

# Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]

Vol 5, No 2 (2024)

Anniversary issue Critical approaches of audiovisual projects.



Όψεις της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου στον ελληνικό κινηματογράφο

Παναγιώτης Παπαναστασίου

doi: [10.12681/afiinmec.38300](https://doi.org/10.12681/afiinmec.38300)

## To cite this article:

Παπαναστασίου Π. (2024). Όψεις της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου στον ελληνικό κινηματογράφο. *Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]*, 5(2).  
<https://doi.org/10.12681/afiinmec.38300>

# Όψεις της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου στον ελληνικό κινηματογράφο

## Aspects of the representation of the student role in Greek Cinema

Παναγιώτης Παπαναστασίου

Υποψήφιος Διδάκτωρ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών – Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

[ppapanastasiou@go.uop.gr](mailto:ppapanastasiou@go.uop.gr)

### Περίληψη

Η συγκεκριμένη θεωρητική μελέτη επιχειρεί να διερευνήσει και να αποτυπώσει την εικόνα του μαθητή στον ελληνικό κινηματογράφο και τη θέση του στο σχολικό περιβάλλον, εστιάζοντας σε παραμέτρους που δεν έχουν επαρκώς αναλυθεί στη σχετική βιβλιογραφία. Αναγνωρίζοντας ότι κάθε απόπειρα χαρτογράφησης είναι αναπόφευκτα υποκειμενική, η έρευνα αυτή προσεγγίζει τον μαθητή σφαιρικά, χρησιμοποιώντας ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου (παραδοσιακού και σύγχρονου). Μέσα από αυτήν την ανάλυση, αποκαλύπτονται οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επηρεάζουν τον ρόλο του μαθητή στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται και η έμφυλη διάσταση του ρόλου του. Το μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας βασίζεται στις αρχές ανάλυσης του κινηματογραφικού λόγου. Οι ταινίες που συνθέτουν το ερευνητικό σώμα εξετάζονται με συγκεκριμένα κινηματογραφικά κριτήρια, τα οποία δικαιολογούν την επιλογή τους λόγω της κατάταξής τους στο ανερχόμενο κινηματογραφικό είδος των School Movies. Η ανάλυση του corpus στοχεύει στην ανάδειξη της «κινηματογραφικής» ετερότητας του Έλληνα μαθητή ως μίας σύνθετης και συχνά στερεοτυπικής αντανάκλασης της κοινωνικής πραγματικότητας. Με αυτόν τον τρόπο, η έρευνα συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση των κοινωνικών, πολιτισμικών και ιδεολογικών παραγόντων που διαμορφώνουν αυτές τις απεικονίσεις, προσφέροντας μία νέα προσέγγιση στη σχέση κινηματογράφου, εκπαίδευσης και κοινωνικής ιστορίας.

**Λέξεις – Κλειδιά:** μαθητής, σχολείο, ελληνικός κινηματογράφος, αναπαραστάσεις, οικογένεια, σχέσεις, ετερότητα

### Abstract

This theoretical study aims to explore and document the depiction of student in Greek cinema and his role within the school environment, focusing on aspects that have not been sufficiently analyzed in the relevant literature. Acknowledging that any attempt at mapping is inherently subjective, this research adopts a comprehensive approach to the student figure, utilizing a representative sample of films from both classic and contemporary Greek cinema. Through this analysis, the social and political conditions influencing the student's role within the Greek educational system are uncovered, while also highlighting the gendered dimension of this role. The methodological framework of the study is based on the principles of cinematic discourse analysis. The films that comprise the research corpus are examined using specific cinematic criteria, which justify their selection due to their classification within the emerging cinematic genre of School Movies. The analysis of the corpus aims to highlight the "cinematic" otherness of the Greek student as a complex and often stereotypical reflection of social reality. In doing so, the study contributes to a deeper understanding of the social, cultural, and ideological factors

shaping these portrayals, offering a fresh perspective on the intersection of cinema, education, and social history.

**Keywords:** student, school, Greek cinema, representations, family, relationships, otherness

## Εισαγωγή

Η κινηματογραφική απεικόνιση του Έλληνα μαθητή παρουσιάζεται συχνά ως στερεοτυπική, διαμορφωμένη από την οπτική των ενηλίκων, και σε αρκετές περιπτώσεις δεν ανταποκρίνεται πλήρως στην πραγματικότητα. Επιπλέον, αγνοεί θέματα που απασχολούν τους ίδιους τους μαθητές και τις οικογένειές τους (π.χ. σχολική εκπαίδευση, ζητήματα ετερότητας, κ.α.), ενώ αποκλείει συγκεκριμένες κατηγορίες μαθητών, όπως εκείνους που ζουν σε δυσμενείς συνθήκες, σε μη αστικά περιβάλλοντα ή αντιμετωπίζουν προβλήματα υγείας. Καθώς η παραπάνω προσέγγιση παραμένει ασαφής και ελλιπής, η παρούσα μελέτη στοχεύει στη χαρτογράφηση της κινηματογραφικής εικόνας του μαθητή και της σχέσης του με το σχολικό περιβάλλον. Παράλληλα, αναγνωρίζει ότι κάθε τέτοια προσπάθεια αποτελεί μία υποκειμενική ανάγνωση ενός πεδίου που δεν έχει ακόμα εξερευνηθεί επαρκώς.

Η παρούσα μελέτη καταγράφει αρχικά με ευσύνοπτο και υπομνηματικό τρόπο τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους των School Movies, ανοίγοντας παράλληλα τον δρόμο για την ανάλυση του τρόπου με τον οποίο τα εκπαιδευτικά συστήματα και οι τύποι εκπαιδευτικών και μαθητών αναπαρίστανται στις εν λόγω ταινίες. Επιπροσθέτως, λαμβάνει υπόψη τις ιστορικές, ιδεολογικές, πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της χώρας παραγωγής των ταινιών του είδους.

Ως εκ τούτου, στοιχειοθετείται το μεθοδολογικό διακύβευμα της παρούσας εργασίας (κινηματογραφική ανάλυση λόγου) που διερευνά μία πτυχή της εικόνας του Έλληνα μαθητή στον κινηματογράφο (ο μαθητής ως «ξένος/άλλος») εστιάζοντας τους παρακάτω άξονες: **α)** στον κοινωνικό ρόλο του μαθητή στο σχολικό περιβάλλον, **β)** στην απεικόνιση των κοινωνικών του σχέσεων στο σχολικό περιβάλλον σε συνάρτηση με τον έμφυλο ρόλο του και **γ)** στη νοσηματοδότηση του ρόλου του από τις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς (δάσκαλοι, συμμαθητές, γονείς).

Στο πλαίσιο αυτό, επιλέγεται ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα ταινιών από τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο (*Ο Ψύλλος*, 1990· *Το καναρινί ποδήλατο*, 1999· *Το φως που σβήνει*, 2000), προκειμένου να παρουσιαστούν οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επηρεάζουν τον ρόλο του μαθητή καθιστώντας τον «ξένο σώμα» στο πλαίσιο λειτουργίας του εκπαιδευτικού θεσμού (σχολείο). Η απεικόνιση του μαθητή στις παραπάνω ταινίες αντανακλά κοινωνικές πραγματικότητες, κάτι που αποδεικνύεται μέσα από την ανάλυση του πλαισίου «αλήθειας – μυθοπλασίας» που τις διαπερνά. Παράλληλα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογραφικός λόγος αυτών των ταινιών επηρεάζει και επηρεάζεται από το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον της εποχής τους. Μέσα από την ανάλυση του συγκεκριμένου δείγματος, επιχειρείται να αναδειχθούν οι κοινωνικές και πολιτικές εμπειρίες του μαθητή ως «άλλου» στο σχολικό περιβάλλον, αλλά και να φωτιστεί ο ρόλος του φύλου στις αναπαραστάσεις αυτές.

## Μεθοδολογικό πλαίσιο

Χρησιμοποιώντας ως μέθοδο ανάλυσης τη θεματική ανάλυση περιεχομένου ταινιών του είδους (School Movies) με μαθητές που αντιμετωπίζονται ως «άλλοι» εντός κι εκτός των τοιχών της σχολικής τάξης, διερευνάται στην παρούσα μελέτη ο

τρόπος με τον οποίο αναπαριστάνεται η ετερότητα του μαθητή στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, οι ταινίες: *Ο Ψύλλος* του Δημήτρη Σπύρου (1990), *Το καναρινί ποδήλατο* του Δημήτρη Σταύρακα (1999) και *Το φως που σβήνει* του Βασίλη Ντούρου (2000) παρουσιάζουν την εκδοχή του παιδιού – μαθητή ως «άλλου» που αντιπαράθεται διαρκώς με το συντηρητικό, θεσμοθετημένο, σχολικό, οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον. Η κινηματογραφική ανάλυση λόγου (κώδικες, ύφος, αφήγηση) στις επιλεγμένες ταινίες, ως εργαλείο μεθόδου, «φωτίζει» αρκετές πτυχές του πολύπλοκου και πολύπτυχου έργου της αναπαράστασης του μαθητή στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος, ως πολιτισμικό προϊόν, απεικονίζει εκδοχές των κοινωνικών κόσμων μέσα στους οποίους δημιουργείται και παράγεται ο ίδιος αναπαριστώντας ιστορικές και κοινωνικές πραγματικότητες. Παράλληλα, ο κινηματογράφος, ως λόγος, αφενός «[...] υπόκειται σε άμεση ιδεολογική σύνδεση με το περιβάλλον παραγωγής του» (Δερμεντζόπουλος, 2006: 14), αφετέρου συγκροτεί νοήματα διαμορφώνοντας νέες ιδεολογίες και εκδοχές του κοινωνικού κόσμου.

### **Συνθέτοντας την εικόνα του μαθητή στο corpus των School Movies**

Τα School Movies, ως ένα αναδυόμενο κινηματογραφικό είδος, περιλαμβάνουν ταινίες από την παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή που αναφέρονται στον κόσμο της εκπαίδευσης και στη μαθησιακή διαδικασία. Το είδος αυτό αναδεικνύει ποικίλα εκπαιδευτικά συστήματα, καθώς και διαφορετικούς τύπους εκπαιδευτικών και μαθητών, όπως προβάλλονται μέσα από τις ιστορίες των ταινιών (Αλέτρας, 2020). Το σχολείο, όπως αυτό απεικονίζεται στα School Movies, αποτελεί μία αντανάκλαση της πραγματικότητας, αποτυπώνοντας την ουσία και τη λειτουργία του εκπαιδευτικού θεσμού. Ως εκ τούτου, τα School Movies συνιστούν ένα ξεχωριστό κινηματογραφικό είδος στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χάρτη, αναδεικνύοντας το σχολείο ως έναν κεντρικό χώρο, μέσα στον οποίο διαμορφώνονται οι χαρακτήρες μαθητών και εκπαιδευτικών, καθώς και οι ιδιαιτερότητες των εκπαιδευτικών συστημάτων. Οι ταινίες του είδους αναλύονται εστιάζοντας κάθε φορά, στους τύπους εκπαιδευτικών και μαθητών, οι οποίοι δρουν μέσα σ' ένα συγκεκριμένο παιδαγωγικό, κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο.

Σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο θεμελιώνεται και ταυτοποιείται το κινηματογραφικό είδος των School Movies, η προσέγγιση του Altman περί *σημασιολογικής, συντακτικής και πραγματολογικής ανάλυσης (semantic, syntactic & pragmatic analysis)* συνιστά ένα χρήσιμο θεωρητικό και μεθοδολογικό εργαλείο. Στη σχετική μελέτη του (1999), υποστηρίζει ότι: «*Το θέμα σχετικά με τα κινηματογραφικά είδη εντοπίζεται στους όρους με τους οποίους μία ταινία μπορεί να ταξινομηθεί σ' ένα είδος: με όρους κλειστούς και αυστηρούς, ή χωρίς αποκλεισμούς: στην πρώτη περίπτωση, ένας απλός ορισμός αρκεί να ταυτοποιηθεί ειδολογικά μία ταινία [...], ενώ στη δεύτερη περίπτωση το είδος ήταν πιο «ανοικτό»· δεν απέκλειε ταινίες, οι οποίες φαίνονταν να αξιοποιούν τα ουσιώδη στοιχεία του είδους, χωρίς όμως να ακολουθούν πιστά τον ορισμό του» (Altman, όπως αναφέρεται στο Αλέτρας, 2020: 31).*

Αναφορικά με το σημασιολογικό τμήμα της πρότασής του, ο Altman έδωσε έναν ευρύ ορισμό του είδους, περιλαμβάνοντας όλες εκείνες τις ταινίες που μοιράζονται «κοινά γνωρίσματα», όπως χαρακτήρες, τοποθεσίες, λήψεις. Σχετικά με το συντακτικό τμήμα, η προσπάθεια μελέτης του είδους ερευνά τον τρόπο με τον οποίο συσχετίζονται όλα αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα και με ποιον τρόπο, δομούνται στην αφήγηση. Στην ίδια μελέτη, παραδέχθηκε ακόμη ότι η *σημασιολογική και συντακτική προσέγγιση* παρουσιάζει ελλείψεις, επειδή αγνοεί κρίσιμους παράγοντες των επικοινωνιακών και κινηματογραφικών σπουδών, όπως τους επιχειρηματικούς θεσμούς και το κοινό. Κατά συνέπεια, ο ίδιος προσθέτει και

την *πραγματολογική προσέγγιση (pragmatic analysis)* στην αρχική του θεωρία.

Ο Shary (2002) κατηγοριοποιεί τις ταινίες School Films, ως ένα αναγνώσιμο υποείδος του είδους Teen Films ή Youth Films. Σύμφωνα με τον ίδιο, η κατηγοριοποίηση αυτή θεωρείται εύκολη υπόθεση καθώς οι ιστορίες εκτυλίσσονται στο χώρο του σχολείου. Έπειτα, οι Fisher, Harris και Jarvis (2008) προσεγγίζουν και αντιμετωπίζουν τα School Films ως αναπόσπαστο κομμάτι της λαϊκής κουλτούρας. Οι συγγραφείς ενδιαφέρονται να αναδείξουν τον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται η εκπαίδευση στην κινηματογραφική έκφραση της pop κουλτούρας, στο curriculum (αναλυτικό πρόγραμμα) καθώς επίσης και στις ηθικές αξίες και συμπεριφορές των νέων ανθρώπων. Στον αντίποδα, η Dalton (1995) συσχετίζει τους κινηματογραφικούς εκπαιδευτικούς με τους πραγματικούς, επισημαίνοντας ότι οι εκπαιδευτικοί της σχολικής καθημερινότητας, όπως αυτή υφίσταται σήμερα, δεν αντιμετωπίζουν τόσο ηρωικά τις καταστάσεις, όπως συμβαίνει με τους αντίστοιχους κινηματογραφικούς. Επιπλέον, η Dalton και χρησιμοποιώντας ως βασικό άξονα ανάλυσης το curriculum (αναλυτικό πρόγραμμα), παρουσιάζει πτυχές του ρόλου του εκπαιδευτικού με αισθητικά, ηθικά και πολιτικά κριτήρια. Ο εκπαιδευτικός ακολουθεί να μεν το curriculum, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι το ασπάζεται πλήρως.

Ο Bulman (2002) ακολουθώντας τα βήματα της Dalton, χρησιμοποιεί την τυπολογία των εκπαιδευτικών σε συνδυασμό με τον τύπο και τον τόπο των σχολείων, στα οποία αυτοί δραστηριοποιούνται. Κατηγοριοποιεί τις ταινίες (high school films) που επιλέγει προς ανάλυση βάσει τριών κατηγοριών: στις αστικές (urban), στις προαστιακές (suburban) και στις ιδιωτικές (private) ταινίες που αναφέρονται στην εκπαίδευση (school films). Ο Bulman με την παραπάνω κατηγοριοποίηση ανοίγει ένα παράθυρο στη διεθνή βιβλιογραφία, μέσα από το οποίο θέτει στο επίκεντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος τον ίδιο τον μαθητή και το ζήτημα της αναπαράστασής του. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι ταινίες του είδους χαρτογραφούν τον μαθητή στον συγκεκριμένο τύπο σχολείων αναδεικνύοντας το προβληματικό πλαίσιο επικοινωνίας του με τον εκπαιδευτικό θεσμό και τους εκπροσώπους του. Ο μαθητής εμφανίζεται εχθρικός και με χαμηλές ικανότητες μάθησης, ο οποίος στη συνέχεια «μεταμορφώνεται» υπό την επίδραση ενός νέου και αντισυμβατικού εκπαιδευτικού, που σε αντιδιαστολή με την άποψη του συστήματος, πιστεύει στον μαθητή και στις δυνατότητές του.

Ο Trier ορίζει τα School Films *«ως ταινίες, οι οποίες κατά κάποιον τρόπο –ακόμα και τυχαίο– αναφέρονται σ' έναν εκπαιδευτικό ή μαθητή»* (2001: 127). Ο ίδιος χρησιμοποίησε τα School Films ως εκπαιδευτικά εργαλεία και επεδίωξε να εγείρει απορίες και αμφιβολίες στους μελλοντικούς εκπαιδευτικούς, που αφορούν σε ζητήματα συσχέτισης της επαγγελματικής και της προσωπικής ζωής των «κινηματογραφικών» εκπαιδευτικών και πως αυτή η συσχέτιση αποτυπώνεται στον κινηματογραφικό φακό. Ο Cohen (1999) διερευνά το είδος των School Movies ως ιστορική πηγή, χρησιμοποιώντας τη συγκεκριμένη τυπολογία ταινιών ως ιστορικό τεκμήριο μέσα από το οποίο μπορούν να αντληθούν χρήσιμα στοιχεία και πληροφορίες σχετικά με την ιστορική εξέλιξη της εκπαίδευσης.

Από την άλλη πλευρά, ο Giroux (2008) αναλύει τις χολιγουντιανές ταινίες του είδους υπό το πρίσμα της *«δημόσιας παιδαγωγικής»* του κινηματογράφου. Η κεντρική ιδέα της δημόσιας παιδαγωγικής είναι ότι ο κινηματογράφος, εκτός από την καλλιτεχνική και οικονομική του αξία, είναι παράλληλα και ιδεολογικά φορτισμένος. Σύμφωνα με τον ίδιο, οι ταινίες του είδους που διαδραματίζονται σε σχολεία, προσβλέπουν στη διαμόρφωση της κριτικής συνείδησης των θεατών σε δύο επίπεδα. Από τη μία πλευρά, επιχειρούν να μεταφέρουν στον θεατή συγκεκριμένα νοήματα, συναισθήματα και επιθυμίες που σχετίζονται με τον τρόπο σκέψης και τη στάση ζωής του εκπαιδευτικού και από την άλλη, νομιμοποιούν τον

σκοπό της εκπαίδευσης στη συνείδηση των θεατών τονίζοντας τη σημασία της διδασκαλίας και της μάθησης.

Τα σημασιολογικά στοιχεία του είδους των School Movies (τύπος αφήγησης, διάρκεια, χαρακτήρες, απόδοση, ήχος), ως βασικά κριτήρια κατάταξης των ταινιών ελληνικών και ξένων στο συγκεκριμένο είδος, διαμορφώνουν με τη σειρά τους και τα συντακτικά στοιχεία, τα οποία προσδιορίζουν και νοηματοδοτούν πλήρως το έργο της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου στον κινηματογράφο. Κατ' αρχάς, η στρατηγική της διπλής αφήγησης εστιάζει στον μοναχικό ρόλο του εκπαιδευτικού ή του μαθητή, ο οποίος παρουσιάζεται ως «μοναχικός καβαλάρης» που εναντιώνεται, είτε απέναντι στο σύστημα είτε απέναντι στις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς (δάσκαλοι, συμμαθητές, γονείς). Η στρατηγική της πλοκής αναπτύσσεται σε δύο διαστάσεις: αφενός, στο σχολικό περιβάλλον, και αφετέρου, στο πλαίσιο της προσωπικής ζωής (οικογένεια, σπίτι, φίλοι). Ο κεντρικός ήρωας αντιμετωπίζει δυσκολίες τόσο στη δημόσια σφαίρα της ζωής του, όπως το σχολείο, όσο και στην ιδιωτική του καθημερινότητα, προσπαθώντας να ισορροπήσει μεταξύ των δύο αυτών επιπέδων.

Έπειτα, η μοναχικότητα ή η μοναδικότητα του ήρωα – μαθητή στις ταινίες του είδους (School Movies) δημιουργεί καταστάσεις έντασης στον χώρο του σχολείου κι έξω από αυτόν, ενώ παράλληλα ο ίδιος αναζητά τη βέλτιστη εκπαίδευση για τον εαυτό του αντιμετωπίζοντας προβληματικές καταστάσεις στο πλαίσιο λειτουργίας του εκπαιδευτικού θεσμού. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι γύρω από αυτόν τον κεντρικό άξονα αναδύονται και άλλα ζητήματα (ιδεολογικά, φυλετικά, έμφυλα, οικονομικά, πολιτισμικά) που συνδέονται άρρηκτα με το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής και της χώρας παραγωγής των ταινιών του είδους (συγκεκριμένο).

### **Κινηματογραφώντας τον μαθητή στο ελληνικό σχολείο**

Στον ελληνικό κινηματογράφο, υπάρχουν αρκετές ταινίες που αναφέρονται στον κόσμο της εκπαίδευσης. Αρκετές από αυτές χρησιμοποιούν το σχολείο ως πρόσχημα για να αναπτυχθεί ο αφηγηματικός άξονας της ιστορίας τους που τις περισσότερες φορές πρόκειται για αισθηματικού τύπου ταινίες με κωμικές ή δραματικές απολήξεις. Ενδεικτικά, οι ταινίες του Αλέκου Σακελλάριου, *Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο* (1959) και *Χτυποκάρδια στο θρανίο* (1963) εκτυλίσσονται στον χώρο του σχολείου περιγράφοντας τις αισθηματικές περιπέτειες μαθητών και μαθητριών στις δεκαετίες του '50 και του '60. Οι ταινίες αν και αποτελούν προϊόν μυθοπλασίας του είδους, εντούτοις μεταφέρουν στον θεατή τον παλμό της εποχής δίνοντάς του μία συνολική εικόνα για τα σχολεία στην Ελλάδα, όπου κυριαρχούσε το δασκαλοκεντρικό μοντέλο μάθησης, η αυστηρότητα και η σωματική τιμωρία.

Ακολουθούν εκείνη την εποχή παραγωγές της φημισμένης κινηματογραφικής εταιρείας *Φίνος Φιλμ* με την ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη, *Νόμος 4000* (1962) να εξιστορεί τον έρωτα ενός τελειόφοιτου μαθητή εξατάξιου γυμνασίου (Βαγγέλης Βούλγαρης) με την κόρη ενός από τους καθηγητές του στο σχολείο (Ζωή Λάσκαρη). Ο έρωτάς τους πυροδοτεί μία σειρά από γεγονότα, όπως το «γιαούρτωμα» του καθηγητή και στη συνέχεια τον διασυρμό και τη διαπόμπευση ενός εκ των μαθητών που συμμετείχαν στην εν λόγω πράξη (κούρεμα με την «ψιλή» και δημόσια ταπείνωση) μετά την εφαρμογή του Ειδικού Νόμου 4000/1959, «περί τεντιμποϊσμού». Στην ταινία, χαρτογραφείται ο μαθητής μέσα από τη φιλοσοφία που χαρακτηρίζει το εκπαιδευτικό σύστημα εκείνη την εποχή, το οποίο εξαντλούσε κάθε περιθώριο αυστηρότητας και χαρακτηριζόταν από την επιβολή αυστηρών ποινών. Ο μαθητής δεν αντιμετωπιζόταν ως μία αυτοτελής και αυθύπαρκτη προσωπικότητα αλλά ως ένα άβουλο ον που υφίστατο καταπίεση και βασανιστήρια από τους καθηγητές του.

Σύμφωνα με τις Θεοδώρου, Μουμουλίδου και Οικονομίδου: «Στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, παρατηρούμε το παιδί να ζει μοναδικές εμπειρίες ζωής, ακόμα και στο πλαίσιο του ελεγχόμενου συλλογικού περιβάλλοντος του σχολείου, γεγονός που αποτελεί καινοτομία, αφού το παιδί – μαθητής και η σχολική του ζωή δεν απασχόλησαν ιδιαίτερα την προγενέστερη κινηματογραφική θεματολογία» (2006: 19 – 20). Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η εικόνα του μαθητή στα θρανία, δεν απασχόλησε ιδιαίτερος τον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο, ίσως γιατί τη συγκεκριμένη περίοδο ανάπτυξής του, η στοιχειώδης υποχρεωτική εκπαίδευση δεν είχε επεκταθεί σε μεγάλο βαθμό, αν και αποτελούσε αξία για τις οικογένειες των χαμηλών λαϊκών στρωμάτων. Όταν η στοιχειώδης εκπαίδευση γενικεύτηκε, ο μαθητής ξεκίνησε σταδιακά να έρχεται αντιμέτωπος με μία συλλογική, θεσμική πραγματικότητα που δημιουργούσε νέα προβλήματα και προσωπικές καταστάσεις συνδεδεμένες με τη διαδικασία της μάθησης, οι οποίες φάνηκε να κεντρίζουν το ενδιαφέρον και την προσοχή της κινηματογραφικής κάμερας του ενήλικα.

Οι ταινίες του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου αν και ασκούν κριτική στο εκπαιδευτικό σύστημα της εποχής θέτοντας καιρίους προβληματισμούς, εν τέλει δεν καταφέρνουν να διαμορφώσουν τις κατάλληλες συνθήκες για την επιτυχή προσέγγιση του κινηματογραφικού έργου της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου, διότι απουσιάζει εντελώς το αισθητικό κριτήριο ανάγνωσης και ανάλυσης του κινηματογραφικού του ρόλου. Στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, η αναφορά στη σχολική ζωή αναδεικνύει επίσης μία ποικιλία ως προς τις πτυχές της απεικονιζόμενης παιδικότητας, όπου το παιδί – μαθητής εμφανίζεται ευάλωτο στη σχολική του καθημερινότητα και ταυτοχρόνως προικισμένο με ταλέντα που του επιτρέπουν την αυτονόμηση και, γι' αυτό την ανυπακοή στην ενήλικη επιβολή. Ο σχολικός χώρος αποτελεί ένα πρόσφορο έδαφος για τον μαθητή στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, ώστε να εγγραφεί μέσα σε αυτόν η αυτονομία δράσης του. Αν και ο συγκεκριμένος χώρος είναι οριοθετημένος από το θεσμικό πλαίσιο των ενηλίκων, εντούτοις προσφέρει απρόσκοπτα στον μαθητή την ευκαιρία να αναδείξει τα ταλέντα του, επανακαθορίζοντας παράλληλα τις σχέσεις του με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς εντός κι εκτός του εκπαιδευτικού θεσμού (δάσκαλοι, συμμαθητές, γονείς).

Μετά από μία εικοσαετία περίπου, στις αρχές της δεκαετίας του '80, το είδος των School Movies εμφανίζεται ξανά μέσω του Θεοδωρή Μαραγκού με την ταινία: *Μάθε παιδί μου γράμματα* (1981), όπου σύμφωνα με τον Σολδάτο: «ο Μαραγκός βρίσκεται κοντά στα μόνιμα θεματικά του μοτίβα, με κυρίαρχο αυτό του ταλαίπωρου λαού που καταπιέζεται και καταδιώκεται από το άδικο κοινωνικό σύστημα, για να φτάσει σε μία σειρά ατομικών εξεγέρσεων» (1999: 238 – 239). Ουσιαστικά, ο σκηνοθέτης μέσω της σάτιρας που ασκεί στα «κακώς» κείμενα της εποχής του, καταθέτει τον προβληματισμό του γύρω από τον κυρίαρχο λαό που καταπιέζεται από το άδικο κοινωνικό σύστημα, για να φτάσει σε μία σειρά ατομικών εξεγέρσεων. Ο καθηγητής (Βασίλης Διαμαντόπουλος) καθηλωμένος σε έναν κόσμο που έχει περάσει ανεπιστρεπτί, εξακολουθεί να μιλά στην καθαρεύουσα επιβάλλοντας την εξουσία τόσο στο σχολείο όσο και στο σπίτι του καταστρέφοντας όχι τόσο τους μαθητές του, όσο τα δικά του παιδιά. Ο σκηνοθέτης θίγει διάφορα ζητήματα ως ελλείμματα του σχολείου, τα οποία έχουν κληρονομηθεί από τη χούντα και έχουν υιοθετηθεί από τη μετεμφυλιακή νοοτροπία της Δεξιάς επιβιώνοντας μέχρι σήμερα, «[...] με τάσεις επιδείνωσης, όπως τα φροντιστήρια, η ταξική δομή της εκπαίδευσης, οι πελατειακές σχέσεις και η έλλειψη ευκαιριών» (Δελβερούδη, 2009: 41).

Τη δεκαετία του '90, εντοπίζουμε την ελληνική ταινία του Δημήτρη

Σπύρου: *Ο Ψύλλος* (1990), η οποία φέρει τα σημασιολογικά και συντακτικά στοιχεία των School Movies. Η ταινία χαρακτηρίζεται από τον Σολδάτο (2020) ως «ηθογραφία», διότι η πλοκή της επικεντρώνεται σε έναν δωδεκάχρονο μαθητή, σε κάποιο ορεινό χωριό της Ολυμπίας, ο οποίος ξεκομμένος από την καθημερινή δραστηριότητα του περιγυρού του, που τον χλευάζει και τον λοιδορεί, γράφει και εκδίδει μόνος του την εφημερίδα «Ο Ψύλλος». Στην ταινία, είναι εμφανής η ηθογραφική διάθεση και διάχυτος ο διδακτισμός στην κατασκευή της. Η αφήγηση των ταινιών του είδους δομείται γύρω από την παιδική ηλικία του μαθητή, κυρίως στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου, με τον κινηματογραφικό φακό να αποτελεί τη δική τους ματιά που καταγράφει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Ο μαθητής τίθεται στο επίκεντρο της αφηγηματικής πλοκής ξεχωρίζοντας με ιδιαίτερα ταλέντα και χαρίσματα.

Για παράδειγμα, στην ταινία του Δημήτρη Σπύρου (*Ο Ψύλλος*, 1990), ο μικρός Ηλίας (Παντελής Τριβιζάς), παρά το νεαρό της ηλικίας του, είναι εκδότης – συντάκτης εφημερίδας, ενώ ο δυσλεκτικός Λευτέρης (Γιώργος Χάλαρης) τολμά να βγει στη ζωή στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα (*Το καναρινί ποδήλατο*, 1999). Επιπλέον, ο χαρισματικός στη μουσική Χρήστος (Βλαδίμηρος Γκολοσίνσκι) κινδυνεύει να τυφλωθεί στην ταινία του Βασίλη Ντούρου (*Το φως που σβήνει*, 2000). Ο μαθητής στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο προχωρά πέρα από εκεί που είχε φτάσει ο μαθητής του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου. Αυτό συμβαίνει, διότι ο μεν πρώτος βρισκόταν περιχαρακωμένος στο αυστηρό ειδολογικό πλαίσιο του μελοδράματος, ενώ ο δεύτερος κινείται με άλλον τρόπο στο πλαίσιο που δημιουργεί αυτή η μεγάλη ιστορικά φόρμα του ελληνικού μελοδράματος. Μπορεί πλέον να συνδιαλέγεται μαζί της με μεγαλύτερη αφηγηματική ελευθερία και άνεση, στοχεύοντας σε διαφορετικού τύπου συγκινήσεις, χαμηλότερων τόνων και ηπιότερων συγκρούσεων.

Ωστόσο θα πρέπει να σημειωθεί ότι, ο σχολικός χώρος στις περισσότερες ταινίες του είδους στον ελληνικό κινηματογράφο καθιερώνεται ως χώρος πειθάρχησης της παιδικής ηλικίας και επιβολής ενός συγκεκριμένου μοντέλου μάθησης (δασκαλοκεντρικό μοντέλο). Οι μαθητές δεν χαρτογραφούνται πολύπλευρα, καθώς σε κάθε δεκαετία και εποχή αναπαράγεται το ίδιο σχεδόν μοτίβο, εκείνο του μαθητή που σηκώνεται από το θρανίο του, όταν ο δάσκαλος μπαίνει στην τάξη, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις ο ρόλος του αποδομείται πλήρως, όπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα (1999). Εκεί, παρακολουθούμε τον μαθητή Λευτέρη να μετατρέπεται σε υπηρέτη του πρώην δασκάλου του, φέρνοντάς του τον καφέ από το κυλικείο του σχολείου. Το σχολείο άγεται και φέρεται ως διαχειριστής της παιδικής ηλικίας και κατά συνέπεια, της σχολικής καθημερινότητας του μαθητή, γεγονός που δηλώνει την εξάρτησή του από τα θεσμικά πλαίσια των ενηλίκων, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον οικογενειακό θεσμό στην Ελλάδα. Το σχολείο προεκτείνει κοινωνιολογικά τη συγκεκριμένη συνθήκη με αποτέλεσμα αυτό να αντανακλάται ευκρινώς στον κινηματογραφικό φακό και να εντοπίζεται εν συνεχεία, στην κινηματογραφική γλώσσα και στο κινηματογραφικό ύφος των σκηνοθετών ανά δεκαετία.

Το σχολείο στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '90 και των αρχών του '00, εξακολουθεί να χρησιμοποιείται, ως βασικός σημασιολογικός ζωτικός χώρος για να περιγραφούν οι κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Για παράδειγμα, στην ταινία του Αντώνη Κόκκινου (*Τέλος εποχής*, 1994), αναγγέλεται το τέλος της δεκαετίας του '60 με ήρωες της, την πρώτη γενιά που περνά από την εφηβεία στην ενηλικίωση, μέσα στο δικτατορικό καθεστώς και τη σημερινή εποχή (1994) να τους βρίσκει πλέον στην ηλικία των σαράντα ετών. Ο σκηνοθέτης έχει βιώσει την εποχή που πραγματεύεται στην ταινία του, και καταθέτει, τα εξωτερικά της γνωρίσματα με όσο το δυνατόν πιστότερη

απεικόνιση.

Μία ολόκληρη ιστορική και κοινωνική εποχή όμως, αναπαριστά και η ταινία του Κώστα Καπάκα (*Peppermint*, 1999), όπου μεταφέρει τον θεατή στη δεκαετία του '60, όπου ο Στέφανος (Γιώργος Γεροντιδάκης) και η Μαρίνα (Μαρκέλλα Παππά) είναι πρώτα ξαδέλφια και μεγαλώνουν μαζί. Η παιδική τους ηλικία περνά με ζαβολιές και μικρές περιπέτειες, ενώ η εφηβεία τους καθορίζεται από τη μεταβολή της συγγενικής τους σχέσης σε σχέση αγοριού – κοριτσιού. Η συγκεκριμένη ταινία αν και βρίθει από χαρακτηριστικά της σχολικής ζωής, εντούτοις δε χρησιμοποιεί τους αισθητικούς κώδικες με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδείξει πτυχές της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου προσδίδοντάς του ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα.

Η πλοκή τόσο στην ταινία του Κώστα Καπάκα όσο και σε αυτή του Γρηγόρη Καραντινάκη (*Η χορωδία του Χαρίτωνα*, 2005) εντάσσει τον μαθητή σ' ένα ευρύτερο ιστορικό, ιδεολογικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο χωρίς ωστόσο να εμβαθύνει στο έργο της δικής του αναπαράστασης. Ουσιαστικά, ο ελληνικός κινηματογράφος «χρησιμοποιεί» τον μαθητή ως εργαλείο ανάδυσης ζητημάτων που απασχολούν πρωτίστως τον κοινωνικό και πολιτικό του περίγυρο και δευτερευόντως την εξέλιξη της ιδιοσυστασίας του μέσα σ' αυτό. Για παράδειγμα στις ταινίες του Δημήτρη Σπύρου (1990) και του Κώστα Καπάκα (1999), ο δάσκαλος είναι φορέας της παιδαγωγικής, δηλαδή ενός κανονιστικού συστήματος διδασκαλίας και μάθησης, ενός συγκεκριμένου συνόλου κανόνων συμπεριφοράς, το οποίο εφαρμόζεται στην τάξη χωρίς ωστόσο ο ίδιος ο μαθητής να μπορεί να αντιδράσει σε αυτό. Αν και επιχειρείται μία απόπειρα αντίδρασης στην ταινία του Δημήτρη Σπύρου από τον μαθητή που εναντιώνεται φανερά στον αυταρχικό του δάσκαλο, η προσπάθεια αυτή δεν ενισχύεται με κινηματογραφικούς κώδικες της μορφής και του ύφους της γλώσσας, όπως αυτή χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη της ταινίας.

Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος αναπαριστά τον μαθητή μέσα από το πλαίσιο της ενήλικης επιβολής, καθώς παρουσιάζει τον ενήλικα να είναι παρών μέσα στον κόσμο των παιδιών. Στην ταινία του Δημήτρη Σπύρου (*Ο Ψύλλος*, 1990), ο μαθητής Ηλίας δεν παίζει όπως τα υπόλοιπα παιδιά. Η παιδική του ηλικία δε συμβαδίζει με εκείνη των συμμαθητών του με αποτέλεσμα και ο μαθητικός του ρόλος να έρχεται καθημερινά σε σύγκρουση με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς εντός κι εκτός του εκπαιδευτικού θεσμού. Ο μαθητής προσπαθεί να «[...] καταργήσει τα στεγανά των δύο κόσμων, να μεταφέρει – ματαιώς – τη διαφορετική συμπεριφορά της παιδικής ηλικίας στο σχολικό, μη ανεκτικό περιβάλλον του σχολείου» (Μουμουλίδου, 2006: 232). Έτσι, ο μαθητής Ηλίας δραστηριοποιείται με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο, ενώ οι συνομήλικοί του παίζουν ομαδικά παιχνίδια, χαίρονται και τραγουδούν.

Στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, οι δύο κυρίαρχοι πόλοι του εκπαιδευτικού συστήματος, το παιδί – μαθητής και ο ενήλικος – δάσκαλος, καλούνται να συνυπάρξουν μέσα στον κατασκευασμένο από τον δεύτερο σχολικό θεσμό, προκειμένου ο πρώτος να μπορέσει να διασφαλίσει την κοινωνική συνέχεια. Οι περιπτώσεις των μαθητών Λευτέρη στο *Καναρινί ποδήλατο* και Ηλία στον *Ψύλλο* είναι ενδεικτικές, διότι και τα δύο παιδιά αρνούνται να δεχτούν το επιβαλλόμενο παραδοσιακό μοντέλο μάθησης, με συνέπεια να τιμωρούνται ή και να περιθωριοποιούνται ακόμα. Ο δάσκαλός είναι ο εντεταλμένος της εξουσίας, ο οποίος αποφασίζει στο όνομά της εκφράζοντας το σύνολο των πεποιθήσεων της ενήλικης κοινωνίας και ορίζοντας τις παρεκτροπές από τον κανόνα και τις συνέπειές τους. Η τιμωρία του μαθητή δεν εφαρμόζεται στο σώμα αλλά στο πνεύμα ναρκοθετώντας το με τρόπο αβασάνιστο και επιτηδευμένο. Η νοημοσύνη του μαθητή μειώνεται, ενώ προσβάλλεται η ίδια η αξιοπρέπειά του. Και μπορεί

στην ταινία του Δημήτρη Σπύρου, η βέργα να αποτελεί μία μόνο εκδοχή της κατασταλτικής αυτής τεχνικής, καθώς είναι ορατή και συμβολοποιείται κατά κάποιον τρόπο, εντούτοις στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα, ο λόγος που αποτελεί προνόμιο του δασκάλου, αντικαθιστά τη σωματική τιμωρία καταστέλλοντας κάθε πνευματική ελευθερία του μαθητή.

Ο μαθητής στον ελληνικό κινηματογράφο μαθαίνει να υπακούει στις επιταγές του εκπαιδευτικού θεσμού μέσω των μηχανισμών του φόβου που προκαλεί η τιμωρία. Έτσι λοιπόν, οι άριστοι μαθητές στην τάξη του Λευτέρη επιλέγουν να απομονώσουν τον συμμαθητή τους, προκειμένου να είναι αρεστοί στον δάσκαλό τους. Στο σημείο αυτό, η Μουμουλίδου θέτει ένα καίριο ερώτημα: «*Πρόκειται για κατίσχυση της ενήλικης κατάστασης επί της παιδικής ηλικίας μέσω ενός ανταγωνιστικού εκπαιδευτικού συστήματος ή μήπως βρισκόμαστε μπροστά σε φαινόμενα διάβρωσης της έννοιας της παιδικής ηλικίας στο παρόν της μετανεωτερικής αστικής κοινωνίας;*» (2006: 236).

Ο μαθητής στη σχολική ατμόσφαιρα του ελληνικού κινηματογράφου προετοιμάζεται για την ενήλικη ζωή, ενώ ταυτοχρόνως μαθαίνει να είναι υπάκουος προς τους ανωτέρους του, όταν πρόκειται να διεκδικήσει της εύννοιά τους και εργάζεται σύμφωνα με δεδομένα ωράρια και ρυθμούς, παρόμοια με αυτά που θα έχουν ως εργαζόμενοι στο μέλλον. Ο μαθητής βιώνει την παιδική του ηλικία δεχόμενος παθητικά την ασύμμετρη σχέση με τον εκπρόσωπο του εκπαιδευτικού θεσμού, ότι δεν αντιδρά και δεν εκφράζει συναισθήματα απόρριψης ή άρνησης. Υφίσταται στωικά όλες τις πιέσεις που η κοινωνία των ενηλίκων ασκεί στον ρόλο του με εκείνον να προσπαθεί μέσα από μεθόδους αντίδρασης στην καταπίεση, με τις μορφές της φυγής, πραγματικής ή και ονειρικής, να αντιδράσει στο ασφυκτικό πλαίσιο που δημιουργεί η ενήλικη επιβολή στον δικό του μικρόσκοπιο, αυτόν της παιδικής του ηλικίας. Στην περίπτωση του μαθητή Ηλία, η πόλη είναι πεδίο ανάπτυξης των δημιουργικών του δυνατοτήτων, ενώ για τον Λευτέρη η πόλη και το σχολείο είναι παράγοντες απομόνωσης και περιθωριοποίησης. Το σχολείο διαχειρίζεται τον μαθητή και την παιδική του ηλικία με σχέση εξάρτησης από τα θεσμικά πλαίσια των ενηλίκων, όπως ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με τη σύγχρονη ελληνική οικογένεια.

Αν προσεγγίσουμε τον μαθητή στον ελληνικό κινηματογράφο έχοντας ως θεωρητικό και μεθοδολογικό εργαλείο την πρόταση του Altman (1999) περί σημασιολογικής και συντακτικής προσέγγισης του είδους των School Movies, θα διαπιστώσουμε ότι η μοναχικότητα και η μοναδικότητα του μαθητή – ήρωα ενισχύεται από την έλευση ενός νεοφερμένου δασκάλου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του μαθητή Λευτέρη στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα. Ο αναπληρωτής δάσκαλός του (Δημήτρης Αλεξανδρής) στηρίζει τις παιδαγωγικές πρακτικές του στα αναπτυξιακά δεδομένα του μαθητή του, ώστε να τον προσεγγίσει επιτυχάνοντας τα επιθυμητά αποτελέσματα.

Το ίδιο παρατηρούμε να συμβαίνει και με τον μαθητή Χρήστο στην ταινία του Βασίλη Ντούρου (*Το φως που σβήνει*, 2000) που ζει στην απομονωμένη γραφική Χάλκη μαζί με τη χωρισμένη μητέρα του. Το αγόρι διαθέτει ένα εκπληκτικό ταλέντο στη μουσική, το οποίο τον φέρνει διαρκώς αντιμέτωπο με τη μητέρα του. Η μειωμένη όραση και η αδιαφορία του σχολικού συστήματος τον ωθούν σε ρήξη με το σχολείο και σε επαναλαμβανόμενα «σκασιαρχεία». Η έλευση στο νησί της νεοδιόριστης δασκάλας Μαρίας (Βίκυ Βολιώτη) αλλάζει τα δεδομένα στη ζωή του, διότι καταφέρνει να εξασφαλίσει τη συμμετοχή του σε έναν μουσικό διαγωνισμό που διοργανώνεται στην Αθήνα. Το πρώτο βραβείο μουσικής φέρνει την αποδοχή της μητέρας του και των άλλων, καθώς και τη δικαίωσή του.

Οι τρεις μαθητές (Ηλίας, Λευτέρης, Χρήστος) δεν μελετώνται απομονωμένοι από το ανθρώπινο περιβάλλον τους και ξεκομμένοι από το χωρο-

χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση τους. Η απόφασή τους να φύγουν, εγκαταλείποντας τόσο το φυσικό, όσο και το ανθρώπινο περιβάλλον τους, δεν είναι αποκλειστικά μία δική τους προσωπική απόφαση. Είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε αυτούς και στους άλλους που τους περιβάλλουν. Για τον Ηλία, η σύνταξη και η έκδοση του «Ψύλλου» στο χωριό του δεν είναι πλέον αρκετή, καθώς δεν ικανοποιούνται οι ανάγκες του. Για τον Λευτέρη, το «καναρινί ποδήλατο» δεν κατάφερε να τον βοηθήσει, ώστε να ξεφύγει από το αποτελεσματικό σχολικό και οικογενειακό του περιβάλλον, ενώ μόνο στην περίπτωση του Χρήστου το «βιολί» κατάφερε να του δώσει την ώθηση που χρειαζόταν, ώστε να κάνει το επόμενο βήμα, αν και το μέλλον του προδιαγράφεται δυσοίωνα λόγω της σπάνιας ασθένειας που αντιμετωπίζει.

Η σχέση του μαθητή με τους ενήλικες διαρκώς μεταβάλλεται, αφού αποτελεί ένα κοινωνικό φαινόμενο της εποχής. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι η φύση της αλλαγής, η κατεύθυνση που παίρνει στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο. Η αναπαράσταση του μαθητή γίνεται η αντανάκλαση των συνθηκών μίας εποχής ή ενός περιβάλλοντος μαρτυρώντας τις διαμάχες ανάμεσα στον δικό του κόσμο και σε αυτόν της ενήλικης επιβολής, η οποία τον πλάθει διαρκώς. Το βλέμμα της ενήλικης επιβολής αλλάζει μεταβάλλοντας ως έναν βαθμό την κινηματογραφική εικόνα του μαθητή, η οποία υπόκειται σε πλαίσια αλληλεξάρτησης σε σχέση με την ενήλικη κατάσταση. «*Αν φαίνεται να είναι πάντα μία μεταβαλλόμενη έννοια, της οποίας τα στοιχεία αναζητούν σε κάθε εποχή και κοινωνία να καθιερωθούν, αυτό συμβαίνει γιατί η απεικόνισή της περνά από το προσωπικό φίλτρο του ενήλικου, στην περίπτωσή μας του σκηνοθέτη*» (Μουμουλίδου, 2006: 243).

Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος παρουσιάζει τη σχολική καθημερινότητα του μαθητή εστιάζοντας το ενδιαφέρον του, συγχρονικά, στις εμπειρίες των παιδιών στον χώρο του σχολείου ή την αναπαριστά, νοσταλγικά με σαφείς αναφορές στην παιδική ηλικία του σκηνοθέτη. Με αυτό τον τρόπο αποτυπώνει τόσο τη νοσταλγία για τη «[...] χαμένη παιδική ηλικία όσο και την κριτική ματιά του ενήλικου, πλέον, σκηνοθέτη απέναντι στη σχολική ζωή και στη κοινωνία των ενηλίκων» (Τσίγκρα, 2009: 111). Σε αυτή την κατηγορία, συναντάμε τον *Ψύλλο* του Δημήτρη Σπύρου (1990), το *Peppermint* του Κώστα Καπάκα (1999) και τη *Χορωδία του Χαρίτωνα* του Γρηγόρη Καραντινάκη (2005). Και οι τρεις ταινίες αναφέρονται, κυρίως, στην ελληνική κοινωνία των δεκαετιών του '60 και του '70, όπου οι σκηνοθέτες τους ήταν ακόμη παιδιά και πήγαιναν σχολείο. Στην πρώτη κατηγορία, όπου αναδεικνύονται σημερινά προβλήματα των μαθητών και σύγχρονες κοινωνικές αντιλήψεις για την παιδική ηλικία και τη σχολική ζωή, συναντάμε την ταινία του Δημήτρη Σταύρακα, *Το καναρινί ποδήλατο* (1999) και *Το φως που σβήνει* του Βασίλη Ντούρου (2000).

Η κινηματογραφική ανάλυση των εικόνων και των πτυχών της σχολικής ζωής του μαθητή, τις σχέσεις που αναπτύσσει με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς (δάσκαλοι, συμμαθητές, γονείς) μπορεί να φωτίσει σημαντικές όψεις της αναπαράστασης του μαθητικού του ρόλου στην ελληνική πραγματικότητα που ο λόγος της κοινωνιολογίας αδυνατεί, ίσως, να εντοπίσει και να επισημάνει. Επιπροσθέτως και όπως προκύπτει από τα προεκτεθέντα, η κινηματογραφική ανάλυση των νοημάτων για τη σχολική καθημερινότητα του μαθητή μπορεί να δια φωτίσει τον ερευνητή για τον τρόπο με τον οποίο οι ενήλικοι δημιουργοί αναπαριστούν τη σχολική ζωή και την παιδική ηλικία ανασυνθέτοντας με αυτό τον τρόπο διαφορετικές εκδοχές τους.

### **Αναπαραστάσεις της ετερότητας του μαθητή στον ελληνικό κινηματογράφο**

Η πορεία της αναπαράστασης του μαθητικού ρόλου στον ελληνικό κινηματογράφο ακολούθησε λίγο πολύ τα μεγάλα πολιτικοκοινωνικά και

οικονομικά γεγονότα που σημάδεψαν την εποχή τους. Στην περίοδο του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (1950 – 1970), στην οποία μεσουρανάει το μελόδραμα, ο μαθητής αναπαρίσταται με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο. Το παιδί – μαθητής μέσα στον θεμελιώδη θεσμό της οικογένειας ήταν ο σύνδεσμος στα υπάρχοντα προβλήματα οικογενειακών σχέσεων. Μέσα από τις ταινίες της συγκεκριμένης περιόδου, γίνεται προσπάθεια να ξεπεραστεί η κρίση στις οικογενειακές σχέσεις με την παρουσία του παιδιού – μαθητή.

Ωστόσο βγαίνοντας η χώρα από την εποχή της δικτατορίας, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1970 – 1990) αρθρώνεται πολιτικά, αντισυμβατικά, νεωτερικά, κυρίως ως ο «κινηματογράφος του δημιουργού» (auteur). Ο μαθητής στις ταινίες του είδους εμφανίζεται ως σύμβολο αθωότητας και φορέας του καινούργιου, ως «φορέας του βλέμματος» και «όχημα της αφήγησης» (Καρτάλου, 2006). Από τη δεκαετία του '80 και μετά, ο μαθητής επανέρχεται στη θεματολογία των ελληνικών ταινιών μέσα από μία πιο βιοματική και κριτική ματιά, η οποία κινείται συχνά, γύρω από τη θέση του παιδιού στο κοινωνικό γίνεσθαι, την καθημερινότητά του και την προσπάθεια απελευθέρωσής του από τα δεσμά της ενήλικης επιβολής.

Την περίοδο του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου (1990 – σήμερα), όπου υιοθετείται η κλασική αφήγηση της ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος, ο μαθητής αναπαρίσταται «[...] με μεγαλύτερη ελευθερία στην αφήγηση και με ηπιότερους τόνους, καθώς τα παιδιά πλέον εμφανίζονται να διεκδικούν αυτονομία και το δικαίωμα διαχείρισης και επανακαθορισμού των κοινωνικών δεδομένων» (Μαρινάκης, 2009: 99). Ουσιαστικά, ο μαθητής επεμβαίνει, συγκρούεται και αμφισβητεί το πρότυπο που του έχει επιβληθεί. Η θεματολογία των ταινιών του είδους στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο διευρύνεται και οι μαθητές συνυπάρχουν σε έναν κόσμο πιο πολυπολιτισμικό που αποδέχεται τη διαφορετικότητα.

Οι ταινίες: *Ο Ψύλλος* του Δημήτρη Σπύρου (1990), *Το καναρινί ποδήλατο* του Δημήτρη Σταύρακα (1999) και *Το φως που σβήνει* του Βασίλη Ντούρου (2000) αναδεικνύουν την εικόνα του παιδιού – μαθητή ως «άλλου», που βρίσκεται σε συνεχή σύγκρουση με το συντηρητικό και θεσμοθετημένο πλαίσιο του σχολικού, οικογενειακού και κοινωνικού του περιβάλλοντος. Η κινηματογραφική ανάλυση του λόγου (μέσα από κώδικες, ύφος και αφήγηση), χρησιμοποιούμενη ως μεθοδολογικό εργαλείο, αποκαλύπτει πολλές πτυχές της πολύπλευρης και σύνθετης διαδικασίας αναπαράστασης του μαθητή στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Και στις τρεις ταινίες, ο πρωταγωνιστής – μαθητής είναι αγόρι. Ο μαθητής βιώνει τη σχολική και κοινωνική πραγματικότητα, θεσμοθετημένη από τον κόσμο των ενηλίκων, ως έναν χώρο καθημερινής διαπραγματεύσεως και αμφισβήτησης. Οι μαθητές αναπτύσσουν ενδιαφέροντα, δημιουργούν σχέσεις, επιλέγουν στρατηγικές δράσης και πρακτικές, στο ευρύτερο πλαίσιο του σχολείου και της οικογένειάς τους δομώντας τον ρόλο ενός διαφορετικού δράντος κοινωνικού υποκειμένου. Η ετερότητά τους δεν συνδέεται με τον εθνικά «ξένο» αλλά με τον «άλλον», τον «διαφορετικό», αυτόν που δεν εντάσσεται εύκολα σ' ένα κυρίαρχο κοινωνικό κατεστημένο στο χώρο του σχολείου και της κοινωνίας.

Στις συγκεκριμένες ταινίες, εντοπίζονται αρκετές σκηνές ετερότητας του μαθητή εντός κι εκτός του εκπαιδευτικού θεσμού, οι οποίες συντείνουν στο να κατασκευαστεί η ταυτότητα του μαθητικού ρόλου που ετεροπροσδιορίζεται και αυτοπροσδιορίζεται ως κάτι το «διαφορετικό». Για παράδειγμα, ο μαθητής Ηλίας στον *Ψύλλο*, εμφανίζεται ως «άλλος» λόγω των προσωπικών του ενδιαφερόντων και το έργο της αναπαράστασής του νοσηματοδοτείται με θετικό πρόσημο. Αντίθετα, ο μαθητής Λευτέρης στο *Καναρινί ποδήλατο* νοσηματοδοτείται με αρνητικό πρόσημο λόγω του μειονεκτήματος που βιώνει εξαιτίας του

αναλφαβητισμού και της σχολικής του αποτυχίας. Στο *Φως που σβήνει*, ο μαθητής Χρήστος βιώνει το ενδεχόμενο μίας μελλοντικής αναπηρίας, της τύφλωσης. Ο μαθητής προικίζεται με μία ιδιαίτερη ικανότητα, ώστε να βρει τα εφόδια που χρειάζεται για να ανταπεξέλθει στη νέα κατάσταση που βιώνει.

Στις δύο τελευταίες ταινίες, το μειονέκτημα αντισταθμίζεται, μέσα από τα προσωπικά ενδιαφέροντα που αναπτύσσουν τα δύο παιδιά, και μετατρέπεται σε πλεονέκτημα. Βεβαίως, θα πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι σε αυτή τη μετατροπή συμβάλει καθοριστικά η παρουσία του εκπαιδευτικού, ο οποίος ως «από μηχανής Θεός» προσαρμόζει τις παιδαγωγικές του πρακτικές σύμφωνα με τις αναπτυξιακές ανάγκες του μαθητή του. Το παιδαγωγικό ζεύγος (δάσκαλος – μαθητής) λειτουργεί ενισχυτικά και ενθαρρυντικά όσον αφορά στην αποδοχή της ετερότητας του μαθητή τόσο από τον σχολικό όσο και από τον κοινωνικό του περίγυρο.

Και οι τρεις μαθητές μπορούν να χαρακτηριστούν ως «χαρισματικοί», αν και είναι απαξιωμένοι από την κοινωνία. Ο μαθητής Ηλίας εκδίδει μία δική του εφημερίδα, ενώ ο μαθητής Λευτέρης κατασκευάζει εξ ολοκλήρου ένα δικό του ποδήλατο. Παράλληλα, ο μαθητής Χρήστος είναι ένας εξαιρετικός βιολιστής και συνθέτης. Η εφημερίδα του Ηλία και το ποδήλατο του Λευτέρη αποκτούν συμβολικές διαστάσεις στις ταινίες, διότι υποδηλώνουν το αδιέξοδο των ηρώων και την πραγματική τους ανάγκη να ταξιδέψουν δραπετεύοντας από ένα ασφυκτικό οικογενειακό και σχολικό περιβάλλον. Η ετερότητα των μαθητών και στις τρεις ταινίες, οικοδομείται σταδιακά, μέσα από τις προσωπικές τους σκηνές, οι οποίες κινηματογραφούνται καρέ – καρέ, καθώς ο κινηματογραφικός φακός καταγράφει τις αλληλεπιδράσεις τους με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές ομάδες αναφοράς (δάσκαλοι, συμμαθητές, γονείς) στο χώρο του σχολείου, στην οικογένεια και στην κοινωνία ευρύτερα.

Η κάμερα ακολουθεί τους μαθητές στην αυλή του σχολείου και στη σχολική τάξη. Οι τάξεις είναι χωροταξικά διαμορφωμένες, ώστε να πραγματοποιείται μετωπική διδασκαλία με τον δάσκαλο να έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο (δασκαλοκεντρικό μοντέλο). Παράλληλα, οι καλοί μαθητές κάθονται πάντα στα πρώτα θρανία, ενώ οι λιγότερο καλοί, οι «άλλοι» στα τελευταία. Η οργάνωση του χώρου και του χρόνου στο σχολείο θεσμοθετείται με τέτοιον τρόπο, ώστε να οικοδομεί τη ζωή των μαθητών παρέχοντας, συγχρόνως, μορφές κανονικότητας της παιδικής τους ηλικίας. Η ενήλικη επιβολή διαμορφώνει θεσμικά έναν χώρο μέσα στον οποίο ο μαθητής καλείται να ενσωματωθεί με βίαιο τρόπο ανεξαρτήτως της ετερότητάς του και προετοιμάζοντας τον εαυτό του ως συνεχιστή μίας κοινωνικής κατάστασης. Στον *Ψύλλο*, η σχολική τάξη της δεκαετίας του '60 αναπαριστάνεται ως μία τάξη με αυστηρή οργάνωση του χώρου και του χρόνου. Οι μαθητές φορούν μπλε ποδιές και είναι καθισμένοι σε ξύλινα θρανία στοιχισμένα σε σειρές. «Ο χώρος της σχολικής τάξης και η κοινωνική τάξη (ευταξία) που απαιτείται συνάδουν με το λόγο του δασκάλου, με το ύφος και το περιεχόμενο του αντικειμένου που διδάσκει» (Τσίγκρα, 2009: 115). Όταν ο Ηλίας καθυστερεί να προσέλθει στο μάθημα, διαπραγματεύεται με στρατηγικό τρόπο τον θεσμοθετημένο χώρο και χρόνο του σχολείου καθώς επίσης και τον επίσημο κανονιστικό και ρυθμιστικό λόγο.

Οι σχέσεις δασκάλων και μαθητών είναι, επίσης, ιεραρχημένες με τους πρώτους να ρωτούν και τους δεύτερους να απαντούν σηκώνοντας με υποδειγματικό τρόπο το χέρι. Στον *Ψύλλο*, οι ποινές και οι τιμωρίες λειτουργούν ως πρακτικές ελέγχου της δράσης του ήρωα με σκοπό την επαναφορά του στην τάξη, ενώ στο *Καναρινί ποδήλατο* και στο *Φως που σβήνει* που ο δραματικός χρόνος μεταφέρεται πολλά χρόνια μετά, οι ποινές και οι τιμωρίες, νομοθετικά, απαγορεύονται. Συνεπώς, η πρωινή καθυστέρηση του Λευτέρη στο σχολείο και το σκασιαρχείο του Χρήστου αποτελούν, ναι μεν στρατηγική διαπραγμάτευσης του κανονιστικού

πλασίου του σχολείου, ωστόσο δε συνιστούν παραβατική συμπεριφορά, όπως συμβαίνει στον *Ψύλλο*. Οι δύο νέοι εκπαιδευτικοί ενδιαφέρονται να βοηθήσουν τον μαθητή να διαχειριστεί την κατάσταση του παρά να τον τιμωρήσουν. Επιλέγουν μάλιστα να διαφοροποιήσουν τη στάση τους ερχόμενοι σε σύγκρουση με το σχολικό κατεστημένο και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις των προηγούμενων δασκάλων και γονέων των μαθητών τους, ώστε να μπορέσουν να τους βοηθήσουν εφαρμόζοντας παιδαγωγικές πρακτικές.

Η ετερότητα του μαθητή νοηματοδοτείται ωστόσο και μέσω των σχέσεων που αναπτύσσει με μία άλλη κινηματογραφική ομάδα αναφοράς του ρόλου του, αυτή των συμμαθητών και συνομηλίκων του. Το να ανήκει ένα παιδί, ένας μαθητής σε μία ομάδα με φίλους, αποτελεί ένα ισχυρό αίτημα που τίθεται στην κουλτούρα των συνομηλίκων και προσδιορίζει το αξιακό σύστημα των παιδιών στον χώρο του σχολείου και ιδιαιτέρως, την ώρα του διαλείμματος. Οι τρεις μαθητές δε συμμετέχουν στα ομαδικά παιχνίδια που οργανώνουν τα παιδιά της τάξης τους στο διάλειμμα, όπως είναι το κυνηγητό, το σκοινάκι, το ποδόσφαιρο. Απεναντίας, τίθενται εκτός παιχνιδιού είτε από δική τους επιλογή είτε διότι τους αποκλείουν οι συμμαθητές τους.

Για παράδειγμα, ο Ηλίας στον *Ψύλλο* επιλέγει να παίζει φέρνοντας καβούρια στην τάξη, ενώ ο δάσκαλος προσδιορίζει την ενέργειά του ως προσβολή απέναντι στην ιερότητα της σχολικής αίθουσας τιμωρώντας τον με παραδειγματικό τρόπο. Ο Ηλίας απαντά χαρακτηριστικά στον δάσκαλό του λέγοντας: «*Μα, κύριε, τα έφερα για να γελάσουμε!*». Παράλληλα, ο Λευτέρης επιλέγει να κάνει βόλτες με το ποδηλατό του σε κεντρικούς δρόμους της πόλης, ενώ ο Χρήστος αρέσκεται να παρατηρεί τα σαλιγκάρια ή να φωνάζει στην κοιλάδα αναγνωρίζοντας τον αντίλαλο της φωνής του. Εξάλλου, η ετερότητα των μαθητών τους ωθεί να επιλέγουν να συνάπτουν σχέσεις με ανθρώπους περιθωριακούς και κοινωνικά αποκλεισμένους. Στον *Ψύλλο*, ο Ηλίας συνδέεται με τον «*τρελό του χωριού*», τον Γαλαξία, ενώ ο Χρήστος στο *Φως που σβήνει* έχει μοναδικό του φίλο τον μοναχικό φαροφύλακα (Αλέκος Αλεξανδράκης). Τέλος, ο Λευτέρης στο *Καναρινί ποδήλατο* σε μία σύντομη και μοναδική σκηνή, μοιράζεται με τον μετανάστη από το Κουρδιστάν ένα σάντουιτς κι ένα χαμόγελο.

Το οικογενειακό περιβάλλον αποτελεί τον πρώτο πόλο αντιπαράθεσης των τριών μαθητών. Οι γονείς αδυνατούν να συναισθανθούν και να κατανοήσουν τις πραγματικές ανάγκες των παιδιών τους. Κατόπιν, οι σχέσεις τους με τα παιδιά οδηγούνται αναπόφευκτα σε κατάσταση σύγκρουσης και τέλος σε μία κατάσταση αποδοχής και ισορροπίας. Οι τρεις μαθητές προέρχονται από χαμηλά κοινωνικο-οικονομικά στρώματα. Για τους γονείς των τριών μαθητών, που εργάζονται καθημερινά για να βιοποριστούν και να καλύψουν πάγιες ανάγκες στην οικογένεια, το σχολείο αποτελεί το μόνο εφόδιο για να εξελιχθεί κάποιος οικονομικά και κοινωνικά. Κατά συνέπεια, οι γονείς αδυνατούν να εντοπίσουν, να αναγνωρίσουν, να αποδεχθούν και εν τέλει, να διαπραγματευτούν την ιδιαίτερη κατάσταση των παιδιών τους, ώστε να τα βοηθήσουν στηρίζοντάς τα συναισθηματικά. Επιλέγουν να τα ελέγχουν, να τα επιτηρούν και να τα τιμωρούν παρά να συνεργάζονται μαζί τους, θεωρώντας ότι με αυτό τον τρόπο υπηρετούν σωστά τον ρόλο τους ως γονείς. Έτσι, και οι ίδιοι μετατρέπονται σε θύματα του κοινωνικού κατεστημένου και των στερεοτυπικών κοινωνικών αντιλήψεων της εποχής.

Ο χώρος του σχολείου, ενώ θα έπρεπε να εξασφαλίζει τον έλεγχο και την επιτήρηση των μαθητών, εντούτοις λειτουργεί ασφυκτικά για αυτούς οδηγώντας τους στη διαπραγμάτευση και στην επιλογή των δικών τους τόπων. Στον *Ψύλλο*, η δημόσια βρύση και το πανδοχείο αποτελούν ένα καταφύγιο για τον Ηλία, ενώ ο φάρος και τα μονοπάτια του νησιού για τον Χρήστο στην ταινία του Βασίλη Ντούρου. Για τον Λευτέρη στην ταινία του Δημήτρη Σταύρακα, το σιδηρουργείο

και οι δρόμοι αποτελούν τον δικό του υποκειμενικό χώρο που τον οδηγούν με συμβολικό και κυριολεκτικό τρόπο σ' ένα ταξίδι ενηλικίωσης. Οι παραπάνω τόποι θεωρούνται απαγορευμένοι για τα παιδιά, διότι νοηματοδοτούνται με στερεοτυπικό τρόπο από τον κόσμο της ενήλικης επιβολής. Ωστόσο, πίσω απ' αυτές τις στερεοτυπικές αντιλήψεις κρύβεται πάντοτε ένας διαρκής φόβος για τη χαμένη εξουσία τους πάνω στα παιδιά.

Το ταξίδι των μαθητών προς την ενηλικίωση πραγματοποιείται μέσα από συμβολικούς χώρους που υποδηλώνουν τους φόβους, τις φαντασιώσεις, τους κρυμμένους πόθους και τις επιθυμίες των παιδιών. Ο προορισμός αυτός του ταξιδιού είναι η ανακάλυψη του «άλλου τόπου», όπου εκεί θα μπορούν να ζουν συμφιλωμένοι με τη διαφορετικότητά τους χωρίς να χρειάζεται να απολογούνται καθημερινά γι' αυτήν. Ο Ηλίας και ο Χρήστος εγκαταλείπουν τα χωριά τους για την πόλη, ενώ ο Λευτέρης φεύγει από την πόλη με κατεύθυνση ένα μικρό παραθαλάσσιο μέρος. Ο κάθε μαθητής κινηματογραφείται σύμφωνα με τις δικές του προσδοκίες και τα δικά του όνειρα.

Ο μαθητικός ρόλος μετατρέπεται σε ασφυκτικό κλοιό για το παιδί που δεν του επιτρέπει να αυτενεργήσει και να συναισθανθεί. Είναι επηρεασμένος από την ενήλικη επιβολή και αρκετά στερεοτυπικός ως προς τον τρόπο κατασκευής του. Η παιδική ηλικία απεμπολείται μέσα στον μαθητικό ρόλο και οι τρεις μαθητές έχουν την ανάγκη να ζήσουν την παιδική ανεμελειά, προτού διασχίσουν την πύλη που οδηγεί στον κόσμο των ενηλίκων, έναν κόσμο εξουσίας και επιβολής. Οι μαθητές φαίνεται να διεκδικούν μέσα από το προσωπικό τους ταξίδι, την αυτονομία τους στον κόσμο των ενηλίκων και το δικαίωμά τους στην ανεξαρτηρία και στην ενηλικίωσή τους. Συγχρόνως, εκδηλώνουν με υπόρρητο τρόπο την ανάγκη τους να γίνουν αποδεκτοί από τον οικογενειακό και κοινωνικό τους περίγυρο, ώστε να μπορέσουν να δικαιωθούν.

### **Κριτική αποτίμηση – Συμπερασματικές παρατηρήσεις**

Στην εργασία αυτή, έγινε μία απόπειρα να χαρτογραφηθεί ο κινηματογραφικός ρόλος του μαθητή στον παλαιό και σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Διερευνήθηκε ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάζονται διάφορες εκδοχές του μαθητικού ρόλου δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στην όψη της ετερότητας. Για τον συγκεκριμένο σκοπό, αναλύθηκαν τρεις χαρακτηριστικές ταινίες, όπου διαπιστώθηκαν ορισμένοι κοινοί άξονες μέσα από τους οποίους αναπαριστάνεται ο μαθητής ως «άλλο» ή «ξένο σώμα» στοιχειοθετώντας με αυτό τον τρόπο έναν λόγο ετερότητας που συνδέεται άρρηκτα και με την παιδική του ηλικία.

Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό άξονα μελέτης τη θεματική ανάλυση περιεχομένου, αναδείχθηκαν στοιχεία ετερότητας του μαθητικού ρόλου μέσα από συγκεκριμένες σκηνές στις ταινίες, οι οποίες λειτούργησαν ως εννοιολογικά εργαλεία. Στις σκηνές αυτές αναδείχθηκε η όψη της ετερότητας του μαθητή μέσα από τις αντιπαραθέσεις του με το θεσμοθετημένο σχολικό, οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον, ενώ παράλληλα αναδείχθηκαν οι τρόποι οικοδόμησης και κατασκευής της ταυτότητάς του μέσω της αναπαράστασης του προσωπικού του κόσμου. Οι τρεις ήρωες μαθητές εναντιώνονται σθεναρά στο υφιστάμενο εκπαιδευτικό σύστημα που τους ορίζει ο κόσμος της ενήλικης επιβολής επιλέγοντας να συγκροτήσουν έναν δικό τους υποκειμενικό κόσμο που επικεντρώνεται γύρω από τα προσωπικά τους ενδιαφέροντα. Αυτός ο κόσμος ορίζεται από έναν υποκειμενικό χώρο και χρόνο που αντιπαρατίθεται με τους θεσμοθετημένους χώρους και χρόνους που επιβάλλουν το σχολείο, η οικογένεια και εν γένει, η ίδια η κοινωνία.

Ο κινηματογραφικός λόγος αρθρώνεται στις ταινίες του είδους (School Movies) ως κοινωνικός λόγος, που εκφέρει και δημιουργεί κοινωνικές αντιλήψεις

και ιδεολογικές θέσεις. «Οι σκηνοθέτες – δημιουργοί μετουσιώνουν τις κοινωνικές αντιλήψεις και ιδεολογίες, τις φιλτράρουν μέσα από τις προσωπικές και ιδεολογικές τους δεσμεύσεις και τις μετασχηματίζουν σε κείμενα και εικόνες» (Τσίγκρα, 2009: 121). Στις τρεις ταινίες, οι σκηνοθέτες υπαινίσσονται με αλληγορικό τρόπο ότι η συμβατική, συντηρητική ελληνική κοινωνία, όχι μόνο αντιτίθεται στα όνειρα των μαθητών που ξεχωρίζουν από τον γενικό μέσο όρο αλλά, συχνά, τα αντιμετωπίζει ως «απειλή» για το ίδιο το σύστημα. Οι σκηνοθέτες υπαινίσσονται ακόμη ότι η παιδική ηλικία του μαθητή απειμπολείται εξαιτίας της μη ανεκτικότητας, του συντηρητισμού και τους καθωσπρεπισμού που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

Ο κινηματογραφικός λόγος μετατρέπεται σε κοινωνικό λόγο, ώστε να εκφράσει με υποδόριο τρόπο την άποψη του σκηνοθέτη δημιουργού για το κοινωνικό κατεστημένο και τις παθογένειές του. Ο μαθητικός ρόλος στον ελληνικό κινηματογράφο αναδύεται μέσα από την ετερότητα ενός υποκειμενικού χώρου και χρόνου με αποτέλεσμα να κατασκευάζεται με τέτοιο τρόπο που να οδηγεί τον ήρωα σε πλήρη αντιπαράθεση με τα όσα πρεσβεύει παραδοσιακά το κοινωνικό σύστημα. Ο θεατής καλείται εν τέλει, να νοηματοδοτήσει με τον δικό του τρόπο τον ρόλο του μαθητή στην κινηματογραφική οθόνη εμπλέκοντας ενεργητικά τον εαυτό του σε μία διαρκή και συνεχιζόμενη συγκρότηση και ανασυγκρότηση του κόσμου του (μαθητής), ο οποίος διαρκώς και μεταβάλλεται.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αλέτρας, Ν. (2020). *School movies: Η παγκόσμια φύση ενός κινηματογραφικού είδους*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Altman, R., *Film/Genre*, The British Film Institute, London 1999.
- Bulman, R. C. (2002, 9). "Teachers in the 'Hood: Hollywood's Middle-Class Fantasy". *The Urban Review*, 34(3), pp. 251–276. <https://theavarnagroup.com/wp-content/uploads/2015/11/Teachers-in-the-Hood.pdf>.
- Cohen, S. (1999). *Challenging Orthodoxies: Toward a New Cultural History of Education*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Dalton, M. M. (1995). "The Hollywood Curriculum: who is the 'good' teacher". *Curriculum Studies*, 3(1), pp. 23 – 44.
- Δελβερούδη (Eliza-Anna Delveroudi), E. (2009). «Το σχολείο, η ιστορία του και ο κινηματογράφος». *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 31 – 43. <https://doi.org/10.12681/icw.18082>.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. (2006). «Εισαγωγή». Στο Ρ. Sorlin. *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Π. Μαρκέιου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Fisher, R., Harris, A., & Jarvis, C. (2008). *Education in Popular Culture: Telling Tales on Teachers and Learners*. London and New York: Routledge.
- Giroux, H. A. (2008, March/April). "Hollywood Film as Public Pedagogy: Education in the Crossfire". *Afterimage: The journal of media arts and cultural criticism*, 35(5), pp. 7 – 13.
- Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., & Οικονομίδου, Α. (2006). «Εισαγωγή: Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο». Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου, & Α. Οικονομίδου (Επιμ.). «Πιάσε με, αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 7 – 26). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καριάλου, Α. (2006). «Το παιδί μέσα τους: αναζητώντας και αναπαριστώντας την παιδική ηλικία στον νέο και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο». Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.). «Πιάσε με αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 112 – 139). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μαρινάκης (Christos Marinakis) Χ. (2009). «Τα παιδιά με αναπηρία στον ελληνικό κινηματογράφο». *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 95 – 107. <https://doi.org/10.12681/icw.18086>.
- Μουμουλίδου, Μ. (2006). «Η παιδική ηλικία πάει σχολείο. Παιδαγωγικές πρακτικές και διαφυγές». Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.). «Πιάσε με αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, (σσ. 230 – 244), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Shary, T. (2002). *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Σολδάτος, Γ. (2000). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (3<sup>ος</sup> τόμος): 1990 – 2000*. Αθήνα:

- Αιγόκερως (Η' έκδοση).  
Σολδάτος, Γ. (2020). *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.  
Τσίγκρα (Meni Tsigra) M. (2009). «Ο «άλλος» της σχολικής τάξης: εκδοχές τον παιδιού-μαθητή στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο». *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 108 – 125. <https://doi.org/10.12681/icw.18087>.  
Trier, J. (2001, Summer). “The Cinematic Representation of the Personal and Professional Lives of Teachers”. *Teacher Education Quarterly*. pp. 127 – 142.

### **Φιλμογραφικές αναφορές**

- Δαλιανίδης, Γ. (Director). (1962). *Νόμος 4000*.  
Καπάκας, Κ. (Director). (1999). *Peppermint*.  
Καραντινάκης, Γρ. (Director). (2005). *Η χορωδία του Χαρίτωνα*.  
Κόκκινος, Α. (Director). (1994). *Τέλος Εποχής*.  
Μαραγκός, Θ. (Director). (1981). *Μάθε παιδί μου γράμματα*.  
Ντούρος, Β. (Director). (2000). *Το φως που σβήνει*.  
Σακελλάριος, Α. (Director). (1959). *Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*.  
Σακελλάριος, Α. (Director). (1963). *Χτυποκάρδια στο Θρανίο*.  
Σπύρου, Δ. (Director). (1990). *Ο Ψύλλος*.  
Σταύρακας, Δ. (Director). (1999). *Το Καναρινί Ποδήλατο*.