

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Διαμάντης Δημήτρης

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: 201312

Διπλωματική Εργασία

**Η μεταπολεμική τρομοκρατία στον
κινηματογράφο: οι περιπτώσεις της Ιταλίας,
της Γερμανίας και της Βόρειου Ιρλανδίας**

Τριμελής επιτροπή: Κ. Ράπτης (Επιβλέπων), Κ. Γαγανάκης, Ε. Χατζηβασιλείου

ΑΘΗΝΑ 2017

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ	5
ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ.....	12
ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ	18
Η ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ	21
ΤΟ ΙΡΛΑΝΔΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ	46
Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ.....	69
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	89
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	99
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	104

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της μελέτης είναι να αναδείξει τις προβληματικές που προκύπτουν από ένα κινηματογραφικό έργο το οποίο πραγματεύεται ένα λεπτό θέμα, όπως είναι αυτό της τρομοκρατίας. Η παρούσα μελέτη όμως δεν θα εστιάσει στο αισθητικό τμήμα των ταινιών αλλά θα επικεντρωθεί στο ερώτημα αν μπορεί ο κινηματογράφος να αποτελέσει ένα εργαλείο στα χέρια του ιστορικού κι αν ο κινηματογράφος είναι σε θέση να αποτελέσει ιστορική μαρτυρία του φαινόμενου της τρομοκρατίας και πιο συγκεκριμένα των περιπτώσεων της Γερμανίας, της Ιταλίας και της Μ. Βρετανίας/Ιρλανδίας, παίρνοντας ως δεδομένο το γεγονός ότι η εικόνα έχει την δύναμη να επηρεάσει και να διαμορφώσει την συνείδηση του κοινού.

Δεν θα αναζητηθεί ο αντίκτυπος των ταινιών στο κοινό, αφού οι περισσότερες ταινίες που θα εξεταστούν είχαν ευρεία αποδοχή από τους θεατές και μάλιστα οι περισσότερες από αυτές συμμετείχαν σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ και κάποιες από αυτές θα βραβευτούν σε αυτά. Θα αναζητηθεί ο τρόπος με τον οποίο ένας σκηνοθέτης επιλέγει να απεικονίσει στο έργο του την τρομοκρατία, ποια στοιχεία θα επιλέξει να παρουσιάσει στον δημόσιο λόγο και κατά πόσο αυτά ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αντιπαραβάλλοντας όπου κρίνεται σκόπιμο είτε στοιχεία τα οποία αποσιωπούνται είτε αλλοιώνονται για να εξυπηρετήσουν τους σκοπούς, καλλιτεχνικούς ή πολιτικούς, του σκηνοθέτη.

Οι ταινίες θα αποτελέσουν το πρωτογενές υλικό στην ανάλυση του φαινομένου της τρομοκρατίας στην παρούσα μελέτη. Όπως οι γραπτές πηγές που από μόνες τους δεν μπορούν να αποδώσουν στο σύνολο τους το ιστορικό παρελθόν αφού παρουσιάζουν κάποιες πτυχές αυτού, με τον ιστορικό να πρέπει να τις εξετάσει κριτικά και να τις τοποθετήσει στο σωστό ιστορικό πλαίσιο για να είναι σε θέση να εξαγάγει συμπεράσματα, με αυτό τον τρόπο θα πρέπει να εργαστεί ο ιστορικός και στην ανάλυση των ταινιών, όμως σε μια ταινία θα πρέπει να παρουσιαστεί τόσο το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου που γυρίστηκε η ταινία όσο και της εποχής που παρουσιάζει η ταινία, σε όσες περιπτώσεις οι χρόνοι αυτοί διαφέρουν, για να είμαστε σε θέση να ισχυριστούμε ότι ο κινηματογράφος αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια του ιστορικού για την κατανόηση του παρελθόντος. Επειδή όμως ο πρωταρχικός σκοπός του κινηματογράφου δεν είναι η απεικόνιση της ιστορικής αληθείας αλλά η ψυχαγωγία, με αποτέλεσμα να μην είναι λίγες οι φορές που μια ταινία παρουσιάζει ελλείψεις ή αλλοιώσεις των ιστορικών στοιχείων για τα γεγονότα που πραγματεύεται, αυτό θα αποτελέσει ένα επιπρόσθετο πρόβλημα όχι μόνο στην παρούσα μελέτη αλλά γενικότερα για τον ιστορικό, ο οποίος θα κληθεί να εξετάσει τον κινηματογράφο ως ένα μέσο αναπαράστασης των γεγονότων.

Για τις ανάγκες της μελέτης εξεταστήκαν διάφορες κριτικές για τις ταινίες. Οι κριτικές αυτές προέρχονται από διεθνώς αναγνωρισμένες εφημερίδες, όπως η

Guardian και η New York Times και του σπουδαίου κριτικού κινηματογράφου Roger Ebert. Οι αναφορές στις κριτικές θα γίνονται σε σημεία που εξυπηρετούνται οι ανάγκες της μελέτης καθώς ο κριτικός κινηματογράφου και ο ιστορικός εστιάζουν το βλέμμα τους σε διαφορετικά στοιχεία της ταινίας. Βέβαια η επιλογή συγκεκριμένων κριτικών κινηματογράφου είναι ενδεικτική και ο περιορισμός σε αυτούς εγκυμονεί κινδύνους για την μελέτη.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διαφορετικός τρόπος απεικόνισης του φαινομένου της τρομοκρατίας, καθώς διαφοροποιείται ο τρόπος θέασης των γεγονότων, όχι μόνο ανά χώρα αλλά και ανά χρονική περίοδο που γυρίστηκαν. Ένα γεγονός που δεν πρέπει να αποδοθεί μόνο στις διαφορετικές καταβολές των ίδιων των σκηνοθετών, αλλά στις εν γένει διαφορετικές συνθήκες που επικρατούσαν στην κοινωνία την περίοδο της δημιουργίας της κάθε ταινίας. Ο κινηματογράφος θα αποτελέσει το πρίσμα κάτω από το οποίο θα εξεταστεί το φαινόμενο της τρομοκρατίας και όχι αντικείμενο μελέτης.

Οι Ταραχές της Ιρλανδίας θα δώσουν πληθώρα ταινιών. Από αυτές επιλεχτήκαν να εξεταστούν οχτώ ταινίες οι οποίες γνώρισαν εμπορική επιτυχία αλλά ταυτόχρονα προσφέρουν μια διαφορετική οπτική του ζητήματος. Η ταινία *The Long Good Friday* θα παρουσιάσει τον αγώνα των Ιρλανδών την δεκαετία του 80' με μια γκανγκστερική ταινία. Οι ταινίες *In the Name of the Father* και *Bloody Sunday* θα παρουσιάσουν δυο διαφορετικά πραγματικά γεγονότα, ενώ οι ταινίες *Some Mother's Son* και *The Boxer* θα παρουσιάσουν την ανάγκη για ειρήνευση της περιοχής. Η ταινία *Hunger* με αφορμή την απεργίας πείνας των αγωνιστών του IRA θα παρουσιάσει την ματαιότητα του να πεθαίνεις για μια ιδέα¹. Η ταινία 71' θα παρουσιάσει τις Ταραχές από την πλευρά του βρετανικού στρατού, ενώ η ταινία *Silent Grace* θα παρουσιάσει τον αγώνα των γυναικών του IRA. Κι αν οι ταινίες για τις Ταραχές της Ιρλανδίας είναι αρκετές δεν ισχύει το ίδιο και για τις περιπτώσεις της Ιταλίας και της Γερμανίας. Γι' αυτό τον λόγο για την περίπτωση της Ιταλίας και της Γερμανίας θα εξεταστούν όσες ταινίες γυριστήκαν με θέμα την τρομοκρατία.

Οι ταινίες που θα εξεταστούν έχουν γυριστεί την περίοδο μεταξύ των μέσων της δεκαετίας του 70' και των αρχών της δεκαετίας του 2010'. Οι ταινίες γυριστήκαν στην Γερμανία, στην Ιταλία και στην Μ. Βρετανία/ Ιρλανδία ανάλογα με την περίπτωση με την οποία εξετάζουν, με μόνη εξαίρεση την ταινία *The Year of the Gun*, η οποία αν και θα εξετάσει την τρομοκρατία στην Ιταλία, είναι αμερικανικής παράγωγης.

Όλες οι ταινίες είναι ιστορικές ταινίες μυθοπλασίας, χωρίς να συμπεριληφθεί κανένα ντοκιμαντέρ, αν και κάποιες από αυτές θα βασιστούν σε πραγματικά

¹ Flynn R. Brereton P., *Historical dictionary of Irish cinema*, Lanham, Maryland Toronto Plymouth, The Scarecrow Press, 2007, σελ 135.

γεγονότα, προσπαθώντας να φτάσουν στο σημείο να αποτελέσουν ιστορικό κινηματογραφικό ντοκουμέντο. Μάλιστα κάποιες για να το πετύχουν αυτό θα χρησιμοποιήσουν πλάνα από τα επίκαιρα της εποχής.

Θα εξεταστούν τρεις διαφορετικές περιπτώσεις τρομοκρατικής δράσης, οι δυο εντάσσονται στον ένοπλο αγώνα πόλεως, της Ιταλίας και της Δυτικής Γερμανίας και η τρίτη περίπτωση αναφέρεται στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα των Ιρλανδών. Η καθεμία θα προσδώσει διαφορετικά στοιχεία για το ζήτημα της τρομοκρατίας, στην προσπάθεια να συμπεραθούν όλες οι πτυχές του φαινομένου, όπως τις κατέγραψε ο κινηματογραφικός φακός. Στο επίκεντρο της μελέτης θα βρεθούν οι περιπτώσεις των αριστερών τρομοκρατικών οργανώσεων, αν και την ίδια περίοδο δρουν ακροδεξιές και φασιστικές τρομοκρατικές οργανώσεις.

Στην γερμανική περίπτωση το κύριο σώμα των ταινιών γυριστήκαν στα τέλη της δεκαετίας του 70' και τις αρχές του 80', με δυο ταινίες να είναι γυρισμένες την δεκαετία του 2000'. Σε αντίθεση, με την ιταλική περίπτωση που το κύριο σώμα των ταινιών είναι γυρισμένες την δεκαετία του 2000', με δυο εξαιρέσεις την ταινία *Il Case Moro*, η οποία είναι γυρισμένη το 1986 και η ταινία *The Year of the Gun* που είναι γυρισμένη το 1991. Η παράγωγή των ταινιών για τις Ταραχές της Ιρλανδίας θα διατρέξει όλη την χρονική περίοδο από την δεκαετία του 80 μέχρι τις αρχές τις δεκαετίας του 2000.

Στην μελέτη θα χρησιμοποιηθούν οι επίσημοι τίτλοι των ταινιών και απλά θα αναφέρεται ο επίσημος ελληνικός τίτλος, δηλαδή όπως έφτασε στους ελληνικούς κινηματογράφους. Στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει επίσημος τίτλος στα ελληνικά οι τίτλοι των ταινιών θα αποδίδονται μεταφρασμένοι.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ

Το κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να απεικονίσει την ιστορία είναι ένα ερώτημα το οποίο τέθηκε από πολύ νωρίς, κυρίως από τους δημιουργούς των ταινιών, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον πρωτοπόρο σκηνοθέτη D. W. Griffith που το 1915 θα σκηνοθετήσει την ταινία του *The Birth of a Nation* (Η Γέννηση Ενός Έθνους), για την οποία ο δημιουργός της διατηρεί την ακλόνητη πεποίθηση ότι η ταινία παρουσιάζει τα πραγματικά γεγονότα του Αμερικανικού Εμφύλιου με τόση πιστότητα που έφτασε στο σημείο να προκαλέσει τους θεατές της ταινίας να αμφισβητήσουν την ιστορικότητα της και αν κάποιος κατάφερνε να βρει ένα γεγονός το οποίο δεν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα θα του έδινε 10 χιλιάδες δολάρια².

Όμως από την εποχή του D. W. Griffith μέχρι σήμερα η σύνδεση κινηματογράφου και ιστορίας έχει απασχολήσει περισσότερο τους ιστορικούς από τους

² Morris-Suzuki T., *The past within us : media, memory, history*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 2005, σελ. 130.

κινηματογραφιστές, οι οποίοι έχουν παραδεχτεί ότι οι ταινίες αποτελούν σημαντικά κριτήρια για την οποιαδήποτε μελέτη του 20^{ου} αιώνα³, καθώς αποτελούν ιστορικά τεκμήρια, λιγότερο για την εποχή που απεικονίζουν και περισσότερο για την εποχή την οποία τις δημιούργησε, αφού αντιλαμβάνονται ότι κάθε ιστορική ταινία, αναγκαστικά αποτελεί μια ανάπλαση του παρελθόντος, παίρνοντας ως δεδομένο την ύπαρξη μιας άποψης, στην προσπάθεια να ανασυρθεί το παρελθόν αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα το παρόν στο οποίο την συνέλαβε ο σκηνοθέτης⁴.

Η θεωρία αυτή είναι γνωστή ως η «θεωρία του καθρέπτη» του Raymond Durgnat, η οποία αναλύεται στο βιβλίο του «Mirror for England». Ο Durgnat θα αναφέρει ότι όσοι γυρίζουν ταινίες στην ίδια χώρα με τους περισσότερους από τους μελλοντικούς θεατές τους μοιράζονται εν μέρει τα ίδια προβλήματα και τις ίδιες ελπίδες. Με εξαίρεση την περίπτωση που απλά διασκεδάζουν τις φαντασίες τους, θα συμπεριλάβουν ορισμένες από τις ανησυχίες τους στις ταινίες τους, έστω και μόνο για να τραβήξουν την προσοχή του κοινού. Οι ταινίες δεν είναι η πραγματικότητα αλλά ποτέ δεν απαλλάσσονται από την πραγματική κατάσταση. Λειτουργούν σαν καθρέπτες τοποθετούν το κάδρο, θέτουν όρια και ενίοτε διαστρεβλώνουν, αλλά εν τέλει αντικατοπτρίζουν ότι βρίσκεται μπροστά τους, παρουσιάζοντας πτυχές της κοινωνίας που τις παρήγαγε. Σε κρίσιμες περιόδους οι κινηματογραφιστές, χωρίς να αποκρύπτουν τα προβλήματα, παραμένουν προσηλωμένοι στις παλιές καθησυχαστικές εικόνες αλλά όταν τα πράγματα βελτιώνονται, καταφεύγουν στην χρήση νεωτερισμών και σε ορισμένες περιπτώσεις προηγούνται, ακόμα και χρονικά. Συνεπώς προάγουν τις εικόνες, όντας πολύ μπροστά από την πραγματικότητα⁵.

Παρόλ' αυτά ο ιστορικός σπάνια θα μείνει ικανοποιημένος από τον τρόπο με τον οποίο θα παρουσιάσει το παρελθόν ένας σκηνοθέτης⁶, καθώς ο ιστορικός μελετώντας και αναλύοντας τις κινηματογραφικές μαρτυρίες θα έχει να αντιμετωπίσει έξι προβληματικές που παρουσιάζουν οι ιστορικές ταινίες.⁷

Η πρώτη από της έξι προβληματικές είναι ότι ο ήρωας/πρωταγωνιστής είναι μέρος ενός τελικού θριάμβου, μιας συγκεκριμένης κατάστασης ή προβλήματος ακόμα και η όποια θυσία του πρωταγωνιστή εξυπηρετεί το καλό της κοινωνίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *The Year of the Gun*, στην οποία ο ήρωας όχι μόνο θα καταφέρει να αντιμετωπίσει τις δυσκολίες που θα τον βρουν, αλλά στο

³ Sorlin P., Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990, μτφρ. Λατίφη Ε., Αθήνα, Νεφέλη, 2004 σελ. 17.

⁴ Pinel V., Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο, μτφρ. Δερμεντζόπουλος Χ, Καρρά Μ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006 σελ 178.

⁵ Sorlin P., Ευρωπαϊκός ο.π. σελ. 31-32

⁶ Chapman, J., Past and present : national identity and the British historical film, Λονδίνο Νέα Υόρκη, I.B. Tauris, 2005. σελ. 4

⁷ Hughes-Warrington M. , History goes to the movies, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge, 2007. σελ. 18

τέλος της ταινίας θα καταφέρει να διηγηθεί την ιστορία του, αποκαλύπτοντας την αλήθεια για την τρομοκρατία.

Το δεύτερο από τα ζητήματα αφορά στο ότι ο κινηματογράφος παρουσιάζει την ιστορία του ατόμου/πρωταγωνιστή, η οποία τραβάει όλη την προσοχή της αφήγησης. Συμφώνα με τον R. Rosenstone αυτό συμβαίνει καθώς η συγκεκριμένη τεχνική αποτελεί μια εύκολη λύση για τον σκηνοθέτη, ώστε να αποφύγει να εμβαθύνει στα δύσκολα ή άλυτα κοινωνικά προβλήματα, τα οποία ίσως να πραγματεύεται μια ταινία. Η μεθοδολογική προσέγγιση με την οποία στο κέντρο της ιστορικής αφήγησης τίθεται μια σπουδαία προσωπικότητα, η οποία διαμορφώνει και επηρεάζει τις ιστορικές εξελίξεις έχει ήδη αμφισβητηθεί από την επιστήμη της ιστορίας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

Η τρίτη προβληματική η οποία σχετίζεται με την αξιοπιστία ενός κινηματογραφικού έργου αφορά στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης συχνά υπερτονίζει την συναισθηματική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας. Το τελευταίο δεν αρμόζει στην προσέγγιση ενός ιστορικού, ο οποίος θα πρέπει να εργάζεται μακριά από οποιαδήποτε συναισθηματική φόρτιση για να είναι σε θέση να εξετάζει αποτελεσματικότερα το ιστορικό φαινόμενο, το οποίο μελετάει.

Το τέταρτο πρόβλημα σχετίζεται με την εσφαλμένη ιστορικότητα στην ακρίβεια της απεικόνισης του παρελθόντος μέσα από τα κοστούμια και το μακιγιάζ, καθώς υπερισχύουν οι θεωρήσεις, οι ιδέες και οι ενέργειες οι οποίες ξεφεύγουν από τις υποδείξεις των ιστορικών συμβούλων, δίνοντας έτσι την ελευθερία στον σκηνοθέτη να δημιουργήσει χαρακτήρες και καταστάσεις όπως ο ίδιος θα ήθελε να παρουσιάσει το παρελθόν, με σκοπό να κάνει πιο ελκυστικό το έργο του για τους θεατές.

Το πέμπτο ζήτημα αφορά στο γεγονός ότι οι σκηνοθέτες στις περισσότερες περιπτώσεις θα επιλέξουν να παρουσιάζουν τις πιο απλοποιημένες εκδοχές της ιστορίας από αυτές τις οποίες μπορεί να δώσει η γραπτή ιστορική αφήγηση.

Το έκτο σχετίζεται με το ότι ο κινηματογράφος μπορεί να δημιουργήσει γεγονότα ακόμα και αν δεν υπάρχουν αρκετά ιστορικά στοιχεία για να στηρίξουν την αφήγηση της ιστορίας, επειδή ένας σκηνοθέτης δεν θα ενδιαφερθεί εάν σε κάποια σημεία της ταινίας υπάρχουν κενά στην ιστορική αφήγηση ή αβεβαιότητες, αφού από την στιγμή που αυτά εξυπηρετούν την πλοκή της ταινίας του, ο σκηνοθέτης θα δώσει την δικιά του εκδοχή για την πραγματικότητα, ακόμα και αν δεν μπορεί να στηριχτεί πλήρως στα στοιχεία της ιστορικής αφήγησης.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι: Αφού οι ιστορικές ταινίες⁸ παρουσιάζουν σοβαρές προβληματικές στη απεικόνιση της ιστορίας, από τις οποίες δεν μπορούν να ξεφύγουν αφού οι περισσότερες ταινίες παρουσιάζουν μια συγκεκριμένη ιστορική αφήγηση ακόμα και αν αυτή προήρθε από την φαντασία του σκηνοθέτη⁹, τότε γιατί υπάρχουν ιστορικοί που ασχολούνται και μελετούν την σχέση ιστορίας με τον κινηματογράφο, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο να αναγνωρίσουν την σημασία των ταινιών ως ιστορικές μαρτυρίες;

Η απάντηση σε αυτή την ερώτηση μπορεί να δοθεί, μόνο εάν εξεταστεί η φύση του κινηματογράφου και η επίδραση του στους θεατές, καθώς ο κινηματογράφος και η φωτογραφία έχουν παίξει σημαντικό ρολό ώστε η εικόνα να γίνει ο σημαντικότερος παράγοντας για την αντίληψη και την κατανόηση της πραγματικότητας στον 20ο αιώνα. Όμως για να είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε το έργο και την πραγματικότητα που αναπαριστάται θα πρέπει σε κάθε ανάλυση ταινίας να εξετάζουμε εξίσου την αφήγηση, τα σκηνικά, τη γραφή, τις σχέσεις με όσα βρίσκονται έξω από αυτή, με τον παράγωγο, τον σκηνοθέτη, το κοινό, την κριτική και τις πολιτικές συνθήκες¹⁰.

Τον 19^ο αιώνα ήταν τα ιστορικά διηγήματα που πρόσφεραν μια νέα ανάγνωση των γεγονότων του παρελθόντος, που έλαβε χαρακτηριστικά ενός κοινωνικού φαινομένου. Όμως τον 20^ο αιώνα ο κινηματογράφος θα καταφέρει να αντικαταστήσει την λογοτεχνία, όσον αφορά την ανάπλαση της εικόνας του παρελθόντος αφού είναι σε θέση να δημιουργεί μνήμες¹¹ μέσω της εξιστόρησης των γεγονότων, προσώπων και τοπίων με τέτοιο τρόπο ώστε ο κάθε θεατής, όπως προηγουμένως ο αναγνώστης, να ανασυνθέσει μια εποχή ή ένα γεγονός σύμφωνα με τις δικές του παραστάσεις. Ο κινηματογράφος θα καταφέρει να το πετύχει αυτό επειδή αφηγείται το παρελθόν με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο κατανοούσαμε τον κόσμο στη παιδική μας ηλικία¹². Η συγκρότηση της μνήμης μέσω του κινηματογράφου ή της λογοτεχνίας είναι πιο αποτελεσματική από την ιστορική γνώση, καθιστώντας την επιστήμη της ιστορίας αντίπαλο της τέχνης στο επίπεδο της συγκρότησης της μνήμης¹³. Η δύναμη της εικόνας στον 20^ο αιώνα έδωσε την δυνατότητα στον κινηματογράφο να συσχετιστεί και με την ιστορία. Έτσι δεν φαντάζει καθόλου περίεργο το γεγονός ότι για τους περισσότερους ανθρώπους η κυρία πηγή γνώσης της ιστορίας προέρχεται πλέον μέσω των οπτικών μέσων¹⁴ κι

⁸ Ο όρος «Ιστορικές Ταινίες» είναι ένας όρος που αμφισβητείται από πολλούς ιστορικούς επειδή θεωρούν ότι δεν υφίσταται ένα αμιγώς κινηματογραφικό είδος αλλά χωρίζονται σε δυο βασικές κατηγορίες: την ιστορία ως μυθοπλασία και τα ντοκιμαντέρ.

⁹ Zemon-Davis N., *Slaves on screen: film and historical vision*, Καναδάς, Vintage Canada, 2000, σελ. 6

¹⁰ Ferro M., *Ιστορία και κινηματογράφος*, μτφρ. Μαρκέτου Π., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001 σελ. 46.

¹¹ Morris-Suzuki T, ο.π. σελ. 49.

¹² Barta T. επιμ, *Screening the past : film and the representation of history*, Λονδίνο, Praeger, 1998 σελ. 9

¹³ Ferro M., *Ιστορία* ο.π. σελ. 197.

¹⁴ Rosenstone R. A., ο.π. σελ. 22.

όχι τα ιστορικά βιβλία, καθώς πλέον μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες από τις φωτογραφίες και τον κινηματογράφο¹⁵, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο τον διαχωρισμό μεταξύ πραγματικού και φανταστικού στην ιστορική αφήγηση μιας ταινίας μια δύσκολη διαδικασία¹⁶. Χαρακτηριστικά ο Anton Kaes αναφέρει ότι τα μέσα μαζικής ενημερώσεως έχουν γίνει το πιο αποτελεσματικό όχημα για την διαμόρφωση της ιστορικής συνείδησης. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα τους πολίτες των ΗΠΑ οι οποίοι έχουν δυνατότερη σύνδεση με το παρελθόν μέσω των ταινιών και του κινηματογράφου από ό,τι μέσω του μαθήματος της ιστορίας στο σχολείο. Η ίδια έρευνα έδειξε ότι κόσμος εμπιστεύεται περισσότερο τον κινηματογράφο και την τηλεόραση για τα ιστορικά ζητήματα παρά τις ακαδημαϊκές μελέτες και τα μουσεία¹⁷. Φτάνοντας στο σημείο να τίθεται από τον R. Rosenstone το ερώτημα «ποσών αμερικανών οι γνώσεις για τον αμερικανικό εμφύλιο ή για τον δολοφονία Kennedy περιορίζεται στις ταινίες *Gone with the Wind* (Όσα Παίρνει Ο Άνεμος) και «JFK» αντίστοιχα¹⁸. Βέβαια αυτό εμπεριέχει τον κίνδυνο να επηρεάζεται η γνώση μας για την ιστορία από τα συναισθήματα, στο βαθμό που είτε συνειδητά είτε όχι η κρίση μας επηρεάζεται από τα συναισθήματα. Για παράδειγμα αντιδρούμε διαφορετικά σε ένα γεγονός το οποίο μας προκάλεσε ευχαρίστηση σε σχέση με αυτό που μας προκάλεσε θυμό¹⁹.

Παρολ' αυτά όσο μεγάλη και να είναι η προσπάθεια ενός κινηματογραφιστή να απεικονίσει με πιστότητα στο έργο του την ιστορική αλήθεια, θα τον περιορίζει πάντα το μέσο το οποίο έχει επιλέξει να χρησιμοποιήσει για τον σκοπό του, επειδή μια κινηματογραφική ταινία είναι ένα πολιτισμικό προϊόν της βιομηχανίας του θεάματος, το οποίο έχει ως βασικό του στόχο την ψυχαγωγία και το κέρδος και όχι την διαφώτιση των ιστορικών γεγονότων και την ιστορική αλήθεια²⁰. Με αποτέλεσμα η ιστορική ακρίβεια να παίρνει θέση πίσω από την ζήτηση της αγοράς²¹.

Ακόμα και τα γεγονότα που παρουσιάζονται σε ένα ντοκιμαντέρ δίνουν μια αποσπασματική όψη της πραγματικότητας, αν και κυριαρχεί η πεποίθηση ότι τα ντοκιμαντέρ απεικονίζουν τα ιστορικά γεγονότα όπως αυτά συνέβησαν, όμως η πεποίθηση αυτή είναι εσφαλμένη καθώς τα ντοκιμαντέρ δεν παρουσιάζουν περισσότερη πραγματικότητα από τις ταινίες καθώς όσα έχουν επιλεγεί, σχηματιστεί και τοποθετηθεί να παρουσιαστούν σε ένα ντοκιμαντέρ προέρχονται από μια προκαθορισμένη πολιτική, έτσι ο δημιουργός ντοκιμαντέρ εργάζεται κάτω

¹⁵ Morris-Suzuki T, ο.π. σελ. 2.

¹⁶ Morris-Suzuki T, ο.π. σελ 155.

¹⁷ Hughes-Warrington M., ο.π. σελ. 1.

¹⁸ Rosenstone R. A., *Visions of the past : the challenge of film to our idea of history*, Λονδίνο , Cambridge, Harvard University Press, 1995 σελ 46-7

¹⁹ Morris-Suzuki T, ο.π. σελ. 235

²⁰ Rosenstone R. A., ο.π. σελ. 173

²¹ Guynn W., *Writing history on film*, Νέα Υόρκη Λονδίνο, Routledge, 2006. σελ. 17.

από τους ίδιους περιορισμούς με τον δημιουργό ταινιών²². Αυτό έχει ως αποτέλεσμα όσα παρουσιάζονται σε ένα ντοκιμαντέρ να είναι προϊόν φιλτραρίσματος του σκηνοθέτη παρουσιάζοντας τα γεγονότα από μια συγκεκριμένη οπτική γωνία, με συγκεκριμένη διάρκεια για λόγους που μπορεί να είναι είτε τεχνικοί, είτε λογιστικοί είτε ιδεολογικοί²³.

Όμως το γεγονός αυτό δεν καθιστά τον κινηματογράφο ένα μέσο παραπλάνησης του θεατή, αφού μπορεί να αποτελέσει ένα σημαντικό εργαλείο για την ανάπλαση του ιστορικού παρελθόντος χρησιμοποιώντας την δύναμη της εικόνας, αν και η τέχνη τις περισσότερες φορές είναι διατεθειμένη να θυσιάσει την αλήθεια για χάριν του θεάματος. Οι ιστορικοί αναγνωρίζουν την δύναμη που έχει η κινηματογραφική εικόνα στην ανάπλαση του παρελθόντος στην συλλογική μνήμη²⁴, αφού ήδη από τα πρώτα χρόνια μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο ο κόσμος άρχισε να πηγαίνει μαζικά να παρακολουθεί ταινίες στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ο κινηματογράφος είχε γίνει λαϊκό αγαθό. Ενδεικτικό της κατάστασης είναι ότι το 1955 στους κινηματογράφους της Ευρώπης θα κοπούν πάνω από 3 εκ. εισιτήρια²⁵. Οι θεατές περνούσαν τουλάχιστον τέσσερις ώρες στον κινηματογράφο, που είχε ως αποτέλεσμα να τον βλέπουν ως το σπίτι τους. Η σημασία του κινηματογράφου στην ζωή των πολιτών γίνεται ξεκάθαρη από το γεγονός ότι πάνω από 400 άτομα έστειλαν γράμμα στον κοινωνιολόγο Τζ. Π. Μεγιες για να εκφράσουν την σημασία των ταινιών στις ζωές τους, με αποτέλεσμα να εμφανιστούν οι πρώτες θεωρίες που έκαναν λόγο για το επικίνδυνο του κινηματογράφου, κυρίως για τους αμόρφωτους, επειδή κάθονται μαγεμένοι από την εικόνα συνδέοντας την πρόσληψη μιας ταινίας με τα όνειρα, επειδή οι περισσότεροι ήταν ακίνητοι, χωρίς να μπορούν να ασκήσουν τις περισσότερες μυϊκές αντιδράσεις τους²⁶.

Ο κινηματογράφος συντέλεσε στην ενίσχυση διαφόρων εθνικών παραδόσεων, την εξύμνηση των επιφανών ανδρών και την εδραίωση τους, ακολουθώντας την κυρίαρχη περιοδολόγηση της ιστορίας, σε Αρχαιότητα, Μεσαίωνα και νεωτέρους χρόνους²⁷. Αν και οι mainstream ταινίες έχουν την δυνατότητα να κατασκευάζουν τον ιστορικό κόσμο και τους ιστορικούς μύθους μέσα από την εικόνα, παρόλ' αυτά δεν μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο. Το μόνο το οποίο είναι σε θέση να αλλάξει ο κινηματογράφος είναι ο τρόπος με τον οποίο κατανοούμε τον κόσμο κατά την διάρκεια αυτού του αιώνα. Μάλιστα όσο μεγαλύτερη σε μέγεθος είναι η βιομηχανία που παράγει μια ταινία τόσο μεγαλύτερη είναι η επιρροή που ασκεί

²² Aldgate A. Richards J., Best of british: Cinema and Society from 1930 to the Present, Λονδίνο Νέα Υόρκη, I.B.Tauris, 2002. σελ 4

²³ Guyann W., ο.π. σελ. 166.

²⁴ Guyann W., ο.π. σελ. 115.

²⁵ Sorlin P., Ευρωπαϊκός ο.π. σελ. 131.

²⁶ Ο Μεγιες έκανε μια έρευνα για τον τραυματικό αντίκτυπο της εικόνας για τα παιδιά και τους εφήβους. Sorlin P., Ευρωπαϊκός ο.π. σελ. 136-8

²⁷ Sorlin P., Ευρωπαϊκός ο.π. σελ. 267.

στην αναπαράσταση της ιστορίας. Για παράδειγμα οι μύθοι που δημιουργούνται στα στούντιο του Hollywood δεν είναι σημαντικοί επειδή δημιουργούν εθνικούς μύθους, αλλά επειδή αυτοί οι μύθοι γίνονται παγκόσμιοι²⁸. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *Zorba the Greek* (Αλέξης Ζορμπάς), μια ιστορία ενός άνδρα που κινείται μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, της οποίας η επίδραση στο κοινό ήταν τόσο μεγάλη που έφτασε στο σημείο η μουσική της ταινίας να ταυτίζεται με την Ελλάδα και τον πολιτισμό της. Η επιρροή που άσκησε η συγκεκριμένη ταινία ήταν τόσο μεγάλη στον τρόπο με τον οποίο βλέπουν οι ξένοι την Ελλάδα που έφτασε στο σημείο η μουσική της να αναπαράγεται και σε άλλες ταινίες που αναφέρονται στην ελληνική πολιτισμική παράδοση.

Η μεγάλη επίδραση του κινηματογράφου έγκειται στο γεγονός ότι μας εισάγει στην σφαίρα των αποδεκτών και αναμφισβήτητων εικόνων της καθημερινής ζωής και δεν είναι λίγες οι φορές στις οποίες οτιδήποτε αμφισβητήσει αυτή την ομαλότητα πέφτει στην λήθη, αποσιωπώντας τις διαφορετικές αφηγήσεις της ιστορίας, όπως για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζε η βρετανική λογοτεχνία και κινηματογράφος τις εξεγέρσεις των Ιρλανδών και τις δράσεις του IRA²⁹ αφού οι όποιες αναφορές γίνονταν σε αυτές είχαν αρνητικό πρόσημο³⁰ δημιουργώντας ένα αντί-ιρλανδικό αίσθημα στους αναγνώστες και τους θεατές αυτών των έργων.

Βλέπουμε ότι ο κινηματογράφος, αλλά και η τέχνη γενικότερα, ανάλογα με τις εικόνες που θέλει να αναδείξει, είναι σε θέση να χαράξει πολιτική ιδεολογία. Για το τελευταίο δε λαμβάνονται υπόψη μόνον οι ταινίες προπαγάνδας, όπως είναι οι ταινίες *Oktyabr* (Οκτώβρης) και *Bronenosets Potyomkin* (Θωρηκτό Ποτέμκιν) του σπουδαίου Σοβιετικού σκηνοθέτη, *Sergei Eisenstein* (Σεργκέι Αϊζενστάιν), καθώς κάθε ταινία που εστιάζει την αφήγηση της σε ένα κοινωνικό ή πολιτικό ζήτημα, ηθελημένα ή όχι παράγει πολιτικό λόγο. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι ο κινηματογράφος από την πρώτη στιγμή που γεννήθηκε εμφανίστηκε ως μια πανούργα εφεύρεση που θα ανέτρεπε την καθεστηκυία τάξη³¹ θίγοντας τις θεμελιώδεις δομές της κοινωνίας επειδή η άρχουσα τάξη δεν είχε μάθει να αναλύει και να ενσωματώνει στο λόγο της τις κινούμενες εικόνες του κινηματογράφου με αποτέλεσμα να γίνεται σχολαστική και μανιωδώς απαιτητική μαζί του³². Για αυτό τον λόγο η άρχουσα τάξη προσπάθησε να έχει υπό την κατοχή της την τέχνη ώστε η τέχνη να λειτουργεί ως απόδειξη της ισχύος της και να της δίνει το αίσθημα της κυριαρχίας στο ευρύ ακροατήριο³³, αν και η σχέση πολιτικής και κινηματογράφου

²⁸ Morris-Suzuki T, ο.π. σελ. 153.

²⁹ Morris-Suzuki T, ο.π.σελ. 59.

³⁰ Sorlin P., Ευρωπαϊκός ο.π. σελ 104.

³¹ Ferro M., Ιστορία. ο.π σελ 173.

³² Ferro M., Ιστορία. ο.π. σελ 45

³³ Zimmer C., Κινηματογράφος και πολιτική, μτφρ. Κολώνιας Μ. Αντωνόπουλος T., Αθήνα, Εξάντας, 1976. σελ. 60.

για πολύ καιρό δεν ήταν αποδεκτή από όλους³⁴. Έτσι ο ιστορικός θα πρέπει να χρησιμοποιήσει και αυτό το μέσο για να στερήσει από τους θεσμούς το μονοπώλιο που ιδιοποιήθηκαν για να συνιστούν μοναδική πηγή της ιστορίας βοηθώντας με αυτό τον τρόπο την κοινωνία³⁵.

Αναλύοντας τις δυσκολίες που υπάρχουν για το κατά πόσο ο κινηματογράφος μπορεί να απεικονίσει με πιστότητα την ιστορία, συμπεραίνουμε ότι ο κινηματογράφος δεν μπορεί να ξεφύγει από το πλαίσιο που τον δημιούργησε, όντας ένα πολιτισμικό προϊόν ψυχαγωγίας με βασικό στόχο το κέρδος, παρόλ' αυτά αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο στα χέρια του ιστορικού για την ανάπλαση του παρελθόντος και δεν θα πρέπει να υποτιμάται.

ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ

Μια μελέτη η οποία θα πραγματευτεί το ζήτημα της τρομοκρατίας θα πρέπει να δώσει μια απάντηση στο ερώτημα «τι είναι η τρομοκρατία;», όμως σε αυτό ερώτημα δύσκολα μπορεί να δοθεί μια συγκεκριμένη απάντηση λόγω της πληθώρας ερμηνειών που μπορεί να δεχτεί αυτή η έννοια³⁶ καθώς η τρομοκρατία έχει ρευστά εννοιολογικά όρια αφού πρόκειται για ένα κοινωνικό φαινόμενο και επομένως διακρίνεται από την σχετικότητα καθορισμού της, καθώς εμφανίζει διαφορετικά χαρακτηριστικά σε κάθε περίοδο της κοινωνικής και ανθρώπινης εξέλιξης, τα οποία θεωρούνται επίκαιρα και σημαντικά. Επί προσθέτως για την μελέτη ενός κοινωνικού φαινομένου είναι καθοριστική η σημασία του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύσσεται³⁷. Με αποτέλεσμα ο όρος «τρομοκρατία» να χρησιμοποιείται απερίσκεπτα ακόμα και από την ακαδημαϊκή κοινότητα ως συνώνυμο της ανταρσίας, των μαχών των δρόμων, των εμφύλιων συρράξεων, των εξεγέρσεων, των αγροτικών αντάρτικων και των πραξικοπημάτων³⁸.

Ένας ορισμός που μπορούμε να δώσουμε είναι ότι τρομοκρατία είναι η παραβίαση του κρατικού μονοπωλίου στη χρήση βίας από τους πολίτες³⁹. Ο κρατοκεντρικός ορισμός της τρομοκρατίας πηγάζει από το γεγονός ότι το κράτος είναι αυτό που

³⁴ Zimmer C., ο.π. σελ 15.

³⁵ Ferro M., Ιστορία. ο.π. 72

³⁶ Καρδαρά Α., Τρομοκρατία και ΜΜΕ, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 2003 σελ. 13

³⁷ Βιδάλη Σ. Ν, Η τρομοκρατία στην Ιταλία κατά τη δεκαετία του '70 : εγκληματολογική & σωφρονιστική προσέγγιση, Αθήνα, Αντ. Σάκκουλας, 1997. σελ 10-11

³⁸ Wilkinson P. Stewart A. επιμ., Contemporary research on terrorism, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1987, 25

³⁹ Σε αυτή την περίπτωση θα πρέπει να γίνει διάκριση ανάμεσα στους όρους βία και πολιτική βία. Βία μπορούμε να ορίσουμε την συμπεριφορά που έχει ως στόχο να προκαλέσει βλάβες σε άτομα ή ζημιές σε αγαθά. Πολιτική βία είναι κάθε συλλογική επίθεση που εξαπολύεται στο εσωτερικό μιας πολιτικής κοινότητας, κατευθυνόμενη ενάντια στο πολιτικό καθεστώς, τους συντελεστές του, τις ανταγωνιζόμενες πολιτικές ομάδες, όσο και τους εκπροσώπους της καθεστηκυία τάξης ή την πολιτική τους. Η τελευταία νοείται ως επαναστατική βία στο βαθμό που εδίωκε να επιτεθεί στην εξουσία του κράτους, σύμφωνα με μια ιδεολογία που είχε στον πυρήνα της τη προοπτική της ριζικής κοινωνικής αλλαγής. Sommier, I., Η Επαναστατική βία : Οργανώσεις, διαδικασίες, αδιέξοδα, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλας, 2008, σελ. 23.

ορίζει τι είναι και τι μπορεί να χαρακτηριστεί τρομοκρατία κάτι που γίνεται για να μειώσει το κύρος των αγωνιστών της ελευθερίας ταυτίζοντας τους με κοινούς εγκληματίες. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα μέλη αυτών των ομάδων δεν αυτοαποκαλούνταν τρομοκράτες.⁴⁰ Ενδεικτικό αυτού του φαινομένου είναι η φράση της Rosa Luxemburg:

Αν ένας άνθρωπος εξαναγκαστεί από έναν άλλο, παρά τη θέληση του, να σκοτώνει συστηματικά τους συνάνθρωπους του, αυτό είναι πράξη βίας. Μα από τη στιγμή που αυτό θα ονομαστεί στρατιωτική υπηρεσία, ο κάλος πολίτης φαντάζεται ότι αναπνέει τον αέρα της ειρήνης και της νομιμότητας⁴¹.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατάστασης είναι η περίπτωση των Βάσκων αυτονομιστών, οι οποίοι χαρακτηρίζονταν ήρωες στον αγώνα τους κατά της δικτατορίας, αλλά όταν χρησιμοποίησαν τα ίδια μέσα κατά του δημοκρατικού καθεστώτος για την επίτευξη των στόχων τους, χαρακτηρίστηκαν τρομοκράτες⁴².

Κάτω από τον ορό τρομοκρατία συμπεριλαμβάνονται ομάδες και τρόποι δράσης εξαιρετικά διαφορετικοί. Τέτοιες δράσεις είναι οι πολιτικές δολοφονίες δημοσίων προσώπων με πολιτικό κίνητρο έξω από κάθε νόμιμη διαδικασία, οι δολοπλοκίες ή συνωμοσίες ως σχέδιο με στόχο την εσωτερική ασφάλεια, το αντάρτικο, που αποτελεί έμμεση στρατηγική μακράς διάρκειας που διεξάγεται από άτακτους μαχητές, έχοντας στόχο να κερματίσει εδαφικά την κρατική κυριαρχία και τέλος η εξέγερση, ένα μοντέλο δράσης που επικαλούνται συχνότερα από κάθε άλλο οι ένοπλοι ακτιβιστές, παρ' ότι δεν έχουν τύχει ικανοποιητικής υποστήριξης από ένα μέρος του πληθυσμού, ώστε να μπορούν να υπερβούν το στάδιο μιας δράσης που έχει στόχο την επίδειξη ή τον παραδειγματισμό⁴³ με στόχο να ξυπνήσει την κοινωνία και να ξαναθέσει σε κυκλοφορία την λανθάνουσα επαναστατική ενέργεια⁴⁴, γνωρίζοντας ότι για να έχει αποτέλεσμα η δράση τους θα πρέπει οι τακτικές τους να είναι αποδέκτες από ένα μαζικό κοινωνικό κίνημα⁴⁵.

Έτσι η διάκριση ανάμεσα σε τρομοκρατική οργάνωση, εθνικό-απελευθερωτικό μέτωπο ή κίνημα πολιτικών διεκδικήσεων είναι ρευστή. Όμως μπορούμε να διακρίνουμε αυτές τις δυο διαφορετικές ομάδες, οι οποίες μπορούν να χαρακτηριστούν τρομοκρατικές. Η πρώτη ομάδα που εντάσσεται στα εθνικό-απελευθερωτικά κινήματα, τα οποία έχουν λαϊκή βάση. Προβαίνουν σε ένοπλες δράσεις. Τα κινήματα αυτά στοχεύουν στην αυτό-κυβέρνηση ή την ανεξαρτησίας

⁴⁰ Παπαδάτος, Π. Α., Τρομοκρατία, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 1987, σελ 24.

⁴¹ Lenin I. V. Luxemburg R. Trotsky L., Για την ατομική τρομοκρατία τη βία και την επανάσταση, μτφρ. Μιλτιάδης Κ., Αθήνα, εκδόσεις Κοροντζής, 2007. σελ. 32.

⁴² Zulaika J. Douglass W., Terror and taboo : The Follies, fables and faces of terrorism, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge, 1996. σελ. 171-2.

⁴³ Sommier, I., ο.π. σελ. 23

⁴⁴ Dadoun R., Η βία : δοκίμιο για τον "homo violens", μτφρ. Σεβαστάκης Α., Αθήνα, Scripta, 1998. σελ. 37.

⁴⁵ Laqueur W., Terrorism, Λονδίνο, Abacus, 1980. σελ. 266.

της χώρας τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα στην Ευρώπη είναι ο IRA στην Μ. Βρετανία και η ETA στην Ισπανία. Η δεύτερη κατηγορία είναι οι περιθωριακές πολιτικές ομάδες που επιδιώκουν να φέρουν την επανάσταση σε δημοκρατικές βιομηχανοποιημένες κοινωνίες. Οι οργανώσεις αυτές δεν έχουν λαϊκό έρεισμα, ενώ η στρατηγική τους στηρίζεται στην ιδεολογική θέση ότι το σύστημα είναι καταπιεστικό. Τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα είναι οι Ερυθρές Ταξιαρχίες στην Ιταλία και η RAF στην Δυτική Γερμανία⁴⁶, χρησιμοποιώντας τον τρόπο σαν μια συμβολική πράξη, σχεδιασμένη να επηρεάσει την πολιτική συμπεριφορά της κοινωνίας⁴⁷.

Το 1968 είναι ένα έτος ορόσημο για τα επαναστατικά κινήματα, όχι επειδή κατήγαγαν μεγάλες επιτυχίες, αφού οι εξεγέρσεις είχαν ελάχιστη αποτελεσματικότητα. Η σημαντική συμβολή των κινήματων του 68' έγκειται στο γεγονός ότι από αυτά ξεπήδησαν αλλά κινήματα, όπως το μαζικό φεμινιστικό, το αντιρατσιστικό και το οικολογικό κίνημα. Όμως και σε ακαδημαϊκό επίπεδο σημειώνονται αλλαγές υπό την επίδραση αυτών των κινήματων επειδή θα σημειωθεί ανάπτυξη των ανθρωπιστικών και κοινωνικών σπουδών, όπως η ιστορία και η κοινωνιολογία και επίσης θα αναπτυχθούν νέες μορφές επιστημονικής προσέγγισης των ζητημάτων και νέων θεωρικών μεθόδων⁴⁸. Το σημαντικότερο είναι ότι τα κινήματα του 68' αποτελέσαν το εφαλτήριο για την αμφισβήτηση των αξιών της κοινωνίας, όπως για παράδειγμα η παραδοσιακή δομή της οικογενείας. Πολλοί θα υποστηρίξουν ότι στάθηκε η απαρχή της σύγχρονης τρομοκρατίας⁴⁹.

Τα κινήματα του 68' ήταν διεθνή, έλαβαν χώρα τόσο σε χώρες της Ευρώπης όσο και στις υπόλοιπες ηπείρους, όπως ήταν η κεντρική και βόρεια Αμερική και η Ασία. Οι εξεγέρσεις του 68' ήταν κινήματα της νεολαίας που έβλεπαν τον εαυτό τους ως ένα ξεχωριστό κοινωνικό στρώμα, το οποίο είναι σε θέση να δημιουργήσει τα δικά του πολιτισμικά προϊόντα, προτάσσοντας τις ατομικές ελευθερίες, αμφισβητώντας τις παραδοσιακές αξίες της κοινωνίας της ευημερίας, όπως ήταν ο θεσμός της οικογενείας και ο ρόλος του πανεπιστημίου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η φαντασιακή εικόνα του ήρωα που η νιότη και η ζωή του θα τελείωναν μαζί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η εικόνα του Τσε Γκεβάρα. Ως εκ τούτου, η νεολαία στράφηκε στους εθνικό-απελευθερωτικούς αγώνες και στη πολιτισμική επανάσταση της Κινάς⁵⁰.

⁴⁶ Καρδαρά Α., ο.π. σελ. 17-18

⁴⁷ Wilkinson P. Stewart A, ο.π. σελ. 30.

⁴⁸ Sassoon D, Εκατό χρόνια σοσιαλισμού : η δυτικοευρωπαϊκή Αριστερά στον 20ό αιώνα, μτφ Ε. Αστερίου, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001, σελ. 569.

⁴⁹ Klimke M. Scharloth J., επιμ. 1968 in Europe: a history of protest and activism, 1956-1977, Νέα Υόρκη Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008, σελ. 7.

⁵⁰ Hobsbawm E. J., Η εποχή των άκρων : ο σύντομος εικοστός αιώνας, 1914-1991, μτφρ Καπετανγιάννης Β., Αθήνα, Θεμέλιο, 1997, σελ. 416.

Έτσι ένα φοιτητικό κίνημα που ξεκίνησε αμφισβητώντας αρχικά τον τρόπο λειτουργίας των πανεπιστημίων, δεν θα αργούσε να αποκτήσει κοινωνικά χαρακτηριστικά, αναπτύσσοντας έντονα φιλειρηνικά συνθήματα κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, για αυτό τον λόγο δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι αναπτύχτηκε ένας αντί-αμερικανισμός, κυρίως από τους Ευρωπαίους. Οι φοιτητές του 68' αμφισβήτησαν την καταναλωτική κοινωνία της ευημερίας και της αφθονίας, τις αξίες που αναπτύχθηκαν σε αυτή και στράφηκαν προς τα εθνικό-απελευθερωτικά κινήματα που Τρίτου Κόσμου και στην πολιτισμική επανάσταση που είχε κηρύξει στην Κινά ο Μάο Τσε Τουνγκ.

Εκείνη την περίοδο σε ολόκληρη την Λατινική Αμερική σχηματίστηκαν ενθουσιώδεις ομάδες νεαρών που άρχισαν την ένοπλη αντάρτικη πάλη στα βουνά κάτω από τα λάβαρο επαναστατών, όπως ήταν ο Τσε Γκεβάρα. Όμως δεν θα αργήσει η αντάρτικη τακτική να μεταφερθεί από την ύπαιθρο στο αστικό περιβάλλον καθώς ήταν ευκολότερο για τις ομάδες να διεξάγουν τις αντάρτικες επιχειρήσεις στην πόλη, επειδή αυτές οι δραστηριότητες είχαν το πλεονέκτημα ότι μπορούσαν να διεξαχθούν από μερικές εκατοντάδες άτομα ή και μερικές δεκάδες ακτιβιστές καθώς το εμπόριο ισχυρών και φθηνών εκρηκτικών και όπλων γνώρισε άνθηση αυτή την περίοδο σε ολόκληρο τον κόσμο⁵¹. Το τελευταίο είχε ως αποτέλεσμα οι ομάδες αυτές να βρίσκουν ευκολότερους δρόμους ώστε να κάνουν πολιτικές δολοφονίες, όπως του ναύαρχου Luis Carrero Blanco από μέλη της ETA στην Ισπανία και του Aldo Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες στην Ιταλία. Γεγονότα που φανερώνουν έκδηλα ότι οι αντάρτες του Τρίτου Κόσμου, είτε στην ύπαιθρο είτε στις πόλεις, υπήρξαν πηγή έμπνευσης για όλο και περισσότερους νέους στον αναπτυσσόμενο κόσμο, που ήθελαν να εκφράσουν έντονα την αντίδραση τους απέναντι στην επικρατούσα κουλτούρα⁵², αναπτύσσοντας ένοπλη αντι-ιμπεριαλιστική δράση για την ανατροπή του συστήματος, σε πολιτικό, οικονομικό και στρατιωτικό επίπεδο⁵³.

Η φοιτητική εξέγερση στις δυτικές χώρες είχε περισσότερο χαρακτήρα κοινωνικής εξέγερσης, που απέρριπτε καθετί στην κοινωνία που εκπροσωπούσε τις μεσοαστικές αξίες των γονέων τους. Το φοιτητικό κινήματα έσβησε τόσο γρήγορα όσο ξέσπασε, χωρίς ξεκάθαρους στόχους εκτός από την πανεπιστημιακή μεταρρύθμιση⁵⁴.

Μέσα από αυτό το εξεγερσιακό κλίμα και την έντονη καταστολή που θα δεχτούν τα κινήματα αυτά και την συνεπακόλουθη καταστολή των δημοκρατικών ελευθεριών, θα αρχίσει να δημιουργείται ένας παράνομος κόσμος συνωμοσίας, όπου ομάδες άμεσης δράσης με εθνική και κοινωνική επαναστατική ιδεολογία, σε ορισμένες περιπτώσεις ως φορείς και των δυο, διασυνδέονται σε ένα διεθνές δίκτυο που

⁵¹ Hobsbawm E. J., Η εποχή, ο.π. σελ. 583.

⁵² Hobsbawm E. J., Η εποχή, ο.π. σελ. 561-4.

⁵³ Wilkinson P. Stewart A. ο.π. σελ 142.

⁵⁴ Urwin D. W., Western Europe since 1945 : a political history, Λονδίνο, Longman, 1989, σελ. 234.

αποτελείται από διαφόρους «Κόκκινους Στρατούς», όπως η RAF κι ο IRA⁵⁵. Για παράδειγμα στο ιρλανδικό ζήτημα οι φοιτητικές εξεγέρσεις θα δώσουν ώθηση στο ιρλανδικό εθνικισμό του Ulster, δημιουργώντας την ένωση για τα πολιτικά δικαιώματα των Ιρλανδών, οι οποίες θα επιφέρουν σφοδρές συγκρούσεις, οι οποίες θα έχουν ως αποτέλεσμα να σχηματιστεί εκ νέου ο IRA, σε λαϊκό στρατό, αριστερής ιδεολογίας με εξαιρετικά μεγάλη λαϊκή απήχηση⁵⁶. Οι οργανώσεις αυτές είχαν ως σημείο αναφοράς το αντάρτικο της Λατινικής Αμερικής εναντίον στον αμερικανικό ιμπεριαλισμό και εναντίον στις κοινωνικές αδικίες. Οι πρώτες ενέργειες αυτού του πυρήνα της νεολαιίστικης πάλης στρέφονταν κατά ηγετικών στελεχών εργοστασίων, συμβόλων της καπιταλιστικής καταπίεσης και εκμετάλλευσης, στρέφοντας την προσοχή τους στο εργατικό κίνημα.⁵⁷

Αν και οι οργανώσεις αυτές είχαν μαρξιστικό-λενινιστικό προσανατολισμό, η δράση τους ερχόταν σε ρήξη με τις ιδέες του Λένιν για την τρομοκρατία, αφού ο Λένιν πίστευε ότι η δράση τέτοιων ομάδων ήταν άσκοπη. Χαρακτηριστικά έλεγε:

Η τρομοκρατία είναι μια στρατιωτική ενέργεια που μπορεί να είναι απόλυτα ωφέλιμη και μάλιστα αναγκαία σε μια ορισμένη στιγμή μάχης σε ορισμένη κατάσταση του στρατού και σε ορισμένες συνθήκες. Η ουσία του ζητήματος βρίσκεται ακριβώς στο ότι η τρομοκρατία αυτή την στιγμή δεν προβάλλεται καθόλου σαν μια επιχείρηση του στρατού εν εκστρατεία, στενά συνδεδεμένη και προσαρμοσμένη σε όλο το σύστημα του αγώνα, αλλά σαν ένα μέσο μεμονωμένης επίθεσης, αυτοτελές και ανεξάρτητο από κάθε στρατό. Και Βέβαια σε συνθήκες έλλειψης μιας κεντρικής επαναστατικής οργάνωσης και αδυναμίας των τοπικών επαναστάσεων η τρομοκρατία δεν μπορεί να είναι τίποτα άλλο. Γιατί ακριβώς δηλώνουμε κατηγορηματικά ότι στις παρούσες συνθήκες ένα τέτοιο μέσο πάλης είναι ακραίο, άσκοπο⁵⁸

Ο Τρότσκι τόνιζε ότι:

Όσο αποτελεσματικότερες είναι οι πράξεις των τρομοκρατών, όσο η προσοχή των μαζών συγκεντρώνεται πάνω σε αυτές τόσο περιορίζεται το ενδιαφέρον των μαζών στην αυτο-οργάνωση και στην αυτό-διαπαιδαγώγηση⁵⁹.

Όμως οι οργανώσεις αυτές δεν συστάθηκαν μόνο ως ένας μηχανισμός αντίδρασης στην καταστολή αλλά ήταν μέρος του πολιτικού αγώνα, όπως ήταν το ζήτημα της ανεργίας που μαστίζε την νεολαία. Έτσι η χρήση βίας από μέρους των οργανώσεων στρέφονταν σε εκείνα τα πρόσωπα που αντιπροσώπευαν το σύστημα, αν και οι

⁵⁵ Hobsbawm E. J., Η εποχή, ο.π. σελ. 568

⁵⁶ Del Carria R. Godchau, J. F., Το 68 η παγκοσμία έκρηξη, μτφρ. Κασάπη Α., Αθήνα, "Κομμούνα" / κοινωνικά κινήματα, 1984, σελ. 98

⁵⁷ Franceschini A. επιμ., Τι είναι οι Ερυθρές Ταξιαρχίες : οι ρίζες, η δημιουργία, η ιστορία το παρόν : ποιοι στ'αλήθεια ήταν οι ερυθροταξιαρχίτες και γιατί συνεχίζουν να δολοφονούν : η νέα μαρτυρία του ιδρυτή των Ερυθρών Ταξιαρχιών και η ελληνική εμπλοκή, μτφρ Salvato M., Αθήνα, Τυποεκτυπωτική, 2005. σελ. 12

⁵⁸ Lenin I. V. ο.π. σελ. 18.

⁵⁹ Lenin I. V. ο.π.. σελ. 44-5.

βίαιες ενέργειες τους είχαν περισσότερο συμβολικό χαρακτήρα. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απαγωγή του Schleyer από την RAF, ο οποίος ήταν διευθυντής της Mercedes-Benz και το 1977 ήταν επικεφαλής των δυο σημαντικότερων γερμανικών εργατικών συνδικάτων, γεγονός που των καθιστούσε αφεντικό των αφεντικών⁶⁰ και ταυτόχρονα αντιπροσώπευε τον ναζιστικό παρελθόν της Γερμανίας αφού ήταν μέλος των Ες-Ες.

Οι μελετητές του φαινομένου της τρομοκρατίας συνήθως αντιμετωπίζουν το θέμα με την εύκολη ανάγωση που τους προσφέρει ο μοντέρνος ψυχολογισμός, θεωρώντας ότι η χρήση βίας πηγάζει από την υποτίμηση και την δυσαρέσκεια των παιδιών της ευημερίας⁶¹ και πολλοί την συσχετίζουν με ένα αίσθημα ενοχής για τα φασιστικά καθεστώτα, κυρίως όσον αφορά την περίπτωση της Γερμανίας. Με αυτό τον τρόπο αναλύεται η δράση της RAF, η οποία τράβηξε στα άκρα την αντιφασιστική αντιπαράθεση. Ακόμα και η πιο γνωστή τους ενέργεια, η δολοφονία του Συνδέσμου Γερμανικών Βιομηχάνων, Hanns Martin Schleyer στις 5 Σεπτεμβρίου 1977 εξασφάλιζε σε ένα βαθμό την νομιμοποίηση της από το ναζιστικό παρελθόν του στα Ες-Ες και όχι με την επαγγελματική του ιδιότητα⁶². Αυτός ο τρόπος με τον οποίο αναλύεται ο αγώνας της τρομοκρατικών οργανώσεων, βρίσκει σύμφωνο και τον Λέων Τρότσκι, ο οποίος έλεγε ότι:

η σημαντικότερη ψυχολογική πηγή της τρομοκρατίας είναι πάντοτε το αίσθημα της εκδικητικότητας που ζητεί διέξοδο⁶³.

Κι αν η ανάλυση των ενόπλων κινήσεων μπορεί να αναλυθεί με έναν εύκολο τρόπο, ανάγοντας την αφετηρία τους σε ψυχολογικές αιτίες, δεν μπορεί να γίνει το ίδιο και για τα εθνικό-απελευθερωτικά κινήματα, επειδή μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο το δικαίωμα εξέγερσης έγινε φυσικό αντικείμενο ευρύτατης αναγνώρισης στην συνείδηση των λαών του φιλελευθέρου δημοκρατικού κόσμου και μάλιστα συμπεριλήφθηκε ρητά σε ορισμένα μεταπολεμικά δημοκρατικά συντάγματα. Έτσι δημιουργείται ένα σημαντικό πρόβλημα: το ποτέ και κάτω από ποιες προϋποθέσεις θα πρέπει να επιτρέπεται η ενάσκηση του⁶⁴;

Σε αυτό το ζήτημα δεν υπάρχει μια καθολική απάντηση, επειδή αυτός που ορίζει την τρομοκρατία είναι σε θέση να αναφέρεται τότε σε εθνικό-απελευθερωτικό κίνημα και τότε σε τρομοκρατία, έτσι η φράση «ο τρομοκράτης του ενός είναι ο πολεμιστής της ελευθερίας για τον άλλο⁶⁵» περιγράφει πολύ γλαφυρά την κατάσταση. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Ιρλανδίας. Αν η Ιρλανδία ήταν

⁶⁰ Laqueur W., A history of terrorism, Νέα Υόρκη, Little, Brown, 1997. σελ. 301.

⁶¹ Χαλαζιάς Χ. Ηλ., Η ιδεολογία του Επαναστατικού Λαϊκού Αγώνα: τα κείμενα, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σελ. 25-27

⁶² Sommier, I., ο.π., σελ. 118-9

⁶³ Lenin I. V. ο.π. σελ. 46

⁶⁴ Παπαδάτος, Π. Α., ο.π. σελ. 36-37.

⁶⁵ Wilkinson P. Stewart A. ο.π. σελ. 24.

ένα αφρικάνικο κράτος και ο πληθυσμός της αποτελούνταν από μαύρους δεν θα αμφισβητούσε κανείς ότι εκεί διεξάγεται απελευθερωτικός αγώνας εναντίον στον αποικισμό, επειδή οι Ιρλανδοί είναι λευκοί και η Ιρλανδία βρίσκεται σε άμεση εγγύτητα με την Αγγλία και θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι της Μεγάλης Βρετανίας, όπως η Σκωτία και η Ουαλία, στον αγώνα τους αποδίδονται ένας γενικός θρησκευτικός χαρακτήρας, αλλά είναι φανερό ότι η ιστορία, τα οικονομικά προβλήματα, η παραβίαση της δικαιοσύνης και η κοινωνική αδικία είναι μερικά από τα προβλήματα που μένουν άλυτα στο Ulster και το Λονδίνο αποφεύγει να δώσει μια πολιτική λύση⁶⁶. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι οι ενέργειες του IRA λογίζονται ως τρομοκρατικές ενώ το ίδιο δεν συμβαίνει στον αγώνα των κινημάτων της αποαποικιοποίησης. Έτσι μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η μεγάλη διαφορά ανάμεσα σε μια τρομοκρατική ενέργεια και την βίαιη καταστολή αυτής από τις αρχές είναι ότι οι δευτέρες είναι νόμιμες πράξεις, οι οποίες έχουν σε πολλές περιπτώσεις έχουν την έγκριση ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού, ο οποίος θα δικαιολογήσει το οποιοδήποτε μετρώ εναντίον στην τρομοκρατία⁶⁷. Ακραία εκδοχή του τελευταίου αποτέλεσε η εκχώρηση στους αστυνομικούς του δικαιώματος να πυροβολούν προκειμένου να εξοντώσουν όσους θεωρούνταν ύποπτοι τρομοκρατίας από την κυβέρνηση της Thatcher, που οδήγησε στη δολοφονία 10 Ιρλανδών στο διάστημα μεταξύ Νοέμβριου 1982 - Απριλίου 1983⁶⁸.

Βέβαια θα πρέπει να γίνει μια επισήμανση ότι ο όρος τρομοκρατία δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην επαναστατική αριστερά, καθώς πολύ συχνά υπήρξαν τρομοκρατικές ενέργειες από την άκρα δεξιά και από φασιστικές οργανώσεις, όπως συνέβη στην Ιταλία⁶⁹.

ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ

Το ζήτημα της τρομοκρατίας είναι ένα ζήτημα ταμπού⁷⁰ για μια σύγχρονη δυτική κοινωνία, η οποία αποφεύγει να μιλάει για τις τραγωδίες της. Βέβαια όταν αναφέρεται σε αυτές ο λόγος της είναι έντονα συναισθηματικά φορτισμένος. Για τις δυτικές κοινωνίες η ανθρώπινη θλίψη δεν σηκώνει συζήτηση. Με αυτό τον τρόπο αποδίδεται ο απαιτούμενος σεβασμός στα θύματα των τρομοκρατικών επιθέσεων και των οικογενειών τους. Σε αυτό έχει συμβάλει και ένας μεγάλος αριθμός

⁶⁶ Χαλαζιάς Χ. Ηλ., ο.π. σελ. 25.

⁶⁷ Zulaika J. Douglass W., ο.π. σελ 158.

⁶⁸ O' Balance , E., Terrorism in the 1980s, Λονδίνο, London, Arms and Armour , 1989, σελ 68.

⁶⁹ Laqueur W., A history. ο.π. σελ χ

⁷⁰ Ως ταμπού θα μπορούσε να οριστεί ότι δεν τολμάμε να διατυπώσουμε κάτω από ορισμένες συνθήκες. Η ιστορία περιέχει μεγάλο αριθμό αποσιωπήσεων που δεν είναι απόρροια απαγορεύσεων ή λήθης. Η ανίχνευση των ταμπού μας επιτρέπει να κατανοούμε τα άρρητα στους κόλπους των διαφόρων κοινωνιών μέσα από τον τρόπο που παρουσιάζεται η ιστορία τους. Τα ζητήματα - ταμπού θρησκευτικής και πολιτικής προέλευσης σχετίζονται με την αποφυγή των ερωτημάτων που θα μπορούσαν να κλονίσουν τις παγιωμένες αντιλήψεις μας. Στο χώρο της πολιτικής και της ιστορίας, πολλά ταμπού σχετίζονται με τις απαρχές των θεσμών που ασκούν εξουσία στην κοινωνία με την συνενοχή της, όπως για παράδειγμα το φαινόμενο της τρομοκρατίας. Ferro M., Τα ταμπού της ιστορίας, μτφρ. Γαλανοπούλου Α., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, σελ. 23.

πολιτικών, με την προπαγάνδα τους κατά της τρομοκρατίας, με αποτέλεσμα να έχει δοθεί στην καταπολέμηση της τρομοκρατίας μια περίεργη αίσθηση θρησκευτικού καθήκοντος⁷¹.

Η κοινωνία αντιμετωπίζει το ζήτημα της τρομοκρατίας όπως και τα υπόλοιπα ζητήματα ταμπού. Το ταμπού μπορεί να εκφραστεί με δυο τρόπους είτε με την απόλυτη σιωπή είτε με την δημιουργία μιας επίσημης μνήμης, η οποία αφού πρόκειται για μια σχολαστική επεξεργασία της ίδιας της ιστορίας και για μια επιλεκτική περιγραφή που τελικά δημιουργεί ένα πνευματικό δόγμα λόγω της στήριξης της από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το Ολοκαύτωμα, με το οποίο έχουμε συνηθίσει να το ταυτίζουμε το δράμα των Εβραίων, ξεχνώντας ότι στα στρατόπεδα συγκέντρωσης υπήρχαν και πολλοί ρομά, ομοφυλόφιλοι και αντιφρονούντες, με αποτέλεσμα να διακυβεύεται το βαθύ πολιτικό νόημα των γεγονότων και η κληρονομία τους⁷² προσδίδοντας μια ακόμα δυσκολία στην μελέτη του φαινομένου της τρομοκρατίας, αφού θα πρέπει να αφαιρεθεί ο συναισθηματικός μανδύας των γεγονότων για να γίνει σωστή αποτίμηση της κατάστασης, ανοίγοντας μια συζήτηση την οποία η πλειοψηφία των μελών της κοινωνίας δεν είναι πρόθυμη να παρακολουθήσει.

Όμως η σιωπή γεγονότων θα οδηγήσει στην άρνηση του παρελθόντος, οδηγώντας στην λήθη ιστορικών φαινομένων κάτι που θα έχει ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση των ιστορικών εμπειριών, ένα γεγονός το οποίο δεν πρέπει να γίνει αποδεκτό από τους ιστορικούς, επειδή όπως λέει και ο Hobsbawm «ο ιστορικός είναι η τράπεζα της εμπειρίας». Θεωρητικά το παρελθόν συνιστά ιστορία. Πολλά απ' αυτά δεν ανήκουν στην αρμοδιότητα των ιστορικών, αλλά ένα μεγάλος μέρος τους. Και στον βαθμό που οι ιστορικοί είναι εκείνοι που συγκεντρώνουν και συγκροτούν την συλλογική μνήμη του παρελθόντος, οι άνθρωποι στην σύγχρονη κοινωνία είναι αναγκασμένοι να στηρίζονται πάνω τους⁷³.

Με αλλά λόγια η κοινωνία θα οφείλει να επιτρέπει την μελέτη του φαινομένου της τρομοκρατίας, παραμερίζοντας τις όποιες συναισθηματικές αγκυλώσεις της για να μην φτάσουμε στο σημείο να δυσκολευόμαστε να μιλήσουμε προσέχοντας για το τι θα ειπωθεί για να μην προσβληθεί η μνήμη των θυμάτων και των οικογενειών τους σε ζητήματα όπως των στρατοπέδων συγκέντρωσης της ναζιστικής Γερμανίας και το Ολοκαύτωμα⁷⁴, όπως της επίθεσης στους Δίδυμους Πύργους την 9^η Σεπτεμβρίου του 2001. Ακόμα και σε ακαδημαϊκό επίπεδο όμως δεν έχουμε κανένα ενδιασμό να μιλάμε για τους πολέμους που έχουν κάνει τα σύγχρονα δυτικά κράτη εις βάρος άλλων κρατών και μάλιστα δεν λείπουν οι περιπτώσεις στις οποίες η κοινή γνώμη

⁷¹ Zulaika J. Douglass W., ο.π. σελ 177-9

⁷² Sommier, I., ο.π σελ. 24-25.

⁷³ Hobsbawm E. J., Για την ιστορία, μτφρ, Ματαλας Π., Αθήνα, Θεμέλιο, 1998, σελ. 42-3

⁷⁴ Barron S. Eckmann S. επιμ., Art of two Germanys: Cold War cultures, Abrams, 2009, σελ 258

τάσσεται υπέρ αυτών των πολέμων, επειδή δεν ενοχλεί η βία⁷⁵ αυτή καθ' αυτή, αλλά ενοχλεί η βία που στρέφεται κατά των δυτικών κοινωνιών και πολλές φορές μόνο η αναφορά σε αυτές τις περιπτώσεις. Πως αλλιώς μπορεί να εξηγηθούν οι έντονες αντιδράσεις που ακολούθησαν την δήλωση του Γερμανού συνθέτη Karlheinz Stockhausen μια εβδομάδα μετά τις επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου λέγοντας ότι:

η επίθεση στους Δίδυμους Πύργους, είναι το σημαντικότερο έργο τέχνης που έχει υπάρξει στο σύμπαν

και σε σχέση με τους δράστες, συμπλήρωνε ο ίδιος,

εμείς ως συνθέτες είμαστε ένα τίποτα αφού δεν μπορούμε να προκαλέσουμε την προσήλωση τόσων εκατομμυρίων θεατών σε μια παράσταση.

Όπως ένας ιστορικός δεν πρέπει να αφήνεται στην λήθη ή στον δογματισμό των ταμπού. Το ίδιο πρέπει να συμβαίνει και στο χώρο της τέχνης, στον οποίο πρέπει να γίνεται σεβαστή η άποψη του καλλιτέχνη και να μην είναι αποδεκτή μόνο η άποψη που δεν θίγει την μνήμη των θυμάτων των τρομοκρατικών επιθέσεων, όπως για παράδειγμα έγινε με τον σκηνοθέτη της ταινίας *Der Baader Meinhof Komplex*, Uli Edel, ο οποίος απέδωσε με τέτοιο τρόπο τις τρομοκρατικές επιθέσεις της RAF ώστε να μην προσβάλει τους συγγενείς των θυμάτων. Όμως υπήρξαν λίγοι δημιουργοί, οι οποίοι στα έργα τους πραγματεύονται θέματα ταμπού για μια κοινωνία, όπως για παράδειγμα ο Rainer Werner Fassbinder, ο οποίος όχι μόνο καταπιάνεται με αυτά αλλά τα αποκαλύπτει⁷⁶ με αποτέλεσμα να δημιουργήσει δυο ταινίες με κεντρικό θέμα την τρομοκρατία δυο χρόνια μετά τους θανάτους της ηγετικής ομάδας της RAF στις φυλακές του Stainheim.

⁷⁵ Ένας ορισμός που μπορεί να δοθεί για το τι είναι βία είναι ο εξής «βία είναι η συμπεριφορά που έχει ως στόχο να προκαλέσει βλάβες σε άτομα ή ζημιές. Sommier, I., ο.π. σελ. 23.

⁷⁶ Ferro M., Τα ταμπού. ο.π. σελ. 133.

Η ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

Der Baader Meinhof Komplex (Το σύμπλεγμα Baader-Meinhof)

Η πιο δημοφιλής και αναγνωρισμένη ταινία για την τρομοκρατία στην Γερμανία είναι το Der Baader Meinhof Komplex, της οποίας η επιτυχία ξεπέρασε τα σύνορα της Γερμανίας αφού έχει βραβευτεί με βραβείο Όσκαρ και με Χρυσή Σφαίρα. Αποτέλεσε μία από τις πιο ακριβές παράγωγες του γερμανικού κινηματογράφου, στην οποία έπαιζαν οι μεγαλύτεροι γερμανοί ηθοποιοί. Η αρχική πρόθεση του σκηνοθέτη ήταν να γυρίσει ένα δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, με αφορμή τα τριάντα χρόνια από την απαγωγή του Scheyer, έχοντας ως σκοπό να ανοίξει η συζήτηση για την RAF. Η ταινία πραγματεύεται την ιστορία και την δράση της τρομοκρατικής οργάνωσης της RAF, από την δημιουργία της μέχρι και το ουσιαστικό τέλος της, τον θάνατο της ηγετικής ομάδας στις φυλακές του Stammheim. Η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση στην οποία μια ταινία θα διεκδικήσει για τον εαυτό της τον χαρακτηρισμό της ιστορικής ταινίας που θα είναι σε θέση να απεικονίσει την πραγματική ιστορία της RAF. Ένα εγχείρημα αρκετά δύσκολο αλλά ως ένα μεγάλο βαθμό θα επιτευχθεί αφού όσοι Γερμανοί έζησαν εκείνη την περίοδο θα είναι σε θέση να κατανοήσουν πιο εύκολα τα γεγονότα τα οποία παρουσιάζει η ταινία⁷⁷.

Ο σκηνοθέτης της ταινίας, Uli Edel προσπαθεί να προσδώσει αντικειμενικότητα στο έργο του, χωρίς να θέλει να πάρει θέση για τα γεγονότα που διαδραματίζονται, αν και η αφήγηση της ταινίας δεν ξεφεύγει από την κυρίαρχη αφήγηση για την RAF, αφού θα επικεντρωθεί στον ψυχολογικό παράγοντα της τρομοκρατίας που πηγάζει από την επιθυμία κοινωνικής εκδίκησης για το καθεστώς, με αποτέλεσμα οι πολιτικές θέσεις της οργάνωσης να έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Το γεγονός αυτό γίνεται έκδηλο ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας που δείχνει την βίαιη καταστολή διαμαρτυρίας στην Δυτική Γερμανία, με αφορμή την επίσκεψη του σείχη του Ιράν, Mohammed Reza Pahlavi⁷⁸.

Όσες φορές ο σκηνοθέτης θελήσει να ενημερώσει τον θεατή για τα παγκόσμια πολιτικά πεπραγμένα εκείνης της περιόδου, θα το κάνει μέσα από τους δέκτες της τηλεόρασης και τα επίκαιρα της εποχής.

Μετά την βίαιη καταστολή, οι πρωταγωνιστές της ταινίας η Gudrun Ensslin και ο Andreas Baader ετοιμάζουν εκρηκτικούς μηχανισμούς για έναν εμπρησμό καταστήματος, χωρίς να ενημερώνεται ο θεατής για τον σκοπό αυτής της δράσης⁷⁹. Μετά τον εμπρησμό οι δυο δράστες θα συλληφθούν και θα καταδικαστούν. Μέσα

⁷⁷ Ebert R., 9 Σεπτεμβρη 2009, The Baader Meinhof Complex, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-baader-meinhof-complex-2009>, προσβαση 26 Οκτωβρη.

⁷⁸ Der Baader Meinhof Komplex, 2008, 4'52" — 8'30"

⁷⁹ Ο.π. 11'42" — 13'27"

από την φυλακή η Ensslin θα δώσει συνέντευξη στην δημοσιογράφο Ulrike Meinhof, μια δημοσιογράφο, υποστηρίκτρια των φοιτητικών διαδηλώσεων που είχαν ξεσπάσει εκείνη την περίοδο. Σε αυτήν την συνέντευξη θα γίνει η μοναδική αναφορά, μέσα στην ταινία, στην αντιφασιστική δράση της ομάδας, παρόλο που ο αντιφασισμός ήταν ένας από τους βασικούς ιδεολογικούς πυλώνες της οργάνωσης⁸⁰.

Στην συνέχεια της ταινίας μαθαίνουμε ότι ο Baader και η Ensslin θα φυγαδευτούν στην Ρώμη⁸¹. Δεν θα μείνουν για πολύ εκεί και θα επιστρέψουν στην Γερμανία. Κατά την επιστροφή του ο Baader θα συλληφθεί, έπειτα από έναν έλεγχο ρουτίνας της αστυνομίας⁸². Η απελευθέρωση του Baader υπήρξε ένα καταλυτικό γεγονός για το μέλλον της Meinhof⁸³, η οποία από κείνη την στιγμή θα περάσει στην παρανομία όπως και για την οργάνωση της RAF, η οποία θα ιδρυθεί μετά από αυτό το γεγονός. Η ταινία θα διηγηθεί χρονικά την ιστορία της οργάνωσης, την εκπαίδευση της στην Ιορδανία⁸⁴, τις τρομοκρατικές ενέργειες, όπως η ληστεία τράπεζας⁸⁵, ο εμπρησμός στρατιωτικής βάσης⁸⁶ και μιας εφημερίδας⁸⁷, μέχρι την σύλληψη των δραστών, τις συνθήκες κρατήσεως και τις προσπάθειες των μελών που παρέμεναν ελεύθεροι για να απελευθερώσουν τους φυλακισμένους, την δολοφονία του τραπεζίτη Jürgen Ponto⁸⁸ και την απαγωγή του Hanns-Martin Schleyer⁸⁹. Η ταινία τελειώνει με τον θάνατο των μελών της RAF μέσα στην φυλακή⁹⁰.

Ο Edel στην προσπάθεια του να αποδώσει ρεαλιστικά την δράση της RAF, θα επικεντρωθεί στους ήρωες και τις μεταξύ τους συγκρούσεις και όχι στα γεγονότα και τις κοινωνικές συνθήκες που γέννησαν την οργάνωση. Οι δράσεις της οργάνωσης θα απεικονιστούν σε σκηνές λίγων δευτερόλεπτων και κυρίως μέσα από την εικόνα που θα παρουσιάσουν οι τηλεοπτικοί δέκτες. Αλλά και ο τρόπος που παρουσιάζονται οι ήρωες δεν προσδίδει κανένα πολιτικό κίνητρο, καθώς το μόνο κίνητρο τους είναι η επιθυμία για εκδίκηση. Μοναχά η Ensslin και η Meinhof παράγουν πολιτικό λόγο για να επεξηγήσουν τις πράξεις τους όμως δεν θα λείψουν οι φορές που οι σύντροφοι τους θα τις ειρωνευτούν⁹¹. Έτσι οι πρωταγωνιστές φαίνονται να είναι έρμια των παθών τους, όπως τα γρήγορα αμάξια, η άσκοπη χρήση βίας και το ελεύθερο σεξ.

⁸⁰ Ο.π. 24'22" – 26'11"

⁸¹ Ο.π. 31'24" – 34'00"

⁸² Ο.π. 37'01" – 38'32"

⁸³ Ο.π. 42'10" – 45'26"

⁸⁴ Ο.π. 46'58" – 55'56"

⁸⁵ Ο.π. 56'15" – 57'22"

⁸⁶ Ο.π. 67'.30"

⁸⁷ Ο.π. 70'44" – 71'.24"

⁸⁸ Ο.π. 74'29" – 81'59"

⁸⁹ Ο.π. 124'.43" – 125'47"

⁹⁰ Ο.π. 138'.47" – 139'33".

⁹¹ Ο.π. 57'58"

Ένα άλλο στοιχείο που δεν παρουσιάζεται επαρκώς στην ταινία είναι οι συνθήκες κράτησης της RAF στις φυλακές του Stammheim, για τις οποίες τα μέλη της θα διαμαρτυρηθούν έντονα, φτάνοντας στο σημείο να πραγματοποιήσουν τρεις πολύ σκληρές απεργίες πείνας για την βελτίωση των συνθηκών κράτησης τους. Μάλιστα η μια απεργία πείνας διήρκησε 145 μέρες, αποτέλεσμα της αναγκαστικής σίτισης τους από τις αρχές. Η απεργία πείνας επέφερε τον θάνατο του Holger Meins τον Νοέμβριο του 1974. Λίγους μήνες νωρίτερα ο Σαρτρ τις είχε παραλληλίσει με αυτές που επικρατούσαν επί του ναζιστικού καθεστώτος⁹². Η ταινία θα παρουσιάσει σε μια σκηνή την απεργία πείνας και τον θάνατο του Meins, χωρίς να δίνεται καμία έμφαση στους λογούς για τους οποίους έγινε η απεργία πείνας⁹³. Επίσης δεν παρουσιάζεται η δυσφορία των κρατούμενων για το καθεστώς της απομόνωσης στην κράτηση τους. Αντίθετα, αναδεικνύεται η εικόνα της ελευθερίας που συνδέεται με την παρουσίαση δωματίων εξοπλισμένων με βιβλιοθήκες και τηλεοράσεις.

Άλλο ένα ενδεικτικό στοιχείο που αποδεικνύει ότι ο σκηνοθέτης ακολουθεί την επίσημη αφήγηση των γεγονότων συνδέεται με την απόδοση των θανάτων των μελών της ηγετικής ομάδας σε αυτοκτονίες. Αυτή η εκδοχή αμφισβητήθηκε από τα μέλη της RAF, χωρίς να εξηγείται το γεγονός ότι η Ingrid Schubert βρέθηκε βαριά τραυματισμένη από μαχαίρι στο κελί της. Το ίδιο, αμφισβητείται έντονα και ο θάνατος της Meinhof, καθώς οι συνθήκες υπό τις οποίες βρέθηκε κρεμασμένη στο κελί της χαρακτηρίζονται ύποπτες⁹⁴. Επίσης, ο Baader και ο Raspe βρέθηκαν νεκροί στα κελιά τους από πυροβολισμό⁹⁵.

Ένα άλλο απόηχο του σκηνοθέτη είναι ο τρόπος της παρουσίασης των δράσεων της RAF αφού δεν αναδεικνύονται οι λόγοι για τους οποίους προβαίνουν σε αυτές, αφήνοντας μια υπόνοια χυδαιότητας, όπως για παράδειγμα στο περιστατικό της απαγωγής του Scheyer, όπου δεν αναφέρεται η ιδιότητα του, ως πρώην μέλος των Ες-Ες.

Μπορεί να ισχυριστεί ότι ο σκηνοθέτης δεν ενδιαφέρθηκε να δημιουργήσει μια ταινία όπου στο κέντρο της θα βρίσκεται η δράση της RAF αλλά κάνει μια προσπάθεια να ψυχογραφήσει τους πρωταγωνιστές, καθώς οι ενέργειες, όπως και οι συνθήκες που επικρατούσαν περνούν σε δεύτερη μοίρα, γίνονται το φόντο της ιστορίας ώστε ο θεατής να είναι σε θέση να κατανοήσει το πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία.

⁹² Sommier, I., ο.π. σελ. 100-1

⁹³ Ο.π. 89'08"—92'32".

⁹⁴ Sommier, I., σελ. 172.

⁹⁵ Varon J. P., *Bring the war home: the weather underground, the red army faction, and revolutionary violence in the sixties and seventies*, University of California Press, 2004. σελ. 198

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι η ταινία *Der Baader Meinhof Komplex* είναι μια ταινία, η οποία θέλει να προσεγγίσει την δράση της RAF με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί ένα ιστορικό τεκμήριο για αυτήν και ταυτόχρονα θέλει να μην προκαλέσει το κοινό αίσθημα των θεατών, προσπαθώντας ο σκηνοθέτης να είναι ένας αντικειμενικός παρατηρητής των γεγονότων, ακολουθώντας την επίσημη εκδοχή της ιστορίας της οργάνωσης. Η προσπάθεια του σκηνοθέτη να είναι αντικειμενικός στην αποτύπωση των γεγονότων, θα ανοίξει μια συζήτηση για το κατά πόσο η συγκεκριμένη ταινία αποδίδει τα πραγματικά γεγονότα, αφού κάποιιο υποστηρίζουν ότι η ταινία παρουσιάζει τους τρομοκράτες ηρωοποιημένους ενώ κάποιιο άλλοι μιλούν για απόκρυψη στοιχείων για να δημιουργηθεί μια ακίνδυνη εκδοχή της RAF, ως μια οργάνωση επιτόλαιων παιδιών που θεωρούν ότι καταπιέζονται, επαναστάτες δίχως αίτια.

Deutschland im Herbst (Γερμανία το φθινόπωρο)

Ο Alexander Kluge ήταν ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου. Οι ταινίες του πραγματεύονται τα σοβαρά προβλήματα της γερμανικής κοινωνίας⁹⁶ χρησιμοποιώντας την τεχνική του κολάζ, δηλαδή οι ταινίες συνδυάζουν την μυθοπλασία, το ντοκιμαντέρ, τους γραπτούς τίτλους και αλλά στοιχεία⁹⁷.

Η ταινία *Deutschland im Herbst* είναι ένα συλλογικό έργο έντεκα σκηνοθετών⁹⁸ για το πολιτικό κλίμα που επικράτησε στην Δυτική Γερμανία έπειτα από την δολοφονία του Scheyer. Συντονιστής της ταινίας ήταν ο Alexander Kluge, όμως ο καθένας από τους εμπλεκόμενους σκηνοθέτες θα σκηνοθετήσει με τον δικό του τρόπο⁹⁹. Η ταινία βραβεύτηκε το 1978 στο 28^ο Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βερολίνου. Η αφήγηση της ταινίας δεν είναι γραμμική αλλά αποτελείται από διάφορα τμήματα. Η ταινία έχει στοιχεία από ντοκιμαντέρ, παρουσιάζοντας εικόνες από τα επίκαιρα της εποχής, όσο και από μυθοπλαστικά τμήματα και την ύπαρξη συνεντεύξεων. Η ταινία δεν αναφέρεται άμεσα στην τρομοκρατία, αλλά τοποθετείται αμέσως μετά τους θανάτους της ηγετικής ομάδας της RAF στις φυλακές του Stammheim και την δολοφονία του Scheyer, προσπαθώντας να δώσει μια εικόνα για την ατμόσφαιρα και τον αντίκτυπο που είχαν αυτά τα γεγονότα στην κοινωνία της Γερμανίας. Οι δημιουργοί της ταινίας φαίνεται να είναι φιλικά προσκείμενοι προς την RAF αφού προσπαθούν να αναδείξουν τον αυταρχικό χαρακτήρα του γερμανικού κράτους.

⁹⁶ Cook, D. A., *A history of narrative film*, Νέα Υόρκη, W. W. Norton, 2004, σελ. 586.

⁹⁷ Thompson K. Bordwell D., *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, μτφρ. Λερός Ν. Κολαίτη Ρ., Αθήνα, Πατάκης, 2011, σελ. 573

⁹⁸ Οι σκηνοθέτες είναι οι Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel

⁹⁹ Sandford J., *The new german cinema*, Λονδίνο, Oswald Wolff, 1980, σελ. 148.

Η ταινία ξεκινάει με την ανάγνωση της επιστολής του Scheyer προς τα παιδιά του. Σε αυτή την επιστολή, προτρέπει τα παιδιά του να μην υποκύψουν στους εκβιασμούς της τρομοκρατικής οργάνωσης επειδή αυτό θα άνοιγε τον ασκό του Αίολου καθώς αν οι αρχές ενδώσουν στις απαιτήσεις της RAF, θα τους έδινε ώθηση να συνεχίσουν την δράση τους. Όσο ακούμε την ανάγνωση της επιστολής την ίδια στιγμή βλέπουμε εικόνες από την νεκρώσιμη ακολουθία του Scheyer¹⁰⁰.

Στις επόμενες σκηνές ακολουθούν δυο παράλληλες ιστορίες, ενός ζευγαριού ανδρών, του Fassbinder και του εραστή του Armin Meier και της συνέντευξης που παίρνει ο Fassbinder από την μητέρα του. Στην πρώτη ιστορία εμφανίζεται ο Fassbinder να μπαίνει στο σπίτι αγχωμένος για την μοίρα των μελών της RAF και όταν μαθαίνει για τον θάνατο τους, δε μπορεί να πιστέψει ότι ήταν αυτοκτονία αφού λέει:

Πρόκειται για την πιο ασφαλή φυλακή του κόσμου. Δεν επιτρέπεται σε κανέναν να μπει στα κελιά. Και τα κελιά ερευνούνται εξονυχιστικά, δυο φορές την ημέρα, είναι πραγματικά απίστευτο να έχουν μπει όπλα εκεί μέσα

ενώ ο Armin εκφράζεται υποστηρικτικά για το κράτος, αφού θεωρεί ότι αυτοί που είναι στην φυλακή πρέπει να κρεμαστούν, επειδή είναι εγκληματίες και το κράτος δεν έχει άλλη επιλογή. Με αυτό τον τρόπο πολύ γρήγορα στην ταινία εμφανίζονται οι δυο αντικρουόμενες απόψεις για την RAF και την δράση της.

Κατά την διάρκεια της συνέντευξης διεξάγεται μια συζήτηση σχετικά με την δημοκρατία, για ποια είναι τα όρια της και πως θα πρέπει να αντιμετωπίζει τους τρομοκράτες. Αν και η συνεντευξιασμένη αυτοπροσδιορίζεται δημοκράτισσα, δεν διστάζει να παραδεχθεί ότι το καλύτερο καθεστώς είναι μια αυταρχική μοναρχία, στην οποία ο μονάρχης θα ήταν φιλεύσπλαχνος, ήπιος και σωστός¹⁰¹.

Η επομένη σκηνή ξεφεύγει από την συζήτηση για την αντιμετώπιση των τρομοκρατών. Παρουσιάζει την ιστορία μιας καθηγήτριας ιστορίας, της Gabi Teichert, η οποία σκάβει για να βρει την ιστορική αλήθεια, με την συμβολική εικόνα του σκαψίματος του εδάφους, επειδή η ίδια άρχισε να αμφιβάλλει για την ιστορία που διδάσκει. Στην συνέχεια γίνεται ένας παραλληλισμός της ιστορίας του στρατάρχη Erwin Rommel, ήρωα της Αφρικής, ο οποίος δηλητηριάστηκε από την ναζιστική κυβέρνηση αλλά θάφτηκε δημόσια δαπάνη, με την παρουσία πολύ κόσμου στην κηδεία του και της περίπτωσης του Scheyer, ενός βιομήχανου που πέθανε στα χέρια των τρομοκρατών που επίσης η κηδεία του έγινε δημόσια δαπάνη με πολύ κόσμο να την παρακολουθεί, ενώ μετά την κηδεία ακολούθησε ένα πλούσιο δείπνο. Μάλιστα στα εργοστάσια της Mercedes κρατηθήκαν τρία λεπτά σιγής στην μνήμη του νεκρού, ο οποίος ήταν διευθυντής, αν και το 95% των

¹⁰⁰ Deutschland im Herbst, 1978, 48" —3'43"

¹⁰¹ Ο.π. 4'37"—29'59"

εργαζομένων ήταν αλλοδαποί. Σε αυτό το σημείο γίνεται μια ξεκάθαρη αναφορά στον αυταρχισμό του γερμανικού κράτους της δεκαετίας του 70', αφού παραλληλίζεται με το ναζιστικό παρελθόν της Γερμανίας. Επίσης σε αυτό το σημείο αφήνονται υπόνοιες ότι το γερμανικό κράτος ήταν υπεύθυνο για τον θάνατο του Scheyer, όπως ήταν για το θάνατο του στρατηγού Rommel¹⁰².

Η επόμενη σκηνή της ταινίας μας οδηγεί στην φυλακή όπου κρατείται ο Horst Mahler, όπου πραγματοποιείται μια συνέντευξη μαζί του. Ο Mahler ήταν ύποπτος ως ιδρυτικό μέλος της RAF. Του είχε επιβληθεί ποινή φυλάκισης 14 χρόνων. Ο Mahler στην συνέντευξη του αναφέρεται στην κοινωνία της Γερμανίας λέγοντας ότι η μη ύπαρξη ενός αντιναζιστικού κινήματος στην Γερμανία μέχρι τις εξεγέρσεις του 67', ήταν η αιτία για την οποία ο φασισμός συνέχιζε να υπάρχει. Στην συνέχεια της συνέντευξης του θα ασκήσει κριτική στην δράση της RAF προσπαθώντας να εξηγήσει τον λόγο για τον οποίο είχε αποτύχει, θεωρώντας ότι η κοινωνία δεν ήταν έτοιμη να ξεκινήσει πόλεμο με το κράτος καταλήγοντας να κάνει διάκριση μεταξύ του δολοφόνου και του επαναστάτη, κάνοντας σαφές ότι η μεταξύ τους διάκριση ανάγεται στο σύστημα ηθικών αξιών:

Ένας δολοφόνος απομακρύνεται από αυτό, ενώ ένας επαναστάτης το εξυψώνει.

Στο τέλος ο Mahler θα δώσει μια εξήγηση για τον λόγο που μια μερίδα του κόσμου είχε θετική γνώμη για την δράση της RAF. Αυτό συνέβαινε επειδή η αποστροφή για τον φασισμό, φανερώνει ότι οι αιτίες που τον γέννησαν υφίστανται ακόμα στην κοινωνία¹⁰³.

Μετά την συνέντευξη του Mahler η ροή της ταινίας αλλάζει. Μέχρι εκείνη την στιγμή στην ταινία παρουσιαζόταν η αρνητική εικόνα των τρομοκρατών, ενώ στην συνέχεια αναδεικνύεται η άλλη μερίδα της κοινωνίας που τους έβλεπε θετικά. Έτσι αμέσως μετά ακολουθούν δυο επεισόδια στα οποία οι πολίτες προσπαθούν να βοηθήσουν τα μέλη της RAF, τα οποία δεν είχαν φυλακιστεί, παρέχοντας τους περίθαλψη ή στέγαση¹⁰⁴, ακόμα και να τους βοηθήσουν να φυγαδευτούν¹⁰⁵. Στο σημείο αυτό παρουσιάζεται η μερίδα των ανθρώπων, οι οποίοι έβλεπαν θετικά την δράση της RAF. Αυτή η μερίδα ανθρώπων δεν ήταν μικρή αφού σε μια δημοσκόπηση που πραγματοποιήθηκε το 25% των νέων κάτω από τα τριάντα δήλωνε συμπάθεια προς την RAF και ένας στους είκοσι δήλωνε ότι θα έδινε καταφύγιο στα μέλη της RAF¹⁰⁶.

Ανάμεσα σε αυτά τα επεισόδια, οδηγούμαστε στο κινηματογραφικό πλατό του Fassbinder, ο οποίος απαγγέλει ένα ποίημα, παρουσιάζοντας για άλλη μια φορά την

¹⁰² Ο.π. 31'7"—45'48"

¹⁰³ Ο.π. 48'13"—56'51"

¹⁰⁴ Ο.π. 56'58—61'50"

¹⁰⁵ Ο.π. 67—72'20"

¹⁰⁶ Laqueur W., A history. ο.π. σελ. 300

αμφισβήτηση του για το γεγονός ότι η ηγετική ομάδα της RAF αυτοκτόνησε στις φυλακές. Εν τούτοις είναι πεπεισμένος ότι η πλειοψηφία της κοινωνίας έχει αποδεχτεί την επίσημη εκδοχή των γεγονότων του Stammheim περί αυτοκτονίας, αφού είναι περήφανοι για την αντιτρομοκρατική ομάδα της χώρας τους¹⁰⁷.

Στην συνέχεια η ταινία επιστρέφει στην καθηγήτρια ιστορίας, η οποία σε ένα βιβλίο διάβασε ότι ο εθνικός ύμνος της Γερμανίας τραγουδιόταν διαφορετικά από το 1918. Ακολουθεί μια σκηνή που στην εικόνα έδειχνε τις κινητοποιήσεις των πολιτών μέσα από τα επικάρα της εποχής και από πάνω ακουγόταν ο εθνικός ύμνος της Γερμανίας, παραλλαγμένος, αφού τέλειωνε με αναφορά στην Rosa Luxemburg και στον Karl Liebknecht¹⁰⁸, βγάζοντας το συμπέρασμα ότι ο ύμνος δεν έχει εθνικό χαρακτήρα αλλά ταξικό, με την αναφορά στους πολεμιστές της ελευθερίας να μην αναφέρονται στην εθνική αλλά στην κοινωνική ελευθερία. Πιθανότατα αν και το τραγούδι που ακούγεται χαρακτηρίζεται ως ένας παραλλαγμένος εθνικός ύμνος, μάλλον είναι ένα πολιτικό τραγούδι.

Μετά τον ύμνο με το ταξικό πρόσημο, η ταινία μας μεταφέρει στα τέλη του Σεπτεμβρίου του 1977 στην εθνική συνδιάσκεψη των Γερμανών σοσιαλδημοκρατών που έλαβε χώρα στο Αμβούργο. Σε αυτό το σημείο, ακούμε τον Ελβετό συγγραφέα Max Frisch, ο οποίος ήταν καλεσμένος ως ομιλητής του συνεδρίου, να βγάζει έναν πύρινο λόγο τόσο κατά της τρομοκρατίας όσο και κατά της ανάδυσης μιας νέας αριστεράς, η οποία αναπτύχτηκε κυρίως στους κόλπους της νεολαίας και του πανεπιστημίου¹⁰⁹, η οποία ασκούσε έντονη κριτική στο Σοσιαλιστικοδημοκρατικό κόμμα, το οποίο εκείνη την περίοδο ήταν στην εξουσία¹¹⁰. Η σύγκριση μεταξύ του επαναστατικού χαρακτήρα της αριστεράς του 18' με την συμβιβασμένη αριστερά του 77' που κατακρίνει τα επαναστατικά χαρακτηριστικά της κοινωνίας είναι αναπόφευκτη από τους θεατές της ταινίας.

Στην επομένη σκηνή της ταινίας, παρουσιάζεται μια συνεδρίαση για την παράγωγή μιας ταινίας. Το θέμα της συνεδρίασης που τίθεται υπό συζήτηση είναι η τραγωδία του Σοφόκλη, Αντιγόνη. Μέσα από μια τηλεόραση θα παρουσιαστούν τρία αποσπάσματα από το έργο, ο λόγος της Αντιγόνης προς την αδελφή της, Ισμήνη, για το καθήκον τους να τηρήσουν τους ιερούς νομούς, τον λόγο του Κρέοντα που θεσπίζει μια αυστηρή τιμωρία σε όποιον τολμήσει να θάψει τον Πολυνίκη και την σκηνή όπου οι φύλακες συλλαμβάνουν την Αντιγόνη την στιγμή που φαθεί τον αδελφό της. Οι παραγωγοί αρνούνται να δεχτούν να γυριστεί η ταινία με θέμα τον μύθο της Αντιγόνης επειδή την εποχή την οποία ζουν δεν είναι να δυνατόν να προβάλλονται ταινίες με επαναστάτες για πρωταγωνιστές επειδή μπορεί να δημιουργεί παρεξηγήσεις και να θεωρηθεί ως κάλεσμα προς ανατροπή. Ο μύθος

¹⁰⁷ Ο.π. 61'51"—66'59"

¹⁰⁸ Ο.π 72'39" —74'44"

¹⁰⁹ Sommier, I., ο.π. σελ. 60

¹¹⁰ Ο.π. 80'57"—83'10"

της Αντιγόνης δεν συμπεριλαμβάνεται τυχαία στην ταινία, καθώς οι σκηνοθέτες της ταινίας θέλουν να αναδείξουν τον αυταρχισμό του κράτους, όχι μόνο επειδή λογοκρίνεται μια ταινία που μπορεί να θεωρηθεί ανατρεπτική αλλά κάνοντας την σύνδεση με το σήμερα ταυτίζοντας το αυταρχικό κράτος με τον Κρέοντα. Με αυτό το σχήμα γίνεται ο παραλληλισμός της Αντιγόνης με την τρομοκρατική οργάνωση, η οποία αντιστάθηκε στους σκληρούς νομούς της εξουσίας έχοντας διαφορετικό κώδικα αξιών που είναι αντίθετος με τον κυρίαρχο και δεν διστάζουν να θυσιαστούν για τα ιδανικά τους. Έτσι δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι οι παραγωγοί δεν έχουν κανέναν ενδοιασμό να μιλούν για τρομοκρατία κατά τον 5^ο αιώνα π.χ.¹¹¹.

Οι τελευταίες σκηνές της ταινίας βρίσκουν τους δημιουργούς της να αναζητούν το τάφο των Baader και Ensslin, οι οποίοι θάφτηκαν έξω από την πόλη της Στουτγάρδης, επειδή αυτή ήταν η επιθυμία του δήμαρχου της πόλης και των πολιτών της. Ένα γεγονός που καθιστούσε δύσκολο να βρεθεί ο τάφος τους ακόμα και για τους ίδιους τους γονείς των νεκρών. Η ταινία κλείνει με χιλιάδες πολιτών, οι οποίοι βρεθήκαν στις 27 Οκτώβρη στην νεκρώσιμη ακολουθία των μελών της RAF, που είχαν βρεθεί νεκροί στην φυλακή του Stammheim, κρατώντας πανό που έγραφαν «όποιος επιτίθεται στην Ο.Δ.Γ., αυτοκτονεί» και «η Gudrun, ο Andreas και ο Jan βασανιστήκαν και δολοφονήθηκαν στον Stammheim». Μια εικόνα που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα από την κηδεία που Scheyer. Χιλιάδες πολίτες έρχονται αυθόρμητα για να θρηνήσουν και να διαμαρτυρηθούν για τον θάνατο των τρομοκρατών σε μια κηδεία που πραγματοποιήθηκε έξω από τα όρια της πόλης ενώ στην κηδεία του Scheyer παρευρέθηκαν οι δημοσιές αρχές για να τιμήσουν το θύμα της τρομοκρατίας σε έναν μεγαλόπρεπη ναό της πόλης. Παρολ' αυτά όσοι παραβρεθήκαν στην κηδεία της RAF δεν ήταν ελεύθεροι καθώς η κηδεία πραγματοποιήθηκε με την επίβλεψη της αστυνομίας, η οποία δεν θα διστάσει να επιτεθεί σε όσους τόλμησαν να βρεθούν στην κηδεία¹¹².

Η ταινία είναι μια πολιτική ταινία, η οποία θέλει να αποθανάτισει το κλίμα που επικρατούσε μετά την απαγωγή-δολοφονία Scheyer και δεν ασχολείται με την τρομοκρατία άμεσα. Βέβαια οι δημιουργοί της ταινίας φαίνεται να παίρνουν θέση υπέρ της RAF προσπαθώντας να προβάλουν την κρατική βία, η οποία στο όνομα της δημοκρατίας και της δικαιοσύνης είναι πρόθυμη να εξοντώσει ανθρώπους, όχι μόνο επειδή είναι δολοφόνοι αλλά επειδή τόλμησαν να αμφισβητήσουν την κυριαρχία της εξουσίας. Όμως η θετική άποψη των σκηνοθετών δεν είναι για όλες τις δράσεις της οργάνωσης, αφού τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της ταινίας αναφέρεται ότι «δεν έχει σημασία ποιος ξεκίνησε την βία αλλά σημασία έχει να τελειώσει»¹¹³. Αυτό είναι ξεκάθαρο από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι δυο κηδείες, όπου στην κηδεία του Scheyer γίνεται ένας ξεκάθαρος παραλληλισμός με το ναζιστικό

¹¹¹ Ο.π. 83'13"–98'11"

¹¹² Ο.π. 98'24"–117'01"

¹¹³ Ο.π. 4'10"–4'30", 117'07"–117'20"

καθιστών, ενώ η δεύτερη παρουσιάζεται ως μια αυθόρμητη διαμαρτυρία, στην οποία μάλιστα η αστυνομία δεν θα διστάσει να ασκήσει βία σε εκείνους που παραβρεθήκαν. Οι δημιουργοί της ταινίας βρεθήκαν ξεκάθαρα απέναντι στον κρατικό αυταρχισμό, δημιουργώντας μια ταινία μόλις ένα χρόνο μετά από την απαγωγή του Scheyer, όσο ακόμα η μνήμη των γεγονότων ήταν νωπή. Η γνώμη του κόσμου για την δράση της οργάνωσης, γίνεται αντιληπτή από τα επιχειρήματα που χρησιμοποιεί η μητέρα που Fassbinder και του Armin. Με την αναφορά στον μύθο της Αντιγόνης γίνεται ξεκάθαρος ο φόβος της άρχουσας τάξης για το οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ανατρεπτικό.

Die dritte Generation (Η Τρίτη Γένια)

Ο Fassbinder ήταν ένας από τους πιο παραγωγικούς σκηνοθέτες του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου και για πολλούς κριτικούς κινηματογράφου ο θάνατος του σηματοδότησε το τέλος του Κινήματος¹¹⁴. Οι καλλιτεχνικές επιρροές προέρχονταν από διάφορα κινηματογραφικά είδη. Οι ταινίες του θα ρίξουν την έντονη κριτική τους ματιά στην πραγματικότητα της Γερμανίας¹¹⁵. Το γεγονός αυτό δεν τον εμπόδισε να γίνει γνωστός σε διεθνές επίπεδο.

Το 1979 ο Fassbinder θα σκηνοθετεί μια κωμωδία με κεντρικό θέμα την τρομοκρατία. Ένα γεγονός που φαντάζει περίεργο, ειδικά αν συλλογιστεί κανείς ότι αυτή η ταινία γυρίζεται μόλις δυο χρόνια μετά την απαγωγή-δολοφονία του Scheyer και τον θάνατο των μελών της RAF. Η Die dritte Generation είναι μια ταινία γεμάτη αναφορές στην δράση της RAF, όπως η απαγωγή ένος επιχειρηματία, όμως δεν γίνεται ξεκάθαρο από τον σκηνοθέτη εάν θέλει να ασκήσει κριτική στις δράσεις της οργάνωσης ή εάν θέλει να δημιουργήσει μια ταινία για αυτήν χωρίς να προκαλεί το κοινό αίσθημα. Παρόλ' αυτά καταφέρνει να κάνει την σύζευξη μεταξύ κωμωδίας και τρομοκρατίας με επιτυχία.

Ήδη από τον τίτλο της ταινίας γίνονται γνώστες οι προθέσεις του σκηνοθέτη¹¹⁶, αφού αναφέρεται στην τρομοκρατία στην Γερμανία και τους συνεχιστές της Ομάδας Baader- Meinhof. Στην αρχή της ταινίας, πριν τους τίτλους έναρξης ο Fassbinder θα μας εξηγήσει τους σκοπούς αυτής της ταινίας:

μια κωμωδία για τα κοινωνικά παιχνίδια, σε έξι μέρη, γεμάτα σασπένς, ενθουσιασμό, λογική, σκληρότητα και τρελά, όπως ένα παραμύθι από αυτά που λέγονται στα παιδιά για να τα προετοιμάσουμε για τον θάνατο μέσα από τις αλλαγές της ζωής.

Στην συνέχεια μας λέει ότι αυτή η ταινία είναι αφιερωμένη στον πραγματικό εραστή, χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες για αυτόν. Αμέσως μετά την

¹¹⁴ Reimer R. C. Reimer C. J., Historical dictionary of german cinema, Lanham, Maryland Toronto Plymouth, The Scarecrow Press, 2008 σελ. 106.

¹¹⁵ Χρυσοστομίδης Α επιμ, Το βιβλίο του σινεμά, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001 σελ. 140.

¹¹⁶ Die dritte Generation σημαίνει η Τρίτη Γένια

αφιέρωση ο Fassbinder ευχαριστεί, ίσως με μια δόση είρωνας, εκ των υστέρων τους νομικούς της Γερμανίας, επειδή δεν αμφισβήτησαν την συνταγματική νομιμότητα των πάντων επειδή η ταινία αναφέρεται στην επιχείρηση Mogadishu και σε αλλά γεγονότα που σχετίζονται με το Mogadishu¹¹⁷.

Στην αρχή της ταινίας βλέπουμε την κινητοποίηση των μελών της οργάνωσης όταν δέχονται ένα τηλεφώνημα με το συνθηματικό «ο κόσμος σαν βούληση και σαν παράσταση». Μια ευθεία αναφορά στο έργο του φιλοσόφου Άρθουρ Σοπενχάουερ, όπου στην συνέχεια της ταινίας μαθαίνουμε ότι σε αυτό το έργο υπάρχει η φράση «η ανθρώπινη ύπαρξη αξίζει όσο και μια πέτρα». Μέσα από αυτή την κινητοποίηση βλέπουμε ότι όλα τα μέλη της οργάνωσης είναι συνηθισμένα άτομα, τα οποία φαίνονται να μην έχουν κάποια πολιτική θέση¹¹⁸. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα την περίπτωση της Hilde, η οποία ούσα καθηγήτρια ιστορίας παραδίδοντας το μάθημα για τις Επανάστασεις του 1848 στους μαθητές της, όταν ένας από τους μαθητές της σημειώνει ότι οι αρχές της αστικής τάξης οδήγησαν στο Τρίτο Ράιχ και θα συνεχίζει λέγοντας ότι ακόμα και σήμερα κυριαρχούν οι ίδιες αξίες. Εκείνη θα του απαντήσει ότι η ανάλυση του είναι απλοϊκή και ότι εκείνη δεν είναι εκεί για να διδάσκει προσωπικές απόψεις αλλά τα αντικειμενικά γεγονότα¹¹⁹. Η απουσία πολιτικού λόγου είναι έκδηλη καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, με εξαίρεση δυο περιπτώσεις. Η πρώτη περίπτωση του μαθητή της Hilde και η δεύτερη στην αναφορά στο έργο του Μπακούνιν, η οποία όμως επιδέχεται ειρωνικά σχόλια από τα μέλη της οργάνωσης¹²⁰. Σε αυτές τις συμπεριφορές θα πρέπει να συμπεριληφθεί και η περίπτωση του Paul, ο οποίος όταν επέστρεψε από την στρατιωτική εκπαίδευση του στην Αφρική δεν θα διστάσει να επικαλεστεί την αμφισβήτηση των αστικών αξιών για να βιάσει την Hilde όταν εκείνη αρνείται να κοιμηθεί μαζί του¹²¹ αν και στην συνέχεια γίνονται ζευγάρι, στο οποίο είναι ξεκάθαρη η ανωτερότητα του άνδρα προς την γυναίκα καθιστώντας την εξαρτημένη από αυτόν, ενώ μέχρι εκείνη την στιγμή η Hilde παρουσιαζόταν ως μια δυναμική γυναίκα. Αν και φαινομενικά αμφισβητούν τις αστικές αξίες στην ουσία τις αναπαράγουν.

Τα μέλη της οργάνωσης συγκεντρώνονται στο σπίτι κάποιου συντρόφου για να οργανώσουν τα σχέδια της δράσης τους, χωρίς όμως ο θεατής να μαθαίνει ποια είναι αυτή η δράση¹²². Έπειτα από μια επιτυχημένη επιχείρηση κλοπής κάποιων έγγραφων, ο Paul δολοφονείται από τις αρχές¹²³, ένα γεγονός που αναγκάζει τα υπόλοιπα μέλη της οργάνωσης να αλλάξουν ταυτότητες και να κρυφτούν¹²⁴. Σε

¹¹⁷ Die dritte Generation, 1979, 24"—03'33"

¹¹⁸ Ο.π. 4'11" —13'08"

¹¹⁹ Ο.π. 9'—10'15"

¹²⁰ Ο.π. 38'06" —38'58"

¹²¹ Ο.π. 31'35"—32'36"

¹²² Ο.π. 54'30" — 63'

¹²³ Ο.π. 85'39"

¹²⁴ Ο.π. 76'52" —77'26"

αυτό το σημείο τα μέλη της οργάνωσης για να εξασφαλίσουν κάποια χρήματα, αποφασίζουν να ληστεύσουν σε μια τράπεζα¹²⁵. Μετά την επιτυχημένη ληστεία, αποφασίζεται, χωρίς την παρουσία της ηγετικής μορφής της οργάνωσης August, να απαγάγουν τον επιχειρηματία Luch, με σκοπό να απαιτήσουν την απελευθέρωση όλων των πολιτικών κρατούμενων της Γερμανίας¹²⁶, σε αυτό το σημείο γίνεται αναφορά στην απαγωγή Scheyer που αποσκοπεί στην απελευθέρωση της ηγετικής ομάδας από τις φυλακές του Stammheim. Ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο για το οποίο είναι πεπεισμένοι ότι θα έχει αποτέλεσμα. Όσο τα μέλη της οργάνωσης σχεδιάζουν την δράση τους, ο August συνεργάζεται με τον επιχειρηματία Luch και τις αρχές εις βάρος της οργάνωσης του¹²⁷, με αποτέλεσμα την δολοφονία δυο ακόμα μελών της οργάνωσης. Η ταινία τελειώνει με τα απομεινάντα μέλη της οργάνωσης να αναγκάζουν τον Luch να εκφωνήσει μπροστά σε μια κάμερα ένα κείμενο της οργάνωσης. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας εστιάζει στο χαμόγελο του επιχειρηματία, ο οποίος πίστευε ότι όλο αυτό είναι μέρος της συμφωνίας με τον August¹²⁸. Ο θεατής δεν μαθαίνει την έκβαση της απαγωγής.

Ο Fassbinder σκηνοθέτησε μια κωμωδία για ένα ευαίσθητο θέμα για τον κοινό της Γερμανίας, όπως αυτό της τρομοκρατίας. Ωστόσο δεν λείπουν οι πολιτικές θέσεις του σκηνοθέτη, όχι τόσο για το ζήτημα της τρομοκρατίας, όσο για το καταπιεστικό κράτος, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το λόγο του μαθητή που ανέφερε ότι οι συνθήκες που οδήγησαν στο Τρίτο Ράιχ διατηρούνται και σήμερα. Ένα άλλο περιστατικό που αναδεικνύει την έντονη άσκηση βίας από μεριάς κράτους είναι το γεγονός ότι οι αστυνομικοί δεν συλλαμβάνουν τους τρομοκράτες αλλά τους πυροβολούν, παρόλο που δεν φαίνεται να έχουν διαπράξει κάποιο έγκλημα¹²⁹.

Στην ταινία του ο Fassbinder επιχειρεί να καταδείξει την καταπίεση του κράτους, χωρίς Βέβαια να παίρνει το μέρος των τρομοκρατών, αφού και αυτούς τους παρουσιάζει με έναν κωμικό τρόπο, βασιζόμενος σε στερεοτυπικές αντιλήψεις και στερεοτυπικές συμπεριφορές που χαρακτηρίζουν τέτοιου είδους ομάδες όπως είναι η χρήση ναρκωτικών και η σεξουαλική ελευθερία, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Ilse, που το μόνο που ξέρουμε για αυτή είναι ότι κάνει χρήση ναρκωτικών, δίνοντας μια από τις κωμικές σκηνές της ταινίας όταν ο Frank της ρίχνει στο πάτωμα την δόση της εκείνη να σκύβει και να γλύφει το πάτωμα¹³⁰ και την περίπτωση της Susanne, η οποία κάνει σεξ με τον πεθερό της¹³¹.

¹²⁵ Ο.π. 83'54"–85'34"

¹²⁶ Ο.π. 88'13"–90'15"

¹²⁷ Ο.π. 92'46"–96'24"

¹²⁸ Ο.π. 103'46"–104'27"

¹²⁹ Ο.π. 67'42"–68'42"

¹³⁰ Ο.π. 45'48"–45'55"

¹³¹ Ο.π. 19'52"–22'10"

Άλλη μια συμπεριφορά που καυτηριάζει ο Fassbinder είναι της ύπαρξης μιας ηγετικής φυσιογνωμίας, η οποία σχεδιάζει μόνη της τις δράσεις της οργάνωσης, χωρίς την συμβολή των υπολοίπων μελών, αλλά η ίδια δεν θα συμμετάσχει σε καμία από τις δράσεις της οργάνωσης. Μια συμπεριφορά που δεν αμφισβητείται από κανέναν, ακόμα και όταν φτάνει στο σημείο να ενοχοποιήσει ένα από τα μέλη της οργάνωσης ως καταδότη¹³² επειδή οι δράσεις της οργάνωσης δεν έχουν πολιτική σκοπιμότητα, αυτό έχει ως αποτέλεσμα την εύκολη χειραγώγηση ολόκληρης της οργάνωσης από ένα άτομο, το οποίο μπορεί να δρα εναντίον σε αυτήν, χρησιμοποιώντας την οργάνωση για να τρομοκρατήσει την κυβέρνηση και να την αναγκάσει να επιβάλει νέα μετρά κατά των αριστερών οργανώσεων, όχι απαραίτητα τρομοκρατικών.

Βέβαια δεν είναι μόνο αυτές οι καταστάσεις που διακωμωδεί ο σκηνοθέτης, αφού η ταινία είναι γεμάτη από τέτοια περιστατικά, όπως ότι παίζουν μονόπολη¹³³ επειδή βαριούνται, ένα παιχνίδι που βασίζεται στην λειτουργία του συστήματος, το οποίο εχθρεύονται. Ο Rudolf κατά την επιχείρηση για την κλοπή εγγράφων, από τον φόβο του ουρεί στο παντελόνι του¹³⁴, μια εικόνα που δεν αρμόζει σε έναν τρομοκράτη, όπως και αμφίεση των τεσσάρων τρομοκρατών, ο οποίοι εκμεταλλεύονται την περίοδο του καρναβαλιού για να μπορέσουν να απαγάγουν τον επιχειρηματία Luch¹³⁵.

Ο Fassbinder θα καταφέρει να δημιουργήσει μια ταινία με κεντρικό θέμα την τρομοκρατία δυο χρόνια μετά από τα γεγονότα που συγκλόνισαν την γερμανική κοινωνία, χωρίς να προκαλέσει την κοινή γνώμη, παρουσιάζοντας με έναν κωμικό τρόπο. Πάρολ' αυτά η ταινία έχει αναφορές σε δράσεις της RAF, όπως είναι οι ληστείες τραπεζών και η απαγωγή ενός επιχειρηματία για την απελευθέρωση πολιτικών κρατούμενων, έτσι ο θεατής βλέπει και αναγνωρίζει καταστάσεις τις οποίες είχε βιώσει λίγους μήνες πριν, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα ερώτημα: αν ο σκηνοθέτης της ταινίας διακωμωδεί την τρομοκρατία ή εάν βρήκε έναν τρόπο να μιλήσει για αυτήν και να γίνει αποδεκτή από το κοινό. Όπως και να έχει ο Fassbinder σκηνοθέτησε μια πολιτική κωμωδία, αναδεικνύοντας τα προβλήματα λειτουργίας μιας τρομοκρατικής οργάνωσης αλλά και ταυτόχρονα να αναδείξει το καταπιεστικό κράτος της Γερμανίας.

Die verlorene Ehre der Katharina Blum (Η χαμένη τιμή της Katharina Blum)

Ο Volker Schlöndorff ήταν ένας από τους λίγους σκηνοθέτες του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου που γνώρισε εμπορική επιτυχία και πολύ συχνά εργαζόταν με τα μεγάλα εμπορικά στούντιο της Γερμανίας μαζί με την γυναίκα, την Margarethe von

¹³² Ο.π. 82'12"—82'26"

¹³³ Ο.π. 32'37"

¹³⁴ Ο.π. 62'54"

¹³⁵ Ο.π. 98'13"—98'56"

Trotta, χωρίς όμως να κάνει εκπτώσεις στην καλλιτεχνική του δημιουργία¹³⁶. Η επιτυχία της ταινίας *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* θα στρέψει την διεθνή προσοχή πάνω του¹³⁷, όμως δεν θα καταφέρει να γνωρίσει διεθνή εμπορική επιτυχία. Ένα από τα βασικά θέματα των έργων του είναι αυτό της ατομικής ευθύνης στα πλαίσια μιας σαθρής κοινωνικής τάξης¹³⁸.

Η ταινία των Volker Schlöndorff και Margarethe von Trotta *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* έχει μια ιδιαιτερότητα σε σύγκριση με τις υπόλοιπες γερμανικές ταινίες που έχουν ως κυρία θεματική τους την τρομοκρατία, είναι γυρισμένη το 1975, δηλαδή έναν χρόνο πριν τον θάνατο της Meinhof και δυο πριν από την επιχείρηση Mogadishu, δυο γεγονότα που θα επικεντρώσουν την προσοχή και θα εμπνεύσουν. Η ταινία δεν θα πραγματευτεί ευθέως το ζήτημα της τρομοκρατίας αλλά θα βάλει στο κέντρο της την αυταρχική στάση του κράτους και την στάση του Τύπου στις περιπτώσεις των τρομοκρατών.

Η ταινία ξεκινάει με την γνωριμία του Ludwig και της Katharina. Ο Ludwig είναι φυγάς, τον οποίο κυνηγούν οι αστυνομικές αρχές¹³⁹. Όταν εξαφανίζεται η αστυνομία εισβάλλει στο διαμέρισμα της Katharina για να μπορέσουν να βρουν πληροφορίες σχετικές με τον φυγά, επειδή ήταν το τελευταίο μέρος που βρέθηκε ο Ludwig¹⁴⁰. Οι εικόνες της αστυνομίας να ψάχνει εξονυχιστικά το σπίτι της Katharina, παραβιάζοντας το απόρρητο της ιδιωτικής ζωής, διαβάζοντας την προσωπική της αλληλογραφία, μόνο και μόνο επειδή κοιμήθηκε στο σπίτι της ο Ludwig, είναι η πρώτη αναφορά στην καταπάτηση των ελευθεριών του πολίτη από το κράτος.

Πεπεισμένη η αστυνομία ότι η Katharina έχει σχέση με τον τρομοκράτη, την οδηγούν στο αστυνομικό τμήμα για να την ανακρίνουν. Κατά την εξέλιξη της ανάκρισης οι αστυνομικοί συνεχίζουν να παραβιάζουν την ιδιωτική της ζωή, κάνοντας της αδιάκριτες ερωτήσεις που δεν αρμόζουν σε μια τέτοια διαδικασία, όπως αν έχει κάνει σεξ με τον Ludwig, ο οποίος της ήταν άγνωστος¹⁴¹. Η συμπεριφορά της αστυνομίας θα θίξει την τιμή της Katharina, γεγονός που θα ώθησε τους γείτονες της είτε να της τηλεφωνούν είτε να της αφήνουν σημειώματα κάτω από την πόρτα ζητώντας της να κάνουν σεξ μαζί της, επειδή την θεωρούσαν πόρνη¹⁴².

Μετά την ανάκριση ακολουθεί μια σκηνή όπου οι αστυνομικοί έχουν συγκεντρωθεί και συζητούν τα αποτελέσματα των παρακολουθήσεων. Σε αυτό το σημείο

¹³⁶ Reimer R. C. Reimer C. J., ο.π. σελ. 260-1

¹³⁷ Thompson K. Bordwell D., ο.π. σελ. 574

¹³⁸ Χρυσοστομίδης Α ο.π. σελ. 395.

¹³⁹ *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975, 7'3"

¹⁴⁰ Ο.π. 12'34"—17'18"

¹⁴¹ Ο.π. 18'42"—22'52"

¹⁴² Ο.π. 46'21"

παρουσιάζεται η ικανότητα των αρχών στην παρακολούθηση ατόμων τα οποία θεωρούνται ύποπτα τρομοκρατίας¹⁴³.

Έπειτα αναλαμβάνει δράση ο Τύπος. Ένας δημοσιογράφος, ο οποίος εργάζεται στην εφημερίδα «Die Zeitung» (Η Εφημερίδα) και συνεργάζεται με την αστυνομία, αρχίζει να αναζητά πληροφορίες για το παρελθόν της πρωταγωνίστριας, πλησιάζοντας τα κοντινά πρόσωπα της, τον πρώην άνδρα της, την μητέρα της και τους εργοδότες της. Σε αυτό σημείο παρουσιάζεται ο ρόλος που μπορεί να παίξει ο Τύπος στην σπίλωση ατόμων για την δημιουργία εντυπώσεων στην κοινή γνώμη, καθώς ο δημοσιογράφος θα χρησιμοποιήσει αυτά που του είπαν οι ερωτηθέντες όπως ο ίδιος κρίνει σκόπιμο. Έτσι στην περίπτωση των εργοδοτών τους ενδιαφέρεται να μάθει εάν η Katharina είναι ικανή για να διαπράξει κάποιο έγκλημα και εκείνοι δίνουν την απαντήσε ότι όλοι είναι, στην εφημερίδα θα γραφτεί ότι η Katharina Blum είναι ικανή για να διαπράξει έγκλημα¹⁴⁴. Στην περίπτωση της μητέρας της, η οποία ήταν στην εντατική, ο δημοσιογράφος εισχωρεί χωρίς να του επιτραπεί η είσοδος στην εντατική και παρόλο που η μητέρα της δεν θα πει τίποτα, εκείνος θα γράψει ότι του ψιθύρισε ότι «κάποια στιγμή θα έφτανε σε αυτό το σημείο» δίνοντας ταυτόχρονα μια σκληρή εικόνα για της Katharina γράφοντας ότι δεν την επισκέπτεται συχνά¹⁴⁵. Οι σκηνοθέτες σε αυτό σημείο αναδεικνύουν την απουσία ηθικών φραγμών των δημοσιογράφων για να πετύχουν το σκοπό τους. Ο αστυνομικός, ο οποίος συνεργάζεται με τον δημοσιογράφο τον ρωτά αν όντως αυτά που είχε γράψει του τα είπε η γυναίκα, εκείνος του απαντάει κυνικά:

ότι πρέπει να βοηθάμε τους απλούς ανθρώπους να εκφράζονται.¹⁴⁶

Ενώ στην περίπτωση του πρώην άνδρα της θα γράψει ακριβώς ότι του είπε, επειδή τα λεγόμενα εξυπηρετούσαν το σκοπό του. Ο άνδρας θα παρουσιαστεί ως ένας έντιμος εργαζόμενος. Ο πρώην άνδρα της δήλωσε:

έμαθα τελικά γιατί έφυγε από μένα. Η ταπεινή ευτυχία μας δεν ήταν αρκετή για αυτήν, ήθελε να ανέλθει στον κόσμο και πως ένας τίμιος και ταπεινός εργάτης να της πάρει Πόρσε. Δώσε την συμβουλή μου στους αναγνώστες της Εφημερίδας. Εκεί οδηγούν οι λανθασμένες ιδέες του σοσιαλισμού. Ρωτώ εσένα και τους αναγνώστες σου, πως μια οικιακή βοηθός έχει τόσα πλούτη; Αποκλείεται να είναι έντιμη¹⁴⁷.

Από αυτή την στιγμή η Katharina διαπομπεύεται από την Εφημερίδα και βλέπει την ζωή να γίνεται πρωτοσέλιδο¹⁴⁸. Η πρωταγωνίστρια δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτήν την κατάσταση, ακόμα και όταν ο Ludwig συλλαμβάνεται. Η κατάσταση αυτή

¹⁴³ Ο.π. 26'34"—29'3"

¹⁴⁴ Ο.π. 32'55"—34'51"

¹⁴⁵ Ο.π. 55'17"—56'16"

¹⁴⁶ Ο.π. 57'08"

¹⁴⁷ Ο.π. 32'23"—32'58"

¹⁴⁸ Ο.π. 94'11"

θα την οδηγήσει στην απόφαση να σκοτώσει τον δημοσιογράφο ως μια πράξη προσωπικής εκδίκησης. Για να το πετύχει θα προσποιηθεί ότι θέλει να δώσει συνέντευξη στον συγκεκριμένο δημοσιογράφο¹⁴⁹. Η ταινία θα κλείσει με την κηδεία του δημοσιογράφου και τον επικήδειο λόγο του διευθυντή της Εφημερίδας, ο οποίος θα κάνει λόγο για την ελευθεροτυπία¹⁵⁰.

Η ταινία «Die verlorene Ehre der Katharina Blum» παρουσιάζει την εκδικητικότητα των αρχών και του Τύπου, σε άτομα τα οποία μπορούν να χαρακτηριστούν τρομοκράτες, αφού σε κανένα σημείο της ταινίας δεν συνδέεται η Katharina με τρομοκρατικές ενέργειες. Παρουσιάζεται βήμα βήμα η ικανότητα του Τύπου να αλλοιώνει την πραγματικότητα ώστε να χειραγωγήσει τους αναγνώστες του, να γίνεται αδίστακτος, χωρίς ηθικούς φραγμούς για να πετύχει τον σκοπό του που δεν είναι άλλος από την δυσφήμιση όσων θεωρούνται επικίνδυνοι.

Το 1975, την χρόνια που γυρίστηκε η ταινία είναι μια περίοδος όπου η αστυνομία έδειχνε το αυταρχικό πρόσωπο στην κοινωνία, μια εικόνα που την βλέπουμε και στην ταινία στην σκηνή της σύλληψης του Ludwig, ο οποίος πυροβολείται στον μύρο σε μια επιχείρηση της αστυνομίας¹⁵¹. Η ταινία παρουσιάζει το γενικότερο αυταρχικό κλίμα που καλλιεργούνταν από το κράτος σε συνεργασία με τον Τύπο.

Η έντονη κριτική στον ανηθικότητα του Τύπου φανερώνεται πολύ καθαρά όταν η πρωταγωνίστρια μιλάει με τον γιατρό της μητέρας της, κοιτάζοντας ευθεία την κάμερα σαν να απευθύνεται στους θεατές λέγοντας:

Αυτοί οι άνθρωποι είναι δολοφόνοι, όλοι τους. Είναι η δουλειά τους να κλέβουν την τιμή από τους τίμιους ανθρώπους, συχνά τους αφαιρούν την ζωή, αλλιώς κάνεις δεν θα αγόραζε τις εφημερίδες τους¹⁵².

Η καταπάτηση των ελευθεριών του πολίτη από το καθεστώς είναι το κεντρικό στοιχείο που διαπερνά το σύνολο της ταινίας, όχι μόνο από τις παρακολουθήσεις που διεξάγει η αστυνομία αλλά και από την καταπίεση μιας διαφορετικής ιδεολογίας, όπως είναι ο μαρξισμός, ο οποίος θεωρείται κατακριτέος. Όλες οι αναφορές στον μαρξισμό έχουν αρνητική χροιά με αποκορύφωμα την σκηνή της ανάκρισης της Katharina από την αστυνομία όπου την ρωτούν αν είναι μαρξίστρια σαν να είναι κατηγορία¹⁵³. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του αντικομμουνιστικού κλίματος που επικρατούσε στην κοινωνία αποτελεί η περίπτωση της θείας της Katharina, όπου ο πατέρας ήταν κομμουνιστής και η μητέρα της ζούσε στην Ανατολική Γερμανία με την θέληση της, που ήταν αρκετά στοιχεία για να

¹⁴⁹ Ο.π. 99.02"

¹⁵⁰ Ο.π. 101'30" —114'

¹⁵¹ Ο.π. 90'43"

¹⁵² Ο.π. 86'11"

¹⁵³ Ο.π. 86'25"

κληθεί για ανάκριση από τις αρχές¹⁵⁴. Μια κατάσταση που ο άνδρας της προσπαθεί να την διασκεδάσει λέγοντας:

όλους σας σας έχουν καλέσει για ανάκριση εκτός από μένα, μάλλον επειδή είμαι πρώην ναζί¹⁵⁵.

Μια αναφορά που παραλληλίζεται για άλλη μια φορά το καθεστώς της Γερμανίας της δεκαετίας του 70' με το ναζιστικό.

Οι σκηνοθέτες καταφέρνουν να αναδείξουν το παράδοξο γεγονός ότι η καταπάτηση των ατομικών ελευθεριών γίνεται στο όνομα της ελευθεροτυπίας και της δημοκρατίας, σε μια περίοδο όπου η τρομοκρατική οργάνωση της RAF ήταν ακόμα ενεργή, παρουσιάζοντας το πολιτικό κλίμα που επικρατούσε καθώς και την αδίστακτη στάση του Τύπου. Πως αλλιώς να χαρακτηριστεί η σκηνή στην οποία συναντιέται η Katharina με τον δημοσιογράφο στα πλαίσια της συνέντευξης και εκείνος της λέει χωρίς καμία ηθική αναστολή ότι από αυτήν την υπόθεση μπορούν να κερδίζουν πολλά χρήματα καθώς η υπόθεση είναι ακόμα ζεστή¹⁵⁶. Δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι οι σκηνοθέτες καταγγέλλουν τον τρόπο που χειρίστηκε η Bild το ζήτημα της RAF λέγοντας:

Τα πρόσωπα και τα περιστατικά είναι φανταστικά, εάν η περιγραφή συγκεκριμένων δημοσιογραφικών πρακτικών, έχει οπουδήποτε σχέση με τις πρακτικές της εφημερίδας Bild, αυτό δεν είναι ούτε σκόπιμο ούτε τυχαίο, είναι αναπόφευκτο¹⁵⁷.

Οι Volker Schlöndorff και Margarethe von Trotta δίνουν πολύ εύστοχα τον ρολό που διαδραμάτισε ο Τύπος στην περίπτωση τη τρομοκρατίας.

Die bleierne Zeit (Η Πραγματική Αλήθεια για την Μάριαν Κ)

Η Margarethe von Trotta είναι μια από τις σημαντικότερες γυναίκες σκηνοθέτιδες του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου, παρόλ' αυτά δεν θυσίαζε την καλλιτεχνική και ιδεολογική της έκφραση για χάρη της εμπορικότητας¹⁵⁸. Οι ταινίες ήταν καλλιτεχνικές με πολιτικό χαρακτήρα¹⁵⁹ και κατά κύριο λόγο έκανε φεμινιστικό κινηματογράφο (Frauenfilm)¹⁶⁰.

Η Margarethe von Trotta το 1981 θα σκηνοθετήσει μια ταινία με κεντρικό θέμα την τρομοκρατία, την Die bleierne Zeit. Η ταινία παρουσιάζει την ιστορία της Gudrun Ensslin ηγετικό μέλος της RAF και της αδελφή της Christiane, χωρίς όμως να αναφέρονται τα πραγματικά τους όνομα του. Η ταινία αυτή σταθεροποιεί την θέση

¹⁵⁴ Ο.π. 59'28"

¹⁵⁵ Ο.π. 92'42"

¹⁵⁶ Ο.π. 97'27"

¹⁵⁷ Ο.π. 105'18"

¹⁵⁸ Reimer R. C. Reimer C. J., ο.π. σελ 313-15

¹⁵⁹ Thompson K. Bordwell D., ο.π. σελ. 574-5

¹⁶⁰ Cook, D. A., ο.π. σελ. 586.

της Margarethe von Trotta στο κίνημα του κινηματογράφου που είναι γνωστό ως Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος. Η ταινία ασχολείται περισσότερο με την φυλάκιση και τις συνθήκες κράτησης της Marianne (Ensslin)¹⁶¹, ενώ η δράση της ίδιας και της οργάνωσης δεν αναφέρονται σε κανένα σημείο της ταινίας. Η αφήγηση της ιστορίας δεν είναι γραμμική, αφού υπάρχουν αναδρομές, οι οποίες αφηγούνται την σχέση μεταξύ των δυο αδελφών, από την παιδική τους ηλικία μέχρι το σήμερα της ταινίας.

Ήδη από την αρχή της ταινίας μαθαίνουμε ότι η Marianne εγκατάλειψε τον άνδρα της και το παιδί της για να ακολουθήσει τον δρόμο της ένοπλης πάλης¹⁶², ενώ η αδελφή Juliane εργάζεται σε ένα φεμινιστικό περιοδικό. Και οι δυο δίνουν τον δικό τους αγώνα. Η βασική επιδίωξη της σκηνοθέτιδας είναι να μιλήσει για τις σκληρές συνθήκες που επικρατούν στο σωφρονιστικό σύστημα της Γερμανίας. Την κατάσταση που επικρατεί οι θεατές την μαθαίνουν από το στόμα της ίδιας πρωταγωνίστριας, η οποία είναι τρόφιμος του σωφρονιστικού συστήματος. Μιλάει για το καθεστώς απομόνωσης της φυλακής, αφού το μόνο άτομο που της επιτρέπεται να βλέπει μια φορά τον μηνά είναι ο δικηγόρος της, δεν της επιτρέπουν να έχει αλληλογραφία με κάποιον εκτός από τα άτομα του οικογενειακού περιβάλλοντος της, ούτε να κοιμηθεί μπορούσε επειδή όλη την μέρα ήταν ανοικτά τα φωτά, με αποτέλεσμα να χάνει την αίσθηση του χρόνου φτάνοντας στο σημείο να μιλάει δυνατά για να ακούει την ίδια της την φωνή για να σπάει η σιωπή και να μην χάσει τον ίδιο της τον εαυτό και τρελαθεί. Όλη αυτή την κατάσταση περιγράφεται από την ίδια την ώρα του επισκεπτηρίου της αδελφής της¹⁶³. Όμως και εκείνη την ώρα δεν είναι μόνες αφού φύλακες παρακολουθούν την συζήτηση και μάλιστα υπάρχει κάποιος που καταγράφει τα όσα λέγονταν από τις δυο γυναίκες. Η κατάσταση θα χειροτερέψει όταν μεταφέρουν την Marianne σε άλλη φυλακή, αφού πλέον οι δυο αδελφές δεν έχουν την δυνατότητα να έρθουν σε επαφή αφού τις χώριζε ένα τζαμί¹⁶⁴. Αυτό δεν απέτρεπε τους φύλακες να παραβρίσκονται στο επισκεπτήριο και να καταγράφουν την συνομιλία τους. Οι συνθήκες κράτησης παραπέμπουν σε ένα αυταρχικό κράτος. Η αντίδραση της Marianne ήταν, να προβεί σε απεργία πείνας, όμως θα δεχόταν καταναγκαστική σίτιση για είκοσι πέντε μέρες. Ο καταναγκαστικός σιτισμός γίνεται με έμμεση αναφορά από την Juliane, η οποία θέλοντας να καταλάβει την αδελφή της βάζει στο στόμα της ένα σωληνάκι¹⁶⁵, μια αναφορά στην υποχρεωτική σίτιση που είχαν υποβληθεί τα μέλη της RAF κατά την διάρκεια της απεργίας πείνας που πραγματοποιούσαν.

¹⁶¹ Cook, D. A., ο.π. σελ. 587.

¹⁶² Die bleierne Zeit, 1981, 8'11"

¹⁶³ Ο.π. 50'44" —52'54"

¹⁶⁴ Ο.π. 74'

¹⁶⁵ Ο.π. 55'38"

Η κυρία αφήγηση της ταινίας ολοκληρώνεται με τον θάνατο της Marianne ο οποίος σύμφωνα με την επίσημη εκδοχή αποδίδεται σε αυτοκτονία. Μια εκδοχή την οποία η Juliane δεν πίστεψε και γι' αυτό άρχισε να ψάχνει στοιχεία για να αποδείξει ότι η αδελφή δεν αυτοκτόνησε αλλά δολοφονήθηκε. Όμως κανένας δεν ενδιαφερόταν για τις αποδείξεις αυτές, αφού για όλους το θέμα είχε κλείσει¹⁶⁶.

Κατά την διάρκεια της ταινίας εξελίσσεται και μια δεύτερη ιστορία. Η ιστορία του γιου της Marianne, ο οποίος εγκαταλείφτηκε από την μητέρα του και επειδή η θεία του δεν ήταν σε θέση να το μεγαλώσει, ειδικά μετά και την αυτοκτονία του πατέρα του, θα το δώσει σε μια αναδοχή οικογένεια. Η ιστορία του παιδιού εξελίσσεται στην πρώτη και στην τελευταία σκηνή της ταινίας. Στην τελευταία σκηνή γίνεται απόπειρα να δολοφονηθεί ο μικρός επειδή έγινε γνωστό ότι η μητέρα του έβαζε βόμβες. Μια έμπειρα τραυματική για τον ίδιο, αφού άρχισε να βλέπει εφιάλτες, που τον έκαναν να θέλει μάθει την αλήθεια για την μητέρα που. Η θεία του θα αναλάβει την ευθύνη να του διηγηθεί την ιστορία της μητέρας του¹⁶⁷.

Με την τεχνική των αναδρομών εξελίσσεται η αφήγηση για το παρελθόν των γυναικών και την σχέση τους, τόσο μεταξύ τους όσο και με τους γονείς τους. Ήταν παιδιά μιας οικογενείας συντηρητικών αρχών, στην οποία ο πατέρας ήταν ο αρχηγός της¹⁶⁸. Την εξουσιαστική σχέση γονέα-παιδιού αμφισβήτησε η Juliane, ενώ η Marianne ήταν υπάκουη στους γονείς της. Η Juliane δεν αμφισβητούσε μόνο τους γονείς αλλά και την καθηγήτρια της στο σχολείο¹⁶⁹. Παρόλο που η κεντρική θεματική της ταινίας είναι ο εκδικητικός χαρακτήρας του κράτους απέναντι στους τρομοκράτες. Μέσα από την παράλληλη ιστορία του παιδιού αλλά και τις αναδρομές δίνεται το γενικότερο κλίμα της περιόδου. Έτσι με έναν πολύ έντεχνο τρόπο η σκηνοθέτης αποδίδει το γενικότερο κλίμα αμφισβήτησης των αξιών της οικογενείας και του εκπαιδευτικό σύστημα αλλά γενικότερα της κοινωνίας από την νεολαίας στα τέλη της δεκαετίας του 60'. Πως αλλιώς θα εξηγηθεί η απόφαση της Juliane να χορέψει βαλς μόνη της σε έναν επίσημο χορό¹⁷⁰;

Η απόπειρα δολοφονίας του μικρού παιδιού, μόνο και μόνο επειδή ήταν γιος μια τρομοκράτισσας, δεν φανερώνει μόνο την εκδικητική διάθεση του κράτους προς τους τρομοκράτες αλλά και μια μερίδα της κοινωνίας είχε την ίδια διάθεση, ακόμα και αν το παιδί ήταν εντελώς αθώο.

Δεν λείπουν από την ταινία οι αναφορές στο ναζιστικό παρελθόν της Γερμανίας και τις φρικαλεότητες που είχαν διαπραχτεί στα στρατόπεδα συγκεντρώσεις οι οποίες παρουσιάζονται μέσα από ένα ντοκιμαντέρ που πρόβαλλε το σχολείο των δυο

¹⁶⁶ Ο.π. 86'06"—93'48"

¹⁶⁷ Ο.π. 94'14"—101'19"

¹⁶⁸ Ο.π. 35'36"—38'52"

¹⁶⁹ Ο.π. 45'37"—46'55"

¹⁷⁰ Ο.π. 40'46"—41'26"

κοριτσιών. Σε αυτό το ντοκιμαντέρ αναλύεται ο ρόλος που επιτελούσαν αυτά τα στρατόπεδα, αφού λειτουργούσαν ως δεξαμενές εργατών για τα εργοστάσια, όχι μόνο για την υπηρεσία των Ες-Ες αφού ήταν ένα σχέδιο που θα εφαρμοζόταν και από τις μεγάλες βιομηχανίες της χώρας, όπως ήταν η Κρουπ. Στο ντοκιμαντέρ αναφέρεται ότι αν οι ναζί κέρδιζαν το πόλεμο αυτές οι πόλεις θα ήταν κομμάτι της οικονομίας της χώρας. Το ντοκιμαντέρ θα δείξει και τις εικόνες των αποστεωμένων πτωμάτων που αντίκρισαν οι στρατιώτες όταν άνοιξαν τις πύλες των στρατοπέδων. Το ντοκιμαντέρ τέλειωνε με την ερώτηση ποιος είναι ένοχος για αυτήν κατάσταση, εφόσον οι ανθρωποφύλακες και οι αξιωματικοί γραφειοκράτες του καθεστώτος δήλωναν αθώοι¹⁷¹;

Η von Trotta στην ταινία *Die bleierne Zeit* δίνει πολύ εύστοχα την εικόνα της κοινωνίας και το κλίμα που επικρατούσε εκείνη την περίοδο στην Γερμανία σχετικά με την νεολαία και την τρομοκρατία, χωρίς να αναφέρεται στις τρομοκρατικές δράσεις. Είναι μια πολιτική ταινία, η οποία με αφορμή την τρομοκρατία θα αναδείξει τον συντηρητισμό της γερμανικής κοινωνίας, την αμφισβήτηση της νεολαίας και τον εκδικητικό χαρακτήρα του κράτους, μέσα από την αφήγηση της Marianne για τις συνθήκες κράτησης στις φυλακές.

Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht (Stammheim - Η ομάδα Baader-Meinhof στο δικαστήριο)

Ο Reinhard Hauff είχε την φήμη του συμβατικού ρεαλιστή σκηνοθέτη, όμως ποτέ δεν κέρδισε την διεθνή αναγνώριση άλλων σκηνοθετών του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου όπως ο Schlöndorff. Παρόλ' αυτά ήταν δημοφιλής στο γερμανικό κοινό και μάλιστα 2005 θα λάβει από την Γερμανική Ακαδημία Κινηματογράφου τιμητική βράβευση για το έργο του ως διευθυντή του Deutsche Film und Fernsehenakademie και την ανάδειξη νέων σκηνοθετών. Με την ταινία του *Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht* θα κερδίσει την Χρυσή Άρκτο το 1982 στο φεστιβάλ κινηματογράφου του Βερολίνου.

Το 1986 ο Reinhard Hauff θα γυρίσει μια ταινία για την δίκη της RAF στις φυλακές του Stammheim η οποία πραγματοποιήθηκε από το 1975 μέχρι το 1977. Η ταινία *Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht* είναι μια δικαστική ταινία, στην οποία, όπως μας ενημερώνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης στην αρχή της, οι ενέργειες και οι διάλογοι της ταινίας βασίζονται σε αυθεντικά ντοκουμέντα και γεγονότα.

Η ταινία ξεκινάει με ένα ασπρόμαυρο απόσπασμα από τις συλλήψεις των μελών της RAF¹⁷². Στην συνέχεια αναφέρονται τα προσωπικά στοιχεία του καθενός που θα δικαζόταν στις φυλακές του Stammheim, των Adreas¹⁷³ Baader, Jan Karl Raspe,

¹⁷¹ Ο.π. 46'58" —50'36"

¹⁷²: Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht, 1986, 1"-2'33"

¹⁷³ Reimer R. C. Reimer C. J., ο.π. σελ 140.

Guðrun Ensslin και Ulrike Meinhof. Η ταινία συνεχίζει με τον σκηνοθέτη να δίνει την εικόνα από το εξωτερικό χώρο των φυλακών και ταυτόχρονα να ακούγονται οι κατηγορίες που βαραίνουν τους κατηγορούμενους, όπως δολοφονίες και εμπρησμοί¹⁷⁴.

Η πρώτη σκηνή από την δίκη δείχνει τον Baader να αγορεύει επιχειρηματολογώντας για τους λόγους για τους οποίους δεν δέχονται τους δικηγόρους υπεράσπισης που είχαν οριστεί από το γερμανικό κράτος, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η πρώτη, από τις πολλές εντάσεις στην δίκη των μελών της RAF, τα οποία θα προσπαθήσουν να φύγουν από την αίθουσα που πραγματοποιούταν η δίκη, αφού οι αστυνομικοί θα τους εμποδίσουν¹⁷⁵.

Στην επομένη σκηνή παρουσιάζεται η στάση που θα κρατήσει ο δικαστής της δίκης μιλώντας σε έναν δημοσιογράφο. Ο δικαστής ισχυρίζεται ότι η δίκη δεν ήταν πολιτική, όπως ήθελαν να παρουσιαστεί από τα μέλη της RAF, αλλά μια δίκη ποινικού κώδικα. Ο δικαστής θα ρίξει την ευθύνη για την διάρκεια της δίκης στην RAF, λέγοντας ότι δεν είναι στο χέρι του δικαστηρίου να την ορίσει, καθώς θα πρέπει να συνεργαστούν όλες οι πλευρές, χωρίς να αναφερθεί ευθέως στους κατηγορούμενους¹⁷⁶.

Στην επομένη σκηνή από την δίκη, ο Raspe αναφέρει ότι δέχτηκε έναν ανώνυμο φάκελο από έναν φύλακα, που περιείχε ένα σχοινί με αποτέλεσμα να προβεί το ακροατήριο της δίκης σε αποδοκιμασίες κατά του δικαστηρίου. Στην συνέχεια παίρνει τον λόγο η Meinhof, η οποία αναφέρεται στις συνθήκες κράτησης τους λέγοντας ότι η βρύση στο κοινό δωμάτιο δεν λειτουργεί, αν και δεν έχει χρησιμοποιηθεί από τους ίδιους. Εδώ γίνεται και η πρώτη αναφορά στις συνθήκες εγκλεισμού που επικρατούσαν στην φυλακή¹⁷⁷.

Στην επομένη σκηνή καλείτε ως μάρτυρας, ο γιατρός της φυλακής για να μιλήσει για τον τρόπο με τον οποίον αντιμετωπίζουν οι γιατροί της φυλακής την απεργία πείνας των κρατούμενων, λέγοντας ότι πρόβαιναν σε αναγκαστική σίτιση που ήταν πλούσια σε θρεπτικά συστατικά, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να βελτιώνεται η υγεία των κρατούμενων όπως ισχυριζόταν ο ίδιος. Στην συνέχεια ο γιατρός θα ρωτηθεί εάν ήξερε τον λόγο για τον οποίο γινόταν η απεργία πείνας και απαντάει ότι γινόταν για να σταματήσει το καθεστώς απομόνωσης. Αμέσως μετά παίρνουν τον λόγο τα μέλη της RAF ζητώντας ανεξάρτητη ιατρική παρακολούθηση για να φάνουν τα βασανιστήρια που υπέστησαν, παρομοιάζοντας την δικαιοσύνη του γερμανικού κράτους με αυτή του Τρίτου Ράιχ. Εν συνεχεία ο Baader θα καταγγείλει το γεγονός ότι υπάρχει κάποιος που κατέγραφε τις μεταξύ τους συνομιλίες. Οι

¹⁷⁴ Ο.π. 4'—4'38"

¹⁷⁵ Ο.π. 5'—7'20"

¹⁷⁶ Ο.π. 10'45"—11.31"

¹⁷⁷ Ο.π. 12.56-14.38

καταγγελίες συνεχίζουν, αυτή την φορά από την Meinhof, η οποία παρομοιάζει την κατάσταση κρατήσεις των πολιτικών κρατούμενων στην Γερμανία, με αυτές που επικρατούν σε καθεστώτα όπως της Νοτιάς Αφρικής και της πολιτικής του Απαρτχάιντ. Το αίτημα τους απορρίπτεται από τον δικαστή, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα για να άλλη μια φορά να δημιουργηθεί ένταση στην αίθουσα του δικαστηρίου, καθώς οι κρατούμενοι προσπάθησαν να φύγουν από την αίθουσα. Το ακροατήριο της δίκης θα εκφράσει για άλλη μια φορά την δυσφορία του για τους δικαστές. Ο δικαστής θα καλέσει τους κατηγορούμενους στην αίθουσα, ακόμα και αν ήταν απαραίτητη η χρήση βίας, αφού δεν θα μπορούσε να συνεχιστεί η δίκη με την απουσία τους¹⁷⁸.

Στην επομένη συνεδρίαση καλούνται δυο μάρτυρες, όπου θα μιλούσαν για την εμπειρία τους στο τρομοκρατικό χτύπημα της οργάνωσης στο στρατιωτικό αρχηγείο των ΗΠΑ στην Φρανκφούρτης, ενώ την ίδια στιγμή, ο σκηνοθέτης δείχνει φωτογραφίες που τραβήχτηκαν από τα ερείπια που άφησε η εμπρηστική ενέργεια¹⁷⁹. Ο επόμενος μάρτυρας θα είναι ένα πρώην μέλος της οργάνωσης, ο οποίος θα ενοχοποιήσει τους κατηγορούμενους για να δεχτεί την επιείκεια των αρχών, με συνέπεια να δεχτεί λεκτική επίθεση από τους πρώην συντρόφους του¹⁸⁰.

Η Meinhof για άλλη μια φορά θα μιλήσει για τις σκληρές συνθήκες φυλάκισης και το καθεστώς απομόνωσης που αντιμετώπιζαν οι κρατούμενοι, εξηγώντας ότι ο σκοπός των αρχών είναι να αλλάξουν την συμπεριφορά των κρατούμενων και να φτάσουν στο σημείο της προδοσίας, καθώς η απομόνωση δίνει δυο ενδεχόμενα είτε να εξαναγκαστούν στην σιωπή είτε να μιλήσουν και να οδηγηθούν στην προδοσία των συντρόφων τους. Γεγονός που αποτελεί βασανιστήριο¹⁸¹.

Ο επόμενος μάρτυρας που καλείται να καταθέσει στην δίκη είναι ένας πολιτικός κρατούμενος, του οποίου δεν του δίνεται ο λόγος για να εκφράσει αυτά που θέλει καθώς όταν το επιχειρεί, οι αστυνομικοί θα τον απομακρύνουν με την βία από την αίθουσα του δικαστηρίου. Ενώ στην επομένη συνεδρίαση της δίκης, μια μάρτυρας περιγράφει τα γεγονότα από την βομβιστική επίθεση στην Springer Press. Ο επόμενος μάρτυρας που καλείται στο βήμα του δικαστηρίου είναι ο εκδότης της εφημερίδας όπου θα δώσει την δικιά του οπτική για την επίθεση στο εκδοτικό συγκρότημα¹⁸².

Η Meinhof θα πάρει τον λόγο για άλλη μια φορά για να μιλήσει για την διαφορά της τρομοκρατίας και του αντάρτικου πόλεως, καθώς το δεύτερο έχει ως μόνο σκοπό να πλήξει το κράτος και όχι τους πολίτες. Ο δικαστής θα διακόψει τον λόγο της

¹⁷⁸ Ο.π. 14'39"—21'45"

¹⁷⁹ Ο.π. 29'59"—32'09"

¹⁸⁰ Ο.π. 33'03"—36'45"

¹⁸¹ Ο.π. 40'22"—41'32"

¹⁸² Ο.π. 41'46"—44'20"

Meinhof, ο οποίος θα είναι και ο τελευταίος της¹⁸³, καθώς η Meinhof θα βρεθεί νεκρή στο κελί της, με την επίσημη εκδοχή να κάνει λόγο για αυτοκτονία¹⁸⁴. Μια εκδοχή που δεν γίνεται δεκτή ούτε από τους συντρόφους της Meinhof αλλά ούτε από τον κόσμο, ο οποίος μετά τον θάνατο της θα διαδηλώσει έξω από τις φυλακές. Οι εικόνες της διαμαρτυρίας είναι παρμένες από τα επίκαιρα της εποχής. Ο Raspe αναφερόμενος στον θάνατο της Meinhof λέει ότι:

δεν ήταν αυτοκτονία αλλά εκτέλεση

ενώ η Ensslin θα κατηγορήσει τον δικαστή ότι επί προεδρίας του πέθαναν δυο από τους πέντε κατηγορούμενους. Η ταινία ολοκληρώνει τις αναφορές στον θάνατο της Meinhof με την κηδεία της, όπου χιλιάδες κόσμου βγήκε στον δρόμο με την έντονη παρουσία της αστυνομίας¹⁸⁵.

Ο επόμενος μαρτυράς, άλλο ένα πρώην μέλος της οργάνωσης υπέδειξε στα πρόσωπα των κατηγορούμενων ως την ηγετική ομάδα της οργάνωσης. Επιπλέον αναφέρθηκε στον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζαν τα μέλη της οργάνωσης μια δολοφονία στόχου ή έναν τραυματισμό τους¹⁸⁶. Στην συνέχεια θα ανέβει στο βήμα ο επικεφαλής του δημόσιου κατήγορου, κατά την διάρκεια της κατάθεσης του θα γίνει λόγος για την ύπαρξη μυστικών αρχείων, τα οποία αναφέρονται στον τρόπο που έπρεπε να αντιμετωπίζονται οι τρομοκράτες¹⁸⁷. Ως μάρτυρας θα κληθεί άλλο ένα πρώην μέλος της RAF, το οποίο θα επισημαίνει ότι η συμμετοχή της Meinhof στην βομβιστική επίθεση στο Springer δεν δικαιολογεί την δολοφονία της. Η αιτιολόγηση του ισχυρισμού της περί δολοφονίας βασίζεται στον τρόπο με το οποίο πέθανε η Meinhof, μια μέθοδο που χρησιμοποιείται από την αστυνομία για να δολοφονεί¹⁸⁸. Ο τελευταίος μάρτυρας επαναφέρει το ζήτημα της απεργίας πείνας και τους λογούς για τους οποίους ο ίδιος είχε προβεί σε μια τέτοια ενέργεια. Η απεργία πείνας αποτέλεσε το μέσο διαμαρτυρίας που υιοθέτησε και ο ίδιος στο παρελθόν για τη τρίχρονη διάρκεια της απομόνωσής του.

Τα ονόματα των μαρτύρων δεν γίνονται γνωστά από τον σκηνοθέτη, ο οποίος μας πληροφορεί μόνο για την ιδιότητα του κάθε μαρτύρα¹⁸⁹.

Η ταινία κλείνει με τον θάνατο των υπολοίπων μελών που δικάζονταν. Ο σκηνοθέτης δεν παίρνει θέση πάνω σε αυτό το ζήτημα, αφού αφήνει ανοιχτά και τα δυο ενδεχόμενα, αυτό της δολοφονίας και αυτό της αυτοκτονίας.

¹⁸³ Ο.π. 48'01"—48'45"

¹⁸⁴ Ο.π. 58'36"

¹⁸⁵ Ο.π. 65.09"

¹⁸⁶ Ο.π. 66'35"—70'52"

¹⁸⁷ Ο.π. 70'53—76'18"

¹⁸⁸ Ο.π. 76'20"—78'24"

¹⁸⁹ Ο.π. 80'13"—84'06"

Ο Reinhard Hauff σκηνοθετεί την δίκη της RAF μέσα από τα αυθεντικά ντοκουμέντα, σχεδόν δέκα χρόνια από την δίκη, χωρίς όμως να ενδιαφέρεται να αναδείξει, οποιαδήποτε άλλη πτυχή από την δράση της οργάνωσης. Ο σκηνοθέτης αναδεικνύει τον αυταρχισμό του κρατικού μηχανισμού και τον εκδικητισμό του δικαστικού συστήματος. Αυτό γίνεται σαφές από το γεγονός ότι ο οποιοσδήποτε πολιτικός λόγος που στοχοποιεί το κράτος διακόπτεται από τον δικαστή. Μέσα από τους λόγους των κρατουμένων γίνονται γνώστες οι σκληρές συνθήκες κράτησης που επικρατούσαν στον Stammheim, όπως η απομόνωση και προβλήματα υγείας που απέρρεαν από αυτήν. Επίσης δεν ήταν λίγες οι φορές, κατά την διάρκεια της ταινίας, όπου γινόταν λόγος για τα τρία χρόνια που πέρασαν από την μέρα της σύλληψης τους μέχρι την μέρα της έναρξης της δίκης, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια κωμικοτραγική εικόνα με τους δικηγόρους που υπερασπίζονται τους κατηγορούμενους να μιλούν για τις σκληρές συνθήκες, ενώ οι δικαστές να μιλούν για ευνοϊκές συνθήκες, αφού επιτρεπόταν στην Ensslin να έχει το βιολί της.

Η ταινία δεν έχει μόνο σκηνές από την δίκη αλλά υπάρχουν ενδιάμεσες σκηνές όπου γίνονται γνώστες οι σκέψεις των πρωταγωνιστών, ένα στοιχείο που δεν κατατάσσει την ταινία στα ντοκιμαντέρ. Ένα δικαστικό δράμα το οποίο έχει πολιτική θέση θέλοντας να εξετάσει ένα ζήτημα ταμπού για την γερμανική κοινωνία, όπως είναι αυτό της τρομοκρατίας και του κρατικού εκδικητισμού.

Die innere Sicherheit (Μια Ασουνήθιστη Κατάσταση)¹⁹⁰

Ο Christian Petzold είναι ένας από σημαντικότερους σκηνοθέτες της ομάδας που είναι γνωστή ως Σχολή του Βερολίνου (Berlin School). Οι ταινίες του σημειώνουν μεγάλη επιτυχία αφού πέντε από τις οκτώ ταινίες του έχουν κερδίσει το βραβείο καλύτερης ταινίας από την Ένωση Γερμανών Κριτικών Κινηματογράφου. Οι ταινίες του θα εστιάσουν στο παρόν και πιο συγκεκριμένα στις οικονομικές πρακτικές και πεποιθήσεις του Νεοφιλελευθερισμού¹⁹¹.

Η ταινία Die innere Sicherheit γυρίστηκε το 2000 από τον Christian Petzold, η οποία θα κερδίσει το Ομοσπονδιακό Κινηματογραφικό Βραβείο (Federal Film Prize). Μια ταινία στην οποία το ζήτημα της τρομοκρατίας βρίσκεται στο φόντο της πλοκής της ιστορίας, γεγονός που δεν γίνεται άμεσα σαφές, καθώς ο τρόπος που παρουσιάζονται οι γονείς της Jeanne, θα μπορούσε να παραπέμψει σε οποιοδήποτε εγκληματία και όχι απαραίτητα σε τρομοκράτες. Η βασική πλοκή της ταινίας είναι ο έρωτας της νεαρής Jeanne με τον Heinrich, αν και στο τέλος η Jeanne θα επιλέξει να ακολουθήσει τους γονείς της, οι οποίοι ήταν φυγάδες, χωρίς να αναφέρεται ο λόγος. Σε όλη την ταινία παρακολουθούμε από την μια την προσπάθεια των πρώην τρομοκρατών να κρύψουν τα ίχνη τους ώστε να μπορέσουν να ξεφύγουν από τις

¹⁹⁰ Ο τίτλος στα αγγλικά μεταφράστηκε ως State I Am In.

¹⁹¹ Fisher J., Christian Petzold, Urbana, Σικάγο, Springfield, University of Illinois Press. 2013, σελ. 1-2.

αστυνομικές αρχές για να ξεκινήσουν μια νέα ζωή στο εξωτερικό και από την άλλη την ζωή μιας έφηβης, η οποία προσπαθεί να ισορροπήσει μεταξύ της ζωής φαντάσματος, που την θέλει μονίμως κρυμμένη και στην φυσιολογική ζωή μιας έφηβης.

Η ταινία ξεκινάει με την γνωριμία της Jeanne με τον Heinrich σε μια παραλία της Πορτογαλίας¹⁹². Όμως οι γονείς της Jeanne της ανακοινώνουν ότι πρέπει να μετακομίσουν, κάτι που εκείνη δεν δέχεται με ευχαρίστηση, αφού ήθελε ζήσει τον ερώτα της με τον Heinrich, ο οποίος της είχε πει ψέματα για την καταγωγή του, καθώς παρουσίασε τον εαυτό ως γόνο πλούσιας οικογενείας για να την οδηγήσει σε ένα μη κατοικήσιμο σπίτι παρουσιάζοντας ως οικογενειακή του περιουσία¹⁹³. Αυτό το ψέμα θα αποδειχτεί σωτήριο για την οικογένεια της Jeanne. Οι γονείς της Jeanne θα ζητήσουν την βοήθεια ενός πρώην συντρόφου τους για να τους βοηθήσει με την έκδοση των απαραίτητων εγγράφων για να φύγουν¹⁹⁴. Σε αυτό το σημείο ο Hans θα πάει σε διάφορα μέρη που είχε κρύψει χρήματα για να καλύψουν τις ανάγκες τους¹⁹⁵. Όμως τα προγράμματα στραβώνουν για αυτούς καθώς συλλαμβάνεται ο πρώην σύντροφος τους και θα αναγκαστούν να κρυφτούν στο σπίτι που τους είχε οδηγήσει η Jeanne γνωρίζοντας ότι ήταν άδειο¹⁹⁶.

Εγκλωβισμένοι σε αυτή την κατάσταση η Jeanne θα αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της κοινωνίας και της οικογενείας της. Η Jeanne φαίνεται να μην καταλαβαίνει την κατάσταση που βρίσκεται η οικογένεια της, τριγυρνώντας άσκοπα στην πόλη, κλέβοντας πράγματα τα οποία θα ήθελε να έχει, βάζοντας με αυτό το τρόπο σε κίνδυνο την οικογένεια της¹⁹⁷. Σε μια από αυτές τις περιπλανήσεις θα γνωρίσει μια κοπέλα που θα την πείσει να παρακολουθήσουν μια ταινία σε ένα μάθημα ιστορίας. Ο θεατής θα δει μόνο το τέλος της ταινίας, η οποία αναφέρεται στην καταστροφή που άφησαν πίσω τους οι ναζί στα στρατόπεδα συγκέντρωσης¹⁹⁸.

Με το πέρασμα των ημερών η οικονομική κατάσταση της οικογενείας θα χειροτερέψει για αυτό θα καταφύγουν σε μια γνώριμη τακτική για εκείνους, την ληστεία τράπεζας¹⁹⁹ ενώ την ίδια ώρα η Jeanne έχει συνάψει ερωτική σχέση με τον Heinrich, χωρίς να τολμά να του πει την αλήθεια. Όταν θα του αποκαλύψει την αλήθεια²⁰⁰, θα τον παρατήσει για να ακολουθήσει τους γονείς της. Εκείνος για να την εκδικηθεί θα την καταδώσει στην αστυνομία²⁰¹. Όταν οι γονείς της Jeanne θα

¹⁹² Die innere Sicherheit, 2000, 2'17"

¹⁹³ Ο.π. 13'28" —13'44"

¹⁹⁴ Ο.π. 27'04"

¹⁹⁵ Ο.π. 31'49"

¹⁹⁶ Ο.π. 45'51"

¹⁹⁷ Ο.π. 50'17"

¹⁹⁸ Ο.π. 51'08" —53'

¹⁹⁹ Ο.π. 86'39"

²⁰⁰ Ο.π. 93'06" —94'22"

²⁰¹ Ο.π. 97'

προσπαθήσουν να φύγουν με τα κλοπιμαία, τέσσερα οχήματα της αστυνομίας θα βγάλουν από την πορεία τους τους πρώην τρομοκράτες²⁰². Η ταινία τελειώνει με την Jeanne να σηκώνεται μετά από το ατύχημα χωρίς να δίνεται κάποια ένδειξη για την τύχη των γονιών της²⁰³.

Η ταινία *Die innere Sicherheit* δίνει μια άλλη διάσταση στο ζήτημα της τρομοκρατίας, θέτοντας το ζήτημα κατά πόσο οι πρώην τρομοκράτες μπορούν να αποκτήσουν μια κανονική ζωή, αφού το παρελθόν τους θα τους κυνηγάει πάντα, αναγκασμένοι να ζουν σαν φαντάσματα για να μην γίνονται αντιληπτοί από τις αστυνομικές αρχές, μέχρι να βρεθούν σε μια ξένη χώρα. Η ταινία δεν αναφέρεται σε κάποια τρομοκρατική ενεργεία, ούτε σε κάποιο από τα μέλη μιας τρομοκρατικής οργάνωσης, αλλά στην ζωή των τρομοκρατών όταν εγκαταλείψουν την παρανομία. Τίθεται η προβληματική μιας καθημερινότητας που οδηγεί τους πρώην τρομοκράτες να κρύβονται προκειμένου να διαφύγουν τη σύλληψη μέχρι να δραπετεύσουν στο εξωτερικό.

Ο θεατής παρακολουθεί όλα τα γεγονότα από την οπτική γωνία της νεαρής Jeanne και όποιες πληροφορίες έχουμε για τους υπόλοιπους ήρωες της ταινίας γίνονται γνώστες μόνο επειδή είναι παρούσα η Jeanne. Έτσι ο θεατής δεν γνωρίζει αν και τι γνωρίζει η Jeanne για το παρελθόν των γονιών της αλλά βλέπει την νεαρή να προσπαθεί να ζήσει όπως και τα υπόλοιπα κορίτσια της ηλικίας της.

Δεν θα λείψουν όμως οι αναφορές για τις θηριωδίες των ναζί, μέσα από την ταινία που προβλήθηκε στο μάθημα της ιστορίας. Ταυτόχρονα αναδεικνύεται ο βίαιος χαρακτήρας της αστυνομίας, η οποία θα προτιμήσει να σκοτώσει παρά να συλλάβει τους τρομοκράτες, ακόμα και αν δεν έχουν διαπράξει κάποια άλλη εγκληματική πράξη.

²⁰² Ο.π. 97'20" –98'38"

²⁰³ Ο.π. 99'

ΤΟ ΙΡΛΑΝΔΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ

Bloody Sunday (Ματωμένη Κυριακή)

Ο Paul Greengrass στην αρχή της καριέρας θα περιπλανηθεί στον κόσμο δημιουργώντας μια σειρά ντοκιμαντέρ, ο Κόσμος σε Δράση (World in Action). Μέσα από αυτά τα ντοκιμαντέρ θα ενδιαφερθεί για το ιρλανδικό ζήτημα. Το 1989 θα γυρίσει την πρώτη ταινία με αυτό το θέμα, Resurrected (Ο Αναστημένος). Με την ταινία Bloody Sunday θα κερδίσει την Χρυσή Άρκτο στο φεστιβάλ κινηματογράφου του Βερολίνου. Η διάκριση αυτή θα του ανοίξει τον δρόμο για να συνεχίσει την καριέρα του στις ΗΠΑ.

Η ταινία Bloody Sunday γυρίστηκε το 2002 από τον Paul Greengrass. Η ταινία θα ασχοληθεί με την πορεία διαμαρτυρίας για τα πολιτικά δικαιώματα των Βόρειο Ιρλανδών, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 30 Ιανουαρίου του 1972 στο Derry της Βόρειου Ιρλανδίας. Η πορεία θα πνιγεί στο αίμα έπειτα από την επέμβαση του βρετανικού στρατού²⁰⁴. Ο Greengrass με αυτή την ταινία θα προσπαθήσει να θεραπεύσει την ανοιχτή πληγή τριάντα χρονών²⁰⁵ της ιστορίας Μεγάλης Βρετανίας σε σχέση με τους αγώνες της Βόρειου Ιρλανδίας²⁰⁶. Κατά κύριο λόγο τα γεγονότα θα παρουσιαστούν όπως τα βίωσε ο Ivan Cooper, βουλευτής της περιοχής και ένας από τους κεντρικούς οργανωτές του κινήματος για τα πολιτικά δικαιώματα των Ιρλανδών. Αν και οι παραγωγοί της ταινίας είχαν σκοπό να δημιουργήσουν ένα τηλεοπτικό προϊόν σε μορφή ντοκιμαντέρ, η ταινία θα προβληθεί για πρώτη φορά στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Sundance στις 16 Ιανουαρίου, λίγες μέρες αργότερα θα προβληθεί στην τηλεόραση και στις 25 Ιανουαρίου θα προβληθεί σε λίγες κινηματογραφικές αίθουσες του Λονδίνου. Βέβαια η ταινία θα συμμετάσχει σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, όπως το Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Βερολίνου.

Στην αρχή της ταινίας παρουσιάζονται τα δυο επιτελεία, από την μια των διαδηλωτών και από την άλλη του βρετανικού στρατού. Ένα εικονογραφικό μοτίβο που θα ακολουθηθεί σε όλη την διάρκεια της ταινίας. Η ηγετική μορφή των διαδηλωτών, ο Ivan Cooper, αναφέρεται στους λογούς για τους οποίους θα πραγματοποιηθεί η πορεία λέγοντας:

Διαμαρτυρόμαστε επειδή στην Βόρεια Ιρλανδία οι κυρίαρχοι προτεστάντες καταπιέζουν τους καθολικούς. Γι' αυτό κάνουμε την πορεία. Η βρετανική κυβέρνηση υποσχέθηκε μεταρρυθμίσεις. Κι είχαμε μόνο δικαιολογίες, απαγορεύσεις κυκλοφορίας και το χειρότερο, μαζικές φυλακίσεις χωρίς δίκη. Γι' αυτό κάνουμε την πορεία. Κι έτσι λέμε στην

²⁰⁴ Bell B.J., The Secret Army: A History of the IRA, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1970, σελ. 384.

²⁰⁵ Barton R., Irish national cinema, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, σελ.174.

²⁰⁶ Ebert R., 25 Οκτωβρίου 2002, Bloody Sunday, <http://www.rogerebert.com/reviews/bloody-sunday-2002>, πρόσβαση 26 Οκτωβρη.

κυβέρνηση, διαδηλώνουμε ειρηνικά την Κυριακή και συνεχίζουμε μέχρι να τελειώσει η καταπίεση και εφαρμοστεί ένα σύστημα που σέβεται τα δικαιώματα.

ενώ από την άλλη μεριά ο επικεφαλής του βρετανικού στρατού θα επισημάνει την απαγόρευση των πορειών που σημαίνει ότι ο όποιος συμμετάσχει σε αυτές θα συλληφθεί. Επίσης θα καταστήσει σαφές ότι σε περίπτωση ταραχών οι αποκλειστικοί υπεύθυνοι θα είναι τα ηγετικά στελέχη, τα οποία οργανώνουν την πορεία. Ήδη από την αρχή της ταινίας παρουσιάζεται το πολιτικό πλαίσιο στο οποίο θα διαδραματιστούν τα γεγονότα. Από την μια βρίσκεται το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα στην Βόρεια Ιρλανδία και από την άλλη το αυταρχικό βρετανικό κράτος, το οποίο θα κηρύξει παράνομη την πορεία και θα στείλει τον στρατό για να την καταστείλει²⁰⁷.

Το επόμενο πρωί ο Cooper, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας, θα παρακολουθήσουν την κυριακάτικη λειτουργία. Έπειτα ο Cooper θα ελέγξει τις προετοιμασίες για την πορεία επιδιώκοντας μια ειρηνική πορεία γι' αυτό τον λόγο όταν συναντήσει κάποια μέλη του IRA, θα τους ζητήσει να μην επέμβουν²⁰⁸, όμως εκείνοι δεν θα συνειστούν με την παρότρυνση του Cooper. Πριν ξεκινήσει η πορεία θα υπάρξει μια ένταση μεταξύ των οργανωτών της, επειδή ο Cooper θα προτείνει την αλλαγή της διαδρομής που θα ακολουθήσει η πορεία για να αποφύγουν τον κίνδυνο να έρθουν αντιμέτωποι με τον βρετανικό στρατό²⁰⁹. Η πορεία θα ξεκινήσει κανονικά. Όταν πλησιάσει στο σημείο όπου ήταν αρχικά προγραμματισμένη να περάσει, μια μικρή ομάδα διαδηλωτών θα αποκοπεί από το σώμα της πορείας και θα κατευθυνθεί προς τον δρόμο, ο οποίος είχε αποκλειστεί από τον βρετανικό στρατό²¹⁰. Θα ακολουθήσει συμπλοκή με τον στρατό, ο οποίος θα δεχτεί πέτρες και θα απαντήσει με την ρίψη δακρυγόνων και με χρήση πλαστικών σφαιρών²¹¹. Η βίαιη επέμβαση του βρετανικού στρατού στην ρίψη πετρών ήταν μια συνήθης συμπεριφορά του²¹². Όμως δεν θα μείνουν σε αυτά, καθώς στην συνέχεια θα επιτεθούν στο άμαχο πλήθος με πραγματικές σφαίρες, με αποτέλεσμα να πεθάνουν δεκατρία άτομα, και δεκατέσσερα να τραυματιστούν²¹³. Όταν θα τελειώσει η πορεία ο Cooper θα δώσει συνέντευξη τύπου για να μιλήσει για την έκβαση της πορείας, λέγοντας ότι έγινε μια μεγάλη σφαγή, η οποία θα οδηγήσει τους πολίτες να ενταχτούν στον IRA, εξαιτίας της βίας που δεχτήκαν από τις αρχές, κάτι που δεν μπορεί να αποτρέψει²¹⁴. Η άμυνα εναντία στην κρατική βία ήταν ένας από τους

²⁰⁷ Bloody Sunday, 2001, 53" —3'8"

²⁰⁸ Ο.π. 19'51"—20'36"

²⁰⁹ Ο.π. 28'3"—29'25"

²¹⁰ Ο.π. 48'30"

²¹¹ Ο.π. 54'50"

²¹² Bell B.J., ο.π. σελ 376.

²¹³ Ο.π. 67'37"

²¹⁴ Ο.π. 101'17"

σκοπούς του IRA και αποτελούσε έναν παράγοντα συσπείρωσης του²¹⁵. Στο τέλος θα ακουστούν τα όνομα των δεκατριών θυμάτων²¹⁶.

Παράλληλα με την εξέλιξη της πορείας, θα παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο το στρατηγείο του βρετανικού στρατού θα αντιμετώπιζε την πορεία, καθώς και οι αντιδράσεις των στρατιωτών στους δρόμους, τον θυμό τους και την ανυπομονησία τους να επέμβουν. Το στρατηγείο του βρετανικού στρατού ήθελε να χρησιμοποιηθεί ακόμα και η δύναμη του τύπου στα πλαίσια της προπαγάνδας²¹⁷.

Αρχικά οι στρατιώτες θα ακολουθήσουν τις οδηγίες των ανώτερων τους για να απωθήσουν το πλήθος, όμως η κατάσταση θα ξεφύγει από τον έλεγχο όταν ακουστεί ένας πυροβολισμός προς το μέρος τους. Οι στρατιώτες θα προβούν σε εκτεταμένη χρήση βίας και δεν θα διστάσουν να πυροβολήσουν τον άμαχο πληθυσμό, ο οποίος τρέχει για να αποφύγει τα πυρά²¹⁸. Οι στρατιώτες πυροβολούσαν στα τυφλά το πλήθος²¹⁹. Η αλόγιστη χρήση βίας, θα ωθήσει τους αξιωματικούς να εξετάσουν την κατάσταση²²⁰, ανακρίνοντας τους στρατιώτες που συμμετείχαν στις ταραχές, εκείνοι θα ισχυριστούν ότι δεχτήκαν εχθρικά πυρά και αναγκάστηκαν να αμυνθούν²²¹. Μετά την επίθεση του στρατού θα συλληφθούν όσοι συμμετείχαν στην πορεία, δίνοντας την ευκαιρία στους στρατιώτες να αλλοιώσουν τον χώρο της επίθεσης ώστε να γίνει ο ισχυρισμός πιστευτός από τους ανώτερους τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι μετά την επίθεση του στρατού μια ομάδα νεαρών θα συλληφθούν από τις αρχές, ενώ στο αυτοκίνητο τους βρισκόταν ένας βαριά τραυματίας που είχε ανάγκη ιατρικής περίθαλψης²²², σε αυτό το σημείο θα βρουν την ευκαιρία να τον ζώσουν με κερηκτικά για το παρουσιάσουν ως απόπειρα βομβιστικής επίθεσης²²³.

Στο τέλος της ταινίας ο σκηνοθέτης θα ενημερώσει τους θεατές, ότι η εκδοχή των στρατιωτών, ότι δέχτηκαν επίθεση, έγινε δεκτή από τις αρχές, αφού όχι μόνο δεν τιμωρήθηκαν οι στρατιώτες που προέβησαν σε εκτεταμένη βία, αλλά και όσοι αξιωματικοί είχαν λάβει μέρος στην καταστολή της πορείας, θα παρασημάνουν από την Βασίλισσα της Αγγλίας²²⁴.

Η ταινία *Bloody Sunday* θα παρουσιάσει πολύ ρεαλιστικά ένα πραγματικό επεισόδιο του αγώνα των Βόρειο Ιρλανδών, όμως τα γεγονότα θα παρουσιαστούν μέσα από την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή της ταινίας, Ivan Cooper. Όμως η ταινία δεν θα

²¹⁵ Bell B.J., ο.π. σελ. 364

²¹⁶ Ο.π. 101'20" —103' 14"

²¹⁷ Ο.π. 23'42"

²¹⁸ Ο.π. 57'15"

²¹⁹ Ο.π. 72'16"

²²⁰ Ο.π. 90'41—91'57", 94'33" —96' 48"

²²¹ Ο.π. 79'08"

²²² Ο.π. 85'20" —85'47"

²²³ Ο.π. 92'19"

²²⁴ Ο.π. 101'46" —102'37"

αναφερθεί σε κάποια τρομοκρατική οργάνωση ή δράση, αφού οι αναφορές στον IRA είναι περιορισμένες. Ταυτόχρονα θα παρουσιαστεί η αντίληψη που επικρατούσε στις τάξεις της Βρετανίας για το ζήτημα της Βόρειας Ιρλανδίας. Ο Paul Greengrass θα δώσει την εικόνα μιας αυταρχικής κυβέρνησης, η οποία ήθελε να καταστείλει οποιαδήποτε κινητοποίηση, χωρίς να διστάσει να χρησιμοποιήσει τον στρατό ενάντια στον άμαχο πληθυσμό. Η ταινία θα παρουσιάσει το αυταρχικό πρόσωπο του κράτους στην προσπάθεια του να καταστείλει οποιαδήποτε πράξη μπορεί να θεωρηθεί τρομοκρατική ενέργεια, ασκώντας εκτεταμένη βία ακόμα και σε διαδηλωτές στις προθέσεις των οποίων ήταν η διεξαγωγή μιας ειρηνικής πορείας. Με αφορμή ένα πραγματικό επεισόδιο από τον αγώνα των Βόρειο Ιρλανδών θα αναδειχθεί η δυσκολία για την επίλυση του ιρλανδικού ζητήματος, παρουσιάζοντας κύριο υπαίτιο την Μεγάλη Βρετανία.

Hunger

Ο Steve McQueen ξεκίνησε την καριέρα ως σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους. Το Hunger θα είναι η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους. Ο McQueen θα υπάρξει ο πρώτος βρετανός σκηνοθέτης που θα βραβευτεί στο κινηματογραφικό φεστιβάλ των Καννών.

Ο Steve McQueen το 2008 θα σκηνοθετήσει το Hunger, ένα ιστορικό δράμα το οποίο αφηγείται την ιστορία του Bobby Sands στην φυλακή Maze, εστιάζοντας στην απεργία πείνας και την διαμαρτυρία καθαριότητας στην οποία είχαν προβεί οι φυλακισμένοι του IRA το 1981, ως μια διαμαρτυρία για την στέρηση των πολιτικών δικαιωμάτων από την βρετανική κυβέρνηση. Η ταινία θα βραβευτεί σε μια σειρά από διεθνή κινηματογραφικών φεστιβάλ.

Στην ταινία θα παρουσιαστούν τρεις διαφορετικές αφηγήσεις. Η πρώτη είναι η καθημερινότητα ενός σωφρονιστικού υπαλλήλου. Η δεύτερη είναι η ζωή των φυλακισμένων και η τρίτη η απεργία πείνας με κεντρική φυσιογνωμία τον Bobby Sands²²⁵.

Η ταινία τοποθετεί τον θεατή στην Βόρεια Ιρλανδία το 1981, όπου 2187 άτομα έχουν πεθάνει στις Ταραχές από το 1969 ενώ την ίδια περίοδο η βρετανική κυβέρνηση έχει αναστείλει τα πολιτικά δικαιώματα των πολιτικών κρατούμενων²²⁶. Οι αντάρτες του IRA ήταν φυλακισμένοι στις φυλακές του Maze, αρνούμενοι να φορέσουν την στολή της φυλακής, ενώ έχουν ξεκινήσει ήδη από το 1976 την διαμαρτυρία καθαριότητας²²⁷.

²²⁵ Ebert R., 15 Απριλίου 2009, Hunger, <http://www.rogerebert.com/reviews/hunger-2009>, πρόσβαση 24 Οκτωβρη

²²⁶ Hunger, 2008, 1'—1'29"

²²⁷ Barry M. επιμ, Ireland and Cinema: Culture and Contexts, University College Cork, 2015, σελ. 127

Ξεκινώντας η ταινία θα παρουσιάσει τις φρικτές συνθήκες στις οποίες ζουν τα φυλακισμένα μέλη του IRA, με αφορμή τον εγκλεισμό στην φυλακή του Davey Gillen, μέλος του IRA. Ο Gillen θα χαρακτηριστεί αντικομφορμιστής επειδή δεν θα δεχτεί να φορέσει την στολή της φυλακής. Στο κελί θα γνωρίσει τον Gerry Campbell²²⁸. Το κελί είναι γεμάτο ακαθαρσίες εξαιτίας της αποχής από την καθαριότητα. Στην συνέχεια τα μέλη του IRA θα εξαναγκαστούν να καθαριστούν έπειτα από την χρήση βίας από τους φύλακες. Το επεισόδιο αυτό δεν θα είναι το μοναδικό επεισόδιο στο οποίο οι κρατούμενοι θα δεχτούν την βία από τους φύλακες²²⁹.

Στην συνέχεια παρουσιάζεται η συνάντηση του Bobby Sands με τον ιερέα Dominic Moran. Σε αυτή την συνάντηση ο Sands θα αποκαλύψει στον ιερέα το σχέδιο της οργάνωσης για την έναρξη εκ νέου απεργίας πείνας, την οποία θα φτάσουν μέχρι το τέλος, είτε πετυχαίνοντας τον σκοπό τους είτε φτάνοντας στον θάνατο, θεωρώντας ότι ήταν ο μονός τρόπος που τους έχει απομένει για τον αγώνα για μια ενωμένη Ιρλανδία. Ο ιερέας μάταια θα προσπαθεί να του αλλάξει γνώμη με συναισθηματικές επιθέσεις, όπως θα τις χαρακτηρίσει ο Sands²³⁰.

Η ταινία θα συνεχίσει με την επίσκεψη των γονιών του Sands στην φυλακή, οι οποίοι θα ενημερωθούν από τον γιατρό της φυλακής την κρίσιμη κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο γιος τους, αφού δεν είναι σε θέση ούτε να περπατήσει, όμως αυτό δεν ήταν αρκετό για να διακόψει την απεργία πείνας, αφού είχε πάρει την απόφαση να φτάσει μέχρι το τέλος²³¹. Οι γονείς του Sands δεν φαίνεται να εκφράζουν κάποια άποψη ούτε ενθαρρυντική ούτε αποθαρρυντική. Στο τέλος της ταινίας θα παρουσιαστεί μια ανάμνηση του Sands από τα παιδικά του χρόνια, να τρέχει στο δάσος²³². Έπειτα ο σκηνοθέτης θα ενημερώσει τους θεατούς ότι ο Sands πέθανε μετά από 66 μέρες απεργίας πείνας. Στο διάστημα αυτό είχε εκλεχτεί βουλευτής Fermanagh and South Tyrone. Μετά από επτά μήνες η απεργία θα σταματήσει, όμως άλλα εννέα άτομα είχαν βρει τον θάνατο. Δεκαέξι σωφρονιστικοί υπάλληλοι θα δολοφονηθούν από παραστρατιωτικές οργανώσεις κατά την διάρκεια της διαμαρτυρίας της κουβέρτας και της αποχής από την καθαριότητα. Στις επόμενες μέρες η βρετανική κυβέρνηση θα υποχωρήσει στις απαιτήσεις των κρατούμενων, αλλά χωρίς καμία αναγνώριση και εκχώρηση πολιτικής αναγνώρισης²³³.

Η ταινία δεν θα εστιάζει σε ζητήματα που σχετίζονται με την δράση του IRA, αλλά με τις συνθήκες κράτησης των μελών της οργάνωσης και την προσωπικότητα του

²²⁸ Ο.π. 10'05" —15'50"

²²⁹ Ο.π. 26'—30'44"

²³⁰ Ο.π. 45'41" —69'32"

²³¹ Ο.π. 73'30"—76'32"

²³² Ο.π. 87'23" —89'55"

²³³ Ο.π. 91'27"—92'05"

Bobby Sands, χωρίς να είναι η μοναδική αφήγηση που εξελίσσεται στην ταινία, αφού θα παρουσιαστεί η ζωή ενός φύλακα, ο οποίος συμμετείχε στον βασανισμό των κρατούμενων²³⁴, που είχε ως αποτέλεσμα την δολοφονία του από παραστρατιωτική οργάνωση όταν επισκέφτηκε την μητέρα του στο γηροκομείο, μια τακτική αντεκδίκησης που υιοθετήθηκε από τον IRA. Με αυτό τον τρόπο δίνεται η ανθρώπινη πλευρά του φύλακα για να αντισταθμιστεί η εικόνα του ως βασανιστή²³⁵. Όμως και ο τρόπος που παρουσιάζεται ο φύλακας δείχνει έναν άνθρωπο απρόθυμο να διαπράξει τους βασανισμούς, αλλά υποταγμένο στο καθήκον.

Ο σκηνοθέτης προσπαθεί να κρατήσει ίσες αποσπάσεις από τον IRA και την βρετανική κυβέρνηση, προτάσσοντας τον ανθρωπισμό, απορρίπτοντας την βία κι από τις δυο πλευρές, παρουσιάζοντας από την τον αυταρχισμό της κυβέρνησης, η οποία δεν υποχωρεί στις απαιτήσεις των κρατούμενων και από την άλλη την αυταπάρνηση της ζωής. Σε αυτή την εικόνα συμβάλουν και οι τρεις περιβόητοι λόγοι της Thatcher για την δράση και την απεργία πείνας των μελών του IRA, χωρίς όμως ο σκηνοθέτης να αναφέρει ότι τα λόγια είναι δικά της. Τα λόγια της Thatcher για την δράση της οργάνωσης είναι

Είναι η διαμαρτυρία της κουβέρτας και της καθαριότητας που κρατεί χρόνια και υποστηρίζει την σταθερή πολιτική απαίτηση, η οποία αφορά την διαφορετική αντιμετώπιση ατόμων που διαπράττουν εγκλήματα, απάνθρωπα εγκλήματα, βαφτίζοντας τα πολιτική πράξη και στην οποία η κυβέρνηση δεν ενδίδει²³⁶. Δεν υπάρχει πολιτική δολοφονία, πολιτικός βομβισμός, πολιτική βία. Υπάρχει εγκληματική δολοφονία, εγκληματικός βομβισμός, εγκληματική βία²³⁷.

Και για την απεργία πείνας θα πει:

Αντιμετωπίζουμε τώρα την αποτυχία του σαθρού κινήματος. Οι άνθρωποι της βίας επέλεξαν τους προσφάτους μήνες, να παίξουν αυτό που φαίνεται να είναι το τελευταίο χαρτί. Έστρεψαν την βία στον εαυτό τους, μέσω της απεργίας πείνας με αποτέλεσμα το θάνατο. Στηρίζονται στο πιο βασικό ανθρώπινο συναίσθημα, τον οίκτο, σαν μέσο για την δημιουργία έντασης και υποδαυλίζοντας τις φωτιές της πίκρας και του μίσους²³⁸.

Ο σκηνοθέτης θα κρατήσει ίσες αποστάσεις από την τρομοκρατική οργάνωση και την πολιτική ηγεσία εστιάζοντας κατά κύριο λόγο στο πρόσωπο του Sands, τονίζοντας τον ανθρωπισμό, πιστεύοντας ότι η χρήση βίας και από τις δυο πλευρές, ακόμα και στους ίδιους τους εαυτούς, δεν μπορεί να φέρει κάποια λύση.

²³⁴ Ο.π. 27'35"–29'05"

²³⁵ Ο.π. 44'44"–45'

²³⁶ Ο.π. 4'37"–4'54"

²³⁷ Ο.π. 9'13"–9'22"

²³⁸ Ο.π. 72.42–73'14"

Έτσι παρουσιάζεται η ηρωική μορφή του Sands, ως ένας αγωνιστής που δεν διστάσει να πεθάνει για τα ιδανικά του, έχοντας την εσωτερική δύναμη για να το πετύχει. Δεν είναι τυχαίο για να ενισχύσει την θέση του αυτή ο σκηνοθέτης, θα δείξει στην τελευταία σκηνή της ταινίας, τον Sands να τρέχει στο δάσος, μια σκηνή που παραπέμπει στην συζήτηση του με τον ιερέα, στο σημείο της συζήτησης του που θέτει το ερώτημα που βρίσκει τόση δύναμη και εκείνος του απαντάει ότι μικρός ήταν μαραθωνοδρόμος.

Μια ταινία στην οποία ο σκηνοθέτης θα βασιστεί σε πραγματικά γεγονότα για να αναδείξει το ανούσιο της ένοπλης δράσης ως μέσο για την επίτευξη των πολιτικών στόχων. Κάτι που φαίνεται στα λόγια του ιερέα στην προσπάθειά του να μεταπείσει το Sands να μην κάνει την απεργία πείνας, διεγείροντας ταυτόχρονα το συναίσθημα των θεατών, οι οποίοι θα συγκινηθούν από τον αγώνα του και από την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο πρωταγωνιστής, συμπάσχοντας μαζί του. Το ίδιο δεν συμβαίνει με τον IRA, χαρακτηρίζοντας τον παραστρατιωτική οργάνωση σε όλη την διάρκεια της ταινίας. Συμβολή σε αυτό είχε τόσο η χρήση των λόγων της Thatcher που αναφέρονται στον IRA όσο και η ιστορία του αστυφύλακα που δολοφονήθηκε. Με αποτέλεσμα ο θεατής να εστιάζει το βλέμμα του στις συνθήκες κράτησης και τον ανθρωπινό πόνο του Sands, χωρίς να μαθαίνει την πολιτική του δράση²³⁹.

Εν κατακλείδι, η ταινία θα παρουσιάσει τον πόνο του Sands στις φυλακές, διεγείροντας το συναίσθημα του θεατή, χωρίς να δίνεται κάποιο στοιχείο για το πολιτικό σκηνικό για την εποχή που αφηγείται η ταινία. Ο Steve McQueen θα αποπειραθεί να κάνει μια πολιτική ταινία για την απεργία πείνας των μελών του IRA, αποτυχώντας να δώσει ένα πολιτικό στίγμα, επειδή θα εστιάσει στην προσωπικότητα του Sands με βασικό στόχο την δημιουργία συναισθημάτων μέσα από τις σκληρές εικόνες των συνθηκών που επικρατούσαν στα κελιά των κρατούμενων και από την σωματική κατάσταση του πρωταγωνιστή από την απεργία πείνας²⁴⁰, προτάσσοντας τον ανθρωπισμό που πρέπει να επιδεικνύουν όλες οι πλευρές και όχι κάποια πολιτική πράξη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την φυσιογνωμία του ιερέα.

The Long Good Friday (Βρόμικο Σαββατοκύριακο)

Τα πρώτα σκηνοθετικά βήματα του ο John Mackenzie τα έκανε ως βοηθός του Ken Loach σε παραγωγές του BBC. Η καριέρα του ως σκηνοθέτη θα συνεχιστεί με ανεξάρτητες παράγωγες στην τηλεόραση. Μετά την επιτυχία της ταινίας άνοιξε ο δρόμος για το Hollywood στον Mackenzie.

Η ταινία *The Long Good Friday* είναι μια ταινία γυρισμένη το 1980 από τον John Mackenzie, η οποία ψηφίστηκε ως εικοστή πρώτη καλύτερη ταινία για την Βρετανία

²³⁹ Barry M., ο.π. σελ. 131.

²⁴⁰ Barry M., ο.π. σελ. 129.

για τον 20^ο αιώνα από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου. Η ταινία του Mackenzie είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα βρετανικής ταινίας της δεκαετίας του 80', η οποία ασχολήθηκε με το ζήτημα της Βόρειας Ιρλανδίας, παρουσιάζοντας την ως μια χώρα θρησκόληπτων και εγκληματιών. Ο πρωταγωνιστής της ταινία είναι ο Harold Shand, ένας αυτοδημιούργητος επιχειρηματίας-εγκληματίας, ο οποίος φαίνεται να ενδιαφέρεται για το καλό του Λονδίνου και κατά επέκταση της Μεγάλης Βρετανίας, γι' αυτό θα βρεθεί στο στόχαστρο του IRA.

Η ταινία ξεκινάει με την παρουσίαση μιας παραμονής δραστηριότητας, χωρίς να δίνονται περισσότερα στοιχεία γι' αυτή, η οποία δεν θα έχει αίσιο τέλος αφού όσοι εμπλέκονται σε αυτήν θα βρουν τον θάνατο. Κάποια από τα θύματα ήταν συνεργάτες του Shand²⁴¹. Την ίδια στιγμή ο Shand είχε οργανώσει μια εκδήλωση σε ένα καράβι για να πείσει κάποιους αμερικανούς επιχειρηματίες να επενδύσουν στο σχέδιο του, το χτίσιμο ενός καζίνο, ενώ ο ίδιος είχε κάνει επενδύσεις ήδη στο λιμάνι του Λονδίνου, το οποίο έγινε ένα από τα μεγαλύτερα στον κόσμο²⁴². Παράλληλα με αυτή την εκδήλωση, θα δολοφονηθούν ακόμα δυο συνεργάτες του Shand, ο ένας από μια βομβιστική επίθεση στο αυτοκίνητο του²⁴³ και ο άλλος θα μαχαιρωθεί στο κολυμβητήριο²⁴⁴. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Shand να απευθυνθεί σε έναν διαφθαρμένο αστυνομικό, τον Parky για να του ζητήσει να ερευνήσει ποιος βρίσκεται πίσω από αυτές τις επιθέσεις²⁴⁵. Εκείνος θα του δώσει το όνομα του Erroll στο Brixton²⁴⁶, ενός εμπόρου ναρκωτικών. Αν και ο Erroll θα του πει ότι δεν ξέρει τίποτα ο Shand δεν θα διστάσει να τον μαχαιρώσει²⁴⁷.

Μετά από αυτό το επεισόδιο ο IRA θα τοποθετήσει άλλον έναν εκρηκτικό μηχανισμό, αυτή την φορά στο εστιατόριο του Shand²⁴⁸, την ώρα που θα το επισκεπτόταν μαζί με τους αμερικανούς επενδυτές, οι οποίοι θα εκδηλώσουν τον φόβο τους στο να επενδύσουν κάτω από αυτές τις συνθήκες²⁴⁹. Ο Shand από τις πληροφορίες που θα καταφέρει να συγκεντρώσει από τους συνεργάτες του, θα καταλάβει ότι οι Ιρλανδοί εμπλέκονται στις βομβιστικές επιθέσεις. Γι' αυτό τον λόγο ο Shand θα συγκεντρώσει όλα τα μέλη του οργανωμένου εγκλήματος για να βρει τους δράστες των επιθέσεων²⁵⁰. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Shand να συγκεντρώσει όλους τους Ιρλανδούς που συνεργάζονταν με μαζί του για να αποσπάσουν πληροφορίες. Σε αυτό το σημείο θα εμφανιστεί ο Parky και θα πει στον Shand ότι οι

²⁴¹ The Long Good Friday, 1980, 1'47"–6'13"

²⁴² Ο.π. 15'41"–23'02"

²⁴³ Ο.π. 20'42"

²⁴⁴ Ο.π. 19'52"

²⁴⁵ Ο.π. 35'45"

²⁴⁶ Ο.π. 39'02"

²⁴⁷ Ο.π. 44'26"

²⁴⁸ Ο.π. 49'25"

²⁴⁹ Ο.π. 58'27"

²⁵⁰ Ο.π. 71'11"

μηχανισμοί που χρησιμοποιήθηκαν, ήταν σαν αυτούς που χρησιμοποιεί ο IRA, ο οποίος τρομοκρατεί το μισό Londonderry²⁵¹.

Στην συνέχεια ο Shand θα επισκεφτεί το νεκροταφείο, όπου θα συναντήσει την χήρα ενός συνεργάτη του. Εκείνη θα του αποκαλύψει ότι το δεξί του χέρι, Jeff Hughes ενεργεί εν άγνοια του στο Belfast και ότι οι ενέργειες αυτές σχετίζονται με τις δολοφονίες των συνεργατών του Shand²⁵². Ο Shand θα βρει τα μέλη του IRA και θα τα δολοφονήσει²⁵³. Μετά θα πάει στο ξενοδοχείο των αμερικανών επενδυτών για να τους μεταπείσει ώστε να μην φύγουν, χωρίς αποτέλεσμα. Ύστερα από την συνάντηση του με τους αμερικανούς²⁵⁴, μέλη του IRA τον περίμεναν έξω από το ξενοδοχείο για να τον απαγάγουν. Η ταινία τελειώνει με ένα πλάνο στο πρόσωπο του Shand, ο οποίος φαίνεται να παραμένει ατάραχος²⁵⁵.

Η ταινία *The Long Good Friday* θα δώσει την εικόνα που κυριαρχούσε στην Μεγάλη Βρετανία για τον IRA, μέσα από μια γκανγκστερική ταινία, όπως ήταν συνήθης την δεκαετία του 80'. Η ταινία θα δημιουργήσει ένα δίπολο μεταξύ Μεγάλης Βρετανίας, παρουσιάζοντας την ως ένα πεδίο οικονομική ανάπτυξης στο αστικό περιβάλλον, μέσα από τις επενδύσεις που πραγματοποιήθηκαν στο Λονδίνο, έστω και αν ο φορέας ανάπτυξης ήταν ένας εγκληματίας και της Βόρειας Ιρλανδίας, που ταυτίζεται με τις αγροτικές περιοχές.

Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι τρομοκρατικές ενέργειες των Ιρλανδών κατά του Shand, αφήνει ένα μυστήριο επειδή δεν γίνεται ξεκάθαρο εάν οι επιθέσεις έγιναν επειδή ο Shand είναι εγκληματίας καθιστώντας τους Ιρλανδούς φορείς τιμωρίας ή εάν οι Ιρλανδοί σαμποτάρουν την οικονομική ανάπτυξη του Λονδίνου.

Επίσης στην ταινία θα παρουσιαστεί η δυναμική την οποία είχε ο IRA, μέσα από τα λόγια του Jeff, ο οποίος θα παροτρύνει τον Shand να μην αναζητήσει την εκδίκηση επειδή δεν θα μπορέσει να τους νικήσει, φέρνοντας ως παράδειγμα τον βρετανικό στρατό που δεν έχει καταφέρει να τους καταβάλει²⁵⁶, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα την αδυναμία του Shand να προστατέψει τους συνεργάτες του.

Στην γενικότερη αφήγηση της ταινίας δεν γίνεται καμία αναφορά στο ιρλανδικό ζήτημα και την κατάσταση που επικρατεί στην Βόρεια Ιρλανδία, περιορίζοντας την δράση του IRA στις βομβιστικές επιθέσεις, παρουσιάζοντας τον τρόπο με τον αντιλαμβάνονταν ο κόσμος τις ενέργειες του IRA.

²⁵¹ Ο.π. 72'49"

²⁵² Ο.π. 82'10"—85'47"

²⁵³ Ο.π. 95'49"

²⁵⁴ Ο.π. 106'54—109'44"

²⁵⁵ Ο.π. 110'09"

²⁵⁶ Ο.π. 94'41" —95'

Το 2014 θα γυριστεί μια ιστορική ταινία, με τίτλο 71' από τον Yann Demange, η οποία θα χρηματοδοτηθεί από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου. Η ταινία έκανε πρεμιέρα στο 64^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου. Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός βρετανού στρατιώτη, ο οποίος θα συμμετάσχει στην επέμβαση του βρετανικού στρατού στις εξεγέρσεις στο Belfast το 1971. Το 71' είναι η μοναδική ταινία του Demange. Η ταινία 71' έχει αποσπάσει αρκετές διακρίσεις, όπως το βραβείο BAFTA ενώ ο Demange θεωρείται ένας ανερχόμενος βρετανός σκηνοθέτης²⁵⁷.

Η ταινία ξεκινάει με την εκπαίδευση των στρατιωτών του βρετανικού στρατού. Με την λήξη της εκπαίδευσης τους θα τους ανακοινωθεί ότι θα πάνε στο Belfast²⁵⁸. Άμεσα ο επικεφαλής των επιχειρήσεων του βρετανικού στρατού στο Belfast θα τους αναλύσει το σχέδιο δράσης²⁵⁹. Η αποστολή τους είναι να εισβάλουν στα σπίτια των καθολικών για να βρουν τα όπλα του IRA²⁶⁰. Ο κόσμος θα αντιδράσει σε αυτή την επίθεση του βρετανικού στρατού και θα επιτεθεί στους στρατιώτες, καθιστώντας τους σαφές ότι είναι ανεπιθύμητοι στην χώρα τους. Στην σύγκρουση που θα ακολουθήσει ένας στρατιώτης θα χάσει το όπλο από ένα μικρό παιδί, το οποίο θα το κυνηγήσει για να το πάρει πίσω, θα τον ακολουθήσει ο πρωταγωνιστής, ο Gary Hook. Οι δυο τους θα απομονωθούν και θα ξυλοκοπηθούν από μια μερίδα του πλήθους. Ο στρατιώτης που έχασε το όπλο θα πυροβοληθεί. Ο Hook θα καταφέρει να ξεφύγει²⁶¹. Έπειτα από μια καταδίωξη, θα καταφέρει να κρυφτεί από τους διώκτες του. Ο Hook όντας κρυμμένος θα βρει ένα παιδί το οποίο προθυμοποιήθηκε να τον οδηγήσει στο στρατόπεδο του, όταν κατάλαβε ότι είναι βρετανός στρατιώτης²⁶². Αρχικά θα επισκεφτούν μια παμπ για να ζητήσουν την βοήθεια της UDA, μιας ομάδας υποστηρικτών της Βρετανίας. Η παμπ θα ανατιναχτεί έπειτα από μια βομβιστική επίθεση του IRA²⁶³, με αποτέλεσμα να πεθάνει το παιδί και να τραυματιστεί σοβαρά ο Hook, τον οποίο θα περιμαζέψουν και θα περιθάψουν δυο καθολικοί, ο Eamon και η κόρη του Brigid²⁶⁴. Ο Eamon θα επικοινωνήσει με το τμήμα του IRA, το οποίο θα προσφέρει μια πιο ανθρώπινη μεταχείριση στον τραυματία²⁶⁵. Σε αυτό το σημείο γίνεται αναφορά στην διάσπαση του IRA σε δυο τμήματα, τον Official και τον Provisional, χωρίς όμως να δίνονται περισσότερα στοιχεία γι' αυτό από τον σκηνοθέτη. Την ίδια ώρα ένα άλλο τμήμα του

²⁵⁷ Henderson O., 27 Φεβρουάριου 2015, <http://www.rogerebert.com/reviews/71-2015>, πρόσβαση 1 Νοεμβρίου.

²⁵⁸ 71', 2014, 01.01—04.01

²⁵⁹ Ο.π. 11'08" —13'08"

²⁶⁰ Bell B.J., ο.π. σελ. 376.

²⁶¹ Ο.π. 17'43" —22'20"

²⁶² Ο.π. 31'46" —36'26"

²⁶³ Ο.π. 41'15"

²⁶⁴ Ο.π. 46'39"

²⁶⁵ Ο.π. 58'28"

IRA έψαχνε τον Hook για να τον σκοτώσουν. Θα τον εντοπίσουν και θα τον οδηγήσουν σε ένα υπόγειο²⁶⁶. Εκεί θα τον εντοπίσει η μονάδα του η οποία θα τον σώσει. Στο τέλος της ταινίας ο Hook θα επιστρέψει πίσω στην πατρίδα του²⁶⁷.

Ο Demange θα δημιουργήσει μια ταινία για τα επεισόδια που έλαβαν χώρα στο Belfast το 1971, τα οποία θα παρουσιαστούν όπως τα βίωσε ο ήρωας της ταινίας, στρατιώτης Hook, ο οποίος στην προσπάθεια του να βοηθήσει έναν συνάδελφο του θα θέσει σε κίνδυνο την ίδια του την ζωή. Ο Demange θα επισημάνει το ανθρώπινο πρόσωπο του βρετανικού στρατού, αφού δεν θα απαντήσει στις προκλήσεις του πλήθους, ένα επεισόδια που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αφού δεν ήταν λίγες οι φορές που ο βρετανικός στρατός χρησιμοποίησε βία για να καταστείλει το εξαγριωμένο πλήθος. Επίσης θα παρουσιάσει μια επιχείρηση του βρετανικού στρατού ώστε να βρεθεί ο αγνοούμενος. Κάτι που δεν φαντάζει ως ρεαλιστική αντίδραση μιας στρατιωτικής μονάδας, γιατί σε συνθήκες πολέμου και ειδικά σε εχθρικό έδαφος δεν θα διακινδύνευαν τους στρατιώτες της για την αναζήτηση ενός στρατιώτη. Σε αντίθεση με το τμήμα του IRA έκανε την ίδια επιχειρήσει για να σκοτώσει έναν άνθρωπο από μίσος.

ο Hook θα παρουσιαστεί ως ένας άνθρωπος που είναι έτοιμος να θυσιάσει για τους συναδέλφους του, χωρίς να διακατέχεται από το αίσθημα της εκδίκησης για τους εχθρούς του, ο οποίος το πρώτο πράγμα που θα κάνει όταν γυρίσει στην πατρίδα του είναι να δει το παιδί του.

Δεν πρέπει να εκπλήσσει το γεγονός ότι μια ταινία, η οποία έχει χρηματοδοτηθεί από το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου, τάσσεται υπέρ του βρετανικού στρατού, περιγράφοντας με τα πιο μέλανα χρώματα τον IRA, μια παραδοσιακή στάση του βρετανικού κινηματογράφου, βγαλμένη από την εποχή του μεσοπόλεμου, η οποία είτε λογόκρινε τις ταινίες που σχετιζόταν με το ιρλανδικό ζήτημα είτε ήταν αρνητικά χρωματισμένες. Η ταινία 71' θα παραμείνει πιστή σε αυτή την παράδοση του βρετανικού κινηματογράφου, αφού δεν θα προσπαθήσει να δώσει μια ρεαλιστική εικόνα των γεγονότων στο Belfast το 1971, αφού τα γεγονότα αυτά θα αποτελέσουν το φόντο της αφήγησης της ιστορίας, η οποία θα επικεντρωθεί στον πρωταγωνιστή. Η ταινία στοχεύει να παρουσιαστεί το ανθρώπινο πρόσωπο του βρετανικού στρατού και του πρωταγωνιστή αποσιωπώντας την χρήση βίας του στρατού στα επεισόδια.

The Boxer (Ο Πυγμάχος)

Ο Jim Sheridan είναι ένας από τους σπουδαιότερους Ιρλανδούς σκηνοθέτες, αν και δεν δημιούργησε ποτέ στην πατρίδα του επειδή είχε μεταναστεύσει στις ΗΠΑ από πολύ νωρίς. Εκεί θα σκηνοθετήσει την πρώτη ταινία του, My Left Foot (Το αριστερό

²⁶⁶ Ο.π. 66'13" —87'38"

²⁶⁷ Ο.π. 91'04"

μου πόδι), η οποία θα γνωρίσει μεγάλη επιτυχία, με αποτέλεσμα όχι μόνο να εκτοξεύσει την καριέρα του Sheridan αλλά να δώσει ωθήσει και στην ανάπτυξη του ιρλανδικού κινηματογράφου. Με τις ταινίες του ο Sheridan θα προσπαθήσει να αναδείξει τον ιρλανδικό κινηματογράφο ώστε να βγει έξω από τα στενά όρια της χώρας²⁶⁸.

Το 1997 ο Jim Sheridan θα σκηνοθετήσει την ταινία *The Boxer*, την ιστορία ενός πυγμάχου και πρώην μέλους του IRA, του Danny Flynn, ο οποίος θα αποφυλακιστεί μετά από 14 χρόνια και θα θελήσει να συνεχίσει ειρηνικά την ζωή του. Η ιστορία του Flynn θα είναι η αφορμή από την οποία θα ξεκινήσει ο Sheridan να παρουσιάζει τις συγκρούσεις στο εσωτερικό του IRA, σκιαγραφώντας ταυτόχρονα το πολιτικό πλαίσιο στο οποίο κινείται η αφήγηση της ταινίας, παρουσιάζοντας την άποψη που είχαν οι καθολικοί Ιρλανδοί, κατά κύριο λόγο υπέρμαχοι του IRA, για τους προτεστάντες Ιρλανδούς, υποστηρικτές της Μ. Βρετανίας. Η ταινία υπήρξε υποψήφια για τις Χρυσές Σφαίρες και επίσης θα συμμετάσχει στο 48^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου.

Η ταινία ξεκινάει την ημέρα της αποφυλάκισης του Danny Flynn, ο οποίος την πρώτη μέρα δεν θα πάει στο σπίτι του αλλά σε ένα κέντρο απόρων²⁶⁹. Εκεί θα συναντήσει τον πρώην προπονητή του, τον Ike, ο οποίος ήταν μεθυσμένος και θα επιτεθεί λεκτικά στον Flynn, επειδή θεωρεί ότι κατέστρεψε την ζωή του για τον IRA²⁷⁰. Την επομένη μέρα θα πραγματοποιηθεί μια βομβιστική επίθεση από τον IRA²⁷¹. Εκείνη την ημέρα ο Flynn θα επιστρέψει στο σπίτι του, του οποίου τα παράθυρα είχαν κλειστεί με τσιμέντο. Λίγες στιγμές αργότερα θα τον επισκεφτεί ο Harry, υπολοχαγός του IRA και θα του πει ότι επειδή δεν πρόδωσε κανέναν η οργάνωση δεν έχει κάποιο πρόβλημα μαζί του²⁷². Ο Flynn μαζί με τον Ike θα σχεδιάσουν να ξανακτίσουν το γυμναστήριο. Οι προπονήσεις δε θα αφορούν μόνο τον Flynn που είχε σκοπό να κατέβει σε αγώνες εκ νέου, αλλά και τα νέα παιδιά²⁷³.

Την ίδια στιγμή που συμβαίνουν αυτά ο Joe Hammily, επικεφαλής του IRA, θα ανακοινώσει στον Harry, την απόφαση του IRA για κατάπαυση πυρός με αντάλλαγμα την αποφυλάκιση των πολιτικών τους κρατούμενων²⁷⁴. Μια απόφαση η οποία δεν θα γίνει σεβαστή από καμία από τις δυο πλευρές, αφού ούτε ο IRA θα σταματήσει τις επιθέσεις, ούτε η κυβέρνηση θα απελευθερώσει τους κρατούμενους, όμως ο τρόπος που παρουσιάζεται η μη τήρηση της συμφωνία φαίνεται να βαρύνει περισσότερο την πλευρά της Μ. Βρετανίας. Ο Flynn και ο Ike

²⁶⁸ Flynn R. Brereton P., ο.π. σελ 332-334.

²⁶⁹ *The Boxer*, 1997, 2'49"

²⁷⁰ Ο.π. 9'24"—11'30"

²⁷¹ Ο.π. 16'38"

²⁷² Ο.π. 20'05"

²⁷³ Ο.π. 23'37" —24'35"

²⁷⁴ Ο.π. 26'04"

θα στήσουν από την αρχή το γυμναστήριο, τοποθετώντας ένα ρινγκ πυγμαχίας, όμως στον χώρο που στήνουν το ρινγκ θα βρουν μια βαλίτσα γεμάτη εκρηκτικά. Ο Flynn θα την πετάξει στο ποτάμι²⁷⁵.

Πριν την έναρξη του πρώτου αγώνα στον οποίο θα συμμετάσχει ο Flynn μετά την αποφυλάκιση του, ο Ike θα ζητήσει να κρατηθεί ενός λεπτού σιγή για τα μέλη της πυγμαχικής λέσχης, τα οποία ήταν θύματα των Ταραχών, γεγονός που δεν αρέσει στον Harry²⁷⁶. Τις επόμενες μέρες το γυμναστήριο θα δεχτεί μια δωρεά αθλητικού εξοπλισμού από έναν αξιωματικό της αστυνομίας. Ο Flynn δεν ήθελε να την δεχτεί αλλά ο Ike πίστευε ότι ήταν για το καλό των παιδιών²⁷⁷. Ο επόμενος αγώνας του Flynn στο γυμναστήριο θα είναι εναντί σε έναν προτεστάντη πυγμάχο. Μετά το τέλος του αγώνα θα ανατιναχθεί το αυτοκίνητο που αξιωματικού της αστυνομίας που έκανε την δωρεά στο γυμναστήριο, με αποτέλεσμα να ξεκινήσουν επεισόδια μεταξύ καθολικών και προτεστάντων, τα οποία θα λήξουν έπειτα από την βίαιη επέμβαση της αστυνομίας²⁷⁸. Κατά την διάρκεια αυτών των επεισοδίων οι μαθητές του Flynn θα βάλουν φωτιά στο γυμναστήριο²⁷⁹. Γεγονός που οδήγησε τον Flynn να πάρει την απόφαση να πάει στο Λονδίνο για να συνεχίσει να αγωνίζεται²⁸⁰, όμως στον πρώτο κιάλας αγώνα θα εγκαταλείψει την προσπάθεια του και θα επιστρέψει στο Belfast²⁸¹. Εν τω μεταξύ ο Harry θα σκοτώσει τον Ike²⁸². Όταν ο Flynn επέστρεψε από το Λονδίνο ο Harry θα επιχειρήσει να τον δολοφονήσει, αλλά το άτομο, στο οποίο ανατέθηκε η εκτέλεση του Flynn, θα δολοφονήσει τον Harry²⁸³.

Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας παρουσιάζεται το ειδύλλιο μεταξύ του Flynn και του παιδικού ερώτα του, της Maggie, το οποίο είναι πλέον απαγορευμένο, επειδή η Maggie είναι παντρεμένη με έναν φυλακισμένο του IRA και θα έπρεπε να παραμείνει πιστή, συμφώνα με τον ηθικό κώδικα της οργάνωσης.

Η ταινία δεν θα εστιάσει στα πολιτικά γεγονότα του ιρλανδικού ζητήματος, καθώς θα τονιστεί η ανάγκη ειρήνευσης της περιοχής, επειδή ο κόσμος είχε κουραστεί από τις Ταραχές, μια κατάσταση που προσωποποιείται στον Flynn, ο οποίος αφήνει πίσω του το IRA, επιζητώντας μια φυσιολογική ζωή κάνοντας αυτό που ξέρει, να πυγμαχεί θέλοντας να ζήσει με την γυναίκα που αγαπά, αντιβαίνοντας στον κώδικα της οργάνωσης. Όμως δεν θα λείψουν οι εικόνες από τις βομβιστικές επιθέσεις και η στενή παρακολούθηση της περιοχής από τις βρετανικές αρχές. Ο Harry είναι ο μονός που αναζητά την συνέχιση του ενόπλου αγώνα,

²⁷⁵ Ο.π. 32'08"–33'16"

²⁷⁶ Ο.π. 42'28"–44'11"

²⁷⁷ Ο.π. 55'21"

²⁷⁸ Ο.π. 69.25" –72'

²⁷⁹ Ο.π. 72'17" –74'27"

²⁸⁰ Ο.π. 86'58"

²⁸¹ Ο.π. 90'20" –95'28"

²⁸² Ο.π. 97'21"

²⁸³ Ο.π. 102'08" –104'40"

χαρακτηριζόμενος από την ηγεσία του IRA, ως προσκολλημένο στο παρελθόν²⁸⁴. Ο Harry και ο Joe αντιπροσωπεύουν τις δυο τάσεις που αναπτύχθηκαν σχετικά με τις βίαιες επιθέσεις. Οι δυο τάσεις στο εσωτερικό του IRA οδηγήθηκαν σε διάσπαση το 1990.

Ο Sheridan θα δώσει την εικόνα μιας κουρασμένης κοινωνίας από τις Ταραχές, επηρεασμένος από τις διαβουλεύσεις μεταξύ των δύο πλευρών που πραγματοποιούνταν την δεκαετία του 90' για την κατάπαυση πυρός. Κάτι που είναι εμφανές όχι μόνο από τον πρόσωπο του Flynn, ο οποίος αποστρέφεται την οργάνωση μετά από την αποφυλάκιση του, αλλά και από τον Joe και το Ike. Ο Joe θα ξεκινήσει τις συζητήσεις με τις βρετανικές αρχές για την κατάπαυση πυρός και ο Ike θα δεχτεί στο γυμναστήριο του άτομα και από τα δυο δόγματα. Μόνο ο Harry θα μείνει πιστός στο δόγμα της βίας. Παρόλ' αυτά οι σχέσεις μεταξύ καθολικών και προτεσταντών δεν παρουσιάζονται αρμόνικες, αφού και οι δυο πλευρές είναι πλημυρισμένες από μίσος. Πιο χαρακτηριστικό επεισόδιο αυτής της κατάστασης είναι όταν ο Flynn και η Maggie θα πάνε στην πλευρά του Belfast, το οποίο κατοικείται από προτεστάντες, όπου θα τους πλησιάσει ένας πρώην συναθλητής του Flynn και θα τους πει ότι παρακολουθούνται με σκοπό να δολοφονηθούν. Από την ταινία δεν θα λείψει η παρουσίαση των βρετανικών αρχών, οι οποίες εποπτεύουν την περιοχή και επεμβαίνουν όταν θεωρηθεί σκόπιμο²⁸⁵.

Ο Sheridan με την ταινία *The Boxer* θα προσπαθήσει να παρουσιάσει την ανάγκη για κατάπαυση πυρός στην Ιρλανδία και την αρμονική συμβίωση μεταξύ καθολικών και προτεσταντών. Ταυτόχρονα θα δοθεί μια ρεαλιστική εικόνα για την κοινωνία του Belfast, περιγράφοντας όλες τις εμπλεκόμενες πλευρές που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο συμμετείχαν στις Ταραχές, χωρίς όμως να τάσσεται υπέρ της μιας ή της άλλης μεριάς, αφού το κύριο πρόταγμα του είναι η ειρήνευση της περιοχής, για το οποίο δεν προσπαθεί επαρκώς καμία από τις πλευρές.

In The Name of Father (Εις το Όνομα του Πατρός)

Το 1993 θα γυριστεί ένα βιογραφικό δικαστικό δράμα από τον Jim Sheridan. Η ταινία *In The Name of Father* πραγματεύεται την πραγματική ιστορία των Τεσσάρων του Guildford, τεσσάρων ανθρώπων που εσφαλμένα καταδικαστήκαν για την βομβιστική επίθεση του IRA σε μια παμπ του Λονδίνου στην οδό Guildford το 1974, που είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο τεσσάρων αστυνομικών και ενός πολίτη. Η ταινία είναι βασισμένη στην αυτοβιογραφία του Gerry Conlon, με αποτέλεσμα η αφήγηση της ταινίας θα περιστραφεί γύρω από αυτόν. Η ταινία θα αποσπάσει θετικές κριτικές και θα υπάρξει υποψήφια για επτά βραβεία Όσκαρ.

²⁸⁴ Ο.π. 75'6"

²⁸⁵ Ο.π. 49'41'—51'12"

Η ταινία ξεκινάει με την βομβιστική επίθεση της παμπ²⁸⁶ και στην συνέχεια θα ακολουθήσει η ιστορία του Gerry. Ο Gerry συνήθιζε να κλέβει μέταλλα, όμως μια μέρα μια περίπολος του βρετανικού στρατού θα τον δει. Οι στρατιώτες πιστεύοντας ότι είναι ένας ελεύθερος σκοπευτής που τους απειλεί θα τον κυνηγήσουν στην πόλη, γεγονός που θα οδηγήσει σε συμπλοκές μεταξύ πολιτών και βρετανικού στρατού²⁸⁷. Μετά από την συμπλοκή ο IRA θα τον απειλήσει, επειδή τους εκθέτει σε κίνδυνο²⁸⁸. Ο Guissepe, πατέρας του Gerry, για να τον σώσει από περισσότερους μπελάδες θα τον στείλει στην θεία του, την Ann, η οποία ζει στο Λονδίνο²⁸⁹. Στο ταξίδι του για το Λονδίνο θα βρει έναν παλιό του συμμαθητή τον Paul²⁹⁰. Οι δυο τους θα βρεθούν σε μια κοινότητα χίπηδων, στην οποία τον είχε καλέσει ένας άλλος φίλος του, ο Paddy Armstrong, όπου και θα ζήσουν ανέμελοι. Όσοπου μια μέρα μια βομβιστική επίθεση θα δώσει την αφορμή στα μέλη της κοινότητας να διώξουν τους δυο Ιρλανδούς από τον χώρο τους²⁹¹. Μην έχοντας οι δυο φίλοι που να πάνε, θα καθίσουν σε ένα παγκάκι κοντά στην παμπ, όπου θα γίνει η επίθεση. Μετά την έκρηξη ο Gerry και ο Paul θα κλέψουν από το σπίτι μιας πόρνης 700 λίρες²⁹². Μετά το περιστατικό αυτό ο Gerry θα επιστρέψει στο Belfast.

Με αφορμή την βομβιστική επίθεση στην παμπ το κοινοβούλιο θα ψηφήσει τον αντιτρομοκρατικό νόμο που επέτρεπε την κράτηση από τις αρχές πιθανών τρομοκρατών για επτά μέρες²⁹³. Ο Gerry και ο Paul, θα συλληφθούν, έπειτα από την καταγγελία ενός μέλους από την κοινότητα στην οποία έμεναν στο Λονδίνο. Θα ανακριθούν και έπειτα από απειλές και την χρήση βίας οι δυο νέοι θα ομολογήσουν την συμμετοχή τους στη επίθεση της παμπ²⁹⁴. Επίσης χωρίς κανένα στοιχείο θα συλληφθεί η οικογένεια του Gerry για συμμετοχή σε τρομοκρατικές ενέργειες. Στην δίκη θα καταδικαστούν όλοι τους, κύριο ενοχοποιητικό στοιχείο αποτέλεσε η τοποθέτηση του επιθεωρητή Dixon ενάντια στην απολογία των κατηγορουμένων.

Ο Gerry και ο πατέρας του θα βρεθούν στην ίδια φυλακή²⁹⁵. Σε εκείνη θα σταλθεί και ο McAndrew, μέλος του IRA, το οποίο παρόλο που ομολόγησε την επίθεση στην παμπ δεν ήταν αρκετό για τις αρχές να προβούν στην άρση των κατηγοριών για τον Gerry και τους υπόλοιπους που κατηγορούνταν για την επίθεση. Όταν ο McAndrew θα αποκαλύψει στον Gerry και τον πατέρα του ότι εκείνος ευθυνόταν για την επίθεση, θα ξεκινήσει εξέγερση στις φυλακές, με αίτημα την ελευθέρωση του Gerry

²⁸⁶ In the Name of the Father, 1993, 1'6"

²⁸⁷ Ο.π. 3'44" —7'49"

²⁸⁸ Ο.π. 8'55"—09'50"

²⁸⁹ Ο.π. 10'28"

²⁹⁰ Ο.π. 25'28"

²⁹¹ Ο.π. 20'09" —26'01"

²⁹² Ο.π. 25'31"

²⁹³ Ο.π. 27'53"—28'06"

²⁹⁴ Ο.π. 28'35" —42'31"

²⁹⁵ Ο.π. 43'59"

και των υπόλοιπων επειδή ήταν αθώοι²⁹⁶. Η εξέγερση θα κατασταλεί βίαια από τους φύλακες. Έπειτα από την εξέγερση, η οποία έγινε γνωστή μέσα από την τηλεόραση, η δικηγόρος Pierce θα ξεκινήσει την έρευνα από την αρχή για την υπόθεση των Τεσσάρων του Guildford για να αποδείξει την αθωότητα τους²⁹⁷. Η δικηγόρος θα έρθει σε επαφή με τον πατέρα του Gerry, αλλά ο ίδιος δεν θα δεχτεί να της μιλήσει²⁹⁸. Όμως θα αλλάξει στάση όταν ο McAndrew θα κάψει ζωντανό τον επιθεωρητή Dixon, ένα γεγονός που απομάκρυνε τον Gerry από τον McAndrew²⁹⁹.

Η Pierce θα καταφέρει να βρει τα αποδεικτικά στοιχεία για την αθώωση των Τεσσάρων του Guildford³⁰⁰. Εν τω μεταξύ ο Giuseppe θα πεθάνει στην φυλακή³⁰¹. Ο θάνατος του θα ξεσηκώσει κύμα διαδηλώσεων, το οποίο ζητά την απελευθέρωση των Τεσσάρων. Η υπόθεση θα οδηγηθεί εκ νέου στο δικαστήριο, στο οποίο θα αθωωθούν οι κατηγορούμενοι³⁰². Μετά την αθώωση του ο Gerry θα δηλώσει στους δημοσιογράφους που βρίσκονταν έξω από το δικαστικό μέγαρο ότι θα ξεκινήσει τον αγώνα για να αποδείξει την αθωότητα του πατέρα, αφού οι αρχές τον θεωρούσαν ακόμα ένοχο³⁰³. Μετά την τελευταία σκηνή ο σκηνοθέτης θα ενημερώσει τους θεατές για τις ζωές των τεσσάρων και για την εξέλιξη της υπόθεσης. Επίσης μαθαίνουμε ότι διατάχθηκε έρευνα για την καταδίκη του Giuseppe και της οικογένεια Maguire, στην οποία ανακαλυφθήκαν στοιχεία που έθεταν σε αμφισβήτηση την κατάθεση των μαρτύρων κατηγορίας, με αποτέλεσμα να αποφασιστεί η ακύρωση της ποινής. Τα μέλη του IRA που ανέλαβαν την ευθύνη για την βομβιστική επίθεση στο Guildford, δεν κατηγορήθηκαν ποτέ γι' αυτό το αδίκημα. Τρεις πρώην ντετέκτιβ απαλλάχτηκαν στις 19 Μαΐου 1993, από την κατηγορία συνωμοσίας για παραποίηση της δικαιοσύνης και κανείς αστυνομικός δεν καταδικάστηκε για την υπόθεση³⁰⁴.

Η ταινία *In The Name of Father* με αφορμή ένα πραγματικό γεγονός θα παρουσιάσει το σκληρό πρόσωπο της δικαιοσύνης και των αρχών όσον αφορά το ζήτημα της τρομοκρατίας, αφού το μόνο που τους ενδιέφερε είναι η καταδίκη όσων ήταν ύποπτοι για τρομοκρατία, σχετιζόμενοι με το ζήτημα της Ιρλανδίας, καταδικάζοντας ανθρώπους μόνο με υποψίες και ανεπαρκή στοιχεία, κάτι που παραδέχονται και οι ίδιοι στην περίπτωση της ενοχοποίησης της Ann Maguire.

Ο τρόπος με τον οποίο διεξάγεται η δίκη και οι ανακρίσεις των υπόπτων τρομοκρατίας δεν είναι το μόνο επεισόδιο στο οποίο παρουσιάζεται ο αυταρχισμός

²⁹⁶ Ο.π. 80'06" —86'50"

²⁹⁷ Ο.π. 88'

²⁹⁸ Ο.π. 80'50"—90'25"

²⁹⁹ Ο.π. 95'35" —97'14"

³⁰⁰ Ο.π. 111'57"—117'51"

³⁰¹ Ο.π. 106'24"

³⁰² Ο.π. 125'35"

³⁰³ Ο.π. 126'40" —127'17"

³⁰⁴ Ο.π. 127'20"—128'18"

των βρετανικών αρχών, αφού ήδη από την αρχή της ταινίας ο στρατός επιτίθεται στους πολίτες του Belfast, μόνο με την υποψία απειλής.

Όμως παρά την παρουσίαση αρκετών επεισοδίων τα οποία αποδεικνύουν την σκληρότητα των αρχών στο ζήτημα της Ιρλανδίας, δεν μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι ο σκηνοθέτης τάσσεται υπέρ του IRA, επειδή στα δυο σημεία που παρουσιάζει την συμπεριφορά των μελών του IRA, τους παρουσιάζει ως σκληρούς εκτελεστές. Την πρώτη όταν απειλούν τον Gerry, αφού πρώτα έχουν πυροβολήσει έναν άλλο πολίτη και στην περίπτωση του McAndrew, που θα πυρπολήσει ζωντανό τον επιθεωρητή Dixon. Σε αυτό το συμπέρασμα μπορούμε να οδηγηθούμε και από το ενημερωτικό σημείωμα στους τίτλους τέλους που αναφέρεται στην μη δίωξη των μελών του IRA και των αστυνομικών που εμπλέκονταν στην υπόθεση των Τεσσάρων του Guildford.

Ο Sheridan θα εστιάσει το βλέμμα του στην άδικη καταδίκη τεσσάρων ατόμων για ένα έγκλημα το οποίο δεν διαπράξαν ποτέ, τονίζοντας το σκληρό δικαστικό σύστημα το οποίο δεν ενδιαφέρεται για την απόδοση δικαιοσύνης αλλά να τιμωρήσει όλους όσοι πιθανώς εμπλέκονται με την τρομοκρατία και το ζήτημα της Ιρλανδίας, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα και την αρνητική εικόνα που είχαν οι Βρετανοί πολίτες για τους Ιρλανδούς, κάτι που συνοψίζεται στην φράση ενός μέλους από την κοινότητα των χίπηδων

οι Ιρλανδοί φέρουν πάλι μπελάδες³⁰⁵.

Αν και η ταινία βασίζεται σε μια αυτοβιογραφία ο σκηνοθέτης θα επιλέξει να παραποιήσει κάποια στοιχεία για να την υπόθεση ώστε να αρμονίζεται με το μήνυμα που ήθελε να περάσει μέσα από την ταινία, κάτι για το οποίο ο Sheridan θα δεχτεί σκληρή κριτική. Ωστόσο, ο ίδιος θα δηλώσει ότι με την ταινία του στόχευε να υπερβεί τα γεωγραφικά όρια της Αγγλίας και της Ιρλανδίας και να την απευθύνει σε ευρύτερο κοινό, καθιστώντας την υπόθεση παγκόσμια³⁰⁶. Αυτό δεν εμπόδισε την ταινία να γνωρίσει μεγάλη επιτυχία και να αποσπάσει θετικές κριτικές.

Τέτοια στοιχεία είναι ότι η δίκη των Τεσσάρων του Guildford και η δίκη της οικογενείας Maguire έγιναν ξεχωριστά. Ο McAndrew είναι ένα εντελώς φανταστικό πρόσωπο και όλα τα γεγονότα στα οποία εμπλέκεται είναι αναληθές. Ο Gerry και ο πατέρας όχι μόνο δεν μοιράζονταν το ίδιο κελί αλλά κρατούνταν σε διαφορετικά σωφρονιστικά ιδρύματα. Η Pierce παρόλο που ήταν εκείνη που οργάνωσε την έρευνα για την υπόθεση των Τεσσάρων δεν παραβρέθηκε στην αίθουσα του

³⁰⁵ Ο.π. 21'38"

³⁰⁶ Ryan, Ray επιμ., *Writing in the Irish Republic : literature, culture, politics 1949-1999*, Λονδίνο, Macmillan , Νέα Υόρκη, St. Martin's , 2000., σελ. 141.

δικαστηρίου. Και επίσης η Pierce δεν εκπροσώπησε ή συνάντησε τον Giuseppe Colnol, αφού εκείνος είχε πεθάνει το 1980³⁰⁷.

Some Mother's Son (Πολεμιστές του IRA)

Ο Terry George είναι γεννημένος στην Βόρεια Ιρλανδία. Φυλακίστηκε στις φυλακές του Long Kesh ως ύποπτος για συμμετοχή στο απελευθερωτικό αγώνα των Ιρλανδών. Μια χαρακτηριστική περίπτωση Ιρλανδού σκηνοθέτη που έπρεπε να μεταναστεύσει για να γνωρίσει την καταξίωση. Ο George θα ξεκινήσει την καριέρα του γράφοντας θεατρικά για το Κέντρο Ιρλανδικών Τεχνών (Irish Arts Center) στην Νέα Υόρκη. Οι πρώτες του ταινίες θα ασχοληθούν με τις Ταραχές στην Ιρλανδία αλλά στην συνέχεια θα σκηνοθετήσει ταινίες που θα παρουσιάζουν αναταραχές σε άλλες περιφέρειες του πλανήτη εκτός της Ευρώπης³⁰⁸.

Ο Terry George το 1996 θα σκηνοθετήσει την ταινία *Some Mother's Son*. Η ταινία αφορμάται από την απεργία πείνας που πραγματοποίησαν οι κρατούμενοι του IRA στις φυλακές του Maze, για να παρουσιαστεί ο αγώνας δυο μητέρων για να σώσουν τα παιδιά τους, τα οποία συμμετείχαν στην απεργία πείνας. Η ταινία προβλήθηκε στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ των Καννών.

Η ταινία ξεκινάει με την δήλωση της Thatcher όταν ανέλαβε την πρωθυπουργία το 1979, στην οποία θα παραθέσει μια φράση του Φραγκίσκου της Ασίζης

εκεί που υπάρχει διχόνοια θα φέρουμε αρμονία, εκεί που υπάρχει πλάνη θα φέρουμε την αλήθεια, εκεί που υπάρχει αμφιβολία θα φέρουμε την πιστή, εκεί που υπάρχει απελπισία θα φέρουμε την ελπίδα³⁰⁹.

Με το τέχνασμα αυτό ο σκηνοθέτης θα δώσει το χρονικό και πολιτικό πλαίσιο, στο οποίο θα εξελιχθεί η αφήγηση της ταινίας. Μετά από την δήλωση της Thatcher, η ταινία θα συνεχίσει με δυο βομβιστικές επιθέσεις του IRA κατά στρατιωτικών στόχων³¹⁰. Σε αυτό το σημείο θα παρουσιαστεί το τρίπτυχο της δράσης των βρετανικών αρχών εναντίον στον IRA. Αυτό είναι απομόνωση, ποινικοποίηση, αποθάρρυνση³¹¹. Έτσι την ημέρα των Χριστουγέννων ο βρετανικός στρατός θα εισβάλει στο σπίτι της Annie Higgins, για να συλλάβει τον γιο της Frank και τον φίλο του, Gerald Quigley για τις τρομοκρατικές επιθέσεις. Θα ακολουθήσει συμπλοκή των δυο νεαρών με τις αρχές, με αποτέλεσμα να σκοτωθεί ένας στρατιώτης, χωρίς οι δυο νεαροί να αποφύγουν την σύλληψη³¹². Οι δυο νεαροί θα καταδικαστούν και

³⁰⁷ Ebert R., 14 Ιανουαρίου 1994, In the Name of the Father, <http://www.rogerebert.com/reviews/in-the-name-of-the-father-1994>, πρόσβαση 26 Οκτωβρη.

³⁰⁸ Flynn R. Brereton P., ο.π. σελ. 133-4.

³⁰⁹ *Some Mother's Son*, 1996, 34" —1'13"

³¹⁰ Ο.π. 11'02"—11'08"

³¹¹ Ο.π. 3'59—5'16"

³¹² Ο.π. 21'16"—22'49"

θα οδηγηθούν στις φυλακές του Maze. Εκεί δεν θα δεχτούν να φορέσουν την στολή της φυλακής, όπως είχαν πράξει όλα τα μέλη του IRA³¹³.

Μετά από αυτό το επεισόδιο η αφήγηση της ταινίας θα μεταφερθεί δυο χρόνια μετά την σύλληψη των δυο νέων στο 1981, με την επίσκεψη των μητέρων τους στις φυλακές. Ο Gerald θα καταφέρει να περάσει ένα μήνυμα για τον IRA μέσω της μητέρας, εν άγνοια της³¹⁴. Στην συνέχεια οι αρχές θα δεχτούν τα μέλη του IRA να φορέσουν πολιτικά ρούχα, όχι τα δικά τους αλλά αυτά που θα τους δίνονταν από τις αρχές, γεγονός που δεν τους ευχαρίστησε³¹⁵. Για να πετύχουν τις διεκδικήσεις τους τα μέλη του IRA θα πραγματοποιήσουν απεργία πείνας³¹⁶. Όμως οι αρχές θα κρατήσουν την σκληρή στάση της μη διαπραγματεύσεως με τους αντάρτες του IRA, επειδή τους θεωρούσαν τρομοκράτες³¹⁷. Ενώ όσο βρίσκεται η απεργία πείνας σε εξέλιξη οι δυο γυναίκες θα συμμετάσχουν στην προεκλογική εκστρατεία του Sinn Fein για να εκλέγει ο Bobby Sands βουλευτής³¹⁸. Η εκστρατεία του Sinn Fein θα στεφτεί με επιτυχία, όμως το γεγονός αυτό δεν θα αλλάξει την στάση της κυβέρνησης στο ζήτημα των κρατούμενων του IRA, με αποτέλεσμα ο Sands να πεθάνει 66 μέρες αργότερα από την μέρα που ξεκίνησε την απεργία πείνας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ξεκινήσουν κι άλλα μέλη του IRA απεργία πείνας, σε αυτά ήταν και ο Frank και ο Gerald³¹⁹. Την ημέρα του θανάτου Sands θα συγκεντρωθεί κόσμος έξω από τις φυλακές για να προσευχηθεί για αυτόν³²⁰. Την επομένη μέρα στην κηδεία του θα παραβρεθούν εκατό χιλιάδες άτομα για να τιμήσουν την μνήμη του. Οι αρχές θα εκλάβουν την συγκέντρωση αυτή ως μια αντί-βρετανική διαδήλωση. Ένας αξιωματικός θα δηλώσει ότι η κατάσταση δεν έπρεπε να φτάσει σε αυτό το σημείο γιατί τώρα δώσανε έναν μαρτύρα στον IRA³²¹. Ο IRA θα προβεί σε αντίποινα σκοτώνοντας σωφρονιστικούς υπάλληλους.

Στην συνέχεια θα πεθάνει ο Frank κατά την διάρκεια της απεργία πείνας³²². Το γεγονός αυτό θα ωθήσει την μητέρα του Gerald, να προσπάθησε να πείσει τον επικεφαλής του IRA να ξεκινήσει διαπραγματεύσεις με την κυβέρνηση. Οι προσπάθειες δεν αποφέρουν καρπούς γιατί καμία από της δυο πλευρές δεν ήταν διευθετημένη να υποχωρήσει. Η Kathleen, θα επέμβει για να σώσει την ζωή του

³¹³ Ο.π. 30'14"—31'39"

³¹⁴ Ο.π. 41'25"

³¹⁵ Ο.π. 60'34"

³¹⁶ Ο.π. 61'45"

³¹⁷ Ο.π. 61'13"

³¹⁸ Ο.π. 65'35"—73'34"

³¹⁹ Ο.π. 76'03"—76'21"

³²⁰ Ο.π. 79'43"—83'04"

³²¹ Ο.π. 83'05"—85'49"

³²² Ο.π. 103'08"

γιου της αφού θα υπογράψει για να φύγει ο γιος από το νοσοκομείο, κάτι που σήμαινε και την λήξη της απεργίας πείνας του γιο της³²³.

Ο George θα δημιουργήσει μια ταινία στο φόντο της οποίας θα τοποθετηθεί η απεργία πείνας των κρατούμενων του IRA το 1981. Κεντρικό ρόλο στην αφήγηση κατέχει ο αγώνας των δυο μητέρων για να σώσουν τα παιδιά τους, τα οποία είναι διατεθειμένα να πεθάνουν για τις ιδέες τους. Με τον τρόπο αυτό ο George θα προσπαθήσει να δώσει τον αντίκτυπο που είχε στην κοινωνία η ενέργεια αυτή των κρατούμενων σε σχέση με τον αγώνα τους για την ελευθερία της Ιρλανδίας, με πρωταγωνίστριες δυο γυναίκες με διαφορετικό πολιτικό προσανατολισμό, η μια τάσσεται κατά της βίας και άλλη στηρίζει τον αγώνα του IRA, όμως και οι δυο θα βρεθούν να αγωνίζονται για την σωτηρία των παιδιών τους, προσπαθώντας να πείσουν τις δυο πλευρές να βρουν μια συμφωνία μεταξύ τους και ταυτόχρονα υποστήριξαν την υποψηφιότητα του Sands ως βουλευτής.

Ο αντίκτυπος της κοινωνίας για την δράση του IRA δεν θα παρουσιαστεί μόνο μέσω των δυο γυναικών, αλλά θα φάνει και στην περίπτωση της αδελφής του Gerald, η οποία θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει την δουλειά και να φύγει από την πόλη όταν ο αδελφός συνελήφθη από τις αρχές για το τρομοκρατία³²⁴.

Παράλληλα με τον αγώνα των δυο γυναίκα παρουσιάζεται και η σκληρή στάση της κυβέρνησης και η αδιαλλαξία της να έρθει σε μια συμφωνία με τον IRA, επειδή θεωρούσε τα μέλη του IRA τρομοκράτες. Εκτός από την αδιάλλακτη στάση της κυβέρνησης στο ζήτημα της διαπραγμάτευσης δεν θα δοθεί καμία άλλη πτυχή του βρετανικού αυταρχισμού στην περιοχή της Βόρειας Ιρλανδίας, αν και δηλώνεται η συνεχής παρουσία του βρετανικού στρατού.

Εν κατακλείδι, η ταινία δεν έχει ως σκοπό να παρουσιάσει την πολιτική δράση του IRA, αλλά με αφορμή ένα γεγονός που σχετίζεται με αυτόν, την απεργία πείνας που πραγματοποιήθηκε το 1981 από τα μέλη του, για να δημιουργήσει ένα δίπολο μεταξύ IRA και κυβέρνησης, για να τοποθετηθεί στην μέση αυτού του δίπολου τον αγώνα των δυο γυναικών, προκειμένου να παρουσιαστεί το αδιέξοδο στο οποίο οδηγούνται ανάμεσα οι δυο αδιάλλακτες πλευρές, οι οποίες δεν υπολογίζουν την ανθρώπινη ζωή και απλά την χρησιμοποιούν για να πετύχουν τον σκοπό τους, παρουσιάζοντας την ανάγκη για μια ανθρώπινη λύση του ζητήματος, αφαιρώντας κάθε πολιτικό περιεχόμενο, από τις πράξεις και τους λόγους, κυρίως του IRA. Με αυτόν τρόπο οι δυο γυναίκες προσπαθούν να υλοποιήσουν την ρήση της Thatcher.

³²³ Ο.π. 102'47"

³²⁴ Ο.π. 33'53" —34'44"

Silent Grace (Σιωπηλή Χάρη)

Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από το Κινηματογραφικό Συμβούλιο της Ιρλανδίας (Irish Film Board) και την Επιτροπή Κινηματογράφου Βόρειου Ιρλανδίας (Northern Ireland Film Commission) παρόλ' αυτά η ταινία δεν θα καταφέρει να σημειώσει εμπορική επιτυχία, αν και είχε ενδιαφέρουσα υπόθεση, αφού γυρίστηκε την εποχή που ο IRA είχε προβεί σε κατάπαυση πυρός³²⁵.

Το 2001 η Maeve Murphy δημιούργησε μια ταινία η οποία είναι ελάχιστα γνωστή, όμως θα δώσει μια επιπλέον οπτική για την κράτηση των φυλακισμένων του IRA, αφού θα παρουσιάσει την λιγότερο γνωστή πτυχή, την συμμετοχή γυναικών στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα της Ιρλανδίας, μέσα από μια νεαρή κοπέλα, η οποία βρέθηκε στο ίδιο κελί με μια γυναίκα η οποία ήταν ψηλά στην ιεραρχία του IRA. Η ταινία Silent Grace είναι το πρώτο κινηματογραφικό εγχείρημα της Maeve Murphy.

Η ταινία είναι τοποθετημένη το 1981 στις γυναικείες φυλακές του Armagh της Βόρειας Ιρλανδίας, όπου η Eileen οδηγεί σε στρατιωτικό σχηματισμό τις υπόλοιπες συγκρατούμενες της στο προαύλιο της φυλακής³²⁶. Εν τω μεταξύ μια νεαρή Ιρλανδή, η Aine, θα συλληφθεί έπειτα από έναν έλεγχο από τον βρετανικό στρατό επειδή επέβαινε σε κλεμμένο αυτοκίνητο, όμως ο εραστής της που το οδηγεί δεν θα σταματήσει στην υπόδειξη των αρχών, με αποτέλεσμα οι στρατιώτες να ανοίξουν πυρ, σκοτώνοντας τον μικρότερο αδελφό της Aine που επέβαινε στο αυτοκίνητο, ενώ ο οδηγός θα το σκάσει³²⁷. Στο δικαστήριο η Aine θα δηλώσει, από αντίδραση, ότι δεν αναγνωρίζει την εξουσία του δικαστηρίου, μια δήλωση που την έκαναν τα μέλη του IRA, για αυτό μετά την καταδίκη της θα οδηγηθεί στις γυναικείες φυλακές όπου κρατούνταν οι γυναίκες-μέλη του IRA³²⁸.

Οι κρατούμενες του IRA θα ζητήσουν την πολιτική τους αναγνώριση, αλλά το αίτημα τους δεν θα γίνει δεκτό και γι' αυτό θα πραγματοποιήσουν διαμαρτυρία καθαριότητας³²⁹. Η Aine και η Eileen θα βρεθούν στο ίδιο κελί μετά από την παρέμβαση του διευθυντή της φυλακής³³⁰. Η Eileen θα προσπαθήσει να κερδίσει την εμπιστοσύνη της Aine, φτάνοντας στο σημείο να της κάνει μαθήματα ιστορίας³³¹. Η Aine θα συμμετάσχει και αυτή στην διαμαρτυρία καθαρότητας³³²

Η Eileen θα ξεκινήσει απεργία πείνας, όταν μάθει ότι άνδρες θα πράξουν το ίδιο³³³. Η κατάσταση της Eileen θα χειροτερέψει και θα φτάσει σε κρίσιμο σημείο. Η Eileen

³²⁵ Flynn R. Brereton P., ο.π. σελ. 35

³²⁶ Silent Grace, 2001, 5" —54"

³²⁷ Ο.π. 2'09"—2'54"

³²⁸ Ο.π. 5'3"

³²⁹ Ο.π. 6'50"

³³⁰ Ο.π. 24'54"

³³¹ Ο.π. 26'53"—29'05"

³³² Ο.π. 35'26"—37'

³³³ Ο.π. 52'46"

θα ενημερωθεί από τον ιερέα McGarry, ο οποίος ήταν φιλικά προσκείμενος στον IRA, ότι ο διευθυντής της φυλακής σκοπεύει να την αφήσει ελεύθερη, βάση του Νομού της Γάτας και του Ποντικιού (Cat and Mouse Act)³³⁴. Με την απελευθέρωση της Eillen, θα αποφασιστεί η λήξη της απεργία πείνας από τα μέλη του IRA. Η Aine θα υπογράψει δήλωση μη πολιτικής δράσης και θα αφεθεί ελεύθερη³³⁵. Κατά την απελευθέρωσή της θα βρει τη μητέρα της να την περιμένει. Οι δυο τους είχαν έρθει σε σύγκρουση κατά την διάρκεια της κράτησης της³³⁶.

Στο τέλος της ταινίας η σκηνοθέτης μας ενημερώνει ότι οι φυλακές του Armagh έκλεισαν το 1988 και όλες οι γυναίκες μεταφέρθηκαν στις φυλακές Maghaberry. Ικανοποιήθηκαν τα περισσότερα αιτήματα των γυναικών- μελών του IRA, χωρίς όμως να πετυχαίνουν την πολιτική τους αναγνώριση. Καμία από τις κρατούμενες που απελευθερώθηκε βάση τον Νομού της Γάτας και του Ποντικιού δεν επέστρεψε στην φυλακή³³⁷.

Η Murphy με την ταινία της Silent Grace θα ρίξει φως σε μια πτυχή της ιστορίας του IRA που δεν είναι γνωστή, την δράση των γυναικών της οργάνωσης, παρουσιάζοντας την έμφυλλη διάσταση στο ζήτημα του αγώνα της Ιρλανδίας. Η Murphry πολύ εύστοχα θα δώσει το πολιτικό στίγμα της παρουσίας των γυναικών της οργάνωσης, χωρίς όμως να έχουν χάσει τον ανθρώπινο πρόσωπο τους, καθώς δεν ήταν λίγες οι φορές που οι κρατούμενες αυτοαποκαλούνται ως κρατούμενες πολέμου, χωρίς να έχουν επαφές με τις αρχές, εκτός για τα απαραίτητα και ταυτόχρονα να παρουσιάζονται να παίζουν σαν μικρά παιδιά στην αυλή της φυλακής³³⁸.

Μέσα από αυτήν την σύζευξη θα παρουσιαστεί η σχέση της Aine με τις συκρατούμενες της, αφού η Aine αν και ήταν στην πτέρυγα με τα μέλη του IRA δεν είχε κάποια πολιτική σχέση μαζί τους, με αποτέλεσμα να υπάρχουν διακυμάνσεις στις σχέσεις τους. Αρχικά αδιαφορία και από τις δυο πλευρές³³⁹, έπειτα θυμός από την Aine όταν έμαθε ότι ο IRA σκότωσε τον εραστή της³⁴⁰ και στο τέλος σχέσεις φιλίας³⁴¹.

³³⁴ Ο Νομός για του Φυλακισμένους του 1913 (Prisoners Act 1913, Temporary Discharge for Ill Health) ψηφίστηκε από την κυβέρνηση Asquith, για τις σουφραζέτες που έκαναν απεργία πείνας να αφήνονται ελεύθερες όταν κλονιζόταν η υγεία τους και όταν ανέρρωναν να επιστεφαν στην φυλακή. Έμεινε γνωστός ως Νομού της Γάτας και του Ποντικιού, από την συνήθεια της γάτας να παίζει με το θύμα του πριν το σκοτώσει. Ο.π. 75'13"

³³⁵ Ο.π. 77'18"

³³⁶ Ο.π. 79'37" —79'53"

³³⁷ Ο.π. 79'54" —80'16"

³³⁸ Ο.π. 29'35" —30'08"

³³⁹ Ο.π. 11'10" —12'01"

³⁴⁰ Ο.π. 20'48" —22'57"

³⁴¹ Ο.π. 38'44" —39'53"

Από την ταινία δεν παραλείπεται να γίνει αναφορά στη δράση των αρχών, η οποία κατά κύριο λόγο αποδίδεται αρνητικά, καθώς φαίνεται η ευκολία με την οποία πυροβολούνται πολίτες. Αρκούσε μία μόνο δήλωση της Aine, ώστε το δικαστήριο να αποφανθεί την κράτησή της στις φυλακές όπου κρατούνταν οι γυναίκες-μέλη του IRA. Ενώ, είναι ιδιαίτερα προκλητική η συμπεριφορά των φυλάκων αν κρίνουμε από την επίθεση ενός φύλακα σε μια από τις κρατούμενες ³⁴² αφότου είχε προβεί στο κάψιμο της σημαίας της Ιρλανδίας³⁴³. Το μόνο αντιστάθμισμα είναι η εικόνα του διευθυντή φυλάκων, ο οποίος παρουσιάζεται τυπικός αλλά θα εκφράσει τον ενδιαφέρον του για την κατάσταση της Eillen³⁴⁴.

Παρόλα αυτά η Murphy δεν δημιούργησε απλά μια ταινία για την δράση του IRA, αλλά έδωσε μια άλλη προσέγγιση του ζητήματος, την φεμινιστική.

³⁴² Ο.π. 44'28" –45'01"

³⁴³ Ο.π. 44'

³⁴⁴ Flynn R. Brereton P., ο.π. σελ. 338.

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ

Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti³⁴⁵ (Το αστερι η θεαματικη ζωη του Giulio Andreotti)

Ο Paolo Sorrentino είναι ένας από τους σημαντικότερους συγχρόνους Ιταλούς σκηνοθέτες. Η ταινία *Il Divo* μια από τις ταινίες που δημιούργησε που του πρόσφεραν πολλές διακρίσεις τόσο σε εθνικό όσο και σε διεθνές επίπεδο.

Η ταινία *Il Divo* γυρίστηκε από τον Paolo Sorrentino το 2008. Η ταινία πραγματεύεται την ζωή του Giulio Andreotti και πιο συγκεκριμένα τοποθετείται το 1990, την χρονιά στην οποία θα σχηματιστεί για εβδομή φορά κυβέρνηση από τον Andreotti. Το *Il Divo* είναι μια πολιτική ταινία, η οποία θα σχολιάσει το διεφθαρμένο πολιτικό σύστημα της Ιταλίας και τις σχέσεις της πολιτικής ηγεσίας με την ιταλική Μαφία, σχέσεις που αποκαλύφθηκαν έπειτα από την παρέμβαση του εισαγγελέα του Παλέρμο, στην διαδικασία εξάρθρωσης της Μαφίας, γνωστή ως υπόθεση *Gladio*. Αν και η ταινία, αναφέρεται στο διεφθαρμένο ιταλικό πολιτικό σύστημα, δεν θα λείψουν οι αναφορές στην τρομοκρατία της δεκαετίας του 70' και κυρίως για την απαγωγή και την δολοφονία του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Τα στοιχεία για την υπόθεση Moro παρουσιάζονται μέσα από τις εσωτερικές σκέψεις και μνήμες του Andreotti.

Πριν ξεκινήσει η ταινία ο σκηνοθέτης θα δώσει στους θεατές ένα γλωσσάριο για να τους διευκρινίσει έννοιες, τις οποίες ο ίδιος θεωρεί απαραίτητες για την κατανόηση της ταινίας. Οι έννοιες που αποσαφηνίζονται είναι οι Ερυθρές Ταξιαρχίες, το Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα, η στοά P2 και ο Aldo Moro³⁴⁶. Μετά από την παρουσίαση του γλωσσάριου, η ταινία θα συνεχίσει την αφήγηση της με τις δολοφονίες διακεκριμένων προσωπικοτήτων της ιταλικής κοινωνίας, όπως για παράδειγμα πολιτικά πρόσωπα και τραπεζίτες, οι οποίες θα συνδεθούν με το πρόσωπο του Andreotti³⁴⁷. Στις επόμενες σκηνές θα παρουσιαστούν τα άτομα που αποτέλεσαν την φράξια του Andreotti, μέσα στο Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα. Σε αυτή την φράξια συμμετέχουν πολιτικοί, επιχειρηματίες και ένας καρδινάλιος³⁴⁸.

Η πρώτη αναφορά της ταινίας στην υπόθεση Moro γίνεται, σε ένα ταξίδι του Andreotti στην Σοβιετική Ένωση, όπου θα ξυπνήσει έπειτα από ένα όνειρο στο οποίο ανακαλούσε στην μνήμη του το περιεχόμενο μιας επιστολής που είχε γραφτεί από τον Moro κατά την διάρκεια της ομηρίας του από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Στην επιστολή αυτή ο Moro απηύθυνε το ερώτημα στον Andreotti για το τι θα μπορούσε να θυμάται από εκείνον, αφού δεν είχε σκοπό να αναστήσει την

³⁴⁵ *Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti* είναι ολόκληρος ο τίτλος της ταινίας, ενώ *Il divo* είναι ο διεθνής τίτλος.

³⁴⁶ *Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti*, 2008, 1" —1'3"

³⁴⁷ Ο.π. 2'39"—4'36"

³⁴⁸ Ο.π. 9'4"—11'6"

τελειωμένη πολιτική καριέρα του, πιστεύοντας ότι ο Andreotti θα χρησιμοποιούσε την ομηρία του για να σώσει πολιτική του καριέρα. Στο τελείωμα της επιστολής με ένα υστερόγραφο του επισημαίνει ότι ο Πάπας έκανε τόσο λίγα κι ίσως να νιώθει τύψεις γι' αυτό, υπονοώντας ότι και εκείνος θα έπρεπε να νιώθει τύψεις για τον τρόπο που χειρίστηκε την υπόθεση της ομηρία του³⁴⁹.

Στην εξέλιξη της ταινίας ο Andreotti θα βρεθεί στο εξομολογητήριο, έπειτα από την δολοφονία ενός συνεργάτη του από την Μαφία³⁵⁰. Στην εξομολόγηση του θα αποκαλύψει ότι υποφέρει για τον Moro, επειδή όλα περνούσαν από πάνω του χωρίς να του αφήνουν σημάδι, σε αντίθεση με αυτή την υπόθεση. Εν συνεχεία θα δώσει την δικιά του ερμηνεία για τους λόγους που οι Ερυθρές Ταξιαρχίες επέλεξαν να απαγάγουν τον Moro, λέγοντας ότι απήγαγαν τον Moro επειδή ήταν αδύναμος και όχι επειδή γνώριζε πράγματα, αφού αν ήθελαν να αποσπάσουν πληροφορίες εκείνος θα μπορούσε να τους μιλάει για έναν χρόνο σε αντίθεση με τον Moro, ο οποίος δεν είχε ιδέα για την ύπαρξη συγκεκριμένων μυστικών. Στην συνέχεια της εξομολόγησης ο Andreotti θα αποκαλύψει ότι δέχτηκε ένα τηλεφώνημα από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, οι οποίες του αποκάλυψαν το σχέδιο τους να τον δολοφονήσουν στις 26 Δεκεμβρίου. Ένα τηλεφώνημα το οποίο δεν τον ανησύχησε, αφού η απάντηση του ήταν:

*Ευχαριστώ, τώρα μπορώ να περάσω ήσυχα τα Χριστούγεννα*³⁵¹.

Στη συνέχεια θα γίνει αναφορά στην εκλογή του Προέδρου της Δημοκρατίας και στις ενέργειες στις οποίες προέβη η φράζια του Andreotti προκειμένου να εκλέγει εκείνος. Οι ενέργειες τους δεν θα στεφθούν με επιτυχία³⁵². Μετά την αποτυχία του να εκλέγει Πρόεδρος της Δημοκρατίας, θα παρουσιαστεί μια προσωπική στιγμή, όπου σε μια εσωτερική εκμυστήρευση θα γίνει λόγος για τις δυο φορές που έκλαψε. Η μια ήταν στον θάνατο του De Gaspari και η άλλη όταν ήταν υποψήφιος για πρώτη φορά για την πρωθυπουργία³⁵³. Στην συνέχεια θα μιλήσει για τον μοναδικό όρκο που είχε δώσει, ότι θα σταματούσε να τρώει παγωτά, μια συνήθεια που την λάτρευε, εάν απελευθερωνόταν ο Moro. Σε αυτήν την δεύτερη αναφορά της ταινίας στην υπόθεση Moro, παρουσιάζεται ο Andreotti ειρωνικός και κυνικός αφού παρόλο που οι δικοί του χειρισμοί στην υπόθεση οδήγησαν στην δολοφονία του Moro, εκείνος μιλάει σαν να μην είχε καμία ανάμειξη στο όλο θέμα, δίνοντας έναν όρκο τον οποίο ήξερε από την αρχή ότι ήταν άνευ σημασίας. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει ο Sorrentino τον όρκο ενισχύει την εικόνα του κυνικού και ειρωνικού χαρακτήρα, αφού βάζει στην ίδια μοίρα μια συνήθεια που λάτρευε με την ζωή ενός συνεργάτη του.

³⁴⁹ Ο.π. 21'03"—21'46"

³⁵⁰ Ο.π. 27'10"—27'35"

³⁵¹ Ο.π. 32'08"—32'54"

³⁵² Ο.π. 42'21"—49'55"

³⁵³ Ο.π. 50'17"

Η τρίτη αναφορά της ταινίας στην υπόθεση Moro γίνεται όταν ο εισαγγελέας του Παλέρμο θα αρχίσει να ξετυλίγει το κουβάρι των σχέσεων της πολιτικής ηγεσίας με την Μαφία, ύστερα από την δολοφονία του Salvo Lima, συνεργάτη του Andreotti. Ο Andreotti για άλλη μια φορά θα φέρει στην μνήμη του μια από τις επιστολές που είχαν γραφτεί από τον Moro. Σε αυτήν την επιστολή ο Moro έγραφε στον Andreotti:

Σου έλλειπε η ανθρώπινη θερμότητα, μαζί με την καλοσύνη, την σοφία, την διπλωματία και την διαφάνεια, στοιχεία που χαρακτηρίζουν έναν πραγματικό Χριστιανοδημοκράτη και όταν πεθάνεις θα είναι απλά μια είδηση³⁵⁴.

Η έρευνα του εισαγγελέα για την σχέση της πολιτικής ηγεσίας και της Μαφίας θα αποκαλύψει ότι ο Andreotti ήταν μέρος αυτό του παιχνιδιού και για αυτό θα οδηγηθεί στο δικαστήριο. Ο Andreotti θα αρνηθεί όλες τις κατηγορίες. Σε αυτό το σημείο ο Andreotti θα δει στον καθρέφτη της τουαλέτας τον Moro να του λέει «το αίμα μου θα χυθεί πάνω σου», μια φράση από τις επιστολές του³⁵⁵.

Η ταινία θα τελειώσει με την εικόνα του Andreotti στην αίθουσα του δικαστηρίου, ατάραχο παρά τις κατηγορίες που τον βαραίνουν³⁵⁶. Μετά από την τελευταία σκηνή ο σκηνοθέτης θα παρουσιάσει την εξέλιξη της δίκης. Στις 23 Οκτώβρη του 1999 ο Andreotti θα αθωωθεί λόγω έλλειψης στοιχείων, ενώ το εφετείο δεν θα μπορέσει να κινηθεί εναντίον για αδικήματα που διαπράχθηκαν πριν την άνοιξη του 1980 επειδή είχαν παραγραφεί. Στις 15 Οκτώβρη του 2004 το ανώτατο δικαστήριο θα επικυρώσει την ποινή³⁵⁷.

Η ταινία *Il Divo* θα παρουσιάσει βιογραφικά στοιχεία για τον πρωθυπουργό Andreotti, τα οποία θα αποτελέσουν την αφορμή για να παρουσιαστεί η διαφθορά στο πολιτικό σύστημα της Ιταλίας. Όμως δεν θα λείψουν οι αναφορές για την τρομοκρατία και τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, οι οποίες αντλούνται από την υπόθεση Moro, και κοινοποιούνται στους θεατές μέσα από τις αναμνήσεις του Andreotti. Ο Andreotti παρουσιάζεται να τον βασανίζουν οι τύψεις για τον Moro παρόλ' αυτά δεν φαίνεται να μετανιώνει για τις πράξεις του, μια εικόνα πολύ διαφορετική από αυτή που αναδεικνύεται στο υπόλοιπο της ταινίας, ενός κυνικού και σκληρού πολιτικού.

Όμως παρόλο που η ταινία πραγματεύεται ένα τόσο σοβαρό θέμα, όπως είναι η διαφθορά στην πολιτική, δεν θα λείψουν οι κωμικές σκηνές οι οποίες τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην επηρεάζεται ο στόχος του σκηνοθέτη.

³⁵⁴ Ο.π. 73'52"–74'37"

³⁵⁵ Ο.π. 89'34"

³⁵⁶ Ο.π. 101'05"

³⁵⁷ Ο.π. 102'15"–103'05"

Για παράδειγμα μια τέτοια σκηνή είναι όταν ο Andreotti καταφεύγει στον βελονισμό για να ξεπεράσει το πρόβλημα του με τις ημικρανίες³⁵⁸.

Αν και η ταινία χαρακτηρίζεται βιογραφική, ο ίδιος Andreotti όταν την είδε, εξέφρασε την έντονη δυσαρέσκεια του λέγοντας:

Πολύ κακό, προσπαθεί να μεταδώσει μια διαφορετική εικόνα της πραγματικότητας κάνοντας να μιλάω με άτομα τα οποία ποτέ δεν ήξερα.

Buongiorno, notte (Καλημέρα, νύκτα)

Ο Marco Bellocchio έχει μακρά ιστορία στον ιταλικό κινηματογράφο, ήδη από την δεκαετία του 60' και το κίνημα του Νεορεαλισμού της Ιταλίας. Όμως ο Bellocchio θα συνεχίσει τις επιτυχίες μέχρι την δεκαετία του 2000, όμως εκείνη την περίοδο ο ιταλικός κινηματογράφος δεν μπόρεσε να υπάρξει ένα εξαγωγίμο πολιτιστικό προϊόν, αφού οι Ιταλοί σκηνοθέτες θα σημειώσουν σημαντικές εμπορικές επιτυχίες μόνο εντός των ιταλικών συνόρων³⁵⁹.

Η ταινία *Buongiorno, notte* είναι μια ταινία του 2003 σε σκηνοθεσία του Marco Bellocchio. Μια παράγωγη της Rai Cinema και της Sky Ιταλίας. Η ταινία θα υπάρξει η μεγαλύτερη επιτυχία του Bellocchio, καθώς θα αποφέρει εισπράξεις ύψους 4 εκ. ευρώ. Η ταινία θα διακριθεί σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ. Η ταινία θα παρουσιάσει την απαγωγή και την δολοφονία του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Όμως η βασική αφήγηση της ταινίας περιστρέφεται γύρω από την ψυχολογική κατάσταση και την διατύπωση των αμφιβολιών για την δράση της οργάνωσης από την Chiara τις πενήντα πέντε μέρες που διήρκεσε η ομηρία Moro. Η Chiara είναι ένας φανταστικός χαρακτήρας, δημιουργία του σκηνοθέτη αντλώντας στοιχεία από την Anna Laura Braghetti, πρώην μέλος των Ερυθρών Ταξιαρχών και συγγραφέα του βιβλίου που βασίστηκε η ταινία και της Adriana Faranda³⁶⁰, η οποία συμμετείχε στην απαγωγή του Moro.

Η ταινία θα ξεκινήσει με την σκηνή της ενοικίασης του σπιτιού και με τις απαραίτητες εργασίες για να δημιουργηθεί η φυλακή του Moro, ένας χώρος πίσω από την βιβλιοθήκη³⁶¹. Ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας, μετά από την απαγωγή, φαίνεται ότι η Chiara είναι το μόνο άτομο, από τα τέσσερα που συμμετείχαν στην ομηρία Moro, το οποίο βγαίνει έξω από το σπίτι, προσπαθώντας να έχει μια φυσιολογική ζωή, εργαζόμενη ως υπάλληλος σε βιβλιοθήκη. Από την πρώτη της έξοδος από το σπίτι, γίνεται ξεκάθαρο το άγχος της να μην γίνει γνωστή η πραγματική της ταυτότητα, όταν θα βρεθεί σε ένα λεωφορείο γεμάτο

³⁵⁸ Ο.π. 1'57"

³⁵⁹ Celli C.-Cottino-Jones M., *A New Guide to Italian Cinema*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2007, σελ. 158

³⁶⁰ Brook C. J., *Marco Bellocchio: The Cinematic I in the Political Sphere*, Toronto Buffalo Λονδίνο, University Of Toronto Press, 2010, σελ. 107.

³⁶¹ *Buongiorno, notte*, 2003, 1'31"—3'31"

διαδηλωτές³⁶². Το άγχος της θα μεγαλώσει όταν στο ασανσέρ της βιβλιοθήκης όπου δούλευε κάποιος θα σχεδιάσει το αστέρι των Ερυθρών Ταξιαρχών³⁶³, αν και τα υπόλοιπα μέλη της οργάνωσης που συμμετείχαν στην απαγωγή θα θεωρήσουν την κίνηση αυτή ως μια πράξη υποστήριξης³⁶⁴.

Στην συνέχεια της ταινίας η Chiara θα παραβρεθεί στο μνημόσυνο του πατέρα της, στο οποίο θα πάει με έναν συνάδελφο της³⁶⁵. Εκεί θα γίνει μια συζήτηση για τις δράσεις των Ερυθρών Ταξιαρχιών, στην οποία θα ασκηθεί κριτική από τον συνάδελφο της, επειδή θεωρεί ότι δεν μπορεί να αλλάξει ο κόσμος με τα όπλα, όμως θα δεχτεί την απάντηση, από έναν συμμετέχοντα, στην συζήτηση, του οποίου τα στοιχεία δεν γίνονται γνωστά ότι εκείνοι δίνουν την ζωή τους κατά της εκμετάλλευσης³⁶⁶.

Η Chiara θα εκτονώσει την ένταση που βιώνει ως άμεση απόρροια του άγχους της απαγωγής στον συνάδελφο της, όταν εκείνος θα της αφηγηθεί το τέλος του διηγήματος που είχε γράψει, στο οποίο περιέγραφε την ψυχολογική κατάσταση της Chiara, εν άγνοια του, προκαλώντας την έκρηξη της. Ενώ όσο παρακολουθούμε την ζωή της Chiara έξω από το σπίτι, οι σύντροφοι δικάζουν τον Moro, ο οποίος θα κριθεί ένοχος και θα καταδικαστεί σε θάνατο³⁶⁷.

Η Chiara θα αρχίσει να εκφράζει τις αμφιβολίες της για την δράση της οργάνωσης και σταδιακά θα αναπτύξει θετικά συναισθήματα για τον όμηρο της, φτάνοντας στο σημείο να βλέπει στα όνειρα της ότι τον αφήνει ελεύθερο για να μην εκτελεστεί από την οργάνωση της³⁶⁸. Όμως δεν ήταν η μόνη που δεν ήθελε τον θάνατο του Moro, καθώς άλλο ένα μέλος της οργάνωσης θα ταχθεί ενάντια στην δολοφονία, ισχυριζόμενος ότι μια τέτοια ενέργεια θα έστρεφε εναντίον τους την κοινή γνώμη. Πρόκειται για ένα επιχείρημα το οποίο δεν ήταν ικανό να αλλάξει τα σχέδια της οργάνωσης³⁶⁹.

Η ταινία κατά κύριο λόγο περιστρέφεται γύρω από τον ψυχικό κόσμο της Chiara, η οποία από την μια δείχνει σκληρή μπροστά στους άλλους, όπως αρμόζει σε ένα μέλος μιας τρομοκρατικής οργάνωσης και από την άλλη δακρύζει όταν ακούει την επιστολή του Moro που θα στελνόταν στην οικογένεια του, περνώντας σε δεύτερη μοίρα η ομηρία του Moro³⁷⁰.

³⁶² Ο.π. 17'02"—17'55"

³⁶³ Ο.π. 26'49"

³⁶⁴ Ο.π. 29'52"—30'02"

³⁶⁵ Ο.π. 51'57"—54'30"

³⁶⁶ Ο.π. 68'29"—69'15"

³⁶⁷ Ο.π. 57'34"—58'28"

³⁶⁸ Ο.π. 93'35"—94'02"

³⁶⁹ Ο.π. 90'17"—90'38"

³⁷⁰ Ο.π. 75'08"

Επίσης στην ταινία θα παρουσιαστεί η θέση της πολιτικής ηγεσίας για την ομηρία του Moro. Αυτή γίνεται γνωστή μέσα από τους δέκτες της τηλεόρασης και τα δελτία ειδήσεων, τα οποία δείχνουν τους πραγματικούς λόγους που έβγαλαν ο Andreotti³⁷¹ και ο Πάπας³⁷² εκείνη την εποχή. Σε αυτές τις ομιλίες ο Andreotti θα μιλήσει για τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, χαρακτηρίζοντας τις ως μια ομάδα δολοφονών ενώ ο Πάπας θα ζητήσει την απελευθέρωση του Moro άνευ ορών. Επίσης μέσα από τους δέκτες της τηλεόρασης θα παρουσιαστούν οι επιστολές του Moro δια στόματος Andreotti, για τις οποίες θα ισχυριστεί ότι δεν έχει σημασία τι γράφεται σε αυτές επειδή αυτά που γραφεί η επιστολή δεν είναι λόγια του Moro³⁷³.

Η ταινία του Bellocchio παρόλο που ξεκινάει από ένα πολιτικό γεγονός, την απαγωγή του αρχηγού του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος, χωρίς όμως είναι το κεντρικό θέμα της αφήγησης της ταινίας, θα εστιάσει στον ψυχισμό και τις αμφιβολίες των μελών της οργάνωσης για τις ίδιες τις δράσεις της, αποσκοπώντας να διεγείρει το συναίσθημα του κοινού. Έτσι, ο όμηρος παρουσιάζεται να μην ενδιαφέρεται για τίποτα άλλο εκτός από την οικογένειά του. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα την επιστολή που έγραψε στην γυναίκα του, η οποία θα συγκινήσει την Chiara. Η επιστολή αυτή θα θυμίσει στην Chiara ένα βιβλίο που της διάβαζε ο πατέρας της, από μαρτυρίες των τελευταίων επιστολών των ανταρτών πριν τον θάνατο τους³⁷⁴. Έντονο συναισθηματικό φορτίο φέρει και η τελευταία σκηνή της ταινίας, με την μεγαλόπρεπη νεκρώσιμη τελετή του Moro, η οποία πραγματοποιήθηκε στον ναό του Άγιου Ιωάννη του Λατερανού, στην οποία παραβρέθηκε το σύνολο του πολιτικού κόσμου, όμως από αυτήν την λειτουργία έλειπαν τα λείψανα του Moro, επειδή θάφτηκε από την οικογένεια του σε μια μικρή τελετή, ως τελευταία επιθυμία του, επειδή δεν ήθελε να παραβρεθούν στην κηδεία του³⁷⁵.

Η ταινία δεν έχει στόχο να πάρει θέση για την υπόθεση Moro, προσπάθησε να δημιουργήσει μια εικόνα συνενοχής των δυο σκληρών και αδιάλλακτων πλευρών, της κυβέρνησης Andreotti και των Ερυθρών Ταξιαρχιών. Παρόλ ' αυτά θα υπάρξουν σκηνές που θα δείξουν τον πολιτικό λόγο της αριστεράς, όπως οι σκηνές που γίνονται αναφορές στους αντάρτες και σε ένα αντάρτικο τραγούδι, επιχειρώντας να αποδείξει ότι ο κόσμος μπορεί να αλλάξει, όχι μόνο με την χρήση βίας³⁷⁶.

Εν κατακλείδι, η ταινία *Buongiorno Notte* έχοντας ως φόντο της βασικής της αφήγησης την ομηρία ενός πολιτικού πρόσωπου, προσπαθεί να αναδείξει την ηθική διάσταση της κατάστασης, μέσα από την πρωταγωνίστρια, η οποία προσπαθεί να

³⁷¹ Ο.π. 19'12"

³⁷² Ο.π. 84'32"

³⁷³ Ο.π. 46'46"

³⁷⁴ Ο.π. 67'18" —67'32"

³⁷⁵ Ο.π. 96'16" —97'42"

³⁷⁶ Ο.π. 53.51-56.29

ισορροπήσει μεταξύ καθήκοντος και συναισθηματισμού, κάτι που δεν της επιτρέπει να συμμετάσχει σε μια δολοφονία καταλήγοντας να προτάσσει τον ανθρωπισμό εις βάρος του πολιτικού λόγου, ερχόμενη σε σύγκρουση με τα υπόλοιπα μέλη της οργάνωσης, τα οποία παράγουν αποκλειστικά πολιτικό λόγο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παρουσιάζονται ως υπεύθυνοι για την δολοφονία Moro εξίσου και οι δυο συμβαλλόμενες πλευρές, τονίζοντας την τύφλωση που μπορεί να επιφέρει η ιδεολογία οδηγώντας στην αδιαφορία για την ανθρώπινη ζωή³⁷⁷. Η πρόθεση του σκηνοθέτη να μην αναζητήσει τα αίτια για την απαγωγή του Moro και να επικεντρωθεί στα συναισθήματα της Chiara στην υπόθεση δεν μπορεί να αποτελέσει ένα αξιόπιστο τεκμήριο για την υπόθεση Moro.

Year of the Gun (Παράλληλα Πάθη)

Η ταινία *Year of the Gun* είναι γυρισμένη το 1991 από τον John Frankenheimer. Πρόκειται για μια ταινία δράσης, η οποία έχει και στοιχεία πολιτικού θρίλερ, βασισμένη σε βιβλίο του Michael Mewshaw. Η ταινία αφηγείται την ιστορία ενός αμερικανού δημοσιογράφου, ο οποίος επιστρέφει μετά από πέντε χρόνια στην Ιταλία για να γράψει ένα μυθιστόρημα μπεστ-σέλλερ για την τρομοκρατία και τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η ταινία είναι τοποθετημένη το 1978, λίγους μήνες πριν την απαγωγή του Moro. Η ταινία είναι αμερικανικής παράγωγης αν και εξελίσσεται στην Ιταλία. Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας ο σκηνοθέτης θα δώσει την εικόνα των Ερυθρών Ταξιαρχιών, ως μιας εγκληματικής οργάνωσης, η οποία είναι βλαβερή για την κοινωνία. Αποσιωπάται ο πολιτικός της λόγος εκτός από λίγες εξαιρέσεις στις οποίες γίνεται λόγος με έναν αόριστο τρόπο στην επιθυμία που εκφράζουν κάποια μέλη της οργάνωσης να πάρουν την εξουσία.

Στην αρχή της ταινίας ο σκηνοθέτης κάνει γνωστό ότι η πλοκή της εξελίσσεται τον Ιανουαρίου του 78', μια περίοδο που η Ιταλία βρίσκεται σε χάος, εξαιτίας των τρομοκρατικών ενεργειών των Ερυθρών Ταξιαρχιών³⁷⁸. Έπειτα και χωρίς να δοθεί κάποια πληροφορία για τον πρωταγωνιστή, παρουσιάζονται εικόνες από μια φοιτητική διαδήλωση που καταλήγει σε σύγκρουση με την αστυνομία³⁷⁹. Μετά από τα επεισόδια ο David θα συναντηθεί με έναν φίλο του τον Italo, ο οποίος είναι ένας αριστερός καθηγητής πανεπιστήμιου. Στην συνάντηση των δυο φίλων ο David θα εκφράσει την αρνητική άποψη που είχε για τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, χαρακτηρίζοντας τα μέλη της ως τσαντισμένα φοιτητάκια με δολοφονικές εξάρσεις³⁸⁰.

Στην εξέλιξη της ταινίας ένας φοιτητής του Italo, ο Piero Gagliani, θα απαχθεί και θα δολοφονηθεί, ένα γεγονός το οποίο θα ανοίξει μια συζήτηση για το εάν ο νεαρός

³⁷⁷ Brook C. J., ο.π. σελ. 113.

³⁷⁸ *Year of the Gun*, 1991, 39" —41"

³⁷⁹ Ο.π. 1'47" —4'18"

³⁸⁰ Ο.π. 4'44"

φοιτητής ήταν μέλος των Ερυθρών Ταξιαρχιών και εάν η απαγωγή του ήταν σκηνοθετημένη³⁸¹. Αν και δεν δίνεται κανένα στοιχείο στην ταινία από το οποίο μπορεί να εξήχθη ένα τέτοιο συμπέρασμα στο τέλος της ταινίας η εικασία ότι ο Piero Gagliani ήταν μέλος των Ερυθρών Ταξιαρχιών θα αποδειχτεί αληθής αν και ο θάνατος ήταν ένα ατυχές γεγονός, ο οποίος θα έπρεπε να παρουσιαστεί ως εκτέλεση³⁸².

Στην επομένη σκηνή οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα προβούν στην ληστεία μιας τράπεζας, ένα επεισόδιο το οποίο θα φωτογραφήσει η Alison King, φωτορεπόρτερ η οποία έτυχε να είναι παρούσα στην ληστεία³⁸³. Την επομένη μέρα ο David και ο Italo θα βρεθούν σε μια κοινωνική εκδήλωση, η οποία διοργανώθηκε από τον Pierre Bernier, εργοδότη του David. Στην εκδήλωση αυτή θα εισβάλουν μέλη των Ερυθρών Ταξιαρχιών και θα κλέψουν κοσμήματα και χρήματα από τους παραβρισκόμενους³⁸⁴. Για άλλη μια φορά οι Ερυθρές Ταξιαρχίες παρουσιάζονται ως εγκληματίες. Πριν από την ληστεία ο David και ο Italo γνώρισαν την Alison³⁸⁵.

Έπειτα από μια συζήτηση μεταξύ του David και της Alison, η Alison θα καταλάβει ότι David γραφεί ένα βιβλίο, για το οποίο ήθελε να αποσπάσει πληροφορίες από τον David, επειδή σε αυτό το βιβλίο ο David θα κατέγραφε όλες τις πληροφορίες και εικασίες που μάθαινε σχετικά με τις Ερυθρές Ταξιαρχίες³⁸⁶. Την συγγραφή του βιβλίου δεν την γνώριζε ούτε ο φίλος ο Italo ούτε η Lia, η γυναίκα με την οποία είχε συνάψει ερωτική σχέση³⁸⁷. Μια από τις εικασίες που είχε καταγράψει στο βιβλίο του ο David είναι ότι ο Bernier ήταν πράκτορας της CIA, επειδή εξέφρασε την άποψη ότι επόμενος στόχος των Ερυθρών Ταξιαρχιών θα ήταν ο Aldo Moro, επειδή ήταν ο υποκινητής του ιστορικού συμβιβασμού, της συνεργασίας του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος και Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα³⁸⁸. Την άποψη αυτή ο Bernier θα την πληρώσει με την ζωή, όταν το χειρόγραφο του David θα πέσει στα χέρια των Ερυθρών Ταξιαρχιών αφού το είχε κλέψει για αυτούς ο Italo, πιστεύοντας ότι το σχέδιο τους για την απαγωγή του Moro είχε διάρρηξε στην CIA. Μετά την δολοφονία του Bernier, οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα κυνηγήσουν τον David και την Alison. Κατά την διάρκεια αυτής της καταδίωξης θα πεθάνει ο Italo. Τελικά ο David και η Alison θα συλληφθούν από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, ύστερα από την

³⁸¹ Ο.π. 11'26" —12'39"

³⁸² Ο.π. 77'37" —77'52"

³⁸³ Ο.π. 19'31"

³⁸⁴ Ο.π. 28'50" —31'04"

³⁸⁵ Ο.π. 27'48"

³⁸⁶ Ο.π. 32'28" —35'44"

³⁸⁷ Ο.π. 48'38" —49'08"

³⁸⁸ Ο.π. 51'07" —51'32Η φήμη ότι ο Moro αποτελούσε το πιθανότερο στόχο τρομοκρατικής επίθεσης κυκλοφορούσε αρκετό καιρό πριν την πραγματοποίηση της στο περιβάλλον του κινήματος στα πανεπιστήμια της Ρώμης, όπου ο Moro δίδασκε. Δεληολάνης Δ., Το Φαινόμενο της τρομοκρατίας : η άνοδος και η πτώση των Ερυθρών Ταξιαρχιών, Αθήνα , Εκδόσεις "Νέα Σύνορα" - Α. Α. Λιβάνη , 1992, σελ. 92.

παρέμβαση της Lia, η οποία ήταν μέλος της οργάνωσης, γεγονός που δεν το γνώριζαν οι πρωταγωνιστές της ταινίας³⁸⁹. Οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα τους ανακρίνουν για να μάθουν ποιες πληροφορίες είχαν διαρρεύσει στις μυστικές υπηρεσίες³⁹⁰.

Μετά την ολοκλήρωση του σχεδίου της απαγωγής του Moro με επιτυχία, έγινε αντιληπτό από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες ότι δεν είχε διαρρεύσει το σχέδιο τους από τους δυο δημοσιογράφους και τους επετράπη να φύγουν από την χώρα, ενώ η Lia θα δολοφονηθεί από την ίδια της την οργάνωση με την κατηγορία της προδοσίας επειδή θεωρήθηκε υπεύθυνη για την διαρροή στοιχείων³⁹¹. Μετά από αυτήν την περιπέτεια ο David θα εκδώσει το βιβλίο του για την τρομοκρατία και Alison θα γίνει πολεμική ανταποκρίτρια στην Βυρηττό³⁹². Η ταινία θα κλείσει με την ενημέρωση από ο Moro δολοφονήθηκε από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες έπειτα από 54 μέρες³⁹³.

Η ταινία θα προσπαθήσει να αποτελέσει μια σύζευξη μεταξύ πολιτικού θρίλερ και ταινίας δράσης, στην οποία θα παρουσιαστούν οι καταστροφικές για την κοινωνία δράσεις των τρομοκρατών, μέσα από την οπτική γωνία των δυο δημοσιογράφων, οι οποίοι παρουσιάζονται ως μαχόμενοι δημοσιογράφοι, οι οποίοι θέλουν να αναδείξουν την αλήθεια σχετικά με την τρομοκρατική οργάνωση, χωρίς να διστάσουν να θέσουν σε κίνδυνο την ζωή τους για να πετύχουν τον σκοπό τους, όπως για παράδειγμα έγινε κατά την διάρκεια επιθέσεων από φοιτητές³⁹⁴. Ενώ από την άλλη μεριά ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι πρακτικές που χρησιμοποιούν οι Ερυθρές Ταξιαρχίες δεν διαφέρουν σε τίποτα από αυτές της Μαφίας.

Σε κανένα σημείο της ταινίας δεν παρουσιάζεται το πολιτικό κίνητρο των δράσεων των Ερυθρών Ταξιαρχιών, με μόνη εξαίρεση την απολογία της Lia στην οργάνωση, η οποία θα πει ότι σιχαίνεται τον τρόπο με τον οποίο η οργάνωση την αναγκάζει να ζει³⁹⁵. Ένα γεγονός που ίσως φαντάζει αστείο στα μάτια του θεατή, επειδή η Lia ζει μια πλούσια ζωή ούσα σύζυγος βιομήχανου. Η τρομοκρατία περιγράφεται με μέλανα χρώματα σε όλη την ταινία.

Στην ταινία *Year of the Gun*, όπως και σε πολλές ταινίες δράσης, υπάρχουν δυο ξεκάθαρες αντιμαχόμενες πλευρές οι οποίες συνιστούν αναπόδραστα ένα δίπολο μεταξύ καλού και κακού, με την αφήγηση της ταινίας να μην μπορεί να ξεφύγει από

³⁸⁹ Ο.π. 82'34"

³⁹⁰ Ο.π. 87'14" —88'51"

³⁹¹ Ο.π. 99'30"

³⁹² Ο.π. 102'—103'50"

³⁹³ Ο.π. 104'08. Ένα λάθος της ταινίας αφού η δολοφονία του Moro έγινε 55 μέρες μετά την απαγωγή.

³⁹⁴ Ο.π. 42'15" —44'17"

³⁹⁵ Ο.π. 90'42" —92'16"

αυτό. Η μάχη θα έχει νικητή τους δυο δημοσιογράφους, που αντιπροσωπεύουν το καλό, καθώς όχι μόνο θα καταφέρουν να αντιμετωπίσουν τους κινδύνους που ελλόχευαν στην προσπάθεια τους να ανακαλύψουν την αλήθεια αλλά θα καταφέρουν να την παρουσιάσουν στο κοινό όταν ο David θα εκδώσει το βιβλίο του και η Alison συνεχίζει την καριέρα της ως μαχόμενης δημοσιογράφου στην εμπόλεμη ζώνη της Βηρυτού. Ενώ από την άλλη μεριά σε αυτό το απλοϊκό σχήμα που δημιουργείται, οι Ερυθρές Ταξιαρχίες έχουν το ρολό του φορέα χάους και καταστροφής με μόνο σκοπό την δημιουργία αναστάτωσης της κοινωνίας, καθώς θα συνδεθούν με τις φοιτητικές κοινοποιήσεις που λάμβαναν χώρα εκείνη την εποχή. Με αποτέλεσμα το μόνο που μας παρουσιάζει η ταινία για την τρομοκρατία είναι το πόσο καταστροφική μπορεί να υπάρξει για την κοινωνία.

Η σύζευξη μεταξύ πολιτικού θρίλερ και ταινίας δράσης δεν θα είναι επιτυχημένη, καθώς η ταινία δεν θα δώσει κάποιο πολιτικό στίγμα για τα γεγονότα. Αρκείται στην απλή καταγγελία των τρομοκρατικών δράσεων και την ίδια στιγμή οι σκηνές δράσης δεν ξεφεύγουν από την στερεοτυπική απεικόνιση τέτοιων ταινιών, οι πρωταγωνιστές θα κρυφτούν από τους διώκτες, θα βρεθούν σε ανταλλαγή πυρών και θα χρησιμοποιήσουν όπλα, χωρίς όμως να κατακρίνεται η ενέργεια τους όπως γίνεται με τους διώκτες τους, χωρίς να μπορεί να κρατήσει το ενδιαφέρον του κοινού.

Piazza delle cinque lune (Η Πλατεία των πέντε φεγγαριών)

Το 2003 ο Renzo Martinelli θα σκηνοθετήσει το Piazza delle cinque lune, ένα πολιτικό θρίλερ, εμπνευσμένο από την ιστορία της απαγωγή του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η ταινία προσπαθεί να ανασκευάσει την υπόθεση Moro βασισμένη σε μια θεωρία συνομωσίας, που θέλει την απαγωγή Moro να είναι σχεδιασμένη από τις μυστικές υπηρεσίες της Ιταλίας και εκτελεσμένη από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, συνδέοντας όλα τα σκιάδη μέρη στην απαγωγή Moro. Η ταινία θα αφιερωθεί από τον σκηνοθέτη στην μνήμη του Aldo Moro και των πέντε της αστυνομικής συνοδείας³⁹⁶ του που δολοφονηθήκαν την ημέρα της απαγωγής του Moro, καθώς και στον εγγονό του Moro, τον Luca.

Η ταινία ξεκινάει με την φράση του Moro

Δεν πρέπει να μετανιώνουμε όποτε λέμε την αλήθεια. Η αλήθεια βοηθάει να γίνουμε θαρραλέοι³⁹⁷.

Η ταινία αρχίζει την ημέρα όπου ο δικαστής Rosario Sarantini συνταξιοδοτείται. Την ημέρα εκείνη θα δεχθεί από έναν άγνωστο ένα φιλμ, στο οποίο απεικονίζει την

³⁹⁶ Τα ονόματα των πέντε είναι : Oreste Leonardi, Domenico Ricci, Francesco Zizzi, Giulio Rivera και Raffaele Iozzino.

³⁹⁷ Piazza delle cinque lune, 2003, 19”

απαγωγή του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες³⁹⁸. Το γεγονός αυτό θα του δώσει την αφορμή για να ξεκινήσει από την αρχή την έρευνα για την υπόθεση Moro, μαζί με την βοηθό του και τον σωματοφύλακα του. Στην έρευνα τους θα εξετάσουν εξονυχιστικά το φιλμ. Από την εξέταση αυτή θα διαπιστώσουν ότι η κατάθεση των Ερυθρών Ταξιαρχιών στο δικαστήριο ήταν ψευδής, καθώς από το φιλμ φαίνεται ότι το αυτοκίνητο που επέβαινε ο Moro δεν συγκρούστηκε με αυτό των Ερυθρών Ταξιαρχιών, όπως ισχυρίζονταν, αλλά σταμάτησε ακριβώς μπροστά του³⁹⁹. Επίσης θα παρατηρήσουν την παρουσία ενός άνδρα, ο οποίος παρακολουθεί το μακελειό, χωρίς να αντιδράσει⁴⁰⁰. Ο άνδρας αυτός ήταν ο Guglielmi, μέλος των μυστικών υπηρεσιών της Ιταλίας⁴⁰¹. Αυτό ωστόσο δεν είναι το μόνο στοιχείο που θα προβληματίσει τους ερευνητές, αφού θα προκύψουν κι αλλά σκιάδη στοιχεία όσο εξελίσσεται η έρευνα τους, όπως για παράδειγμα ότι το κρησφύγετο των Ερυθρών Ταξιαρχιών στεγαζόταν στο ίδιο κτίριο με εκείνα των μυστικών υπηρεσιών. Όμως το πιο ύποπτο στοιχείο που ανακάλυψαν ήταν η σύσταση τριών επιτροπών στην Βουλή για να παρακολουθούν την δράση των κομμουνιστών και του Moro, οι οποίες δεν είχαν καταθέσει κανένα υπόμνημα στο Υπουργείο Εσωτερικών καθώς και η πλειοψηφία των μελών των επιτροπών ήταν μέλη της μασονικής στοάς Ρ2⁴⁰². Σε αυτό το σημείο της έρευνας θα γίνει νύξη για πρώτη φορά για την σύνδεση του Mario Moretti, αρχηγού των Ερυθρών Ταξιαρχιών, με τις μυστικές υπηρεσίες της Ιταλίας. Η εικασία αυτή θα επιβεβαιωθεί στην συνέχεια της έρευνας του Sarantini, στο ταξίδι του στο Παρίσι για να συναντήσει τον πληροφοριοδότη του όταν εκείνος θα του αποκαλύψει ότι στην οργάνωση είχαν παρεισφρήσει πράκτορες της CIA, μέσω μιας εταιρίας βιτρίνα, την Υπερίων, στόχος της οποίας ήταν η συμμετοχή πρακτόρων σε τρομοκρατικές οργανώσεις της Ευρώπης⁴⁰³. Στο τέλος της συζήτησης ο Sarantini θα πάρει από τον πληροφοριοδότη του το εγχειρίδιο των μυστικών υπηρεσιών των ΗΠΑ, που αναφέρεται στις ενέργειες που έπρεπε να προβούν οι πράκτορες όταν τον έκριναν απαραίτητο. Οι πράκτορες μπορούσαν να φτάσουν μέχρι στο σημείο να απαγάγουν και να εκτελέσουν πολιτικά πρόσωπα.

Ο Sarantini αντιλαμβάνεται ότι ο Moro ήταν θύμα των μυστικών υπηρεσιών, οι οποίες συνεργάζονταν με τις Ερυθρές Ταξιαρχίες για να πετύχουν τον σκοπό τους. Ο στόχος της έρευνας του Sarantini ήταν να βρει το ημερολόγιο που κρατούσε ο Moro την περίοδο της ομηρίας του, αφού οι Ερυθρές Ταξιαρχίες το είχαν δημοσιεύσει μερικώς. Όταν θα το ανακαλύψει, θα το παραδώσει στον σωματοφύλακα του⁴⁰⁴, ο

³⁹⁸ Ο.π. 6'41"

³⁹⁹ Ο.π. 23'22"—24'03"

⁴⁰⁰ Ο.π. 33'05"

⁴⁰¹ Ο.π. 35'43"

⁴⁰² Ο.π. 41'22"—42'32"

⁴⁰³ Ο.π. 59'38"—63'40"

⁴⁰⁴ Ο.π. 100'47"

οποίος θα τον προδώσει και θα το παραδώσει στις μυστικές υπηρεσίες⁴⁰⁵. Η ταινία θα τελειώσει με την φράση του Σόλωνα:

οι νομοί είναι σαν τον ιστό της αράχνης, οι μικρές μύγες θα παγιδευτούν σε αυτόν, ενώ οι μεγάλες θα τον σχίσουν και θα φύγουν⁴⁰⁶.

Ο Martinelli θα δημιουργήσει μια ταινία με κεντρικό θέμα την υπόθεση Moro, τοποθετώντας την 25 χρόνια μετά. Το γεγονός αυτό δεν θα αποτελέσει μόνο την χρονική σύμβαση, της συγχρονίας μεταξύ του χρόνου που αναφέρεται η ταινία και του χρόνου που γυρίστηκε, επίσης θα δώσει στον σκηνοθέτη την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει την χρονική απόσταση για να ξεκινήσει μια νέα έρευνα για την υπόθεση, αξιοποιώντας τα νέα στοιχεία της έρευνας. Αρκετά από τα στοιχεία της υπόθεσης Moro δεν έχουν διαλευκανθεί δημιουργώντας σκοτεινά σημεία στην υπόθεση. Τέτοια στοιχεία είναι οι τοποθεσίες που επιλέχτηκαν από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες ως κρησφύγετα, η ψευδή προκήρυξη που χρεώθηκε στις Ερυθρές Ταξιαρχίες, η οποία έγραφε ότι ο Moro είχε αυτοκτονήσει και το πτώμα του είχε ρίχτει στη λίμνη Bella Duchessa, η διαρροή της βρύσης σε ένα από τα κρησφύγετα της οργάνωσης, που είχε αποτέλεσμα να το ανακαλύψουν οι αρχές, την ημέρα της απαγωγής του Moro είχε μια τσάντα με απόρρητα έγγραφα, τα οποία εξαφανίστηκαν, η δολοφονία του δημοσιογράφου Pecorelli και του αρχηγού των καραμπινιέρων Varisco. Τέλος, το μυστήριο περιστατικό ένα χρόνο μετά την απαγωγή, κατά το οποίο μια ομάδα τουριστών βρήκε σε ένα ταξί μια τσάντα. Η τσάντα η οποία περιείχε αντικείμενα που παρέπεμπαν στην υπόθεση της απαγωγής του Moro, παραδόθηκε από τους τουρίστες στις αρχές. Στη συνέχεια, με έναν μυστηριώδη τρόπο, οι τουρίστες εξαφανίστηκαν⁴⁰⁷. Όλα αυτά τα περιστατικά θα τα πάρει ο Martinelli και θα δημιουργήσει ένα πολιτικό θρίλερ, το οποίο βασίζεται σε μια θεωρία συνωμοσίας, δίνοντας μια εκδοχή των γεγονότων συνδέοντας όλα τα σκοτεινά σημεία της υπόθεσης.

Ο σκοπός του Martinelli είναι να δημιουργήσει μια ενδιαφέρουσα ταινία με θέμα την τρομοκρατία, χωρίς να τον ενδιαφέρει η αποκατάσταση της αληθείας και γ'αυτό δεν θα διστάσει να χρησιμοποιήσει μόνο εικασίες για να πετύχει τον σκοπό του, όπως για παράδειγμα δεν δίνετε ούτε μια φορά η εντύπωση ότι ο Sarantini έχει αμφισβητήσει την γνησιότητα του φιλμ που πέφτει στα χέρια του. Έτσι πετυχαίνει να δημιουργήσει μια ταινία η οποία θα τιμά την μνήμη του Moro και της αστυνομικής συνοδείας του, καθιστώντας τους θύματα των μυστικών υπηρεσιών με εκτελεστικό όργανο τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η ταινία δεν μπορεί να αποτελέσει τεκμήριο για τη δράση της τρομοκρατικής οργάνωσης, αφού βασίζεται σε μια θεωρία συνωμοσίας, η οποία είναι έχει αποδοθεί έτσι ώστε δεν θα μπορούσε να γίνει εύκολα αντιληπτή.

⁴⁰⁵ Ο.π. 103'—104'20"

⁴⁰⁶ Ο.π. 105'30"

⁴⁰⁷ Δεληολάνης Δ., ο.π. σελ, 131-146.

Il caso Moro (Ερυθρές Ταξιαρχίες: Υπόθεση Moro),

Ο Giuseppe Ferrara ξεκίνησε την σκηνοθετική του καριέρα από την δημιουργία ντοκιμαντέρ, όμως από την δεκαετία του 70' θα κάνει τις πρώτες ταινίες. Η μόνη ταινία του που γνώρισε επιτυχία είναι Il caso Moro.

Το 1986, οκτώ χρόνια μετά την απαγωγή του Moro, ο Giuseppe Ferrara θα σκηνοθετήσει την ταινία Il caso Moro, με την οποία θα προσπαθήσει να αποδώσει αντικειμενικά τα γεγονότα της υπόθεσης Moro, για να το πετύχει αυτό θα παρουσιάσει τις ενέργειες τριών συμβαλλόμενων πλευρών της υπόθεσης, τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, το Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα και γενικότερα του πολιτικού κόσμου και την οικογένεια του θύματος. Η ταινία θα λάβει μέρος στο 37^ο φεστιβάλ κινηματογράφου του Βερολίνου και ο πρωταγωνιστής της ταινίας, Gian Maria Volontè θα κερδίσει το δεύτερο βραβείου Α' ανδρικού ρόλου.

Η ταινία τοποθετείται χρονικά στις 16 Μάρτιου 1978, την ημέρα την οποία θα δινόταν ψήφος εμπιστοσύνης από την Βουλή στην κυβέρνηση⁴⁰⁸. Η κυβέρνηση επρόκειτο να έχει τη στήριξη του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Οραματιστής αυτής της στήριξης ήταν ο Aldo Moro. Όμως εκείνη την ημέρα ο Moro θα απαχθεί από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Μετά την απαγωγή, κατά την διάρκεια της έρευνας της αστυνομίας στο τόπο του εγκλήματος, κάποιος θα πάρει από το όχημα του Moro μια τσάντα, η οποία περιείχε απόρρητα έγγραφα⁴⁰⁹. Η απώλεια των εγγράφων θα αποδοθεί στους απαγωγείς από τις αρχές⁴¹⁰, αν και η σύζυγος του Moro θα επισημαίνει ότι κάποιος τα πήρε αργότερα⁴¹¹. Οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα φυλακίσουν τον Moro και θα τον περάσουν από δίκη, στην οποία θα τον κρίνουν ένοχο και θα τον καταδικάσουν σε θάνατο⁴¹². Ο θεατής θα μάθει για την καταδίκη του Moro, όταν τα μέλη του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος θα διαβάσουν την επιστολή που τους στάλθηκε από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η εκτέλεση του Moro δεν έβρισκε συμφώνα όλα τα μέλη της οργάνωσης, καθώς κάποιοι θα εκφράσουν τις αμφιβολίες τους, επειδή πίστευαν ότι ο θάνατος του Moro δεν θα ενίσχυε την διαπραγματευτική θέση της οργάνωσης, η οποία θα ζητούσε την απελευθέρωση των συντρόφων τους⁴¹³.

Παράλληλα με την εξέλιξη της απαγωγής στο άλλο στρατόπεδο, θα αμφισβητηθεί από το Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα η γνησιότητα της πρώτης επιστολής του Moro, θεωρώντας ότι αυτά δεν είναι τα λόγια του και γράφτηκαν υπό την απειλή όπλου⁴¹⁴. Μια άποψη του θα ενισχυθεί από έναν ψυχολόγο, ο οποίος θα υποστήριξε ότι ο

⁴⁰⁸ Il caso Moro, 1986, 19" —33"

⁴⁰⁹ Ο.π. 11'19"

⁴¹⁰ Ο.π. 11'57"

⁴¹¹ Ο.π. 12'16"

⁴¹² Ο.π. 58'38"

⁴¹³ Ο.π. 89'51" —91'20"

⁴¹⁴ Ο.π. 40'18"—40'47"

Μογο έπασχε από το σύνδρομο της Στοκχόλμης⁴¹⁵. Καθιστώντας τις επιστολές του Μογο αναξιόπιστες μαρτυρίες. Όσο συνεχίζεται το πολιτικό παιχνίδι μεταξύ Ερυθρών Ταξιαρχιών και πολιτικής ηγεσίας, η οικογένεια του Μογο είναι η μόνη που θα ενδιαφερθεί πραγματικά για την τύχη του και θα καταβάλει προσπάθειες για την απελευθέρωση του. Αυτές οι προσπάθειες δεν επιφέρουν αποτέλεσμα, αφού κανένας δεν ήταν διατεθειμένος να βοηθήσει ουσιαστικά, με αποτέλεσμα να βρεθεί ο Μογο νεκρός στο πορτ παγκάζ ενός αυτοκίνητου. Η ταινία κλείνει με την εικόνα του νεκρού. Ακούγεται η τελευταία του επιθυμία, σύμφωνα με την οποία δεν είναι ευπρόσδεκτος κανένας πολιτικός παράγοντας ή στέλεχος του κράτους στην κηδεία του εξαιτίας της στάσης που κράτησαν την περίοδο της ομηρίας του. Είναι ευπρόσδεκτοι μόνον όσοι τον αγάπησαν πραγματικά⁴¹⁶.

Ο σκηνοθέτης θα παρουσιάσει τα γεγονότα της απαγωγής του Μογο, προσπαθώντας να κρατήσει ίσες αποστάσεις από τις δυο συμβαλλόμενες πλευρές στην υπόθεση Μογο, επικεντρωμένος στις προσπάθειες της οικογενείας του. Ο Μογο θα παρουσιαστεί, ως το μοναδικό θύμα αυτής της υπόθεσης, αφού και οι δυο πλευρές θα προσπαθήσουν να εκμεταλλευτούν την ομηρία του για να πετύχουν τους δικούς τους σκοπούς. Σε όλη την ταινία παρατηρούμε τον πολιτικό λόγο που αποσαφηνίζει τις θέσεις των δυο πλευρών. Από την μια οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα κάνουν λόγο στον αγώνα τους κατά του συστήματος και από την άλλη η πολιτική ηγεσία θα διεκδικήσει για τον εαυτό της τον ρόλο του θεματοφύλακα της δημοκρατίας.

Η ταινία του Ferrara θα καταφέρει να μείνει πιστή στα γεγονότα της απαγωγής του Μογο, αποφεύγοντας να παρουσιάσει τα σκιάδη σημεία της υπόθεσης τα οποία θα οδηγούσαν σε θεωρίες συνωμοσίας, όπως για παράδειγμα οι σχέσεις της κυβέρνησης με την Μαφία, χωρίς να ξεφεύγει από τον βασικό στόχο, κρατώντας ίσες αποστάσεις από τις συμβαλλόμενες πλευρές στην προσπάθειά του να προσδώσει μια αίσθηση αντικειμενικότητας στο έργο του. Παρόλ' αυτά ο Ferrara θα αλλοιώσει κάποιες λεπτομέρειες της υπόθεσης για χάρη του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, με πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις όταν στην ταινία παρουσιάζονται τα μέλη των Ερυθρών Ταξιαρχιών να οδηγούν τον Μογο στο χώρο που θα φυλακίζοταν δεν φορούσαν κουκούλες⁴¹⁷, ένα γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Παρομοίως, η συνάντηση του Μογο με τον ιερέα Stefani στο κρησφύγετο των Ερυθρών Ταξιαρχιών δεν έλαβε χώρα ποτέ⁴¹⁸. Όμως παρά τη διαστρέβλωση της πραγματικότητας, η αφήγηση των βασικών γεγονότων θα αποδοθούν με ρεαλισμό, καθιστώντας ένα αξιόπιστο κινηματογραφικό τεκμήριο για τις πενήντα πέντε μέρες της ομηρίας του Μογο.

⁴¹⁵ Ο.π. 51'57" —52'49"

⁴¹⁶ Ο.π. 109'39"—110'10"

⁴¹⁷ Ο.π. 13'42"

⁴¹⁸ Ο.π. 83'22" —86'15"

Επίσης ο σκηνοθέτης για να μπορέσει να προσδώσει περισσότερη αξιοπιστία στην ταινία θα παραθέσει τις πραγματικές ομιλίες που εκφωνήθηκαν στο κοινοβούλιο που σχετίζονταν με την ομηρία του Moro, μέσα από τα δελτία ειδήσεων καθώς και οι προκηρύξεις των Ερυθρών Ταξιαρχιών και οι επιστολές του Moro γίνονται γνώστες, στους θεατές, αφού κάποιος θα τις διαβάσει. Από την ταινία δεν θα απουσιάσει και η στάση της αριστεράς, η οποία καταδίκασε τις ενέργειες των Ερυθρών Ταξιαρχιών.

Καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας παρουσιάζεται το δίπολο τρομοκρατίας-πολιτικής εξουσίας δημιουργώντας ένα πολιτικό παιχνίδι γύρω από την ομηρία του Moro, αποσκοπώντας σε πολιτικά οφέλη και οι δυο μεριές. Ο σκηνοθέτης θα εστιάσει κατά κύριο λόγο στην σύγκρουση των δυο πλευρών, παρουσιάζοντας την οπτική της καθεμίας και θέτοντας σε δεύτερη μοίρα οι επιχειρήσεις των αρχών για να εντοπίσουν τον Moro, γι' αυτό τον λόγο παρουσιάζεται πολύ σύντομα οι αποτυχημένες προσπάθειες των αστυνομικών αρχών στο χωριό Gradoli και της επιχείρησης της ανεύρεσης του πτώματος του Moro έπειτα από την ψευδή προκήρυξη, που έκανε λόγο για αυτοκτονία του Moro⁴¹⁹.

La prima linea (Η πρώτη γραμμή)

Το 2009 θα γυριστεί από τον Renato De Maria η ταινία La Prima Linea, η οποία θα θέσει στο κέντρο της αφήγησης της την τρομοκρατική οργάνωση La prima linea, η οποία θα δράσει από το 1976 μέχρι το 1982. Η δράση της οργάνωσης θα παρουσιαστεί μέσα από το βλέμμα του κεντρικού ήρωα, τον Sergio Segio, ιδρυτικό μέλος της οργάνωσης και συγγραφέα του βιβλίου στο οποίο θα βασιστεί η ταινία.

Η ταινία ξεκινάει με την σύλληψη του Sergio από τις αστυνομικές αρχές στις 15 Ιανουαρίου του 1983. Από κει και περά η αφήγηση της ταινίας θα γίνει μέσα από την φυλακή την οποία κρατείται⁴²⁰, με τον πρωταγωνιστή να μιλάει για τις μνήμες του από την οργάνωση, κοιτώντας ευθεία την κάμερα, δίνοντας ο σκηνοθέτης την αίσθηση ότι ο πρωταγωνιστής μιλάει κατευθείαν στον θεατή, αφού δεν δίνεται κάποια ένδειξη παρουσίας κάποιου άλλου ατόμου στο χώρο.

Η αφήγηση της ιστορίας θα ξεκινήσει με εικόνες από τον Μάρτη του 68' με τις φοιτητικές και εργατικές εξεγέρσεις και δυο παρακρατικά χτυπήματα και τις διαδηλώσεις του 73' στο Μιλάνο και το 74' στην Μπρέσια, γεγονότα που θα τον οδηγήσουν στον ένοπλο αγώνα κατά του κράτους⁴²¹. Η κυρία αφήγηση της ταινίας είναι το σχέδιο απελευθέρωσης της Susanna, που ήταν μέλος της οργάνωσης και ερωμένη του Sergio, από τις φυλακές όπου κρατείται⁴²². Σε αυτήν αφήγηση θα

⁴¹⁹ Ο.π. 50'—51'31"

⁴²⁰ La prima linea, 2009, 5'50" —8'7"

⁴²¹ Ο.π. 4'—05'50"

⁴²² Ο.π. 13'20" —14'35"

παρεμβληθούν παράλληλες αφηγήσεις, οι οποίες θα αποκαλύψουν το παρελθόν του πρωταγωνιστή. Από αυτές τις αφηγήσεις μαθαίνουμε για την πρώτη τρομοκρατική ενεργεία στην οποία συμμετείχε, τον πυρπολισμό του αυτοκίνητου ενός απεργοσπάστη⁴²³, την γνωριμία του με την Susanna, την ληστεία σε ένα οπλοπωλείο⁴²⁴, την επίθεση σε έναν εργοστασιάρχη⁴²⁵, ο οποίος θεωρήθηκε υπεύθυνος για την απόλυση αρκετών εργατών, η εν ψυχρώ δολοφονία του Emilio Alessandrini⁴²⁶, του δικαστή που ερευνούσε τις υποθέσεις της οργάνωσης και την δολοφονία ενός πρώην μέλους της οργάνωσης, του Willy ο οποίος τους πρόδωσε στην αστυνομία⁴²⁷. Μέσα από όλες τις ενέργειες του βλέπουμε την εξέλιξη του ήρωα, από την απροθυμία του να χρησιμοποιήσει όπλο, το πέρασμα στο ένοπλο αγώνα και τελικά την μεταμέλεια του και την αποχώρηση από την οργάνωση.

Έπειτα από τις αναδρομές, θα συνεχιστεί η κυρία αφήγηση της ταινίας, της απελευθέρωσης της Susanna και των συντροφισσών τους. Οι τρομοκράτες θα ανατινάξουν με εκρηκτικά έναν τοίχο των φυλακών για να βγάλουν έξω τις γυναίκες⁴²⁸. Παρά την επιτυχία της επιχείρησης θα υπάρξει μια ανυπολόγιστη απώλεια, ενός ηλικιωμένου που έτυχε να βρίσκεται σημείο της επίθεσης, επειδή είχε βγάλει τον σκύλο βόλτα. Το 1982 θα συλληφθούν και οι δυο⁴²⁹. Ο Sergio θα αποφυλακιστεί το 2004 και η Susanna το 1998, μετά την αποφυλάκιση τους και οι δυο θα προσφέρουν εθελοντική εργασία, μια πληροφορία που μας την δίνει ο σκηνοθέτης στο τέλος της ταινίας⁴³⁰. Η τελευταία σκηνή της ταινίας δείχνει το Sergio να κοιτάζει ευθεία την κάμερα και λέει:

Κάθε θάνατος είναι σαν έναν προσωπικό θάνατο. Ένας πατέρας που χάθηκε από τα παιδιά του, ένας σύζυγος που χώρισε από την γυναίκα του, ένας νέος που αρνείται το μέλλον του. Όλα τα θύματα, ακόμα και εκείνα που δεν σκότωσα εγώ, βαραίνουν έμενα, επειδή ήμουν εκείνος που τα αποφάσισε, τα σχεδίασε και τα μετέφερε στους υπόλοιπους. Οι ευθύνες μου είναι δικαστικές, πολιτικές και ηθικές και τις αποδέχομαι όλες⁴³¹

Ο σκηνοθέτης εκτός από την δράση της οργάνωσης θα παρουσιάσει και ένα ανθρώπινο πρόσωπο των δραστών, όταν η Susanna θα συνομιλήσει με την μητέρα της για να την ενημερώσει ότι δεν ευθύνονται εκείνοι για την απαγωγή Μογο⁴³². Ενώ, γίνεται φανερό η συναισθηματική φόρτιση της όταν εγκατέλειπε το σπίτι της

⁴²³ Ο.π. 18'15"

⁴²⁴ Ο.π. 26'47"

⁴²⁵ Ο.π. 34'48"

⁴²⁶ Ο.π. 51'59"

⁴²⁷ Ο.π. 64'26"—64'41"

⁴²⁸ Ο.π. 81'48"

⁴²⁹ Ο.π. 88'12"

⁴³⁰ Ο.π. 91'42"—92'24"

⁴³¹ Ο.π. 90'50"—91'36"

⁴³² Ο.π. 37'23"—28'24"

για να ενταχθεί στην τρομοκρατική οργάνωση. Παρόμοια, ο Sergio με την πρώτη ευκαιρία θα επισκεφτεί την οικογένεια του⁴³³ και ένα φίλο του τον Pierro⁴³⁴.

Η ταινία *La Prima Linea* θα διαφοροποιηθεί από τις υπόλοιπες ταινίες του ιταλικού κινηματογράφου που έχουν ως κεντρικό θέμα το φαινόμενο της τρομοκρατίας, αφού δεν θα ασχοληθεί με την υπόθεση Moro, αν και θα κάνει μια μικρή αναφορά σε αυτήν και κατ' επέκταση την δράση των Ερυθρών Ταξιαρχιών, αλλά θα αφηγηθεί την ιστορία μιας βραχύβιας τρομοκρατικής οργάνωσης, η οποία θα δώσει τον αγώνα της κατά του κράτους και υπέρ των εργατών. Όμως η ταινία δεν υποστηρίζει τις δράσεις αυτές, αφού θα παρουσιάσει τα γεγονότα μέσω ενός αποστάτη του ενόπλου αγώνα, αν και υπήρξε ιδρυτικό μέλος μιας τέτοιας οργάνωσης, αφού άρχισε να αμφισβητεί ο ίδιος την αποτελεσματικότητα αυτών των ενεργειών. Επιστρέφει στην παρανομία μόνον προκειμένου για την γυναίκα που αγαπούσε, αφού είχε μετανιώσει για όσα είχε διαπράξει. Με τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης έχει στήσει την σκηνή στην φυλακή φαίνεται να ήθελε να παρουσιάσει τον Sergio να ζητά την κατανόηση και την συγχώρεση από τον θεατή, δικαιολογώντας τον εαυτό του λέγοντας ότι η δημιουργία των τρομοκρατικών οργανώσεων προήλθε από την ανάγκη για προστασία από την κρατική βία, χαρακτηρίζοντας όμως λανθασμένες τις πρακτικές που ακολούθησαν για να αλλάξουν τον κόσμο. Για τούτο, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εξομολόγηση της Susanna σύμφωνα με την οποία στα όνειρα της είτε φυλακίζεται είτε πεθαίνει, αλλά ποτέ δεν εμφανίζεται ως νικήτρια, γεγονός που να αναδειχνει τη ματαιότητα του ενόπλου αγώνα⁴³⁵.

Ο σκηνοθέτης θα προβάλει το γεγονός της χρήσης βίας, για πολιτικούς λόγους δεν μπορεί να επιφέρει θετικά αποτελέσματα για την κοινωνία, ακόμα και αν προέρχεται από την ανάγκη προστασίας από την κρατική βία, η οποία θα δώσει την ώθηση να δημιουργηθούν τέτοιες ομάδες, όμως η προστασία του προλεταριάτου δεν μπορεί να βασίζεται σε τρομοκράτες, αφού οι δράσεις τους καταλήγουν σε αδιέξοδο. Η ταινία του De Maria δεν αποσκοπεί να δώσει μια πτυχή της τρομοκρατίας αλλά θέλει να αναδείξει το άσκοπο της χρήσης βίας και δεν είναι τυχαίο ότι για να πετύχει τον σκοπό του θα χρησιμοποιήσει το παράδειγμα μιας βραχύβιας οργάνωσης, της οποίας ένα από τα ιδρυτικά μέλη της θα την εγκαταλείψει. Για την ενίσχυση του τελευταίου, παρουσιάζονται όλα τα γεγονότα από την οπτική του Sergio.

Aldo Moro - Il presidente (Aldo Moro- Ο πρόεδρος)

Το 2008 θα γυριστεί η ταινία *Aldo Moro - Il presidente* από τον Gianluca Maria Tavarelli με κεντρικό θέμα την απαγωγή του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η

⁴³³ Ο.π. 43'50"

⁴³⁴ Ο.π. 47'06"

⁴³⁵ Ο.π. 28'06"

ιδιαιτερότητα της ταινίας έγκειται στο γεγονός ότι δεν είναι ένα κινηματογραφικό προϊόν αλλά ένα τηλεοπτικό, αφού προβλήθηκε μόνο στην τηλεόραση. Η ταινία αποτελείται από δυο μέρη. Ο Tavarelli θα μας ενημερώσει στο τέλος του κάθε μέρους ότι η ταινία είναι εμπνευσμένη από πραγματικά γεγονότα ⁴³⁶ ενώ οι ήρωες, οι προσωπικές τους ιστορίες, τα ονόματα τους και οι διάλογοι είναι προϊόν της καλλιτεχνικής έκφρασης του δημιουργού για να εξυπηρετηθούν οι ανάγκες της ταινίας και η όποια αναφορά σε πραγματικά γεγονότα ή ονόματα ηρώων και τοποθεσιών είναι τυχαία για την εξυπηρέτηση της αφήγησης.

Ήδη, μόνο από τον τίτλο της ταινίας, ο θεατής μπορεί πολύ εύκολα να συμπεράνει όχι μόνο το θέμα της ταινίας αλλά και την οπτική από την οποία θα παρουσιαστούν τα γεγονότα. Στο σύνολο της η ταινία, αλλά κυρίως στο πρώτο μέρος της, θα παρουσιάσει μια αγιοποιημένη εικόνα του Moro, ένα συνήθες στοιχείο στο είδος της βιογραφίας. Θα παρουσιαστεί ως σωστός οικογενειάρχης, ο οποίος αγαπά την οικογένεια του και περνάει πολύ χρόνο με τον εγγονό του Luca⁴³⁷, ως καθηγητής πανεπιστήμιου⁴³⁸, ο οποίος χαίρει της εκτίμησης των φοιτητών του και ως ένας πολιτικός, ο οποίος θα δώσει αγώνα για την δημοκρατία, προσεγγίζοντας ακόμα και το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα για να δοθεί ψήφος εμπιστοσύνη στην κυβέρνηση, επειδή αυτή η προσεγγίση θα θωράκιζε το πολιτικό σύστημα εναντία στην τρομοκρατία⁴³⁹, μια ενέργεια που αποδοκιμάστηκε από το κόμμα του αλλά χάρη στην ρητορική του δεινότητα θα κατάφερε να πείσει την κοινοβουλευτική ομάδα του κόμματος του⁴⁴⁰. Ένα άλλο επεισόδιο που περιγράφει την σπουδαία πολιτική του προσωπικότητα του Moro αποτελεί το γεγονός ότι δεν δίστασε να έρθει σε ρήξη με το πολιτικό σύστημα, όταν διαφώνησε με τις απαιτήσεις της κυβέρνησης, όπως για παράδειγμα την περίοδο που ήταν υπουργός εξωτερικών δεν ενέκρινε η Ιταλία να παραχωρήσει πολεμικές βάσεις στο NATO για τον πόλεμο του Yom Kippur⁴⁴¹. Επίσης θα παρουσιαστεί, όχι απλά να συνεργάζεται απλά με τις Ερυθρές Ταξιαρχίες για να πετύχουν στην διαπραγμάτευση τους με τον πολιτικό κόσμο, αλλά θα είναι αυτός που θα τους προτείνει με ποιους θα πρέπει να επικοινωνήσουν για να πετύχουν τον σκοπό τους.

Οι Ερυθρές Ταξιαρχίες θα περιγράφουν από τον σκηνοθέτη ως αιμοσταγείς εγκληματίες, παρουσιάζοντας στην αρχή της ταινίας τις δολοφονίες τις οποίες διέπραξε η οργάνωση καθώς και την απαγωγή του εφοπλιστή Pietro Costa για να πάρουν τα λύτρα⁴⁴². Σε κανένα σημείο της ταινίας δεν γίνεται αναφορά στους σκοπούς της οργάνωσης και το ιδεολογικό της υπόβαθρο με την απαγωγή του Moro

⁴³⁶ Aldo Moro - Il president, 2008, 83'17", 179'17"

⁴³⁷ Ο.π. 9'25"

⁴³⁸ Ο.π. 4'06"—5'35"

⁴³⁹ Ο.π. 11'40" — 12'38"

⁴⁴⁰ Ο.π. 42'04"—44'10"

⁴⁴¹ Ο.π. 92'41"

⁴⁴² Ο.π. 2'50"—4'1"

να παρουσιάζεται με ένα απλοϊκό τρόπο. Κατά τα την διάρκεια της ταινίας παρουσιάζονται οι ενέργειες των Ερυθρών Ταξιαρχιών, όπως ο σχεδιασμός των δράσεων τους, την εξάσκηση στην σκοποβολή⁴⁴³ και την παρακολούθηση των στόχων τους. Επιπλέον κατά την διάρκεια της ομηρίας του Moro παρουσιάζονται σαν μην ελέγχουν εκείνοι την κατάσταση, αφού όλες τους οι ενέργειες προέρχονται έπειτα από τις υποδείξεις του θύματος, με μόνη αλληλεπίδραση των δυο πλευρών να είναι η εύρεση ενός αποτελεσματικού τρόπου για την διαπραγμάτευση τους με την κυβέρνηση για την απελευθέρωση του ίδιου. Επίσης σε κανένα σημείο της ταινίας δεν αναφέρεται η δίκη από την οποία πέρασαν οι Ερυθρές Ταξιαρχίες τον Moro. Η εικόνα που δίνεται από τον σκηνοθέτη για τις Ερυθρές Ταξιαρχίες είναι μιας αφελούς ομάδας εγκληματιών, η οποία υπακούει στην θέληση του αρχηγού της, ακόμα και όταν αμφισβητούν έντονα τον σχεδιασμό του.

Από την ταινία δεν θα λείψει η άποψη του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος, το οποίο θα διατηρήσει την αδιάλλακτη στάση του, να μην διαπραγματευτεί με τις Ερυθρές Ταξιαρχίες για να σώσουν την ζωή του συνεργάτη τους για πολιτικούς λόγους. Η σκληρή στάση του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος θα αποδοθεί στα λόγια του Moro, όταν κυκλοφορούσε μια ψευδή προκήρυξη που έκανε λόγο για την αυτοκτονία του. Εκείνος θα σχολιάσει ότι έγινε επίτηδες για να δουν τις αντιδράσεις της κοινής γνώμης στο άκουσμα του θάνατο του επειδή ήδη είχαν αποφασίσει τον θάνατο του⁴⁴⁴.

Στην ταινία θα υπάρξουν έμμεσες αναφορές οι οποίες θα μπορούσαν να παραπέμψουν σε θεωρίες συνωμοσίας. Η πρώτη αναφορά γίνεται όταν τα μέλη των Ερυθρών Ταξιαρχιών βλέπουν τις δυσκολίες για να απαγάγουν τον Moro, θα εκφράσουν τις αμφιβολίες τους γιατί ο Moro και όχι κάποιος άλλος, θα πάρουν την απάντηση γιατί αυτόν θέλω από τον αρχηγό τους⁴⁴⁵. Η δεύτερη αναφορά γίνεται στην συνάντηση του Andreotti με τον Moro με θέμα την συνεργασία με το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα όταν ο Andreotti θα εκφράσει την άποψη ότι μια χώρα του NATO δεν μπορεί να έρθει σε επαφή με την Σοβιετική Ένωση γιατί αυτό θα έθετε την χωρά σε κίνδυνο⁴⁴⁶. Ο Moro στο τέλος της συζήτησης θα σχολιάσει ότι ο λόγος του Andreotti φαινόταν ως προειδοποίηση της Μαφίας. Και η τρίτη αναφορά γίνεται όταν το Υπουργείο Εσωτερων αρνείται να δώσει τεθωρακισμένο αυτοκίνητο στο Moro, αιτιολογώντας την απόφαση τους ισχυριζόμενοι ότι δεν διατρέχει κανένα κίνδυνο. Τρία επεισόδια τα οποία αφήνουν υπόνοιες θεωριών συνωμοσίας στην υπόθεση Moro, χωρίς όμως να εμβαθύνουν⁴⁴⁷.

⁴⁴³ Ο.π. 20'33"

⁴⁴⁴ Ο.π. 164'

⁴⁴⁵ Ο.π. 28'19" Μια φράση που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα αφού η απόφαση για την απαγωγή που Moro πάρηκε ομοφώνως από την οργάνωση. Δεληολάνης Δ., ο.π. σελ 83

⁴⁴⁶ Ο.π. 31'53"

⁴⁴⁷ Ο.π. 32'02" —33'14"

Η ταινία του Gianluca Maria Tavarèlli έχει έναν μοναδικό σκοπό να δώσει μια αγιοποιημένη εικόνα του Mogo, με αφορμή την απαγωγή του, παρουσιάζοντας τον ως υπερασπιστή της δημοκρατίας, ο οποίος πολεμάτε τόσο από τους τρομοκράτες όσο και τον πολιτικό κόσμο της χώρας και όχι να δώσει μια εκδοχή της πραγματικότητας, αφού όπως λέει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, η ομοιότητα με πραγματικά γεγονότα είναι τυχαία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ήδη από την δεκαετία του 70' έχει ξεκινήσει η συζήτηση για την προσέγγιση της ιστορίας με τον κινηματογράφο, αποσκοπώντας να απαντήσει στο βασικό ερώτημα εάν ο κινηματογράφος μπορεί να αφηγηθεί την ιστορία και να αποτελέσει ένα ακόμα εργαλείο του ιστορικού για την εξέταση των ιστορικών φαινομένων. Υπό αυτό το πρίσμα αυτό εξετάστηκε το φαινόμενο της τρομοκρατίας, τριών διαφορετικών περιπτώσεων, και ο τρόπος που απεικονίστηκε από τον κινηματογράφο της εκάστοτε χώρας.

Τρεις διαφορετικές περιπτώσεις τόσο στο πως εξελίχθηκε το φαινόμενο της τρομοκρατίας όσο και για τον τρόπο που απεικονίστηκε στην μεγάλη οθόνη. Από τα βασικά χαρακτηριστικά της απεικόνισης του φαινομένου της τρομοκρατίας στην Γερμανία είναι το γεγονός ότι οι περισσότερες ταινίες γυριστήκαν σε διάστημα δέκα χρόνων μετά από τον θάνατο της ηγετικής ομάδας της RAF στην φυλακή του Stammheim και της απαγωγής του Schleyer, μόνο δυο ασχολήθηκαν με το φαινόμενο της τρομοκρατίας πολύ αργότερα από την περίοδο που διαδραματίστηκαν τα γεγονότα, η ταινία *Der Baader Meinhof Komplex* γυρισμένη το 2008 και η ταινία *Die innere Sicherheit* το 2000. Όμως ο γερμανικός κινηματογράφος δεν θα ασχοληθεί με αυτή καθαυτή την δράση της RAF ή κάποιας άλλης τρομοκρατικής οργάνωσης, αφού στις περισσότερες από τις ταινίες δεν γίνεται καμία αναφορά για αυτές και όποιες αναφορές αφορούν γενικότερα τους τρομοκράτες, ακόμα και η ταινία *A Bleierne Zeit* όπου θα περιγράψει την ζωή της Ensslin δεν θα αναφερθεί στην δράση της αλλά στις συνθήκες κράτησης της στο σωφρονιστικό σύστημα της Γερμανίας. Μόνες εξαιρέσεις η ταινία *Der Baader Meinhof Komplex*, που πραγματευτεί την ιστορία της RAF και η ταινία *Stammheim* η οποία θα αναφερθεί στην δίκη της ηγετική ομάδας της RAF.

Κατά κύριο οι σκηνοθέτες, οι οποίοι θα ασχοληθούν στον γερμανικό κινηματογράφο με την τρομοκρατία θα εσιιάσουν τον ενδιαφέρον στο να αποτυπώσουν τον αυταρχισμό του γερμανικού κράτους και την καταστολή της τρομοκρατίας στο όνομα της υπεράσπισης της δημοκρατίας και της ελευθερίας, κατά την περίοδο στην οποία έδρασε η RAF. Σε κάποιες περιπτώσεις γίνεται ξεκάθαρο αυτό, όπως για παράδειγμα στην *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, με την ενοχοποίηση της ηρωίδας από τις αστυνομικές αρχές μόνο και μόνο επειδή ήρθε σε επαφή με έναν τρομοκράτη.

Οι παραλληλισμοί του γερμανικού κράτους με το ναζιστικό παρελθόν δεν απουσιάζουν από τις περισσότερες ταινίες είτε με άμεσες αναφορές, όπως στην ταινία *Deutschland im Herbst* είτε έμμεσες, μέσα από την προβολή κάποιων σκηνών από τα επίκαιρα της εποχής που μιλούσαν για τις φρικαλεότητες που διαπράξαν οι ναζί, όπως στην ταινία *Die bleierne Zeit* .

Όμως αυτές οι αναφορές για το αυταρχικό κράτος της Γερμανίας δεν πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι οι σκηνοθέτες τάσσονταν υπέρ των τρομοκρατών, αφού δεν ήταν σύμφωνοι με τις ενέργειες αυτές. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα την ταινία του Fassbinder *Die dritte Generation*, στην οποία ο Fassbinder ειρωνεύεται την λειτουργία μιας τρομοκρατικής οργάνωσης. Ίσως η μόνη ταινία στη οποία δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο είναι η *Deutschland im Herbst* στην οποία δημιουργείται ένα δίπολο μεταξύ τρομοκρατών και αρχών. Όμως φαίνεται ότι οι σκηνοθέτες είναι συμπαθούντες της RAF, ένα συμπέρασμα το οποίο μπορεί να εξαχθεί από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζουν την γερμανική κυβέρνηση και τον Τύπο σε σχέση με τον τρόπο που αντιμετώπισαν το ζήτημα της RAF, προτάσσοντας την πεποίθηση ότι όποιο έγκλημα και να έχουν διαπράξει τα μέλη μιας τέτοιας οργάνωσης δεν πρέπει να δέχονται την εκδίκηση των αρχών, ειδικά όταν αυτή γίνεται στο όνομα της δημοκρατίας και της ελευθερίας. Όμως η στάση των σκηνοθετών δεν εξισώνει τους τρομοκράτες με τις κρατικές αρχές, αφού κατά κύριο λόγο κατηγορούν την δημοκρατική εξουσία για εκδικητικότητα και αυταρχισμό, μια συμπεριφορά η οποία παραπέμπει σε άλλες εποχές της γερμανικής ιστορίας.

Κύριο μέλημα του γερμανικού κινηματογράφου στην εξέταση του φαινομένου της τρομοκρατίας είναι να παρουσιάσει το πολιτικό κλίμα το οποίο επικράτησε στην κοινωνία έπειτα από τα γεγονότα του Mogadishu και τον θάνατο της ηγετικής ομάδας της RAF στην φυλακή, έπειτα από αδιευκρίνιστες συνθήκες, αν και η επίσημη εκδοχή έκανε λόγο για αυτοκτονία, η οποία δεν κατάφερε να γίνει πειστική αφού δεν έγινε αποδεκτή από μια μεγάλη μερίδα του κόσμου. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο οι περισσότεροι σκηνοθέτες δημιούργησαν τις ταινίες λίγα χρόνια μετά τα γεγονότα του Mogadishu, με μόνη εξαίρεση την ταινία *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, η οποία θα ασχοληθεί με τον Τύπο και πως αυτός μπορεί να επηρεάσει την κοινή γνώμη παραπληροφωρώντας την.

Η ταινία *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* γυρίστηκε δυο χρόνια πριν από τα γεγονότα που συντάραξαν την γερμανική κοινωνία, ενώ οι δυο ταινίες που γυριστήκαν την δεκαετία του 2000, θα προσδώσουν μια άλλη οπτική για την τρομοκρατία, αφού η ταινία *Die innere Sicherheit* θα παρουσιάσει την ζωή των τρομοκρατών αφού έχουν εγκαταλείψει την παρανομία και *Der Baader Meinhof Komplex*, η οποία θα εξιστορήσει την δράση της οργάνωσης από την δημιουργία της μέχρι και το τέλος της δράσης της πρώτης γενιάς τρομοκρατών.

Η ταινία *Der Baader Meinhof Komplex* είναι η μόνη του γερμανικού κινηματογράφου, η οποία θα ασχοληθεί με την RAF, κρατώντας τις αποστάσεις της από το γεγονός, όχι μόνο χρονικά αφού θα γυριστεί με αφορμή την τριακοστή επέτειο από τα γεγονότα του Mogadishu για να τιμήσει την μνήμη των θυμάτων των επιθέσεων. Θα ακολουθήσει την επίσημη αφήγηση των γεγονότων,

παρουσιάζοντας τις επιθέσεις της RAF, σε σύντομο χρονικό διάστημα και θα εστιάσει στην αναζήτηση των ψυχολογικών αίτιων των πράξεων για αυτό θα δώσει χρόνο αντιστρόφως ανάλογα στην παρουσίαση των εντάσεων και των διαφωνιών των μελών της οργάνωσης από την ίδια δράση της οργάνωσης.

Παρατηρώντας την διαφορά στον τρόπο απεικόνισης της τρομοκρατίας στον γερμανικό κινηματογράφο θα υπάρξει έντονη διαφοροποίηση μεταξύ των ταινιών που γυριστήκαν με μεγάλη χρονική απόσταση από τα γεγονότα που περιγράφουν. Οι ταινίες που γυριστήκαν πλησιέστερα χρονικά στα γεγονότα ασχολούνται με τον πολιτικό κλίμα που επικρατούσε μετά τον θάνατο των μελών της RAF, με ένα τρόπο στον οποίο να μην εναντιώνεται με την οργάνωση, αλλά καταγγέλλοντας τον αυταρχικό και εκδικητικό χαρακτήρα του γερμανικού κράτους. Αντίθετα, όσο οι ταινίες απομακρύνονται χρονικά από τα γεγονότα τόσο αρχίζουν οι σκηνοθέτες να αποδέχονται την επίσημη εκδοχή των γεγονότων και να τάσσονται εμφανώς ενάντια στην τρομοκρατική οργάνωση.

Το ζήτημα της τρομοκρατίας στην Ιρλανδία είναι μια πολύ διαφορετική περίπτωση επειδή ο IRA, ήταν ο εθνικοαπελευθερωτικός στρατός, ο οποίος αγωνιζόταν για την ανεξαρτητοποίηση της Ιρλανδίας από την Μεγάλη Βρετανία καθιστώντας την βασικό εξωτερικό εχθρό, καθιστώντας τις βρετανικές αρχές ανεπιθύμητες στην Ιρλανδία. Η απεικόνιση του ιρλανδικού αγώνα στον κινηματογράφο είναι άμεσα συνδεδεμένη με την πολιτική κατάσταση αφού η εικόνα που επικρατεί για την χώρα προέρχεται από το φίλτρο της Μ. Βρετανίας και των ΗΠΑ⁴⁴⁸ αφού οι Ιρλανδοί σκηνοθέτες δυσκολεύονταν να βρουν διανομές εκτός της χώρας⁴⁴⁹. Έτσι δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα οι αναφορές για την Ιρλανδία γίνονταν, μόνο για το ένδοξο παρελθόν της και αποσιωπούταν ο αγώνας για την ανεξαρτησία της. Μια κατάσταση, η οποία δεν θα αλλάξει και πολύ με το πέρασμα του χρόνου, ειδικά από τον στιγμή που η βρετανική κυβέρνηση έστειλε τον στρατό της στην Βόρεια Ιρλανδία, ένα γεγονός το οποίο οι κάτοικοι της περιοχής το θεώρησαν ως κήρυξη πολέμου. Έτσι τα γεγονότα του ιρλανδικού αγώνα τις δεκαετίες του 60' και του 70', ο κινηματογράφος θα τα παρουσιάσει σχεδόν δυο δεκαετίες αργότερα και έπειτα από τρεις χιλιάδες νεκρούς. Όμως η κινηματογραφική μαρτυρία των Ταραχών της δεκαετίας του 80' θα γίνει μέσα από την πολύπλευρη προπαγάνδα της βρετανικής κυβέρνησης, με αποτέλεσμα οι ταινίες της δεκαετίας του 80' να παρουσιάζουν τους Ιρλανδούς ως θρησκόληπτους εγκληματίες⁴⁵⁰. Πλέον ο βρετανικός κινηματογράφος δεν ήταν ένα μαζικό μέσο έκφρασης τέχνης αφού επηρεαζόταν άμεσα από την θατσερική πολιτική⁴⁵¹, αν και

⁴⁴⁸ Richards J., *Films and British national identity : from Dickens to Dad's army*, Manchester, UK Manchester University Press , New York, St. Martin's Press , 1997. σελ. 229

⁴⁴⁹ Flynn R. Brereton P., ο.π. σελ. 89.

⁴⁵⁰ Law R. D. επιμ., *The routledge history of terrorism*, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge, 2015, σελ. 206.

⁴⁵¹ Hill J., *British cinema in the 1980's issues and themes*, Oxford Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1999 σελ. 17

δεν πρέπει να βλέπουμε όλα τα κινηματογραφικά έργα της περιόδου άμεσα συνδεδεμένα με τον θατσερισμό⁴⁵².

Ενδεικτικό παράδειγμα της μελέτης αυτής για την περίοδο αυτή του βρετανικού κινηματογράφου είναι η ταινία *The Long Good Friday*, στην οποία παρουσιάζεται η βιομηχανική ανάπτυξη του Λονδίνου και κατά επέκταση της Μ. Βρετανίας, ένα σημείο που αναφέρεται στην πολιτική της κυβέρνησης Thatcher, η οποία επιδίωκε μεγαλύτερες ιδιωτικές επενδύσεις⁴⁵³. Φορέας αυτής της ανάπτυξης θα είναι ένας εγκληματίας, ο οποίος θα δεχτεί την επίθεση του IRA, ανοίγοντας πόλεμο μαζί του. Με αυτό τον τρόπο ο Mackenzie θα παρουσιάσει την δράση του IRA ως έναν πόλεμο συμμοριών. Βέβαια ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζεται ο πόλεμος αυτός, ίσως να είναι διφορούμενος αφού δεν γίνεται ξεκάθαρο αν οι επιθέσεις του IRA έγιναν για να τιμωρηθεί ένας εγκληματίας, ξεφεύγοντας από την λογοκρισία η οποία επιβαλλόταν για το ιρλανδικό ζήτημα ή είναι μια απεικόνιση της δολιοφθοράς της βρετανικής ανάπτυξης από τον IRA.

Την δεκαετία του 90' θα αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο ο βρετανικός κινηματογράφος θα χειριστεί το ζήτημα της Ιρλανδίας. Την δεκαετία το 90' θα ξεκινήσουν οι συζητήσεις για κατάπαυση πυρός από τον IRA με την βρετανική κυβέρνηση, γεγονός που δεν θα αφήσει ανεπηρέαστο τον κινηματογράφο, αφού πλέον οι σκηνοθέτες θα παρουσιάσουν την ανάγκη ειρήνευσης της περιοχής (Peace Process Cinema)⁴⁵⁴, προτάσσοντας το αδιέξοδο στο οποίο είχε οδηγήσει η χρήση βίας των δυο πλευρών, για αυτό θα απεικονιστεί το σκληρό πρόσωπο που έδειξε ο βρετανικός στρατός την περίοδο των Ταραχών και ταυτόχρονα την αδιαλλαξία του IRA που συνεχίζει να θεωρεί ότι με τις βομβιστικές επιθέσεις θα μπορέσει να πετύχει τους σκοπούς του, θέτοντας μάλιστα σε κίνδυνο αθώους πολίτες.

Αυτή την κινηματογραφική περίοδο οι σκηνοθέτες θα τοποθετήσουν του ήρωες τους ανάμεσα στις δυο πλευρές, οι οποίες επιδιώκουν αίμα, τονίζοντας με αυτό τον τρόπο την σημασία της ανθρώπινης ζωής, η οποία έχει χάσει την αξία της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ταινία *The Boxer*, στην οποία ο κεντρικός της ήρωας αποστασιοποιείται από τον IRA μετά την φυλάκιση του όπως και στην ταινία *Some Mother's Son*, που παρουσιάζεται ο αγώνας δυο γυναικών να σώσουν τα παιδιά τους. Ένα επιπλέον στοιχείο στο οποίο θα εστιάσουν, οι περισσότερες ταινίες για το ιρλανδικό ζήτημα, είναι η απεργία πείνας των κρατούμενων του IRA το 1981, αποτέλεσμα της οποίας ήταν ο θάνατος δέκα κρατούμενων και της ηγετικής προσωπικότητας του Bobby Sands.

Θα υπάρξουν ταινίες, όπως το *Bloody Sunday* και το *In the Name of the Father*, στις οποίες μπορεί να μην παρουσιάζεται η δράση του IRA, αλλά θα αναδειχτεί το

⁴⁵² Hill J., ο.π. σελ. 29

⁴⁵³ Hill J., ο.π. σελ. 5.

⁴⁵⁴ Barton R., ο.π. Σελ 174

σκληρό πρόσωπο των βρετανικών αρχών, με την άγρια καταστολή που δέχτηκε μια ειρηνική πορεία στο Derry από τον βρετανικό στρατό και το δικαστικό σύστημα το οποίο είναι σε θέση να καταδικάζει μόνο με υποψίες άτομα, τα οποία είναι ύποπτα τρομοκρατίας. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι σκηνοθέτες αυτών των δυο ταινιών τάσσονται υπέρ του IRA, αφού θεωρούν ότι και αυτοί ασκούν βία από την μεριά των Ιρλανδών. Θα δείξουν, όμως, την στήριξη τους στον αγώνα του ιρλανδικού λαού για την ελευθερία του, εγείροντας το συναίσθημα των θεατών με την παρουσίαση του πόνου των απλών πολιτών που δέχονται την αναίτια βία των βρετανικών αρχών, ειδικά όταν αυτός απεικονίζεται από πραγματικά γεγονότα των Ταραξιών.

Ο βρετανικός κινηματογράφος τις δεκαετίες του 90' και του 2000' θα προτάξει την ανάγκη για ειρήνευση της περιοχής, άλλες φορές πιο έντονα άλλες λιγότερο, στην προσπάθεια των σκηνοθετών να συμβάλουν στην συνείδηση του κόσμου, ο οποίος έχει πλέον κουραστεί από τα βίαια επεισόδια στην περιοχή τους. Το 2014 όμως θα γυριστεί μια ταινία, το 71', η οποία θα είναι η μόνη περίπτωση στην μελέτη, η οποία τάσσεται υπέρ του βρετανικού στρατού, παρουσιάζοντας τις διαμάχες μεταξύ των Ιρλανδών, τόσο των καθολικών, που ταυτίζονται με τον IRA, με των προτεσταντών, οι οποίοι ταυτίζονται με την UDA, των υποστηρικτών των βρετανικών αρχών, όσο και των καθολικών μεταξύ τους. Μέσα από αυτές τις διαμάχες παρουσιάζεται ο βίαιος χαρακτήρας των ενεργειών των Ιρλανδών που έχει ως αποτέλεσμα να πεθάνουν και αθώοι πολίτες, καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο το αδιέξοδο της βίας.

Για το ιρλανδικό ζήτημα θα γυριστεί και μια ταινία, η οποία δεν είναι τόσο γνωστή και αναγνωρίσιμη, όσο οι υπόλοιπες που εξεταστήκαν, η οποία αξίζει να αναφερθεί επειδή θα παρουσιάσει τον αγώνα των γυναικών-μελών του IRA, ο οποίος δεν είναι τόσο γνωστός και η συμμετοχή τους στον αγώνα τόσο για την ανεξαρτησία της Ιρλανδίας όσο και στην συμμετοχή τους στην απεργία πείνας στην οποία είχαν προβεί οι άνδρες σύντροφοι τους. Η ταινία *Silent Grace* που πραγματεύεται τον αγώνα των γυναικών, θα καταφέρει να ισορροπήσει μεταξύ πολιτικού και ανθρωπισμού, καθώς παρουσιάζεται να μην υστερεί η πολιτική δράση τους εις βάρος την ανθρώπινης ζωής, καθώς δεν χάνουν την όρεξη τους για την ζωή παρόλο που είναι φυλακισμένες. Μια συνθήκη η οποία δεν είναι εμφανείς στις περισσότερες ταινίες, αφού εστιάζουν τόσο πολύ στον παράγοντα του ανθρωπινού πόνου με αποτέλεσμα το πολιτικό μέρος της δράσης του IRA είτε περνάει σε δεύτερη μοίρα είτε αποσιωπάται τελείως, καθώς μόνο η ταινία *Bloody Sunday* περιέχει ξεκάθαρο πολιτικό λόγο στο οποίο φανερώνονται οι αίτιες για τις οποίες θα πραγματοποιούταν η πορεία στο Derry. Σε αντίθεση με την απεργία πείνας των μελών του IRA, ένα γεγονός που απασχόλησε τους σκηνοθέτες, χωρίς όμως να γίνονται ξεκάθαροι οι πολιτικοί λόγοι που τους οδήγησαν σε αυτή την ενέργεια, με ενδεικτικά παραδείγματα την ταινία *Hunger* και *Some Mother's Son*, αν και δεν είναι το κεντρικό γεγονός της αφήγησης των δυο ταινιών.

Εξετάζοντας τον βρετανικό κινηματογράφο που ασχολείται με τις Ταραχές στη Βόρεια Ιρλανδία, κυρίως κατά την περίοδο των δεκαετιών του '60 και του '70, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι οι σκηνοθέτες συμμερίζονταν την άποψη ότι ο κόσμος είχε κουραστεί από τις συγκρούσεις Ιρλανδών και Βρετανών, ειδικά όταν άρχισαν οι διαβουλεύσεις μεταξύ των δυο πλευρών για κατάπαυση πυρός, οι οποίες ολοκληρώθηκαν το 1998. Βασικό γεγονός στην αφήγηση των περισσότερων ταινιών θα υπάρξει η απεργία πείνας των μελών του IRA που θα οδηγήσει στο θάνατο δέκα αγωνιστών του IRA.

Η απεικόνιση στον κινηματογράφο της τρομοκρατίας στην Ιταλία έχει ένα όνομα, Aldo Moro. Με κεντρικό θέμα την υπόθεση Moro γυριστήκαν οι περισσότερες ταινίες που ασχολήθηκαν με την τρομοκρατία στην Ιταλία, κάτι που αποδεικνύει ότι η απαγωγή του Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες ήταν γεγονός που σημάδεψε την ιταλική κοινωνία, όχι μόνο για την πολιτική αξία του συμβάντος, καθώς ο Moro απαχθεί από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες την ημέρα όπου στο ιταλικό κοινοβούλιο το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα θα παραχωρούσε στην κυβέρνηση ψήφο εμπιστοσύνης, ο λεγόμενος ιστορικός συμβιβασμός, έμπνευσης του Moro, αλλά και επειδή ο Moro υπήρξε ένας από τους πιο λαοφιλή πρωθυπουργούς της Ιταλίας. Βέβαια ένας ακόμα παράγοντας, ο οποίος μπορεί να κεντρίσει το ενδιαφέρον ενός καλλιτέχνη είναι τα πολλά σκοτεινά σημεία της υπόθεσης. Στην υπόθεση Moro θα αναφερθούν, έστω και στιγμιαία και ταινίες, οι οποίες δεν έχουν στην βασική τους αφήγηση την υπόθεση Moro, όπως για παράδειγμα η ταινία *La prima linea*.

Η καθεμία από τις ταινίες θα εστιάζει σε διαφορετικά στοιχεία της υπόθεσης. Η ταινία *Buongiorno, notte* θα παρουσιάσει τα γεγονότα από την μεριά των Ερυθρών Ταξιαρχιών και πιο συγκεκριμένα της Chiara. Η ταινία θα εστιάζει στα συναισθήματα της που θα αναπτύξει για τον θύμα της. Η *Piazza delle cinque lune* θα εστιάζει στις θεωρίες συνωμοσίας που αναπτύχθηκαν για την υπόθεση Moro. Η ταινία *Il caso Moro* θα εστιάζει το ενδιαφέρον της στην αγωνιά και στις προσπάθειες που κατέβαλε η οικογένεια του Moro για την απελευθέρωση του και η ταινία *Aldo Moro - Il presidente* θα δώσει μια ασιογραφία του θύματος μια τάση που συνηθισμένη στην περίπτωση των βιογραφικών ιστοριών⁴⁵⁵. Παρά το γεγονός ότι η κάθε ταινία θα εστιάζει σε διαφορετική πτυχή της υπόθεσης Moro, όλες θα παρουσιάσουν ένα κοινό στοιχείο, θα τοποθετήσουν το θύμα ανάμεσα σε ένα πολιτικό παιχνίδι μεταξύ Ερυθρών Ταξιαρχιών και του Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος, το οποίο θα τελειώσει με τον θάνατο του θύματος, καθιστώντας τις δυο πλευρές εξίσου υπεύθυνες. Ένα γεγονός που φαίνεται ξεκάθαρα στη ταινία *Il divo*, στην οποία ο Andreotti αν και τον βασανίζουν οι τύψεις για την τύχη του Moro δεν μετανιώνει για τον τρόπο που χειρίστηκε την υπόθεση.

⁴⁵⁵ Chapman J., *Cinemas of the world : film and society from 1895 to the present*, Λονδίνο, Reaktion, 2003. σελ. 22

Ένα γεγονός, το οποίο έχει ενδιαφέρον στην απεικόνιση της τρομοκρατίας στην Ιταλία είναι ότι η ταινία *Il caso Moro* είναι μοναδική που γυρίστηκε πριν να περάσουν δέκα χρόνια από τα γεγονότα της απαγωγής, αφού οι υπόλοιπες ταινίες θα γυριστούν με αφορμή είτε την εικοστή πέμπτη επέτειο της απαγωγής είτε την τριακοστή, κάτι που αναδεικνύει το πόσο οδυνηρή εμπειρία ήταν για την κοινωνία της Ιταλίας η απαγωγή του Moro.

Σε αντίθεση με τον γερμανικό κινηματογράφο, ο οποίος ασχολήθηκε με το ζήτημα της τρομοκρατίας και έριξε φως σε διαφορές πτυχές της δράσης των τρομοκρατικών οργανώσεων, στην ιταλική περίπτωση ο κινηματογράφος ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με την υπόθεση Moro. Η ενασχόληση του ιταλικού κινηματογράφου, σχεδόν αποκλειστικά με την υπόθεση Moro δίνει την ευκαιρία σε έναν παρατηρητή να κατανοήσει σε βάθος την υπόθεση, εκμεταλλευόμενος όλες τις εκδοχές, επειδή καθεμία ξεχωριστά, για διαφορετικούς λόγους η καθεμία, δεν μπορεί να αποτελέσει ένα ιστορικό τεκμήριο για την τρομοκρατία, αφού οι σκηνοθέτες των ταινιών θα παρουσιάσουν κοινά γεγονότα από την απαγωγή του Moro, όπως η δίκη του από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες και την ψευδή επιστολή αυτοκτονίας του, αν και ο καθένας θα τα αποδώσει με διαφορετικό τρόπο. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε την πολιτική στόχευση των σκηνοθετών, που δεν είναι άλλη από την καταδίκη τόσο της τρομοκρατίας όσο και του χειρισμού του Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος, που επέφεραν τον θάνατο του Moro. Η καταδίκη της τρομοκρατίας θα υπάρξει χαρακτηριστικό γνώρισμα των ταινιών στις οποίες στην κεντρική τους αφήγηση δεν βρίσκεται η υπόθεση Moro, όπως η *La prima linea* και το *Year of the Gun*.

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο προκαλεί ενδιαφέρον στην εξέταση της ιταλικής περίπτωσης της τρομοκρατίας είναι το γεγονός ότι γυρίστηκε μια ταινία, η οποία είναι αμερικανικής παράγωγης. Έτσι δίνει την ευκαιρία να εξεταστεί το φαινόμενο της τρομοκρατίας από την οπτική γωνία των αμερικανών. Παρόλ'αυτά η ταινία *Year of the Gun* δεν μπορεί να αποτελέσει μια αξιόπιστη μαρτυρία για το φαινόμενο της τρομοκρατίας στην Ιταλία, επειδή ο σκηνοθέτης θα επικεντρώσει το ενδιαφέρον του να παρουσιάσει τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, ως μια ομάδα εγκληματιών και υποκινητών ταραχών, όπως για παράδειγμα τις φοιτητικές που είχαν πραγματοποιηθεί την περίοδο που είναι τοποθετημένη η ταινία, αφαιρώντας το πολιτικό πρόσημο των δράσεων.

Συνοψίζοντας για την ιταλική περίπτωση του φαινομένου της τρομοκρατίας μπορούμε να πούμε ότι η υπόθεση Moro μονοπωλεί το ενδιαφέρον των σκηνοθετών, αποδεικνύοντας την σπουδαιότητα του γεγονότος για την ιταλική κοινωνία. Οι σκηνοθέτες αναποτελεσματικά προσπαθούν να παρουσιάσουν αντικειμενικά τα γεγονότα της υπόθεσης Moro, κρατώντας ίσες αποστασεις από τις δυο πλευρές, παρόλο αυτά οι πολλαπλές απεικονίσεις της υπόθεσης Moro δίνουν την ευκαιρία να εξαχθεί ένα ασφαλές συμπέρασμα για την εξέλιξη της ομηρίας του

Moro από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες, αφού κάθε σκηνοθέτης θα δώσει μια διαφορετική εκδοχή της ίδιας ιστορίας.

Εξετάζοντας το φαινόμενο της τρομοκρατίας και της απεικόνισης του στον κινηματογράφο και εστιάζοντας σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις, της Ιταλίας, της Γερμανίας και της Μ. Βρετανίας/ Ιρλανδίας, οι οποίες εξελίχθηκαν χρονικά περίπου την ίδια περίοδο, παρατηρούμε εκτός από τις διαφορετικές εκφάνσεις του φαινομένου της τρομοκρατίας και την διαφορά στον τρόπο με τον οποίο αυτή θα απεικονιστεί στην μεγάλη οθόνη. Οι σκηνοθέτες, οι οποίοι δημιούργησαν τα έργα τους μέσα σε αυτές τις τρεις δεκαετίες, παρακινήθηκαν από την ίδια αίτια για να δημιουργήσουν ταινίες που σχετίζονται με το ζήτημα της τρομοκρατίας. Η αίτια αυτή είναι η άρθρωση πολιτικού λόγου. Έτσι βλέπουμε ότι στην περίπτωση της Ιταλίας η υπόθεση Moro έχει μονοπωλήσει τον ενδιαφέρον των σκηνοθετών ενώ την στιγμή στην περίπτωση της Ιρλανδίας οι σκηνοθέτες θα παρακολουθούν τις πολιτικές εξελίξεις ακολουθώντας τις νόρμες που επιβάλλονται από την κρατική εξουσία και αργότερα να προσπαθούν να συμβάλουν με τον δικό τους τρόπο στην ειρήνευση της περιοχής. Ενώ στην Γερμανία στις αρχές της δεκαετίας του 80' θα αναπτυχτεί ο Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος, ο οποίος αποτελείται από αριστερούς σκηνοθέτες, οι οποίοι δεν θα διστάσουν να καταγγείλουν τον αυταρχισμό του γερμανικού κράτους και πολλές φορές να το παραλληλίσουν με το ναζιστικό καθεστώς, εξαιτίας της σκληρότητας που επέδειξε στην καταστολή της τρομοκρατικής δράσης. Χωρίς όμως να τάσσονται ανοιχτά υπέρ αυτής, αν και μέσα από το έργο τους φαίνεται να είναι συμπαθούντες της RAF.

Ο γερμανικός κινηματογράφος θα είναι ο μόνος που θα έρθει σε ρήξη με τις αρχές σε αντίθεση με τις άλλες δυο περιπτώσεις. Καθώς, στην περίπτωση της Ιταλίας η σχετική κινηματογραφική παραγωγή μονοπωλείται από την υπόθεση Moro φτάνοντας στο σημείο αγιοποίησης του και την ίδια στιγμή, ο βρετανικός/ ιρλανδικός κινηματογράφος παρακολουθεί απλά την πολιτική συζήτηση που πραγματοποιείται εκείνη την περίοδο.

Όσο όμως τα γεγονότα αποκρίνονται χρονικά από την εποχή που γυρίζονται οι ταινίες, αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η αφήγηση των ταινιών, οι οποίες πλέον υποστηρίζουν τις θέσεις του κράτους. Μια κατάσταση που ισχύει και στις τρεις περιπτώσεις που εξεταστήκαν, αν και στην περίπτωση της Ιταλίας και της Μ. Βρετανίας/ Ιρλανδίας δεν θα υπάρξουν ταινίες σύγχρονες με τα γεγονότα.

Βέβαια θα υπάρξουν περιπτώσεις στην απεικόνιση της τρομοκρατίας, στις οποίες θα τονιστεί η εκδικητικότητα του κράτους εναντίον στους τρομοκράτες, αυτό είχε αποτέλεσμα οι ταινίες οι οποίες δημιουργούνται είναι περισσότερο πολιτικές ταινίες παρά ιστορικές, αν και οι περισσότερες ταινίες θα βασιστούν σε πραγματικά γεγονότα. Λογικό επακόλουθο αφού οι σκηνοθέτες δεν στοχεύουν σε μια ρεαλιστική απεικόνιση των γεγονότων. Λίγες περιπτώσεις σκηνοθετών θα

ενδιαφερθούν να περιγράψουν τα πραγματικά γεγονότα, κάτι που δεν τους καθιστά αμερόληπτους.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η απεικόνιση ενός κοινωνικού φαινομένου, το οποίο έχει πολιτικές προεκτάσεις, δεν μπορεί να είναι αμερόληπτη παρά τις όποιες προσπάθειες των δημιουργών. Καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι όταν ο κινηματογράφος καταπιάνεται με ένα ευαίσθητο θέμα για την κοινωνία, δεν μπορεί να ξεφύγει από τον τρόπο με τον οποίο το αντιμετωπίζουν η κυρίαρχη αντίληψη. Ακόμα και ο Νέος Γερμανικός Κινηματογράφος, ο οποίος θα εστιάσει το βλέμμα του στην ανάδειξη του κρατικού αυταρχισμού, δεν είναι σε θέση να πάρει θέση υπέρ της δράσης της RAF, αφού σχεδόν ποτέ δεν θα αναφερθεί σε αυτή ονομαστικά, αλλά θα αρκείται σε γενικόλογες αναφορές στην τρομοκρατία και τους τρομοκράτες. Έτσι παρατηρούμε ότι ο τρόπος που απεικονίζεται η τρομοκρατίας στην μεγάλη οθόνη, είναι άμεσα συνδεδεμένη με την πολιτική θέση του εκάστοτε σκηνοθέτη. Ο κάθε σκηνοθέτης εστιάζει σε αυτό που θα θεωρήσει άξιο λόγου. Με αποτέλεσμα ο κινηματογράφος να δυσκολευτεί να αντιμετωπίσει ψύχραιμα ένα ζήτημα ταμπού για την κοινωνία, το φαινόμενο της τρομοκρατίας, με τον εκάστοτε σκηνοθέτη να μην μπορεί να ξεφύγει από την πολιτική σκοπιμότητα για την οποία θα δημιουργήσει την ταινία του.

Επιστρέφοντας στο αρχικό ερώτημα αν ο κινηματογράφος είναι ικανός να παίξει τον ρόλο του ιστορικού στην αφήγηση της ιστορίας και ειδικά σε ένα ευαίσθητο θέμα, όπως είναι αυτό της τρομοκρατίας, η απάντηση που θα δοθεί θα είναι αρνητική, επειδή ένας σκηνοθέτης πρωτίστως θα ενδιαφερθεί για το αισθητικό αποτέλεσμα του έργου του, με κύριο μέλημα να δημιουργήσει ένα ελκυστικό προϊόν και δευτερευόντως θα τον απασχολήσει η ρεαλιστική απεικόνιση των ιστορικών γεγονότων. Δεν είναι λίγες οι φορές στις οποίες ο σκηνοθέτης θα αποκλίνει από τα ιστορικά γεγονότα για να πετύχει τον σκοπό, γεγονός που τον καθιστά αναξιόπιστο μαρτύρα του ιστορικού παρελθόντος. Ένας επιπλέον λόγος ο οποίος καθιστά τον σκηνοθέτη αναξιόπιστο μαρτύρα της ιστορίας είναι οι κινηματογραφικές συμβάσεις οι οποίες περιορίζουν μια ταινία, όπως για παράδειγμα η χρονική διάρκεια μιας ταινίας η οποία δεν μπορεί να ξεφύγει από τα καθιερωμένα χρονικά πλαίσια επειδή θα κουράσει το κοινό. Ένα κινηματογραφικό προϊόν εστιάζει στο να προσελκύσει το ενδιαφέρον του θεατή για να επιβιώσει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα που αποδεικνύει το γεγονός αυτό είναι ότι τα ντοκιμαντέρ, τα οποία στην συνείδηση του μεγαλύτερο μέρος του κόσμου θεωρεί ότι αποτελούν αξιόπιστη ιστορική μαρτυρία, τείνουν να ξεφεύγουν από την παραδοσιακή αφήγηση του ειδικού και να δραματοποιούν τα γεγονότα που παρουσιάζουν.

Παρόλ' αυτά ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια του ιστορικού, όχι για την κατανόηση των ιστορικών φαινομένων αλλά για την μετάδοση της ιστορικής γνώσης εκμεταλλευόμενος την δύναμη που προσφέρει η

εικόνα, χωρίς όμως να μπορέσει να αντικαταστήσει τον γραπτό λόγο, αφού μια ταινία θα παρουσιάζει μόνο τμήματα της ιστορίας, χωρίς να μπορεί να καλύψει πλήρως ένα ιστορικό θέμα.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ
Ιρλανδία/ Μ. Βρετανία

Τίτλος: The Long Good Friday
Σκηνοθέτης: John Mackenzie
Σεναριογράφος : Barry Keeffe
Πρωταγωνιστές: Bob Hoskins, Helen Mirren
Διάρκεια: 114 λεπτά
Χώρα: Μεγάλη Βρετανία
Έτος Παράγωγης: 1980

Τίτλος: In the Name of the Father
Σκηνοθέτης : Jim Sheridan
Σεναριογράφος : Jim Sheridan, Terry George
Πρωταγωνιστές: Daniel Day Lewis, Pete Postlewaite, Emma Thompson, John Lynch
Διάρκεια: 132 λεπτά
Χώρα: Μεγάλη Βρετανία/ Ιρλανδία/ ΗΠΑ
Έτος Παράγωγης: 1993

Τίτλος: Some Mother's Son
Σκηνοθέτης: Terry George
Σεναριογράφος : Terry George, Jim Sheridan
Πρωταγωνιστές: Helen Mirren, Fionnula Flanagan, Aidan Gillen
Διάρκεια: 112 λεπτά
Χώρα: Ιρλανδία/ ΗΠΑ
Έτος Παράγωγης: 1996

Τίτλος: The Boxer
Σκηνοθέτης: Jim Sheridan
Σεναριογράφος : Terry George
Πρωταγωνιστές: Daniel Day-Lewis, Daragh Donnelly, Frank Coughlan
Διάρκεια: 113 λεπτά
Χώρα: Ιρλανδία
Έτος Παράγωγης: 1997

Τίτλος: Bloody Sunday
Σκηνοθέτης: Paul Greengrass
Σεναριογράφος : Paul Greengrass
Πρωταγωνιστές: James Nesbitt, Tim Pigott-Smith, Nicholas Farrell
Διάρκεια: 110 λεπτά
Χώρα: Μεγάλη Βρετανία/ Ιρλανδία
Έτος Παράγωγης: 2001

Τίτλος: Silent Grace
Σκηνοθέτης: Maeve Murphy
Σεναριογράφος : Maeve Murphy
Πρωταγωνιστές: Orla Brady, Cathleen Bradley, Cara Seymour
Διάρκεια: 87 λεπτά
Χώρα: Ιρλανδία
Έτος Παράγωγης: 2001

Τίτλος: Hunger
Σκηνοθέτης: Steve McQueen
Σεναριογράφος : Enda Walsh, Steve McQueen
Πρωταγωνιστές: Stuart Graham, Laine Megaw, Brian Milligan
Διάρκεια: 96 λεπτά
Χώρα: Μεγάλη Βρετανία/ Ιρλανδία
Έτος παράγωγης: 2008

Τίτλος: 71'
Σκηνοθέτης: Yann Demange
Σεναριογράφος : Gregory Burke
Πρωταγωνιστές: Jack O'Connell, Sam Reid, Sean Harris
Διάρκεια: 99 λεπτά
Χώρα: Μεγάλη Βρετανία
Έτος παράγωγης: 2014

Γερμανία

Τίτλος: Die verlorene Ehre der Katharina Blum
Σκηνοθέτης: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta
Σεναριογράφος : Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta
Πρωταγωνιστές: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser
Διάρκεια: 106 λεπτά
Χώρα: Δυτική Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 1975

Τίτλος: Deutschland im Herbst
Σκηνοθέτης: Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel
Σεναριογράφος Alf Brustellin, Heinrich Böll, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Peter F. Steinbach
Πρωταγωνιστές: Wolfgang Bächler, Heinz Bennent, Wolf Biermann
Διάρκεια: 123 λεπτά

Χώρα: Δυτική Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 1978

Τίτλος: Die dritte Generation
Σκηνοθέτης: Rainer Werner Fassbinder
Σεναριογράφος: Rainer Werner Fassbinder
Πρωταγωνιστές: Eddie Constantine, Hanna Schygulla, Volker Spengler
Διάρκεια: 111 λεπτά
Χώρα: Δυτική Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 1979

Τίτλος: Die bleierne Zeit
Σκηνοθέτης: Margarethe von Trotta
Σεναριογράφος : Margarethe von Trotta
Πρωταγωνιστές: Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Rüdiger Vogler
Διάρκεια: 106 λεπτά
Χώρα: Δυτική Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 1981

Τίτλος: Stammheim - Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht
Σκηνοθέτης: Reinhard Hauff
Σεναριογράφος : Stefan Aust
Πρωταγωνιστές: Ulrich Tukur, Hans Kremer, Therese Affolter
Διάρκεια: 107 λεπτά
Χώρα: Δυτική Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 1986

Τίτλος: Die innere Sicherheit
Σκηνοθέτης: Christian Petzold
Σεναριογράφος : Harun Farocki, Christian Petzold
Πρωταγωνιστές: Julia Hummer, Barbara Auer, Richy Müller
Διάρκεια: 106 λεπτά
Χώρα: Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 2000

Τίτλος: Der Baader Meinhof Komplex
Σκηνοθέτης: Uli Edel
Σεναριογράφος : Uli Edel, Bernd Eichinger
Πρωταγωνιστές: Martina Gedeck, Moritz Bleibtreu, Johanna Wokalek
Διάρκεια: 150 λεπτά
Χώρα: Γερμανία
Έτος Παράγωγης: 2008

ΙΤΑΛΙΑ

Τίτλος: Il caso Moro

Σκηνοθέτης: Giuseppe Ferrara

Σεναριογράφος: Armenia Balducci, Robert Katz, Giuseppe Ferrara

Πρωταγωνιστές: Gian Maria Volontè, Mattia Sbragia, Bruno Zanin

Διάρκεια: 110 λεπτά

Χώρα: Ιταλία

Έτος Παράγωγης: 1986

Τίτλος: Year of the Gun

Σκηνοθέτης: John Frankenheimer

Σεναριογράφος: David Ambrose

Πρωταγωνιστές: Andrew McCarthy, Sharon Stone, Valeria Golino

Διάρκεια: 111 λεπτά

Χώρα: ΗΠΑ

Έτος Παράγωγης: 1991

Τίτλος: Piazza delle cinque lune

Σκηνοθέτης: Renzo Martinelli

Σεναριογράφος: Fabio Campus, Renzo Martinelli

Πρωταγωνιστές: Donald Sutherland, Giancarlo Giannini, Stefania Rocca

Διάρκεια: 90 λεπτά

Χώρα: Ιταλία/ Μεγάλη Βρετανία

Έτος Παράγωγης: 2003

Τίτλος: Buongiorno, notte

Σκηνοθέτης: Marco Bellocchio

Σεναριογράφος: Marco Bellocchio, Daniela Ceselli

Πρωταγωνιστές: Maya Sansa, Luigi Lo Cascio, Roberto Herlitzka

Διάρκεια: 106 λεπτά

Χώρα: Ιταλία

Έτος Παράγωγης: 2003

Τίτλος: Aldo Moro - Il presidente

Σκηνοθέτης: Gianluca Maria Tavarelli

Σεναριογράφος: Salvatore Marcarelli, Francesco Piccolo

Πρωταγωνιστές: Michele Placido, Marco Foschi, Libero De Rienzo

Διάρκεια: 173 λεπτά

Χώρα: Ιταλία

Έτος Παράγωγης: 2008

Τίτλος: Il divo - La spettacolare vita di Giulio Andreotti
Σκηνοθέτης: Paolo Sorrentino
Σεναριογράφος: Paolo Sorrentino
Πρωταγωνιστές: Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Giulio Bosetti
Διάρκεια: 110 λεπτά
Χώρα: Ιταλία
Έτος Παράγωγης: 2008

Τίτλος: La prima linea
Σκηνοθέτης: Renato De Maria
Σεναριογράφος: Renato De Maria, Sandro Petraglia, Ivan Cotroneo, Fidel Signorile
Πρωταγωνιστές: Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Giulio Bosetti
Διάρκεια: 100 λεπτά
Χώρα: Ιταλία
Έτος Παράγωγης: 2009

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Ιστορία και κινηματογράφος

- Aldgate A. Richards J., Best of british: Cinema and Society from 1930 to the Present, Λονδίνο Νέα Υόρκη, I.B.Tauris, 2002
- Ashdy J. επιμ, British cinema past and present, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge 2000
- Barron S. Eckmann S. επιμ., Art of two Germanys : Cold War cultures, Abrams, 2009
- Barry M. επιμ, Ireland and Cinema: Culture and Contexts, University College Cork, 2015
- Barta T. επιμ, Screening the past : film and the representation of history, Λονδίνο, Praeger, 1998
- Barton R., Irish national cinema, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge, 2004
- Brook C. J., Marco Bellocchio: The Cinematic I in the Political Sphere, Toronto Buffalo Λονδίνο, University Of Toronto Press, 2010
- Burke P., Αυτοψία : οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών, μτφρ. Ανδρέου Α. Π., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003
- Celli C.-Cottino-Jones M., A New Guide to Italian Cinema, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2007
- Chapman J., Cinemas of the world : film and society from 1895 to the present, Λονδίνο, Reaktion, 2003
- Chapman, J., Past and present : national identity and the British historical film, Λονδίνο Νέα Υόρκη, I.B. Tauris, 2005
- Cook, D. A., A history of narrative film, Νέα Υόρκη, W. W. Norton, 2004
- Ferro M., Ιστορία και κινηματογράφος, μτφρ. Μαρκέτου Π., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2001
- Fisher J., Christian Petzold, Urbana, Σικαγο, Springfield, University of Illinois Press 2013
- Flynn R. Brereton P., Historical dictionary of irish cinema, Lanham, Maryland Toronto Plymouth, The Scarecrow Press, 2007
- Günsberg M., Italian Cinema: Gender and Genre, Νέα Υόρκη Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005
- Guynn W., Writing history on film, Νέα Υόρκη Λονδίνο, Routledge, 2006

- Hill J., *British cinema in the 1980's issues and themes*, Oxford Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1999
- Hughes-Warrington M. , *History goes to the movies*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Routledge, 2007
- Moliterno G., *Historical dictionary of italian cinema*, Lanham, Maryland Toronto Plymouth, The Scarecrow Press, 2008
- Morris-Suzuki T, *The past within us : media, memory, history*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Verso, 2005
- Pinel V., *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, μτφρ. Δερμεντζόπουλος Χ, Καρρά Μ, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006
- Reimer R. C. Reimer C. J., *Historical dictionary of german cinema*, Lanham, Maryland Toronto Plymouth, The Scarecrow Press, 2008
- Richards J., *Films and British national identity : from Dickens to Dad's army*, Manchester, UK Manchester University Press , New York, St. Martin's Press , 1997
- Rosenstone R. A., *Visions of the past : the challenge of film to our idea of history*, Λονδίνο , Cambridge, Harvard University Press, 1995
- Ryan, Ray επιμ., *Writing in the Irish Republic : literature, culture, politics 1949-1999*, Λονδίνο, Macmillan , Νέα Υόρκη, St. Martin's , 2000
- Sandford J., *The new german cinema*, Λονδίνο, Oswald Wolff, 1980
- Shaw T., *Cinematic Terror: A Global History of Terrorism on Film*, Λονδίνο, Νέα Υόρκη, Bloomsbury Academic, 2015
- Sorlin P., *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, μτφρ. Λατίφη Ε., Αθήνα, Νεφέλη, 2004
- Sorlin P., *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου : προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*, μτφρ. Μαρκέτου Π., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2006
- Thompson K. Bordwell D., *Ιστορία του κινηματογράφου: μια εισαγωγή*, μτφρ. Λερός Ν. Κολαίτη Ρ., Αθήνα, Πατάκης, 2011
- Zemon-Davis N., *Slaves on screen: film and historical vision*, Canada, Vintage Canada, 2000
- Zimmer C., *Κινηματογράφος και πολιτική*, μτφρ. Κολώνιας Μ. Αντωνόπουλος Τ., Αθήνα, Εξάντας, 1976

Λαμπρινός Φ., Ισχύς μου η αγάπη του φακού : τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της ιστορίας (1895-1940), Αθήνα, Καστανιώτης, 2005

Χρυσοστομίδης Α επιμ, Το βιβλίο του σινεμά, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001

Τρομοκρατία

Bell B.J., The Secret Army: A History of the IRA, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1970

Bendit, D. C., Γερμανία: από τη RAF στους πράσινους, μτφρ. Καραμπελιάς Γ., Αθήνα, Εκδόσεις Κομμούνα, 1983

Dadoun R., Η βία : δοκίμιο για τον "homo violens", μτφρ. Σεβαστάκης Α., Αθήνα, Scripta , 1998

Del Carria R. Godchau, J. F., Το 68 η παγκοσμιά έκρηξη, μτφρ. Κασάπη Α., Αθήνα, "Κομμούνα" / κοινωνικά κινήματα , 1984

Franceschini A. επιμ., Τι είναι οι Ερυθρές Ταξιαρχίες : οι ρίζες, η δημιουργία, η ιστορία το παρόν : ποιοι στ'αλήθεια ήταν οι ερυθροταξιαρχίτες και γιατί συνεχίζουν να δολοφονούν : η νέα μαρτυρία του ιδρυτή των Ερυθρών Ταξιαρχιών και η ελληνική εμπλοκή, μτφρ Salvato M., Αθήνα, Τυποεκτυπωτική , 2005

Klimke M. Scharloth J., επιμ. 1968 in Europe: a history of protest and activism, 1956-1977, Νέα Υόρκη Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008

Laqueur W., A history of terrorism, Νέα Υόρκη, Little, Brown, 1997

Laqueur W., Terrorism, Λονδίνο, Abacus, 1980

Law R. D. επιμ., The routledge history of terrorism, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge, 2015

Lenin I. V. Luxemburg R. Trotsky L., Για την ατομική τρομοκρατία τη βία και την επανάσταση, μτφρ. Μιλτιάδης Κ., Αθήνα, εκδόσεις Κοροντζής, 2007

O' Balance , E., Terrorism in the 1980s, Λονδίνο, London, Arms and Armour , 1989

Rose P., How the Troubles Came to Northern Ireland, Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2000

Sassoon D, Εκατό χρόνια σοσιαλισμού : η δυτικοευρωπαϊκή Αριστερά στον 20ό αιώνα, μτφ Ε. Αστερίου, Αθήνα, Καστανιώτης, 2001

Sommier, I., Η Επαναστατική βία : Οργανώσεις, διαδικασίες, αδιέξοδα, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλας, 2008

Urwin D. W., Western Europe since 1945 : a political history, Λονδίνο, Longman, 1989

Varon J. P., Bring the war home: the weather underground, the red army faction, and revolutionary violence in the sixties and seventies, University of California Press, 2004

Wilkinson P. Stewart A. επιμ., Contemporary research on terrorism, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1987

Zulaika J. Douglass W., Terror and taboo : The Follies, fables and faces of terrorism, Λονδίνο Νέα Υόρκη, Routledge , 1996

Βιδάλη Σ. Ν, Η τρομοκρατία στην Ιταλία κατά τη δεκαετία του '70 : εγκληματολογική & σωφρονιστική προσέγγιση, Αθήνα, Αντ. Σάκκουλας, 1997

Δεληολάνης Δ., Το Φαινόμενο της τρομοκρατίας : η άνοδος και η πτώση των Ερυθρών Ταξιαρχιών, Αθήνα , Εκδόσεις "Νέα Σύνορα" - Α. Α. Λιβάνη , 1992

Καρδαρά Α., Τρομοκρατία και ΜΜΕ, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας, 2003

Παπαδάτος, Π. Α., Τρομοκρατία, Αθήνα, Αντ. Ν. Σάκκουλας , 1987

Χαλαζιάς Χ. Ηλ., Η ιδεολογία του Επαναστατικού Λαϊκού Αγώνα: τα κείμενα, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003

Για την Ιστορία

Ferro M., Τα ταμπού της ιστορίας, μτφρ. Γαλανοπούλου Α., Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002

Hobsbawm E. J., Για την ιστορία, μτφρ, Ματαλας Π., Αθήνα, Θεμέλιο, 1998

Hobsbawm E. J., Η εποχή των άκρων : ο σύντομος εικοστός αιώνας, 1914-1991, μτφρ Καπετανγιάννης Β., Αθήνα, Θεμέλιο, 1997

Le Goff J. Nora P., Το έργο της ιστορίας, μτφρ. Μιτσοτάκη Κ. Σαββάτης Ν., Αθήνα, Ράππα, 1975

Κριτικές ταινιών

Borcholte A., 18 Σεπτεμβρίου 2008, Die Terror-Illustrierte, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/eichingers-baader-meinhof-komplex-die-terror-illustrierte-a-578786.html>, πρόσβαση 7 Νοεμβρίου 2016

Bradshaw P., 1 Ιανουαρίου 2002, Bloody Sunday, <https://www.theguardian.com/film/2002/jan/25/culture.peterbradshaw2>, πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Bradshaw P., 19 Νοεμβρίου 2004, Good Morning, Night,
https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,1354275,00.html, πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Bradshaw P., 23 Φεβρουαρίου 2004,
https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,1146586,00.html, πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Ebert R., 1 Νοεμβρίου 1991, Year of the Gun,
<http://www.rogerebert.com/reviews/year-of-the-gun-1991>, πρόσβαση 29 Οκτωβρίου 2016

Ebert R., 27 Δεκεμβρίου 1996, Some Mothers Son,
<http://www.rogerebert.com/reviews/some-mothers-son-1996>, πρόσβαση 28 Οκτωβρίου 2016

Ebert R., 9 Ιανουαρίου 1998, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-boxer-1998>, πρόσβαση 29 Οκτωβρίου 2016

Ebert R., 1 Ιανουαρίου 1981, The Long Good Friday,
<http://www.rogerebert.com/reviews/the-long-good-friday-1981>, πρόσβαση 28 Οκτωβρίου 2016

Ebert R., 14 Ιανουαρίου 1994, In the Name of the Father,
<http://www.rogerebert.com/reviews/in-the-name-of-the-father-1994>, πρόσβαση 26 Οκτώβρη 2016

Ebert R., 15 Απριλίου 2009, Hunger, <http://www.rogerebert.com/reviews/hunger-2009>, πρόσβαση 24 Οκτώβρη 2016.

Ebert R., 25 Οκτωβρίου 2002, Bloody Sunday,
<http://www.rogerebert.com/reviews/bloody-sunday-2002>, πρόσβαση 26 Οκτώβρη 2016.

Ebert R., 8 Ιουλίου 2009, Il Divo, <http://www.rogerebert.com/reviews/il-divo-2009>, πρόσβαση 1 Νοεμβρίου 2016

Ebert R., 9 Σεπτέμβρη 2009, The Baader Meinhof Complex,
<http://www.rogerebert.com/reviews/the-baader-meinhof-complex-2009>, πρόσβαση 26 Οκτωβρίου 2016

French P., 22 Μαρτίου, Il Divo, <https://www.theguardian.com/film/2009/mar/22/il-divo-film-review>, πρόσβαση 6 Νοεμβρίου 2016

Hattenstone S., 28 Φεβρουαρίου, In the name of the father,
<https://www.theguardian.com/culture/2003/feb/28/artsfeatures.danielaylewis>,
πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Henderson O., 27 Φεβρουαρίου 2015, 71' <http://www.rogerebert.com/reviews/71-2015>, πρόσβαση 1 Νοεμβρίου 2016

Holdendec S., 26 Δεκεμβρίου 1996, Seeing Ulster's Troubles In One Mother's Anguish, <http://www.nytimes.com/1996/12/26/movies/seeing-ulster-s-troubles-in-one-mother-s-anguish.html>, πρόσβαση 4 Νοεμβρίου 2016

Kermode M., 21 Ιουνίου, The Long Good Friday review—sheer, ground-breaking brilliance, <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/21/the-long-good-friday-review-john-mackenzie-bob-hoskins-helen-mirren-barrie-keeffe>, πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Lim D., 6 Μαρτίου 2009, History Through an Unblinking Lens,
<http://www.nytimes.com/2009/03/08/movies/08lim.html>, 4 Νοεμβρίου 2016

Maslin J., 2 Απριλίου 1982, The Long Good Friday, British Gang Story,
<http://www.nytimes.com/1982/04/02/movies/the-long-good-friday-british-gang-story.html>, πρόσβαση 4 Νοεμβρίου 2016

Maslin J., 29 Δεκεμβρίου 1993, Review/Film: In the Name of the Father; The Sins of a Son Are Visited on His Father, <http://www.nytimes.com/1993/12/29/movies/review-film-name-father-sins-son-are-visited-his-father.html>, πρόσβαση 4 Νοεμβρίου 2016

Mccormick P. S., 11 Ιανουαρίου 1998, Taking The Children,
<http://www.nytimes.com/1998/01/11/movies/taking-the-children-997730.html>,
πρόσβαση 4 Νοεμβρίου 2016

Pulver A., 24 Αυγούστου 2001, The State I Am In,
<https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/24/edinburghfestival2001.edinburghfestival4>, πρόσβαση 3 Νοεμβρίου 2016

Reidiart M., 2 Οκτωβρίου 1981, Bilder? Beweise,
<http://www.zeit.de/1981/41/bilder-beweise>, πρόσβαση 7 Νοεμβρίου 2016

Scott A. O., 11 Νοεμβρίου 2005, Faking the Family Life, With a Kidnapping Victim Behind the Bookshelf, <http://www.nytimes.com/2005/11/11/movies/faking-the-family-life-with-a-kidnapping-victim-behind-the-bookshelf.html>, πρόσβαση 4 Νοεμβρίου 2016

Wood M., 27 Απριλίου, A Sorrow Beyond Dreams,
http://www.nytimes.com/1975/04/27/archives/a-sorrow-beyond-dreams-the-lost-honor-of-katharina-blum.html?_r=0, 4 Νοεμβρίου 2016