώνα· μιας διαμάχης που επιδεινώθηκε από τις νέες απόψεις για τις εξελίξεις της αστυνομίας. Η πιο εντυπωσιακή σεκάνς δείχνει μια χορωδία ανθρακωρύχων να χορεύει και να τραγουδά μια καινούργια, κακεντρεχή διασκευή του «The Laughing Policeman», που είναι ένα παλιό, γνωστό και αγαπημένο νούμερο του μιούζικ-χολ.

David Robinson
«The Times», 2.5.1985.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

Ο σκηνοθέτης επιλέγει ως οδηγό και συνεκτικό κρίκο τής διαδρομής της κάμερας μέσα στον αναβρασμό της μάζας τα αυθόρμητα τραγούδια και ποιήματα των ίδιων των ανθρακωρύχων για την εμπειρία τους. Το μοντάζ τα εναλλάσσει με συνεντεύξεις, φωνές, φωτογραφίες, σκίτσα και εικόνες απ' την απεργία, και τα αντιπαραθέτει με την αθλιότητα της παρουσίασης του αγώνα των ανθρακωρύχων από την τηλεόραση και τον Τύπο.
Το πρώτο μέρος είναι σχεδόν ολόκληρο αφιερωμένο στις γυναίκες και στη μεγάλη βοήθεια που πρόσφεραν στον αγώνα. Το δεύτερο μέρος ανοίγει μ' έναν εργάτη που προκαλεί την ετοιμοπόλεμη αστυνομία· αυτή η εικόνα συμπυκνώνει το κυρίαρχο θέμα του κομματιού: τη μεροληπτική και αυταρχική συμπεριφορά των δυνάμεων ασφαλείας. Όταν ο Loach παρεμβάλλει ασπρόμαυρες φωτογραφίες, που τεκμηριώνουν τα γεγονότα της «μαύρης Παρασκευής», στο Ίζινγκτον, στις 24 Αυγούστου 1984, το βλέμμα μας σταματά σε μια γυναίκα μ' ένα παιδί στην αγκαλιά, που πίσω από ένα παράθυρο παρατηρεί την (σε πρώτο πλάνο) παρατεταγμένη αστυνομία. Αργότερα, μια φωνή off αφηγείται τα γεγονότα που συνέβησαν στο Άρμθορπ, στις 22 Αυγούστου 1984: όταν, μετά από άγριο ξυλοδαρμό, οι ανθρακωρύχοι προσπαθούσαν να διαφύγουν, οι αστυνομικοί τούς κυνηγούσαν μέχρι και μέσα στα σπίτια τους, σπάζοντας πόρτες και παράθυρα. «Ήθελαν να μπουν» διηγείται μια ηλικιωμένη γυναίκα, «κι έσπασαν την πόρτα, αν και τους είπα ότι στο σπίτι δεν ήταν κανείς εκτός από μένα.» Σ' αυτές τις επιδρομές, η αστυνομία ήταν οπλισμένη με ρόπαλα του μπέιζμπολ, αντί με τα παραδοσιακά γκλομπ, και κανείς αστυνομικός δεν είχε πάνω του τον αριθμό ταυτότητας, όπως προβλέπει ο νόμος. Τις εικόνες από το ατύχημα στο ανθρακωρυχείο του Λόφτχαους με τους επτά νεκρούς συνοδεύει ένα τραγούδι των εργατών με τίτλο «The Price of Coal» – αναφορά στην ομότιτλη ταινία του Loach. Και το μοντάζ προσεγγίζει με ενδιαφέροντα τρόπο τα γεγονότα. Μετά από ένα χλευαστικό τραγούδι για την αστυνομία, βλέπουμε τα όργανα της τάξης να επιτίθενται και να ξυλοφορτώνουν τους απεργούς.
Είναι μια ταινία στρατευμένη, που απαιτεί από το θεατή της να μη μείνει αδιάφορος ή ουδέτερος, αλλά να πάρει θέση. Από πορτρέτο της εργατικής τάξης σε μια ζωτική στιγμή της, αυτό το ντοκιμαντέρ γίνεται, κυρίως στο δεύτερο μέρος, δριμύτατη καταγγελία της αστυνομικής βαρβαρότητας στην «εγγυημένη» αγγλική δημοκρατία. Οι εικόνες τού άγριου ξυλοδαρμού των εργατών ήταν ο λόγος που η London Weekend Television αρνήθηκε να το μεταδώσει. Παρ' όλα αυτά, ο Loach κατάφερε να πάει μια κόπια στο Φεστιβάλ των Λαών στη Φλωρεντία, όπου και βραβεύτηκε. Η βράβευση και το ενδιαφέρον γύρω απ' την ταινία οδήγησαν το Channel 4 να την προβάλει.

Luciano De Giusti
(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996).*
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.

THE END OF THE BATTLE BUT NOT OF THE WAR / WE SHOULD HAVE WON (1985)

(Το τέλος της μάχης, αλλά όχι του πολέμου ή: Έπρεπε να 'χουμε νικήσει)

Σκηνοθεσία: Philip Clark. **Μοντάζ:** Ken Loach. **Παραγωγή:** Diverse Productions και το Channel 4 (για την εκπομπή *Diverse Reports*). **Διάρκεια:** 27 λεπτά. Βίντεο, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 27 Μαρτίου 1985, Channel 4.

Ο Ken Loach έκανε το μοντάζ μιας εκπομπής για την απεργία των ανθρακωρύχων.

TIME TO GO (1989)

(Ώρα να πηγαίνουμε)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Παραγωγή:** Gavin Dutton για το BBC (και την εκπομπή *Split Screen*). **Διάρκεια:** 15 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 9 Μαΐου 1989, BBC-2.

Εκπομπή αφιερωμένη στην υπόθεση της αποχώρησης των βρετανικών στρατευμάτων από τη Βόρεια Ιρλανδία, που προβάλλει τις απόψεις των Δημοκρατικών. Περιλαμβάνει σπάνιο και τρομακτικό υλικό από τη μέρα του 1971 που η Emma Groves πυροβολήθηκε κι έχασε το φως της από μια πλαστική σφαίρα. (Στην εκπομπή Split Screen, *η άλλη άποψη, η άποψη των Ενωτικών, παρουσιάζεται στην ταινία του ιρλανδού δραματουργού Graham Reid.)*

THE VIEW FROM THE WOODPILE
(1989)
(Η θέα απ' το σωρό των ξύλων)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd, Robin Proby. **Μοντάζ:** Paul Jackson, Mike Burch. **Παραγωγή:** Ken Loach για τη Central Independent Television και το Channel 4 (για την εκπομπή *The Eleventh Hour*). **Διάρκεια:** 52 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 12 Ιουνίου 1989, Channel 4.

«Μας είπαν: "Πηγαίνετε στο σχολείο, περάστε τις εξετάσεις σας, κι όταν βγείτε, θα βρείτε μια δουλειά". Έτσι κι εγώ πήγα σχολείο, μελέτησα σκληρά και πέρασα όλες τις εξετάσεις: τα αγγλικά, τα μαθηματικά, τα κομπιούτερ, την Ιστορία, τη γεωγραφία... Χαμένοι κόποι: κάθε δυο βδομάδες υπογράφω και παίρνω το επίδομα ανεργίας, που ξοδεύω σε δυο μέρες. Τις άλλες δώδεκα κάθομαι και περιμένω. Δεν έχει και πολύ νόημα αυτή η ζωή...»

Αυτές οι θλιβερές φράσεις περιγράφουν με συντομία και ακρίβεια τον δυστυχισμένο κόσμο όπου πολλά «παιδιά» της Thatcher αναγκάζονται να ζουν, καθώς τα αποτελέσματα της πολιτικής της κυβέρνησής της εξακολουθούν να καταστρέφουν την οικονομία.

Εκφέρονται στην ταινία *The View from the Woodpile*, όπου ο Loach ερευνά την επίδραση που ασκούν η ανεργία, η έλλειψη στέγης και τα ναρκωτικά σε μια ομάδα νέων, στο Ντάρλαστον του Μπλακ Κάντρι. Ο Loach συνδυάζει ντοκιμαντερίστικες λήψεις με δραματοποιημένες σκηνές από τη ζωή ενός νεανικού θιάσου, του Young Foundry Theatre Company. Καθώς τους βλέπουμε να κάνουν πρόβες κάτω απ' την επαγγελματική καθοδήγηση του Simon Lanzon, ο Loach δημιουργεί ένα δεύτερο κείμενο που δείχνει πώς το έργο, που οι ίδιοι έγραψαν, καθρεφτίζει τις διαφορετικές ζωές τους.

Τα κυβερνητικά προγράμματα επαγγελματικής εξειδίκευσης, που σχεδιάστηκαν για να αλλοιώσουν τα ποσοστά ανεργίας, κριτικάρονται ανελέητα.

«Το μόνο που κάνουν, είναι να ενθαρρύνουν κάτι τύπους με επιχειρήσεις να καταπιέζουν τον κόσμο» λέει μια νεαρή κοπέλα.

«Αν δουλεύω όλη τη βδομάδα, θέλω να πληρώνομαι. Θέλω μια πραγματική δουλειά» λέει κάποιος.

Μια πρώην φοιτήτρια ζωγραφικής εξηγεί τους φόβους της για τα παιδιά που θα γεννηθούν σ' έναν κόσμο ο οποίος δεν τους προσφέρει καμιά ελπίδα. «Ελπίζω μόνο, όταν το παιδί μου μεγαλώσει, να μην πάει με τους Συντηρητικούς και να μη γίνει ρατσιστής ή φασίστας» λέει με λύπη.

Σε μια συζήτηση, ηλικιωμένοι πολίτες μιλούν στους νέους για την εποχή όπου υπήρχαν άφθονες δουλειές, και για τα προβλήματα που προέκυπταν στην ίδρυση των σωματείων. «Δίκιο έχουν οι μεγαλύτεροι, όταν λένε ότι έπρεπε να εκμεταλλευτούν όσο γίνεται περισσότερο τις καταστάσεις – εμείς δεν έχουμε να βασιστούμε σε τίποτα...» Αυτή η διαπίστωση αποτελεί και το καταθλιπτικό συμπέρασμα της ταινίας.

Jeffrey James
«The Times», 2.5.1989.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη.

[..] Το κοινό κακό είναι και πάλι η ανεργία. Οι εμπειρίες, οι απογοητεύσεις και οι ανεκπλήρωτοι στόχοι της ομάδας των νεαρών (δηλαδή, η ίδια τους η ζωή) αποτελούν το υλικό που επεξεργάζονται καθώς στήνουν μια θεατρική παράσταση. Κάνοντας θέατρο, προσπαθούν να εκτονωθούν, ν' αναπαραστήσουν τη σύγχυσή τους, να βρουν μια ευκαιρία να δραπετεύσουν από την πραγματικότητα. Ο Loach ελαφραίνει το βαρύ κλίμα βάζοντάς τους να μιμηθούν χλευαστικά την τηλεοπτική καμπάνια του κρατικού προγράμματος για εκπαίδευση και δουλειά (*The Job Training Scheme*). Τα παιδιά το κοροϊδεύουν, κι επειδή το θεωρούν άλλη μια απάτη, στήνουν μια παρωδία του τηλεοπτικού σποτ. Οι ερωτήσεις παραμένουν οι ίδιες, αλλά οι απαντήσεις είναι ειλικρινείς. Στο τελικό κάλεσμα της καμπάνιας («Βάλε το πόδι σου μέσα και πάτα! Τι έχεις να χάσεις;»), η απάντηση έρχεται σαρκαστική: «Το πόδι μου, ρε!» Αυτή η στιγμή ευφορίας και χιούμορ δεν κρατά πολύ. Σε λίγο βλέπουμε τα παιδιά να σνιφάρουν κόλλα, την πρέζα των φτωχών, στα ερείπια ενός εγκαταλειμμένου εργοστασίου. Οδηγούνται εκεί σχεδόν νομοτελειακά, από την έλλειψη κάθε προοπτικής, αφού, αν αντιδράσουν παρανομώντας, τους περιμένει η φυλακή. Οι μίζερες και άχαρες συνθήκες ζωής αντανακλώνται και στο θεατρικό δρώμενο που καταφέρνουν να στήσουν: σκηνοθετούν το θάνατο ενός μέλους της ομάδας που σωριάζεται στο τραπέζι ενός μπαρ. [...] Μια φωνή off συνοδεύει τις εικόνες των άδειων και ερειπωμένων βιομηχανικών συγκροτημάτων, ανακαλώντας την εποχή που ήταν ζωντανοί και γεμάτοι ανθρώπινη ενέργεια και παραγωγικότητα. Στο ερώτημα που ακούγεται στην ταινία: «Τι θα γίνει με τις επερχόμενες γενιές;», ο Loach απαντά με μιαν ανησυχητική τελική σκηνή: ένας απ' τους νεαρούς παρακολουθεί από το παράθυρό του μιαν άσκηση ετοιμότητας της αστυνομίας – ίσως οι μηχανισμοί καταστολής να 'χουν αρχίσει ήδη να προετοιμάζονται για κάποια μελλοντική νεανική εξέγερση...

Luciano De Giusti
(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996).*
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.

THE ARTHUR LEGEND (1991)
(Ο μύθος του Άρθουρ)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Barry Ackroyd, Stephen Sanden. **Ήχος:** Simon Okin, Collin Martin. **Μοντάζ:** Jonathan Morris. **Έρευνα:** Ian Pollard. **Παραγωγή:** Lorraine Heggesey για το Channel 4 (και την εκπομπή *Dispatches*). **Διάρκεια:** 42 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 22 Μαΐου 1991, Channel 4.

Πρόκειται για μια ταινία-έρευνα που γυρίστηκε για τη σειρά Dispatches *του Channel 4, με θέμα την οργανωμένη εκστρατεία του Τύπου ενάντια στον Arthur Scargill, τον ηγέτη του Εθνικού Συνδικάτου των Ανθρακωρύχων. Το Μάρτιο τού 1990, με μια συντονισμένη επίθεση, η εφημερίδα «Daily Mirror» και η τηλεοπτική εκπομπή* The Cook Report *της Central Television, προσπαθώντας να δυσφημήσουν τον Scargill στα μάτια της κοινής γνώμης, τον κατηγόρησαν ότι καταχράστηκε ένα τεράστιο χρηματικό ποσό που είχε στείλει η Σοβιετική Ένωση για να υποστηρίξει τους ανθρακωρύχους στη μεγάλη απεργία του 1984-'85.*

Ο Ken Loach παρακολουθεί μια δημοσιογράφο που αναζητεί την αλήθεια, παίρνοντας συνεντεύξεις από τους πρωταγωνιστές της ιστορίας. Η άρνηση των συκοφαντών να δώσουν στη δημοσιότητα τις πηγές των πληροφοριών τους, η ανακατασκευή των γεγονότων μέσα από την αντιπαράθεση μαρτυριών, οι αναφορές στα ρεπορτάζ του Τύπου και σε αποσπάσματα της επίμαχης εκπομπής, καταρρίπτουν εκ θεμελίων την κατηγορία για διαφθορά.
Η ταινία είναι με τον τρόπο της σημαντική. Βοηθά να καταλάβουμε καλύτερα την προσωπικότητα του Ken Loach που δε φοβάται να «λερώσει τα χέρια του» με μια παραγωγή χαμηλών αισθητικών τόνων, αφού, κατά τη γνώμη του, διαθέτει υψηλή ιδεολογική αξία. Πράγματι, αυτή η μικρή τηλεταινία καταφέρνει να δώσει την αίσθηση της αγωνιώδους αναζήτησης της αλήθειας ως απαράβατης ηθικής επιταγής.

Luciano De Giusti
(από το βιβλίο Ken Loach, *εκδ. Il Castoro, Μιλάνο 1996). Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.*

A CONTEMPORARY CASE FOR COMMON OWNERSHIP / CLAUSE IV: THE MOVIE (1995)
(Μια σύγχρονη περίπτωση κοινοκτημοσύνης ή Άρθρο 4: η ταινία)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Παραγωγή:** Defend Clause Four Campaign. **Διάρκεια:** 22 λεπτά. Βίντεο, Έγχρωμο.

Την απόφαση του Tony Blair και της ηγετικής ομάδας των Εργατικών να εγκαταλείψουν το άρθρο 4 του καταστατικού τού κόμματος που αφορά στις εθνικοποιήσεις, υπερασπιζόταν ένα βίντεο, γυρισμένο κατά παραγγελία του κόμματος. Ωθούμενος απ' τις αντίθετες απόψεις, αλλά κι απ' τους φορείς αυτών των απόψεων, ο Loach σκηνοθετεί αυτή την ταινία για να την αντιπαραθέσει στο βίντεο. Είναι μια ταινία που στηρίζεται σε συνεντεύξεις (ανάμεσα στους επωνύμους και ανωνύμους που δέχτηκαν να μιλήσουν, συγκαταλέγεται και ο Noam Chomsky) και προσπαθεί ν' αντικρούσει τη θεωρία για την «ευλύγιστη λειτουργία της αγοράς εργασίας», υποστηρίζοντας ότι στη λογική της αγοράς δεν υπάρχει ίχνος κοινωνικής δικαιοσύνης, αλληλεγγύης και δημοκρατίας – ιδέες που ο Tony Blair και οι συνεργάτες του είχαν ορκιστεί να υπηρετούν...

THE FLICKERING FLAME (1996)
(Η φλόγα που τρεμοπαίζει)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Roger Chapman, Barry Ackroyd. **Ήχος:** David Keene, Chris Trussler. **Μοντάζ:** Tony Pound, Anthony Morris. Αφηγητής: Brian Cox. **Παραγωγή:** Rebecca O'Brien, Xavier Carniaux για την Parallax / AMIP / BBC / La Sept-ARTE (και τη σειρά *Modern Times*). **Διάρκεια:** 50 λεπτά. Super 16mm-βίντεο, Έγχρωμο. **Πρώτη μετάδοση:** 18 Δεκεμβρίου 1996, BBC-2.

Στο πρώτο του ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους για το BBC, ο Loach ξαναγυρίζει στις αποβάθρες του Λίβερπουλ, το χώρο τής παλαιότερης ταινίας του The Big Flame, *και καταγράφει τη σκληρή και πικρή κινητοποίηση των λιμενεργατών που ελάχιστα προκάλεσε την προσοχή των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Η ταινία ακολουθεί την Doreen McNally, μέλος της γυναικείας ομάδας συμπαράστασης στους λιμενεργάτες Women on the Waterfront, στην προσπάθειά της να επιτύχει την αλληλεγγύη των άλλων σωματείων...*

Υπάρχουν νέοι λιμενεργάτες;

Με την ανασκόπηση ενός μακρόχρονου κοινωνικού αγώνα (μετά την απόλυση πεντακοσίων λιμενεργατών του Λίβερπουλ, το Σεπτέμβριο του 1995), που δεν τιμήθηκε ιδιαίτερα απ' τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η ταινία τού Loach *The Flickering Flame* έρχεται σε μια εποχή όπου, γενικότερα, το συνδικαλιστικό κίνημα δείχνει να ξαναπαίρνει τ' απάνω του. Πρόκειται για την επανεμφάνιση (επί του παρόντος, μικρής εμβέλειας και σποραδικής) του αγωνιστικού πνεύματος της δεκαετίας του '70. Πρόκειται, άραγε, για νοσταλγία, για μάχη της οπισθοφυλακής ή για το προανάκρουσμα ενός νέου, παλιρροϊκού κύματος διεκδικήσεων; Η απάντηση δεν είναι εύκολη. Το μόνο βέβαιο είναι ότι το *The Flickering Flame*, ταινία «στεγνή», λιτή, χωρίς ίχνος του λυρισμού των τελευταίων μυθοπλασιών τού Loach, «δένει» εκπληκτικά με την πρόσφατη ταινία *Reprise* του Hervé Le Roux. Αρκεί να φανταστούμε έναν νεαρό άγγλο κινηματογραφιστή που, σε τριάντα χρόνια από σήμερα, αναλαμβάνει (όπως ο Le Roux) μια έρευνα σχετικά με έναν ή περισσότερους απ' αυτούς που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ του Loach (άσχετα αν, στο τελευταίο, δεν υπάρχουν ούτε η υποκειμενικότητα, ούτε η πανιολική καλοσύνη, χαρακτηριστικές του *Reprise*). Ωστόσο, πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι η κατάσταση των άγγλων απεργών λιμενεργατών είναι πιο δραματική απ' όσο η αντίστοιχη των εργατών του Wonder, το 1968, στο Σεντ-Ουέν: οι λιμενεργάτες, π.χ., που εργάζονται εποχιακά (ή για μία μέρα), χωρίς καμία ασφαλιστική κάλυψη (σύνταξη, ταμείο ανεργίας κ.λπ.), δεν έχουν καν την προοπτική να γυρίσουν στη δουλειά τους μετά την απεργία...

Στη σκληρότητα της κατάστασης αρμόζει η σκληρότητα μιας ταινίας που δεν κάνει την παραμικρή παραχώρηση: πολύ αποσπασματική, αποτελείται από μικρές συνεντεύξεις, από μερικά πλάνα αρχείου (για το πώς καταργήθηκαν κεκτημένα τριάντα χρόνων των λιμενεργατών), από ρεπορτάζ γύρω από τις συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας και τα συμβούλια, ενώ όλα σχολιάζονται με φωνή off. Αν και η ταινία του Loach είναι από ηθικής απόψεως ανεπίληπτη, σχεδόν αμαρτάνει εξαιτίας του διδακτισμού και της απουσίας αληθινών προσώπων. Εδώ, σε αντίθεση με τις ταινίες μυθοπλασίας του που παρακολουθούν ατομικές πορείες, ο Loach σκιαγραφεί ένα ομαδικό πορτρέτο: αυτό των λιμενεργατών του Λίβερπουλ. Τελεία. Ντοκιμαντερίστες όπως ο Le Roux, η Claire Simon ή ο Nicolas Philibert, ενδιαφέρονται περισσότερο να περιγράψουν την ανθρώπινη ψυχή παρά ένα κοινωνικό σύνολο, και δίνουν την πρωτοκαθεδρία στα άτομα, στον χαρακτηριστικό τρόπο που εκφράζονται, διστάζουν και γελούν. Ο Loach ενδιαφέρεται περισσότερο για την πορεία του αγώνα και τη συμβολική της. Μπορούμε κάλλιστα να υποθέσουμε ότι η ταινία αποτελεί ένα πολιτικό όπλο που επινοήθηκε με βάση το εκλογικό παιχνίδι. Μας το επιβεβαιώνουν, π.χ., οι επίμονες ερωτήσεις που απευθύνει η σύζυγος ενός απεργού σ' έναν ασήμαντο βουλευτή τού Εργατικού Κόμματος. «Μην υποτιμάτε τη νοημοσύνη τής εργατικής τάξης!» ανταπαντά η γυναίκα στο βουλευτή, όταν αυτός, στηριζόμενος στις προβλέψεις για νίκη τού Εργατικού Κόμματος στις επικείμενες εκλογές, την έχει διαβεβαιώσει –εμμέσως, πλην σαφώς– ότι θα καταργούνταν οι άδικοι νόμοι που πλήττουν τους λιμενεργάτες.

[...] Παρά την ηθελημένη «στέγνα» της ταινίας, ο Loach παραμένει αθεράπευτα ρομαντικός όταν δίνει έμφαση στη διεθνή αλληλεγγύη των λιμενεργατών που οργανώνεται γύρω απ' τις κινητοποιήσεις του Λίβερπουλ... Πολύ ευγενικό εκ μέρους του, αλλά οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι, εκτός από το δίκαιον της διαμαρτυρίας (ποιος θα αμφέβαλλε για την αδικία εις βάρος των εργατών;), η παγκόσμια εξέλιξη της τεχνολογίας (η αυτοματοποίηση στη βιομηχανία) θα περιορίσει σημαντικά τον αντίκτυπο των απεργιακών κινητοποιήσεων και των κοινωνικών αγώνων. Οι εργοδότες θα μπορούν τότε να υπογράφουν λεόντειες συμβάσεις με τους λιγοστούς εργαζομένους που θα χρειάζονται για τη σωστή λειτουργία των βιομηχανιών τους. Η μεγάλη ηλικία των απεργών είναι μια αποκαλυπτική λεπτομέρεια της ταινίας, κάτι που ενισχύει στο θεατή την εντύπωση ότι παρακολουθεί έναν προαιώνιο αγώνα επιβίωσης. Πώς είναι δυνατόν ένας κοινωνικός αγώνας να είναι ελπιδοφόρος, όταν η πλειονότητα των αγωνιστών έχει άσπρα μαλλιά; Ή δεν υπάρχουν νέοι λιμενεργάτες, ή υπάρχουν, αλλά είναι απεργοσπάστες. Υπάρχει διαφορά, άραγε;

Vincent Ostria
«Cahiers du Cinéma», τχ. 513, Μάιος 1997.
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας.

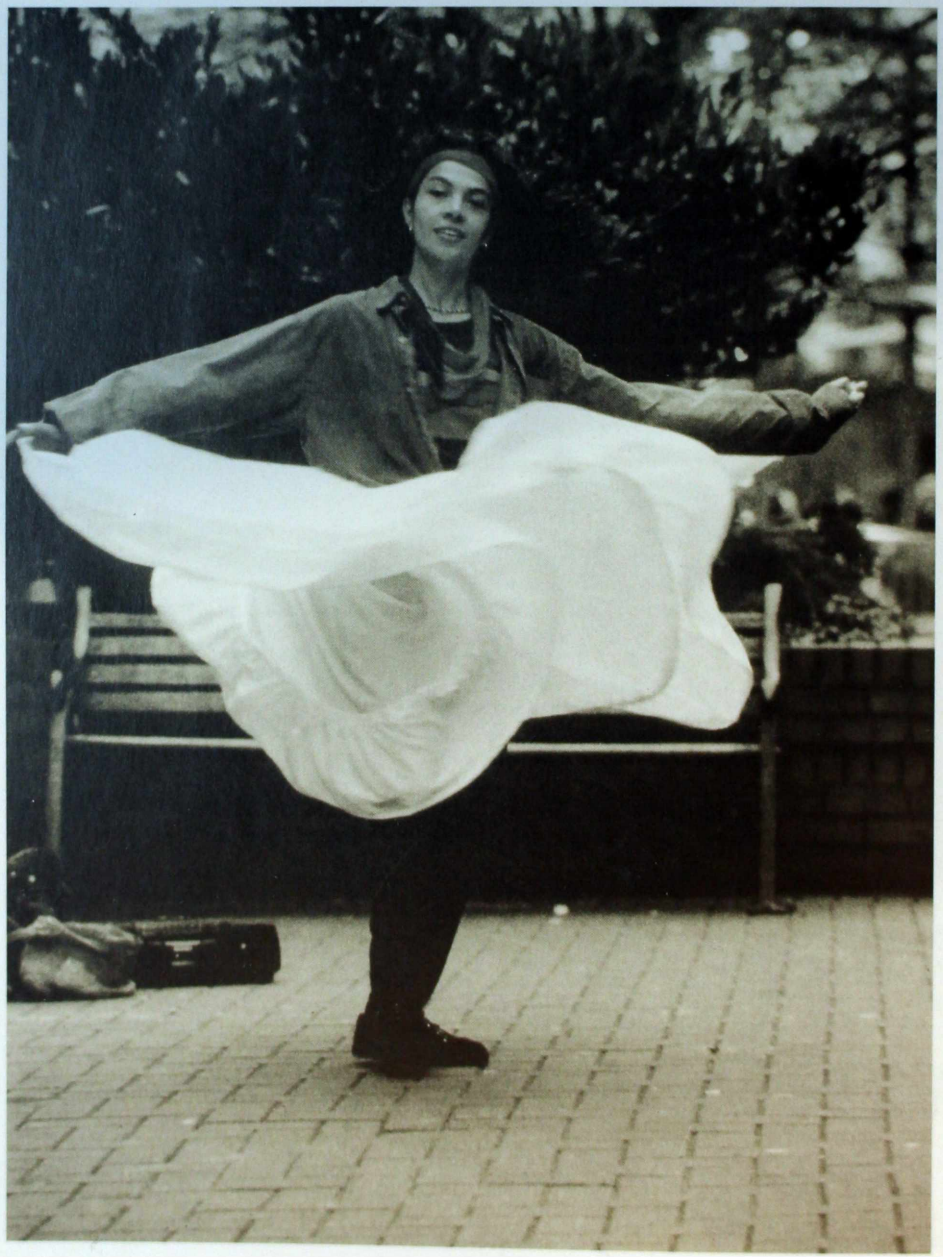
ANOTHER CITY (1998)
(Μια άλλη πόλη)

Σκηνοθεσία: Ken Loach. **Φωτογραφία:** Steven Standen, Nick Jardine. **Ήχος:** Fraser Barber, Steve Haynes. **Μοντάζ:** Jonathan Morris, Anthony Morris. **Έρευνα:** Julie Faulkner. **Παραγωγή:** Rebecca O'Brien για την Parallax και την HTV. **Διάρκεια:** 25 λεπτά. 16mm, Έγχρωμο.

Μια βδομάδα από τη ζωή της ποδοσφαιρικής ομάδας τού Μπαθ.

Πριν λίγο καιρό, ο ποδοσφαιρικός σύλλογος της πόλης τού Μπαθ ανακοίνωσε ότι τα οικονομικά του ήταν τόσο χάλια, που έπρεπε να πουληθεί το γήπεδο. Μια ομάδα από τρομοκρατημένους οπαδούς (που θα έπρεπε να το 'χαν υποψιαστεί εδώ και καιρό) κατάφεραν να διώξουν το προηγούμενο διοικητικό συμβούλιο και να πάρουν το σύλλογο στα χέρια τους. Ίσως είναι η πρώτη φορά που κάποιοι καταφέρνουν να μπουν από τις κερκίδες κατευθείαν στην αίθουσα των αποφάσεων. Η πώληση του γηπέδου σταμάτησε, και ο σύλλογος προχωράει και πάλι. Το ερώτημα είναι: «Μπορεί να επιβιώσει;» Η ποδοσφαιρική ομάδα αντιπροσωπεύει μια διαφορετική όψη του Μπαθ από την τουριστική εικόνα του: ένα πάρκο γεμάτο αναμνήσεις από την εποχή της Jane Austen. Υπάρχει μια τοπική κοινότητα με τους δικούς της τύπους και ιστορίες, που αναδύεται μέσα από τις μνήμες και τις ελπίδες της για την ποδοσφαιρική ομάδα... Η ταινία ψάχνει αυτή την «άλλη» πλευρά της πόλης.
Κινηματογραφώντας δύο αγώνες, παρακολουθώντας τούς παίκτες στο γήπεδο και στα αποδυτήρια, καταγράφοντας τα καλαμπούρια που ανταλλάσσουν με τον προπονητή, η ταινία παρουσιάζει μια πολύ πιο πιπεράτη όψη των ανθρώπων του Μπαθ.

Up The Junction: *η χαρά της παρέας των εργατριών.*



Oyanka Cabezas: η χορεύτρια του δρόμου (Το τραγούδι της Κάρλα).

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

Α. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

After a Lifetime, 13, 20, 67, 187, 189
Allen Jim, 12, 20, 34, 66, 71, 75, 78, 79, 84, 138, 147, 148, 151, 162, 163, 186, 187
Althusser Louis, 122
Amarcord, 193
Ampleford Maureen, 178
Another City, 202
Arthur Legend, The, 201
Auditions, 194

Beackon Derek, 39
Beckenbauer Franz, 168
Beethoven Ludwig van, 171
Bergson Henri, 154
Bertolucci Bernardo, 192
Big Flame, The, 12, 41, 66, 67, 90, 111, 185, 201
Blair Les, 50
Blair Tony, 201
Boke of St. Albans, The, 114
Boorman John, 167
Bottomley Peter, 95
«Bow, bow, ye lower middle classes», 92
Boyd John, 93, 94
Bradley David, 111-114
Bragg Melvyn, 96
Braine John, 15
Brecht Bertold, 7
Bresson Robert, 34, 116
Broke, 102
Brooksider, 147
Brown Julie, 151
Burnet Alastair, 95

Callaghan James, 100
Carillo Santiago, 160, 162
Carlyle Robert, 84
Carroll Lewis, 128
Cassavetes John, 156, 157
Casualty, 46
Catherine, 11, 173
Cathy Come Home, 11, 12, 42, 64, 83, 111, 179-182, 184
Cave Grace, 116
Chalandon Sorj, 78
Chamorro Pedro, 79
Chamorro Violeta, 79
Chapple Frank, 92, 94, 95
Chomsky Noam, 201
Churchill Winston, 29
Cinzano, 56
City of Hope, 144
Clay Bob, 95
Coltart Eric, 175
Coming Out Party, The, 178, 179
Connolly Billy, 145
Conte Arthur, 120
Contemporary Case for Common Ownership, A / Clause IV: The Movie, 201
Cooper David, 154
Cornford John, 162
Coronation Street, 42
Coup pour coup, 119
Cox Brian, 139
Cox Geoffrey, 98
Curran Charles, 98
Curtis Sarah, 50

Day Robin, 95
Days of Hope, 12, 20, 29, 41, 42, 67, 68, 90, 139, 185, 189-193
De prisa De prisa, 132
De Sica Vittorio, 150
Dell Edmund, 94, 100, 101
Denton Charles, 95
Diary of a Young Man, 12, 63, 111, 173, 174
Dickens Charles, 146
Dilthey, 118
Divided Self, The, 118
Donovan, 107
Dubus André, 148
Duffy Terry, 95
Dunn Nell, 13, 63, 66, 108, 110, 178

Eagleton Terry, 77, 78
End of Arthur's Marriage, The, 178
End of the Battle but not of the War, The / We Should Have Won, 102, 199
Enfance nue, L', 111
Engels Friedrich, 76

Fabrizi Aldo, 85
False Economy, 102
Fanon Franz, 154
«Father's Story, A», 148
Feather Vic, 92
Fellini Federico, 193
Flickering Flame, The, 14, 30, 201, 202
Foor Michael, 68
Forgan Liz, 94
Franco, 79, 162
Franval Jean, 126
Fraser Ronald, 79
Freud Sigmund, 118

Gamekeeper, The, 13, 131, 132, 195-197
Garfield Leon, 126, 128
Garnett Tony, 13, 20, 42, 63-66, 73, 75, 112, 115, 118, 119, 193, 195
Gilbert και Sullivan, 92
Glencross David, 94
Godard Jean-Luc, 110, 184
Golden Vision, The, 183, 184
Golding Dennis, 179
Gombley Joe, 92
Grierson John, 8, 180
Griffiths Trevor, 64, 71, 77, 134, 135
Grotowski, Jerzy 158
Groves Emma, 199

Hard Word, The, 42
Hart Ian, 43, 162
Hayman David, 172
Healey Denis, 100
Heath Edward, 67
Hibbin Sally, 47
Hickey Tom, 83
Hines Barry, 66, 71, 112, 114, 130, 131, 193, 194
Hitler Adolf, 162
Hobsbawm Eric, 198
Hoggart Richard, 99
Hood Stuart, 98
Hopkins John, 173
Huxley Aldous, 154
Hutton Will, 102

In Black and White / The Save the Children Fund Film, 185
In Two Minds, 12, 13, 64, 124, 182, 183
Internationale communiste et l'école de classe, 123
Isaacs Jeremy, 94, 95, 100, 101

Jesse Bill, 84
Jones Bruce, 84, 148
Jurassic Park, 50

Karmitz Marin, 119
Kennedy Martin Troy, 63
Kestrel for a Knave, 43, 114
Kieslowski Krzysztof, 151
Kinnock Neil, 70, 198
Kitson Alex, 92
Klute, 119
Knutt Bobby, 193, 194

Ladybird, Ladybird, 8, 12, 14, 21, 25, 28, 30, 46-48, 73, 75, 83-86, 103, 123, 151-159, 162, 163, 167, 170
Laing, R.D., 116-118, 123, 125, 154, 182, 183
Lanzon Simon, 200
«Laughing Policeman, The», 199
Laverty Paul, 79, 170
Le Roux Hervé, 202
Leavitt Roger, 37
Lee Spike, 144
Leigh Mike, 84, 158
Lennon John, 162
Liebknecht Karl, 135
Lilley Peter, 39
Lindenberg D., 123
Lump, 42

Mac Taggart James, 11, 12, 174, 175

Macmillan Harold, 61
Madden Paul, 92
Major John, 39
Making of Licence to Kill, The, 50
March Richard, 92
Marcuse Herbert, 76
Martí Octavio, 160
Martínez Marc, 162
Marx Karl, 64, 76, 90, 135, 154
McAlliskey Bernadette, 39
McAllister Jim, 140
McDormand Frances, 139
McGarry Jon, 78
McGrath John, 63
McNally Doreen, 201
Meet Mr. Marshall, 193
Melville Jean-Pierre, 120
Menges Chris, 111, 112, 128, 129, 197
Mercer David, 116, 119, 124
Messa è finita, La, 85
Middleton Glyn, 39
Miliband Ralph, 99
Miller Ronald, 141
Misfortune, A, 189
Montague Lee, 175
Moretti Nanni, 85
Mullan Peter, 14, 170, 172
Müller Gert, 168
Munro Rona, 157
Mussolini Benito, 162
Myers Stanley, 178

Netzer Gunther, 168
Nietzsche Friedrich, 153, 154
Nin Andres, 43

O'Connor James, 174-176, 179
O'Leary Brendan, 78
Olivier Laurence, 158
Olmi Ermano, 34, 131
Orphans, 55, 57
Orwell George, 7, 39, 162

Pannach Gerulf, 77
Party, The, 64
Pastor Rosana, 162
Perdition, 71
Petley Julian, 175
Philibert Nicolas, 202
Pialat Maurice, 111, 156
Piesiewicz Krzysztof, 151
Pilard Philippe, 180
Pilger John, 93, 99, 102
Pompidou Georges, 119
Pope Must Die, The, 50
Powell Enoch, 64
Price of Coal, The, 68, 193, 194
Providence, 124
Puzzle of a Downfall Child, 119

Question of Leadership, A, 71, 90, 96, 195
Questions of Leadership, 12, 71, 92, 95, 96, 99-101, 185, 198

Ramsden Terry, 37
Rank and File, The, 12, 66, 67, 90, 185-187
Ratcliff Sandy, 116, 157
Read Jimmy, 96
Reagan Ronald, 166
Red and the Blue, The – Impressions of Two Political Conferences, 92, 197
Reid Graham, 199
Reisz Karel, 124
Reith λόρδος, 98
Renoir Jean, 34, 163
Reprise, 202
Resnais Alain, 124
Richardson Tony, 184
Ridley Nicholas, 93
Robinson Derek, 92
Rock Crissy, 21, 25, 30, 48, 84, 153, 156-158
Rose David, 50, 72
Rosi Francesco, 139
Rossellini Roberto, 85, 115, 182
Roud Richard, 195

Sanity, Madness and the Family, 118
Saura Carlos, 132
Sayles John, 144
Scargill Arthur, 92, 95, 96, 201
Schlesinger Philip, 98, 99
Schön Helmut, 168
Scott Laurence, 92
Scott Ridley, 42
Shadow of Heroes, 141
Shakespeare William, 34
Sherman Geraldine, 178
Shinn Jackie, 193
Sikorski Patrick, 40
Sillitoe Alan, 15
Simon Claire, 202
Sirls Bill, 95
Skinner Dennis, 198
Smith John, 37
Smith Neville, 20, 187
Stalker δικαστής, 140
Stamp Terence, 108
Sweezy Paul M., 75, 80

Talk About Work, 186
Tap on the Shoulder, A, 12, 174, 175
Task of Broadcasting News, The, 98
Taviani Αδελφοί, 139
Tessier Max, 117
Thatcher Margaret, 30, 68, 70, 73, 83, 84, 86, 89, 101, 103, 138, 141, 144, 198
Thomson λόρδος, 94
Thornett Alan, 92, 93
Three Clear Sundays, 175, 176
Time to Go, 102, 199

Tomlinson Ricky, 84, 147, 151
Truffaut François, 111
Turner Vickery, 178

Undercover Britain, 102
Up the Junction, 11, 13, 63-66, 108, 111, 176-178, 184

Vega Vladimir, 157
Very British Coup, A, 49, 50
View from the Woodpile, The, 52, 84, 102, 200
Vogts Bertie, 168
Von Bülow Klaus, 141

Walden Brian, 95
Wallace Colin, 141
Watts Queenie, 110
Wear a Very Big Hat, 175
Which Side Are You On?, 12, 71, 84, 96, 102, 198
White Carol, 13, 108, 110, 157, 178
Wilson Harold, 64
Winner Michael, 95
Wood Peter, 37
Wrigglesworth Ian, 95

Z Cars, 63, 72, 173
Zola Emile, 15

Β. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγνοούμενος, Ο, 141
Άντρες με τα όλα τους, 26
Αποκάλυψη, τώρα!, 141
Αριστερισμός – παιδική ασθένεια του κομμουνισμού, Ο, 90

Βροχή από πέτρες, 8, 28, 41. 50, 73, 83-86, 103, 123, 146-151, 154, 156

Γαβράς Κώστας, 140, 141
Γερμανική ιδεολογία, Η, 76
Γη και Ελευθερία, 8, 14, 20, 26, 32, 34, 41-43, 76, 79, 80, 91, 123, 159-164, 166, 167
Γης οι κολασμένοι, Της, 154
Για τη Βρετανία, 90
Για τους έρωτές μας, 156
Γύρισμα της τύχης, Το, 141

Ένα κορίτσι της εποχής μας, βλ.: *Οικογενειακή ζωή*.
Ένα ψάρι που το έλεγαν Γουάντα, 145
Εξηγώντας τη Βόρεια Ιρλανδία, 78

Ζ, 141
Ζαχάροφ Αντρέι, 77

Θέση, Η, 131

Κάνε το σωστό, 144
Κανόνας του παιχνιδιού, Ο, 163
Κες, 13, 20, 43, 66, 75, 110-116, 130, 131, 139, 157, 166, 170, 193, 194
Κλέφτης των ποδηλάτων, Ο, 150
Κλίμοφ Όλεγκ, 139
Κοντσαλόφσκι Αντρέι, 192

Λένιν Βλαδίμηρος, 90

Μακριά από το αγριεμένο πλήθος, 110
Μασσαλιώτιδα, Η, 163
Ματιές και χαμόγελα, 13, 43, 49, 130-134, 140, 167
Μεγάλη χίμαιρα, Η, 163
Μια γυναίκα εξομολογείται, 156
Μόργκαν, ο τρελός εραστής, 124
Μπλακ Τζακ, 13, 125-129, 192, 197
Μυστική ατζέντα, 13, 14, 41, 73, 76-78, 136-142. 163

Οικογενειακή ζωή, 12, 13, 85, 107, 108, 116-126, 131, 154, 157, 197
Όνομά μου είναι Τζο, Το, 14, 27, 53, 56, 167-172
Όχι δάκρυα για την Τζόι, 13, 66, 83, 106-110, 112, 123

Πατέρας αφέντης, 139
Πατρίδα, 13, 50, 71, 72, 76, 77, 134-136, 167
Πέρα απ' τη Ρανγκούν, 167
Πλατούν, 141
Πουλαντζάς Νίκος, 123
Πρώτη Διεθνής και μετά, Η, 90

Ριφ-Ραφ, 14, 49, 50, 56, 73, 83-87, 103, 123, 141-146, 151, 154, 167
Ροβινσών Κρούσος, 126
Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, 85

Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί, 43, 46
Σιβηριάδα, 192
Σκληρά παιδικά χρόνια, 111
Σολζενίτσιν Αλεξάντερ, 77
Στάλιν Ιωσήφ, 160, 162
Στανισλάφσκι, 158

Τέσσερις γάμοι και μία κηδεία, 145, 146
400 χτυπήματα, Τα, 111
Τραγούδι της Κάρλα, Το, 14, 27, 32, 53, 76, 79, 80, 164-167, 170
Τρεις πηγές της ηθικής και της θρησκείας, Οι, 154
Τρότσκι Λέων, 43

Φόρος τιμής στην Καταλονία, 162

1900, 192
Χριστουγεννιάτικη ιστορία, 179

39ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

KEN LOACH

ISBN 960-03-2331-3

07 1600
€ 24.41
8320