

## Διάλογοι! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης

Τόμ. 10 (2024)



### Η παιδική ηλικία και η εντατική μητρότητα στον κινηματογράφο της επισφάλειας: Η ταινία 'The Florida Project'

Ιωάννα Μπίμπου, Δημήτρης Παπαδόπουλος, Φωτεινή Κουγιουμουτζάκη

doi: [10.12681/dial.38797](https://doi.org/10.12681/dial.38797)

Copyright © 2024, Ιωάννα Μπίμπου, Φωτεινή Κουγιουμουτζάκη, Δημήτρης Παπαδόπουλος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Μπίμπου Ι., Παπαδόπουλος Δ., & Κουγιουμουτζάκη Φ. (2024). Η παιδική ηλικία και η εντατική μητρότητα στον κινηματογράφο της επισφάλειας: Η ταινία 'The Florida Project'. *Διάλογοι! Θεωρία και πράξη στις επιστήμες αγωγής και εκπαίδευσης*, 10, 78-98. <https://doi.org/10.12681/dial.38797>

## Η παιδική ηλικία και η γονεϊκότητα στον κινηματογράφο της επισφάλειας: Η ταινία *The Florida Project*<sup>1</sup>

Ιωάννα Μπίμπου<sup>1</sup>, Δημήτρης Παπαδόπουλος<sup>1</sup> & Φωτεινή  
Κουγιουμουτζάκη<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

### Περίληψη

Με το παρόν κείμενο, επιχειρούμε να συζητήσουμε κριτικά τον τρόπο με τον οποίο η παιδική ηλικία και η γονεϊκότητα με τη μορφή της εντατικής μητρότητας αναπαρίστανται στην ταινία του Baker (2017) *The Florida Project*. Η ταινία χαρακτηρίστηκε ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του κινηματογράφου της επισφάλειας (Berlant, 2011· Sticchi, 2021), καθώς ακολουθεί τα χνάρια της φθοράς όλων των σχεσιακών πρακτικών που συνδέουν τους κεντρικούς χαρακτήρες, μέσα από εθνικούς, οικονομικούς, πολιτικούς δεσμούς. Η ανάλυση της ταινίας αξιοποιεί το έργο της Berlant «Cruel Optimism» (2011) και τον κινηματογράφο της επισφάλειας για να διερευνήσει κριτικά τις κατασκευές της παιδικής ηλικίας και της οικογένειας στον νεοφιλελευθερισμό. Χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογία την κειμενική φιλική ανάλυση και την πολιτισμική κριτική, η ταινία του Baker προσφέρει μια οπτική των τρόπων με τους οποίους τα παιδιά διαπραγματεύονται με συναισθηματικές χρονικότητες και με τη φαντασία τα βιωμένα αδιέξοδα μιας οικογενειακής ζωής σε καθεστώς επιτήρησης και ελέγχου. Η ταινία αντιστέκεται σε αφηγήσεις θυματοποίησης και παθολογικοποίησης και συντελεί στην επίγνωση των νεοφιλελεύθερων μετασχηματισμών των υποκειμένων και της κοινωνίας. Δυνητικά, αντίστοιχα είδη ταινιών παρέχουν ένα κριτικό λεξιλόγιο στην παιδαγωγική που προβληματικοποιεί απλοϊκές παραδοχές για την αναπτυξιακή μετάβαση από την αθωότητα στην εμπειρία, από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση. Τελικά, το *The Florida Project* σηματοδοτεί ένα σύνθετο σημείο καμπής για τις οικογένειες στην ύστερη νεωτερικότητα, συνηγορώντας για την ενεργητική δράση της παιδικής ηλικίας και αναδεικνύοντας τα αδιέξοδα θεσμικών κρατικών παρεμβάσεων για «περιθωριοποιημένες» οικογένειες.

---

<sup>1</sup> Εταιρείες Παραγωγής: June Pictures, Cre Film, Freestyle Pictures Company. Ηθοποιοί: Willem Dafoe, Brooklyn Kimberley Prince, Bria Vinaite, Valeria Cotto, Christopher Rivera, Caleb Landry Jones, Mela Murder, Aiden Malik, Josie Olivo, Sandy Kane, Macon Blair. Σκηνοθεσία: Sean Baker. Σενάριο: Sean Baker, Chris Bergoch. Παραγωγοί: Sean Baker, Chris Bergoch, Shih-Ching Tsou, Andrew Duncan, Alex Saks, Kevin Chinoy, Francesca Silvestri, Darren Dean, Elayne Schneiderman Schmidt. Διεύθυνση Φωτογραφίας: Alexis Zabe. Κοστούμια: Fernando A. Rodriguez. Προβολή: [Cannes Film Festival](#) (Directors Fortnight). Εταιρεία Πωλήσεων: Protagonist Pictures

---

Υπεύθυνος επικοινωνίας: Ιωάννα Μπίμπου, [bibou@eled.auth.gr](mailto:bibou@eled.auth.gr), Καθηγήτρια, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Correspondent author: Ioanna Bibou, [bibou@eled.auth.gr](mailto:bibou@eled.auth.gr), Professor, Aristotle University of Thessaloniki

**Λέξεις κλειδιά:** παιδική ηλικία, σινεμά της επισφάλειας, βάνουση αισιοδοξία, γονεϊκότητα, κειμενική φιλική ανάλυση, νεοφιλελευθερισμός.

## Abstract

This article reads Sean Baker's *The Florida Project* (2017) through Berlant's conceptualization of cruel optimism to critically engage with the construction of childhood and parenting. We contend that this film reflects on the cinema of precarity and helps articulate a position from which to problematize the representations of childhood as a normative process and to discuss the impact of neoliberalism on family structures and functioning. Using textual film analysis and cultural critique, Baker's film offers a potent vision of the ways children use to negotiate dead ends of their family lives in a state of supervision and control, through emotional temporalities and phantasy. The film challenges victimization and pathologization narratives and potentially transforms neoliberal configurations of the self and the society. Potentially, relevant children's film genres provide a critical vocabulary for Pedagogy to question simplistic viewpoints of transitions from innocence to experience, from childhood to adulthood. Ultimately, *The Florida Project* signals a complex turning point in childhood and parenting films, advocating children's agencies and highlighting dead ends of state interventions working with marginalized families.

**Keywords:** Childhood, Cinema of Precarity, Cruel Optimism, parenting, textual film analysis, neoliberalism

## Εισαγωγή

Με το παρόν κείμενο, επιχειρούμε να συζητήσουμε κριτικά τον τρόπο με τον οποίο η παιδική ηλικία και η οικογένεια αναπαρίστανται στην ταινία του Baker (2017) *The Florida Project*. Η υπόθεση αφορά την Moonee που ζει με την 22χρονη μητέρα της Halley, σε ένα μοτέλ, στις ΗΠΑ που φιλοξενεί άστεγες οικογένειες και ανθρώπους που δεν μπορούν να εξασφαλίσουν μόνιμη κατοικία. Η ιστορία διαδραματίζεται στο πιο μαγικό μέρος, λίγο έξω από το Ορλάντο. Στην ταινία, συναντάμε την Halley να χάνει τη δουλειά της κι ένα εξάχρονο κορίτσι στην ηλικία της Moonee να μετακομίζει δίπλα τους. Η συγκεκριμένη επιλογή της ταινίας στηρίζεται στο γεγονός ότι αυτή χαρακτηρίστηκε ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του κινηματογράφου της επισφάλειας (Berlant, 2011· Sticchi, 2021). Ο κινηματογράφος της επισφάλειας (cinema of precarity) από την Berlant (Berlant, 2011), επικεντρώνεται στο να προσδιορίσει τις νέες συν-αισθηματικές εκφράσεις και το ύφος που υιοθέτησε η παγκόσμια οικονομία στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ. Μας ενδιαφέρει, συνεπώς, να συζητήσουμε για το πώς οι επισφαλείς μορφές διαβίωσης και οι δυσβάσταχτες οικονομικές ανισότητες στον νεοφιλελευθερισμό επηρεάζουν και διαμορφώνουν τις υποκειμενικότητες των δυο κεντρικών χαρακτήρων της ταινίας, της εξάχρονης Moonee και της μητέρας της, Halley. Υποστηρίζουμε ότι η ταινία *The Florida Project* με βάση την αισθητική της και τον συναισθηματικό ρεαλισμό - τους τρόπους με τους οποίους επενδύουμε συναισθηματικά και πορευόμαστε σε μια ιστορική περίοδο διάχυτη από την επισφάλεια- μας επιτρέπει να διερευνήσουμε ψυχοκοινωνικές όψεις και οικονομικούς μηχανισμούς που συγκροτούν τις δυσκολίες και τους αγώνες ανθρώπων που κατοικούν στο κοινωνικό περιθώριο. Με άλλα λόγια, η ταινία *The Florida Project* συνδέει την ψυχική οικονομία μιας καλής ζωής με τη νεοφιλελεύθερη πολιτική, μέσα από την αισθητική και τους χαρακτήρες που υιοθετεί.

Κατά συνέπεια, θεωρούμε ότι η κριτική ανάλυση της ταινίας αφορά ουσιαστικά κριτική της κοινωνίας και της ιστορίας που οδήγησε στην παραγωγή του *The Florida Project*. Η ταινία βασίζεται στην οικονομία και την ιδεολογία και συνομιλεί με αναπαραστάσεις παιδιών και γονέων σε συνθήκες φτώχειας, περιθωριοποίησης και αστεγίας που μπορούν να αξιοποιηθούν από την εκπαίδευση.

### **Θεωρητικό υπόβαθρο για την ανάλυση της ταινίας**

Η Lauren Berlant δημοσιεύει το βιβλίο της *“Cruel Optimism”* (Berlant, 2011) και αποπειράται να καταγράψει μια θεώρηση για το πώς ζούμε τις ζωές μας στον φιλελευθερισμό. Όπως υποστηρίζει η ίδια, μας αρέσει να φανταζόμαστε ότι η ζωή μας ακολουθεί κάποια μορφή διαδρομής, όπως η πλοκή μιας νουβέλας. Ωστόσο, συχνά νιώθουμε μια αίσθηση επισφάλειας -μια σχεδόν σπλαχνική υποψία ότι στη ζωή μας δεν κερδίζουμε τον έλεγχο και την κυριότητα μέσα από τη σκληρή δουλειά ή τη συνέπεια σε κανόνες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παύουμε να ελπίζουμε (Berlant, 2011). Η επιμονή του αμερικανικού ονείρου, σύμφωνα με την Berlant (2011), ισοδυναμεί με μια μορφή βάνουσης αισιοδοξίας

«όταν οι ίδιες σου οι επιθυμίες αποτελούν, στην ουσία, εμπόδιο για να πετύχεις μια καλή ζωή όπως την ονειρεύεσαι» (ό.π., σελ. 2).

Η καλή ζωή είναι, για την Berlant (2011) μια σισύφεια προσπάθεια που συνυφαίνει μια αίσθηση ματαιότητας με την προσδοκία για μια θετική εξέλιξη. Το αδιέξοδο που συναντούμε καθημερινά, σύμφωνα με τη συγγραφέα δεν μας αδρανοποιεί. Μάλλον, μας φέρνει αντιμέτωπες με μια κατάσταση προσωρινής αναστολής, καθώς συνεχίζουμε να αντλούμε δυνάμεις και έμπνευση από τον κυρίαρχο δημόσιο λόγο περί ατομικών επιλογών και επιτυχίας. Το συναισθηματικό πλαίσιο αναφοράς που η συγγραφέας υιοθέτησε ήταν ο τρόπος της να κατανοήσει και να ανταποκριθεί στη βάνουση αισιοδοξία του καπιταλισμού, και στην οργή των πολιτών που καταλάβαιναν ότι όσα κυνηγούσαν να πετύχουν, ήταν απλά ένα όνειρο. Την ενδιέφερε με άλλα λόγια αυτή η παροδική/προσωρινή συναισθηματική θερμοκρασία της καθημερινότητας.

Η αξιοποίηση των συναισθημάτων από την Berlant (2011) ως πολιτική επιτέλεση, συνδέεται με τη θέση της ότι οι κόσμοι μας δεν διαμορφώνονται μόνο από αφηγήσεις και αρθρωμένα λογικά επιχειρήματα, αλλά και από ενσώματες και άλεκτες εμπειρίες, από τη διάθεση, τις αισθήσεις, την ατμόσφαιρα, τα συναισθήματα. Η θεωρία των συναισθημάτων (*affect theory*) αποτέλεσε κυρίαρχο παράδειγμα στις λογοτεχνικές σπουδές, αλλά και γέφυρα για άλλα πεδία, όπως η κοινωνική ψυχολογία, η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία και η πολιτική θεωρία. Θεωρητικοί όπως οι Sara Ahmed (2004), Sianne Ngai (2005) και Ann Cvetkovich (2012) είχαν ήδη αρχίσει ή άρχιζαν να διερευνούν τα συναισθήματα ως πολιτισμικές πρακτικές σε ιδιαίτερα επισφαλείς συνθήκες. Η Berlant (2011) ριζώνει τη δική της εκδοχή για τη θεωρία των συναισθημάτων λιγότερο στην ψυχολογία και περισσότερο στον Μαρξισμό, στις πολιτισμικές σπουδές και ιδιαίτερα τη συμβολή του Raymond Williams, για τη δομή της αίσθησης (*structure of feeling*, Williams, 1977). Η δομή της αίσθησης, σύμφωνα με τον Williams (1977) αφορά ακριβώς την επισφαλή εξισορρόπηση μεταξύ δομής και δράσης, σε συγκεκριμένες ιστορικές εποχές: μεταξύ των κοινωνικών διεργασιών από τη μια πλευρά, και του πρόθυμου, εμπρόθετου, υποκειμένου που βιώνει τις αντίστοιχες κοινωνικές εμπειρίες και δρα ανταποκρινόμενο σε αυτές, από την άλλη. Η δομή της αίσθησης αξιοποιείται από την Berlant (2011) καθώς

εκφράζει τις αντιφάσεις προσωπικών, οικείων, ατομικών εμπειριών που, ωστόσο, συστηματικά, τροφοδοτούνται από συλλογικές και ιστορικές προκαταλήψεις, προσδοκίες, φόβους, επιθυμίες, συμβάσεις, θεσμούς, νόμους και κοινωνικές τροπικότητες που διατρέχουν το πάσχον υποκείμενο. Για την Berlant (2011), τα συναισθήματα δεν είναι ανιστορικά ή προσυνειδητά αλλά διαμεσολαμβάνουν ανάμεσα στη σκέψη και στη διαίσθηση. Κατά συνέπεια η επισφάλεια είναι «ρεαλιστική» στον βαθμό που συνδέεται με τις συνθήκες αστάθειας και ανασφάλειας που επιβάλλει ο καπιταλισμός και «συναισθηματική» καθώς περιγράφει το πώς ζούμε το ιστορικό παρόν (ό.π., σελ. 201-202). Και η αίσθηση που χρησιμοποιεί ο Williams (1977), στην ουσία, δεν αφορά κάτι επεξεργασμένο και αρθρωμένο μέσω της σκέψης, αλλά το κενό ανάμεσα σε θεσμικούς λόγους πολιτικών και κοινωνικών ρυθμίσεων και στον τρόπο που τα άτομα ανταποκρίνονται σε αυτούς, παράγουν πολιτισμό και ζουν τις ζωές τους.

Η Berlant (2011), ενδιαφέρθηκε για τα χρονικά αυτών των δύσκολων διεργασιών προσαρμογής που επικράτησαν στις μεταπολεμικές αντιλήψεις της καλής ζωής σε περιόδους ανθηρής οικονομίας και που διαπραγματεύονται διαρκώς το τι ζωές ζούμε και τι ζωές τελικά μας αξίζουν. Αν και το βιβλίο της “Cruel Optimism” είναι πυκνό και ακαδημαϊκό, άσκησε σημαντική επιρροή στην πολιτική των ΗΠΑ, κατά την ιστορική περίοδο της οικονομικής κρίσης που ξεκίνησε το 2007, με τον Barack Obama να θεωρεί ότι μπορεί να αντλήσει από αυτή την «αυθάδεια της ελπίδας» και να πετύχει μια προοδευτική διακυβέρνηση. Για την ίδια την Berlant (2011), το αμερικανικό όνειρο πάντα αποτελούσε μια γοητευτική πρόκληση που συγχέει τις ιδιωτικές μας ζωές με αυτές μιας εθνικής πολιτικής. Σύμφωνα με τις Αθανασίου και Ευθυμίου (2021), η Berlant, εν τέλει, συγκροτεί μια πολιτισμική θεωρία για τον τρόπο που δημιουργούμε σχέσεις, νιώθουμε οικειότητα και αγάπη. Ή ακριβέστερα για το πώς οι προσωπικές μας επιλογές και οι ιδιωτικές μας ζωές καθώς και οι φαντασιώσεις μέσα από διάφορες προσκολλήσεις ή συναισθηματικούς δεσμούς σε αντικείμενα ή πρόσωπα

«συνυφαίνονται με θεσμούς, νόρμες, σχέσεις εξουσίας, ιδεολογικές συγκρούσεις, το κανονιστικό ιδεώδες της ‘εθνικής ενότητας’, τον νόμο, τον καπιταλισμό, την καταναλωτική κουλτούρα, την κυρίαρχη ηθική και αισθητική» (ό.π., σελ. 5).

Καθώς μαθαίνουμε να υιοθετούμε διάφορες προσκολλήσεις ή να επενδύουμε συναισθηματικά στο τι τελικά αξίζει να αγαπάμε, τι χρειάζεται να καταφέρουμε παρά τις συστημικές ανισότητες, στην καθημερινότητά μας, φαντασιωνόμαστε και κυνηγάμε στόχους που εμπεριέχουν ήδη το απραγματοποίητο και την αποτυχία. Η Αθανασίου (2021) αναφέρεται στη δυναμική της έννοιας «βάνουση αισιοδοξία», ως μια δυνατότητα για κριτική πολιτισμική ερμηνεία και ανάλυση των σύγχρονων καπιταλιστικών κοινωνιών (με αφορμή τη «μελέτη περίπτωσης» της βορειοαμερικανικής κοινωνίας). Συνεχίζοντας, για την Αθανασίου

(ό.π., σελ. 5) «το ερώτημα είναι πώς γίνεται εφικτό να φανταστούμε τη ζωή διαφορετικά, δεδομένου ότι το “διαφορετικά” φέρει αρνητικές συνδηλώσεις. Και πώς ανακτάμε τη δυνατότητα του διαφορετικού φαντασιακού και της νέας σχεσιακότητας, χωρίς να αποκλείσουμε τον χώρο για την απώλεια και την αμφισημία ... ».

## Περιεχόμενο, πραγματολογικά και κινηματογραφική κειμενική ανάλυση της ταινίας *The Florida Project*

Στηριζόμενος στο φιλμ *Tangerine* που γυρίστηκε με iPhone-shot (κινηματογραφική λήψη μέσω της χρήσης κάμερας από κινητό), ο σκηνοθέτης Sean Baker (σε συνεργασία με τον σεναριογράφο Chris Bergoch), δεν έχασε τίποτε από την οξύτητα και κριτική ματιά του, δουλεύοντας με μεγαλύτερο προϋπολογισμό και με τον Willem Dafoe, ως τον απρόθυμο μάνατζερ και μια πατρική φιγούρα στο Orlando motel που σκηνοθετείται η ταινία.

Αρχίζουμε, λοιπόν, να αναφερόμαστε σε πατρικές φιγούρες, κοινωνικό δράμα, μοτέλ, και σε μαθήματα ζωής; Σύμφωνα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη, είναι το τελευταίο που θα ήθελε να κάνει με την feel-good ταινία του. Μπροστά και στο κέντρο είναι η Moonee (Brooklynne Prince), ένα εξάχρονο κορίτσι που ξεχειλίζει από αισιοδοξία, χιούμορ και χάος. Μαζί με την παρέα της, τον Scooty και την Jancey που μόλις μετακόμισε στη διπλανή πόρτα του μοτέλ, είναι μικροί για να αναγνωρίσουν ή να ενδιαφερθούν για το ότι ζουν κάτω από το όριο της φτώχειας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν το βιώνουν. Τα παιδιά γυρίζουν όλη μέρα στους δρόμους: μόνο που εκεί που κινούνται είναι η άλλη πλευρά ενός αυτοκινητόδρομου, περικυκλωμένου από καταστήματα με σουβενίρ και εγκαταλειμμένα σπίτια. Και κάπου εκεί κοντά βρίσκεται το πιο χαρούμενο μέρος στη γη, ο κόσμος της Disney. Η νεαρή μητέρα της Moonee, Halley (την υποδύεται η Bria Vinaite, που ο σκηνοθέτης την ανακάλυψε στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης) έχασε πρόσφατα τη δουλειά της καθώς δεν ήθελε να κάνει *επιπλέον χάρες* σε πελάτες, δουλεύοντας στον χώρο του στριπτίζ.

Ο τίτλος της ταινίας προέρχεται από το όνομα του θεματικού πάρκου και λειτουργεί ως ειρωνεία, καθώς τα μοτέλ είναι κατά βάση εργατικές κατοικίες. Οι άνθρωποι που ζουν εκεί, τουλάχιστον αυτοί με τους οποίους «κολλάμε» στο μεγαλύτερο τμήμα της ταινίας είναι η Moonee, ο Scooty και η Jancey, που τρέχουν πάνω κάτω, πειράζοντας όποιον συναντούν και χωρίς να δίνουν σημασία στα βάσανα των μεγάλων. Ο σκηνοθέτης (Baker, 2017a), δηλώνει ότι για την ταινία του επηρεάστηκε από τη σειρά του Hal Roach *Our Gang*<sup>2</sup>. Δεν αποτελεί, συνεπώς, έκπληξη ότι το *The Florida Project* μας αιχμαλωτίζει στη σύγχρονη εκδοχή της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης του 1930 (Rooney, 2017).

Η ταινία είναι γεμάτη από έναν χαρούμενο θόρυβο. Το πρώτο τρίτο της κυλάει φρενιτικά, με μια στυλιζαρισμένη θολούρα, όπου τα παιδιά παίζουν εξαιρετικά, θυμίζοντας μας τον Truffaut στο *Pocket Money*<sup>3</sup>. Σε ορισμένα, περιορισμένα σημεία, τα πράγματα κυλάνε αργά στο *The Florida Project* και έχουν μια προσέγγιση που μας θυμίζει ντοκιμαντέρ. Η καταίγίδα ξεσπά, όπως συμβαίνει με τις συχνές καταστροφικές

<sup>2</sup> *Our Gang* (γνωστή και με τον τίτλο *The Little Rascals* or *Hal Roach's Rascals*) είναι μια Αμερικάνικη σειρά από μικρού μήκους κωμικές ταινίες. Παρουσιάζει το χρονικό μιας ομάδας φτωχών παιδιών σε μια γειτονιά και τις περιπέτειές τους. Ο παραγωγός της σειράς είναι ο Hal Roach, και η σειρά εκτείνεται από το 1922 έως το 1944, κινηματογραφώντας τα παιδιά με έναν σχετικά φυσικό τρόπο, με σκηνοθετικές οδηγίες για ένα παίξιμο που δεν μιμείται το στιλ ενηλίκων ηθοποιών (*"Our Gang"*, 2023).

<sup>3</sup> Το *Small Change* είναι μια γαλλική ταινία του 1976 σε σκηνοθεσία F. Truffaut για την παιδική αθωότητα και την παιδική κακοποίηση. Σε αγγλόφωνες χώρες εκτός Βόρειας Αμερικής, η ταινία είναι γνωστή ως *Pocket Money* (*"Small Change Film"*, 2023).

καταιγίδες στην πολιτεία της Florida, όταν η Halley, η μαμά της Moonee χάνει τη δουλειά της και όλα μοιάζουν καταθλιπτικά προβλέψιμα. Η ταινία *The Florida Project* με ελάχιστη πλοκή, εξετάζει διεισδυτικά τους καθημερινούς αγώνες των φτωχών στην Αμερική, εκείνων που έχουν έστω και μια ελάχιστη απασχόληση, αλλά και που πάλι δεν καταφέρνουν να τα βγάλουν πέρα (Youngdahl, 2017).

Ως προς την κινηματογραφική γλώσσα, η έμφαση σε μια συναισθηματική διάθεση ενισχύεται από τα υπερβολικά ζωηρά χρώματα στην αρχιτεκτονική και στους χώρους της ταινίας: οι έντονα μωβ τοίχοι του μοτέλ, και ο καλοκαιρινός ήλιος της Florida μαζί με τα ασύμμετρα σχέδια των μαγαζιών, καταφέρνουν και ξεφεύγουν, τελικά, από συναισθηματικά μοτίβα κατάθλιψης. Ωστόσο, αυτοί οι οπτικοί χάρτες παιχνιδιού και χαράς συνυπάρχουν με εξαιρετικά δυσβάσταχτες αποκαλύψεις που εμπλέκουν μητέρες μόνες, φτώχεια, επισφάλεια, επιτήρηση, πρόνοια (Sticchi, 2021). Η Prince, που υποδύεται την Moonee με το παίξιμό της, στην ουσία, φαίνεται να αντανακλά τον απόηχο του ενήλικου κόσμου γύρω της. Ενώ τίποτε σχεδόν δεν συμβαίνει στην ταινία, όλα διακυβεύονται. Η κάμερα του Baker αιχμαλωτίζει την οπτική της Moonee με μια ρευστότητα αντάξια των σκηνοθετών αδερφών Dardenne. Ο χαρακτήρας της μικρής δεν έχει την ευκαιρία να εκφράσει τη σκέψη της και έτσι ο Baker με τους συνεργάτες του κάνουν το *The Florida Project* μια γοητευτική εξερεύνηση της παιδικής ψυχολογίας (Kohn, 2017). Τα ανεκπαίδευτα παιδιά τα πάνε μια χαρά με την κάμερα, καθώς κατά μια έννοια, συνέχεια παίζουν. Όταν η Moonee διαπιστώνει ότι οι επιπτώσεις των δραστηριοτήτων τους στο νεοφιλελεύθερο τοπίο σημαίνουν την απομάκρυνσή της από τη μαμά της, τότε ο σκηνοθέτης κρατά την κάμερα στο πρόσωπο της τόσο, όσο για να δείξει τη σύγχυση και τον φόβο από την απειλή αποχωρισμού της από έναν γονιό που κρίνεται ότι δεν τα κατάφερε τελικά να της παρέχει προστασία (Rooney, 2017).

Στο *The Florida Project* η ακινησία και η επισφάλεια αναπαρίστανται με τον χώρο του Magic Castle να σκηνοθετείται σε μακρινά στατικά πλάνα: αλλά και όταν ακόμη τα πλάνα δεν είναι στατικά, οι πρωταγωνιστές και πάλι δεν μπορούν να απομακρυνθούν (Yoshida, 2017). Τα παιδιά κινούνται γύρω γύρω με έναν κυκλικό τρόπο που δηλώνει το αδιέξοδο, σε χώρο και χρόνο: ο χρόνος μοιάζει να έχει ξεχειλώσει και η παρέα των παιδιών φαίνεται να μετακινείται, αλλά τελικά είναι σαν να έχει κολλήσει, σαν να μην καταφέρνει να κάνει ούτε ένα βήμα μπροστά (Berlant, 2011). Η έγχρωμη φαντασία των παιδιών, με την κάμερα του σκηνοθέτη κοντά στο έδαφος, βάζει τον θεατή στο ίδιο επίπεδο με τα παιδιά πρωταγωνιστές, όπου ο κόσμος μοιάζει την ίδια στιγμή φωτεινός και θορυβώδης, αλλά και κλασικός και επαναλαμβανόμενος (Paszkiwicz, 2022).

## Η ταινία *The Florida Project* ως κινηματογράφος της επισφάλειας

Στην παρούσα ενότητα, μας ενδιαφέρει να συζητήσουμε πώς το έργο του Baker με τη σεναριακή επιλογή και την κινηματογραφική αισθητική του συνομιλεί με την βάνουση αισιοδοξία της Berlant (2011) και αναγνωρίζεται ως κινηματογράφος επισφάλειας. Η Lauren Berlant στο έργο της “Cruel Optimism” (2011) υποστηρίζει ότι οι διάφορες κρίσεις δεν αφορούν καταστάσεις εξαίρεσης, αλλά διεργασίες καθημερινότητας. Την ενδιαφέρουν ποικίλες πολιτισμικές φόρμες που συνθέτουν ένα πλούσιο και ετερογενές αρχείο από ποίηση, μουσική, ΜΜΕ, λογοτεχνία αλλά και κινηματογράφο. Οι ταινίες επισφάλειας διαπραγματεύονται το πώς σταδιακά ξεφτίζουν φαντασιώσεις μιας καλής ζωής, ακόμη και αν η ανάγκη για μια καλή ζωή συνεχίζει να είναι ζωντανή. Σύμφωνα με την Berlant (2011) μεταξύ του μελοδραματικού ρεαλισμού

του Χόλυγουντ των δεκαετιών του 1930 και 1940 και του μεταπολεμικού Ιταλικού νεορεαλισμού, ο κινηματογράφος της επισφάλειας αναμειγνύει το μελόδραμα με την πολιτική σε μια πιο επιφυλακτική/κουμπωμένη αισθητική για να καταγράψει το τι τελικά συντηρήθηκε από τις εθνικές, κοινωνικές, οικονομικές πολιτικές και την εγκατάλειψη ομάδων πληθυσμού που ορίστηκαν ως σπαταλημένες ζωές. Με βάση την προσέγγιση της Berlant (ό.π., σελ. 161-189), οι ταινίες των αδερφών Dardenne Η υπόσχεση (*La Promesse*, 1996) και Ροζέτα (*Rosetta*, 1999), αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα για το σινεμά της επισφάλειας: η κινηματογραφική τους γραφή υιοθετεί την έννοια του μεταφορντικού (post Fordist) συν-αισθήματος<sup>4</sup>, όπου τα παιδιά αναζητούν τρόπους διεξόδου από την κρίση, σε ένα μεταβιομηχανικό παρόν, με τη διεθνή συρρίκνωση του κράτους πρόνοιας (Χατζηπέμος & Μπίμπου, 2021). Ταυτόχρονα, στο σινεμά της επισφάλειας, οι διαδρομές ζωής των παιδιών κανονικοποιούνται καθώς τα ίδια φαίνεται να μοιράζονται τις επιθυμίες για μια καλή ζωή, και συντηρούν φιλοδοξίες για μια ζωή μισό-ουτοπική και μισό-κανονική. Το σινεμά της επισφάλειας ενδιαφέρεται για τις αντιξοότητες της εργατικής τάξης -ένα ενδιαφέρον που ήδη εκφράστηκε νωρίτερα με τον Ιταλικό νεορεαλισμό και τον Βρετανικό κοινωνικό ρεαλισμό. Η Berlant (2011), ωστόσο, επικεντρώνεται στην παραγωγή ταινιών από τη δεκαετία του '90 και μετά, με τη σταδιακή επικράτηση του νεοφιλελευθερισμού. Η αισθητική για την ίδια όπως και για τον Williams (1997), συνδέεται άμεσα με την εμπειρία του κόσμου.

Αντλώντας από το σινεμά της επισφάλειας, μας ενδιαφέρει η συναισθηματική ατμόσφαιρα της επιβίωσης στο έργο του Sean Baker, *The Florida Project*. Η ταινία, όπως ήδη αναφέρθηκε, περιγράφει την πραγματικότητα μιας Αμερικής μετά την περίοδο της πρόσφατης οικονομικής ύφεσης και επικεντρώνεται στους αόρατους/αθέατους άστεγους που ζουν βδομάδα με βδομάδα σε φτηνά μοτέλ, στο Orlando Disney World. Καθώς καταγράφει «τους συγκεκριμένους τρόπους μιας αισθησιακής/αισθητηριακής δράσης προς και πέρα από πρακτικές επιβίωσης» (Paszkiwicz, 2022, σελ.140), ο σκηνοθέτης της στήνει ένα όνειρο περιπέτειας της παιδικής ηλικίας, που συγκρούεται με τη βάνουση αισιοδοξία του νεοφιλελευθερισμού. Την ίδια στιγμή που φιλμογραφούνται τα αδιέξοδα σε αυτές τις περιπέτειες των παιδιών, δημιουργούνται συναισθηματικές χρονικότητες που δίνουν, δυνητικά, χώρο και ανοίγματα για το ξεπέραςμα των αδιέξοδων. Το αδιέξοδο στην ταινία αφορά τόσο τη διάρκεια του παρόντος, όσο και τους τρόπους που η συνθήκη της επισφάλειας κυλά μέσα από διάφορους χώρους και σώματα και συγκροτεί καθημερινότητες κρίσης στις οποίες οι πρωταγωνίστριες καλούνται να προσαρμοστούν για να ζήσουν. Όπως λέει και η Berlant (2011), υπάρχει μια επανάληψη στην καθημερινότητα που καθιστά τις ζωές μας προβλέψιμες και λιγότερο ηρωικές. Στην ταινία *The Florida Project*, τα σώματα των παιδιών μοιάζουν παγιδευμένα στην οθόνη, παρά τις συνεχείς, επαναλαμβανόμενες μετακινήσεις τους.

---

<sup>4</sup> Η οικονομία του μεταφορντισμού (post-Fordism) συνοδεύεται από την πτώση του ελέγχου και της παραγωγής των εθνικών αγορών και από την ανάδειξη παγκόσμιων αγορών και εταιρειών. Η μαζική παραγωγή αντικαθίσταται από ευέλικτες εξειδικεύσεις και οι οργανισμοί αρχίζουν να δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην επικοινωνία και λιγότερο στον έλεγχο και στη διοίκηση. Η οικονομία του μεταφορντισμού (Post Fordism) οδήγησε σε ανισότητες στις εταιρείες μεταξύ των εργατών με μεγάλη εξειδίκευση, επαρκείς μισθούς και εργασιακά προνόμια και των εργατών στην περιφέρεια των εταιρειών που συνήθως ήταν μερικής απασχόλησης, σε καθεστώς ημι-ανεργίας και με ελάχιστα προνόμια ("Post-Fordism", 2023).

Κόντρα σε κανονικοποιητικές πρακτικές, λογικές και τρόπους σκέψης, έξω από την κλασική δομή της οικογένειας, τα παιδιά συνεχίζουν να ζουν και η χρονικότητα αφορά τόσο την κοινωνική οργάνωση του χρόνου (π.χ. χρόνος εργασίας ή διασκέδασης και χαλάρωσης) όσο και την ίδια τη διάρκεια του, τη συναισθηματική, δηλαδή, αντίληψη ενός χρόνου που περνά, ωρών που κυλάνε χωρίς να συμβαίνει τίποτε. Πρόκειται για μια συναισθηματική οικονομία κανονικοποίησης που χαρακτηρίζει την αισθητική της ταινίας του Baker, με τα αδιέξοδα, το «κόλλημα», την επανάληψη των καθημερινών ρυθμών.

Από τους αρχικούς, ακόμη, τίτλους της ταινίας *The Florida Project*, το κεντρικό θέμα είναι η αντίθεση μεταξύ της φαντασίας και της φθοράς. Η Moonee και ο Scooty, οι βασικοί πρωταγωνιστές γέρνουν προς έναν μωβ τοίχο, εμφανώς νιώθοντας πλήξη, μέχρι που ακούν ένα άλλο παιδί να τους καλεί από απόσταση, τον Dicky και να τους ξεσηκώνει να πάνε να δούνε τους νέους ένοικους προς το μοτέλ. Η κάμερα παραμένει σε ένα άδειο πλάνο, τονίζοντας τις υφές ενός τοίχου που καταρρέει. Η κατάρρευση του μοτέλ βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με τα γειτονικά πολυτελή ξενοδοχεία και τον κόσμο της Disney, που παραμένουν κυρίως εκτός κάδρου. Το *The Florida Project*, όπως σημειώνει ο Mark Kermode (2017) στην εφημερίδα *The Guardian*, ήταν ένα ουτοπικό όνειρο που άνηθε στον κόσμο της Disney. Τα μοτέλ μοιάζουν ομοιώματα του αμερικανικού ονείρου και ο σκηνοθέτης τα χρησιμοποιεί ως φανταστικό χώρο για να δηλώσει την υπερρεαλιστική ποιότητα του παρόντος, ενός παρόντος που μοιάζει σαν φυλακή. Συνάμα, ο Baker χρησιμοποιεί τα μοτέλ για να τονίσει την έντονη διάσταση μεταξύ ενός φανταστικού, εξωπραγματικού ονείρου στο πιο χαρούμενο μέρος της γης και την απελπισία των νέων πρωταγωνιστών που ζουν σε γκρεμισμένα και παρατημένα δωμάτια έξω από τα όρια των θεματικών πάρκων.

Τα παιδιά εγκλωβισμένα σε δυο χρονικότητες στο σήμερα και το μέλλον, φαίνονται παγιδευμένα στο ότι δεν υπάρχει μέλλον για αυτά, όχι μόνο γιατί δεν έχουν πρόσβαση στον κόσμο της Disney, αλλά και γιατί το μέλλον τους πιθανόν είναι μια μονότονη επανάληψη του παρόντος τους. Η κοινωνική τους τοποθέτηση και το «κόλλημα» στον ίδιο χώρο και χρόνο ενισχύονται ακόμη περισσότερο από τη συνεχή παρουσία και κίνηση των ελικοπτέρων που πετάνε μεταφέροντας αγαθά για τους πελάτες των θεματικών πάρκων. Η φυσική εγγύτητα και η κινητικότητα αυτών των πελατών που σπάνια αλληλοεπιδρούν με τους περιθωριοποιημένους κατοίκους των μοτέλ έρχεται σε αντίθεση με τον εγκλεισμό των τελευταίων σε κλειστοφοβικά δωμάτια (Paszkiwicz, 2022).

Στην ουσία, το *The Florida Project* -όπως και άλλες ταινίες που χαρακτηρίστηκαν ως κινηματογράφος της επισφάλειας (Berlant, 2011)- αφορά την αφήγηση ζωής αναλώσιμων εργατών, μαύρων, «σκούρων» και λευκών που ζουν στη μόνιμη περιφέρεια της παγκόσμιας οικονομίας. Οι κάτοικοι του Magic Castle είναι τμήμα της εργατικής τάξης που ζει σε επισφάλεια με χαμηλούς μισθούς και ανεργία. Κάποιοι ζητιανεύουν, ενώ η Moonee και η παρέα της ψάχνουν φαγητό με πιο δημιουργικούς τρόπους, παίζοντας καθημερινά με μια θεϊκή αναρχική ενέργεια. Το *The Florida Project* αφορά μια κινηματογραφική μυθοπλασία για τις συνέπειες μιας κουλτούρας εμμονικής με τον καταναλωτισμό, με ολοένα αυξανόμενους δείκτες ανισότητας -και στην ουσία καταδεικνύει τη βάνουση αισιοδοξία της Berlant (Tunstall, 2017). Ο υπαρξιακός περιορισμός των φτωχών σε νέες παραγκουπόλεις συνυφίνεται με μια διάσταση βίαιης αποστέρησης βασικών αγαθών και δικαιωμάτων και πρωτόγονης συσσώρευσης μικροαντικειμένων για να βιωθεί η καθημερινότητα.

Το *The Florida Project* ανήκει κυρίως στους νέους πρωταγωνιστές του. Ενώ μας θυμίζει την ταινία του *Little Fugitive*,<sup>5</sup> όπου ένας μικρός δραπετεύει στο Coney Island μόνος του, ο Baker (2017) χρησιμοποιεί τον νεορεαλισμό για να μετατρέψει ένα ζοφερό τοπίο σε μια ηλιόλουστη χώρα των θαυμάτων, όπου τα παιδιά συνδέονται με το περιβάλλον τους μέσα από ένα συνεχές παιχνίδι, σε μια βουτιά στην Αμερική της φτώχιας (Kohn, 2017). Το γεγονός ότι η Moonee παίζει, δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν πραγματικοί κίνδυνοι (Kenigsberg, 2017). Τελικά, πρόκειται για μια κοινότοπη ιστορία μιας μητέρας μόνης και της κόρης της στα όρια της φτώχιας. Η κινηματογραφική αφήγηση, ωστόσο, αγκαλιάζει όλες τις λεπτομέρειες της καθημερινότητάς τους, χωρίς να θέλει να πετύχει γενικά και καθολικά συμπεράσματα και για αυτό και διακρίνεται από μια εντιμότητα.

Ο Baker (2017b) σκόπιμα δεν εξιδανικεύει τη νεότητα, ούτε υποβαθμίζει τη φτώχια. Ο διαχειριστής του μοτέλ Bobby, από τον Willem Dafoe -σε έναν από τους καλύτερους ρόλους του και από τους ελάχιστους αναγνωρίσιμους επαγγελματίες ηθοποιούς της ταινίας- έχει δει δεκάδες Moonees and Halleys στο μοτέλ, αλλά και πάλι δεν μπορεί να πάψει να νοιάζεται για τις ανθρώπινες ζωές που νοικιάζουν τα δωμάτια. Ζώντας και δουλεύοντας στο ίδιο περιβάλλον δυσκολεύεται να διακρίνει μεταξύ της δουλειάς και της «ιδιωτικής» συναισθηματικής ζωής. Λύνει προβλήματα συντήρησης των κτιρίων, αναφέρει άτακτες συμπεριφορές των παιδιών, αλλά εκδηλώνει και το πραγματικό του ενδιαφέρον για αυτά, καθώς συχνά τα προστατεύει από διάφορους κινδύνους: έναν δυνητικό παιδόφιλο, ένα πρόστιμο ή μια επικείμενη απειλή φυλάκισης για μικροκλοπές που αφορά τη μαμά της Moonee, Halley. Στην ουσία, ο Bobby προσπαθεί να συγκρατήσει το όνειρο από το να μη σωριαστεί τελείως, ενώ και ο ίδιος είναι παγιδευμένος στην παρακαμιακή κοινότητα των ενοικιαστών του μοτέλ. Τελικά, αποδεικνύεται αδύναμος να αντισταθεί στη δομική ανισότητα και αδικία (Sticchi, 2021).

Το μοτέλ λειτουργεί ως σύμβολο μη χώρων, καθορισμένων από παροδικότητα και κινητικότητα, αλλά και ως το σπίτι των πρωταγωνιστών της ταινίας. Η ταινία βασίζεται στη σύλληψη ενός ιδιότυπου διπλού καταφυγίου. Το χρωματιστό μοτέλ είναι για τα παιδιά μια όαση, ένα μονοπάτι διαφυγής από τη σκληρότητα του κόσμου των ενηλίκων τον οποίον (επιλέγουν να) αγνοούν. Πορεύονται με πυξίδα τη γεμάτη πάθος και όρεξη για ζωή καρδιά τους. Αυτοί οι νεαροί ορκισμένοι εχθροί της βαναυσότητας που κρύβει η ενηλικίωση, από την άλλη πλευρά, γίνονται οι ίδιοι το καταφύγιο για τους ενήλικες. Η Halley, μια γυναίκα νέα και ατίθαση, παίρνει δύναμη από την παιδική ψυχή που τη συντροφεύει για να αντέξει τις δυσκολίες και την παντού ελλοχεύουσα ταπείνωση, και μαζί με την κόρη της, τη Moonee, συγκροτούν ένα αλληλεξαρτώμενο ζεύγος. Στο *The Florida Project* δεν υπάρχουν «κακοί» χαρακτήρες. Υπάρχει μια αφόρητη, δυσβάσταχτη πραγματικότητα ενώ η ψυχική οικονομία των παιδιών σηματοδοτεί το αντίθετο αυτής της σκληρής πραγματικότητας. Τα γέλια, τα παιχνίδια και τα σκιρτήματα είναι ικανά να αποτελέσουν τα πιο γενναϊόδωρα καταφύγια. Ακόμα και αν δεν προσφέρουν οριστικές λύσεις, απαλύνουν τον πόνο και χαϊδεύουν στοργικά βασανισμένες ενήλικες ψυχές.

---

<sup>5</sup> Το *Little Fugitive* είναι μια αμερικανική ανεξάρτητη ταινία του 1953 σε σενάριο και συγγραφή των Raymond Abrashkin, Morris Engel και Ruth Orkin, η οποία αφηγείται την ιστορία ενός παιδιού που ζει μόνο του στο Coney Island ("*Little Fugitive*", 2023).

Οι τεχνικές φόρμας όπως η αφηγηματική δομή, η σύνθεση και η διάρκεια των σκηνών, η κίνηση της κάμερας, οργανώνουν τη συναισθηματική χρονικότητα των πρωταγωνιστών, καθιστώντας ορατό τον κενό ή μη παραγωγικό χρόνο. Η ταινία προσφέρει τη ματιά ενός παιδιού για τη ζωή σε μοτέλ στα όρια του κόσμου της Disney που λειτουργούν ως προσωρινή στέγαση για όσους είναι ένα βήμα πριν την αστεγία. Πολλοί κριτικοί συνδέουν την ταινία *The Florida Project* με τον Ιταλικό νεορεαλισμό και το Γαλλικό νέο κύμα, ειδικά με το *Κλέφτης ποδηλάτων* (*Ladri di biciclette*) του De Sica (1948)<sup>6</sup> και τα *400 χτυπήματα* (*Les quatre cents coups*) του F. Truffaut (1959)<sup>7</sup>. Η σύνδεση αυτή στηρίζεται κυρίως στη σκιαγράφιση παιδιών που χάνουν την «αθωότητά» τους σε έναν διεφθαρμένο κόσμο, αλλά και στην αισθητική του ρεαλισμού: τη χρήση ερασιτεχνών ηθοποιών, την κινηματογράφιση σε εξωτερικούς χώρους με την κάμερα στο χέρι και μια ιδιαίτερα διηγητική μουσική επένδυση<sup>8</sup>. Όπως ο νεορεαλισμός αντιπροσώπευε τη φτώχεια της Ιταλίας το 1940 και 1950, ο κινηματογράφος επισφάλειας, επίσης, ασχολείται με έναν κόσμο σε σύγχυση, βουτηγμένο σε μια οικονομική και κοινωνική κρίση. Το *The Florida Project* αφορά όσους ξέμειναν από το αμερικάνικο όνειρο και επικεντρώνεται στη βάνουση αισιοδοξία της παιδικής ηλικίας.

## Για την παιδική ηλικία

Η παιδική ηλικία στην ταινία του Baker *The Florida Project* για να έρθει σε αντιπαράθεση με τα αμήχανα και δύσκολα κοινωνικά ζητήματα, δίνει προτεραιότητα στη φωνή και τις βιωμένες εμπειρίες του παιδιού: του επιτρέπει να κυμαίνεται ανάμεσα στην εξέγερση και τον περιορισμό<sup>9</sup>. Με τη Moonee, βαδίζουμε μέσα από δύσκολους χώρους -φυσικούς και κοινωνικούς-, με τρόπους που μας εμπλέκουν στις εμπειρίες της:

<sup>6</sup> Ο *κλέφτης των ποδηλάτων* είναι ιταλική δραματική ταινία του 1948, σε σκηνοθεσία του Vittorio de Sica. Η ταινία περιγράφει την ιστορία ενός φτωχού πατέρα στη Ρώμη μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος αναζητά το ποδήλατό του, το οποίο κλάπηκε ("*Κλέφτης Ποδηλάτων*", 2023).

<sup>7</sup> Τα *τετρακόσια χτυπήματα* είναι δραματική κινηματογραφική ταινία που κυκλοφόρησε αρχικά στη Γαλλία το 1959 και στην Ελλάδα το 2002. Αποτελεί μία από τις χαρακτηριστικές ταινίες του Γαλλικού Νέου Κύματος ("*Τετρακόσια Χτυπήματα*", 2022).

<sup>8</sup> Η διηγητική μουσική είναι ό,τι μπορούν να ακούσουν οι χαρακτήρες μιας ταινίας, όπως για παράδειγμα, η μουσική από ένα πικάπ ή η μουσική που παίζουν οι μουσικοί στην οθόνη ("*Diegetic sound and non-diegetic sound*", 2021).

<sup>9</sup> Η ματιά του σκηνοθέτη για την παιδική ηλικία συνομιλεί με τις θέσεις της κοινωνιολογίας της παιδικής ηλικίας η οποία άσκησε κριτική στις κυρίαρχες αντιλήψεις περί παιδικής ηλικίας, με βάση τη νεωτερικότητα και τον καπιταλισμό: Τα παιδιά γίνονται αντιληπτά ως ατελείς ενήλικες, ανώριμα, ευάλωτα και εξαρτημένα, νομιμοποιώντας έτσι την ανάγκη φροντίδας και προστασίας, και κυρίως, την ανάγκη ελέγχου και επιτήρησης. Αυτού του είδους οι αντιλήψεις με την επιστημονική επικύρωση, οδηγούν και συνδέονται με συγκεκριμένες πρακτικές και πολιτικές όπου με πρόσχημα «το καλό» των παιδιών, τα περιθωριοποιούν και τα αποκλείουν από πολλές πλευρές της κοινωνικής ζωής· φυσικοί και δημόσιοι χώροι δεν είναι πλέον προσβάσιμοι, καθιστώντας τα παιδιά αόρατα από το δημόσιο βλέμμα, ενώ αναπτύσσεται μια προστατευτική/πατερναλιστική λογική εντός των θεσμοποιημένων δομών. Αντίθετα, η κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας δίνει έμφαση στα παιδιά ως κοινωνικά δρώντα υποκείμενα του παρόντος, και τονίζει, τη σημασία σχέσεων αμοιβαιότητας μεταξύ παιδιών και ενηλίκων σε μια απόπειρα υπέρβασης των δυισμών που θεμελίωσε η νεωτερικότητα (Κουγιουμουτζάκη, 2023· Mayall, 2000).

πρόκειται για άτακτες, χαρούμενες και συχνά χαοτικές παιδικές ηλικίες σηματοδωμένες από τις συνθήκες του κόσμου τους, αλλά όχι προκαθορισμένες από αυτές (Ford, 2019).

Η ταινία μιλάει για οικογένειες, κυρίως για μόνες μητέρες και τα μικρά παιδιά τους, που ζουν στο περιθώριο, αλλά και για τη διασκέδαση και τους κινδύνους που συνδέονται με τις ελευθερίες της παιδικής ηλικίας. Η έμφαση στο φιλμ δίνεται στην αποθέωση του παιχνιδιού και της φιλίας και δεν εστιάζει σε μια αφήγηση καταθλιπτική, παρά τις δραματικές και καταστροφικές συνθήκες που εξελίσσονται κατά την κινηματογραφική αφήγηση. Η Halley παρά την αποτυχία της στον ρόλο μιας συμβατικής μαμάς, είναι σύνθετη ως προς τον χαρακτήρισμό της. Τη βλέπουμε να παίζει στη βροχή, να επιλέγει ένα καλό σημείο/τόπο για να τιμήσει τα γενέθλια της φίλης της και κάνει κάθε τι να φαίνεται σημαντικό για την κόρη της και την παρέα της στην καθημερινότητά τους.

Σε αντίθεση με τον κοινωνικό ρεαλισμό του Βρετανικού κινηματογράφου και ειδικά του σκηνοθέτη Ken Loach (για παράδειγμα στην ταινία *Ladybird Ladybird*<sup>10</sup>), ο κινηματογράφος του Baker επιλέγει να διαπραγματευτεί τα αδιέξοδα των χαρακτήρων της ταινίας συνομιλώντας με το σινεμά της επισφάλειας. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης δηλώνει:

«θέλω να κάνω μια διασκεδαστική ιστορία, χρησιμοποιώντας ένα συγκεκριμένο είδος) και ... με αυτόν τον τρόπο έχεις τη δυνατότητα να φωτίσεις μια πολιτική κατάσταση ή μια κοινωνική ομάδα που δεν εκπροσωπείται, κάνοντας, συνάμα, την ταινία προσιτή σε ένα ευρύ κοινό κυρίως, ... λιγότερο με ενδιαφέρει ένα κοινωνικό ρεαλιστικό φιλμ» (Baker, 2017).

Η ταινία είναι τόσο «πραγματική» όσο αντέχει ο αμερικάνικος κινηματογράφος (Rustin, 2018).

Το ερώτημα της ευημερίας των παιδιών αποτελεί κοινό νήμα των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της παιδικής ηλικίας που συχνά συνδέεται με αφηγήσεις διαζυγίων, κακοποίησης ή παραμέλησης. Σε ταινίες όπως αυτές του Ken Loach ή του Kore-eda, *Nobody Knows*, 2004<sup>11</sup> (Μπίμπου και Παπαδόπουλος, 2021), οι αφηγήσεις τους συνυφαίνονται με ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα όπως είναι οι κρατικές παρεμβάσεις για την προστασία των παιδιών. Σε ανάλογες αφηγήσεις τα παιδιά λειτουργούν ως σύμβολο αθωότητας ή αγνότητας σε έντονη αντίθεση με την ανεπαρκή συμπεριφορά φτωχών και αστήρικτων γονέων ή του κράτους. Στην ταινία *The Florida Project* αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης συνομιλεί με θέματα γονικής ευθύνης μέσα από τον χαρακτήρα της Moonee. Στην ουσία, η ταινία και ο χαρακτήρας γίνονται ένα, με τη μικρή Moonee, να ξεσπά καθημερινά μέσα από παιχνίδι, πλάκες και αταξίες με την παρέα της, με φοβερή ζωτικότητα και ενέργεια. Ο τρόπος που κινείται στον δημόσιο χώρο η Moonee δείχνει από τη μια πλευρά μια γνώση της καθημερινής ζωής στους δρόμους και από την άλλη μια αξιοσημείωτη εμπιστοσύνη στον εαυτό της, καθώς ανεξάρτητη και ευρηματική, αναπαριστά το σύμβολο μιας χαλαρής από την ενήλικη κηδεμονία παιδικής ηλικίας. Ο σκηνοθέτης φαίνεται να

<sup>10</sup> Το *Ladybird, Ladybird* είναι μια βρετανική δραματική ταινία του 1994 σε σκηνοθεσία του Ken Loach ("*Ladybird, Ladybird*", 2023).

<sup>11</sup> Το *Nobody Knows* είναι μια ιαπωνική δραματική ταινία του 2004 που βασίζεται στην υπόθεση εγκατάλειψης παιδιών Sugamo του 1988. Η ταινία είναι σε σενάριο, παραγωγή, σκηνοθεσία και επεξεργασία από τον Hirokazu Kore-eda ("*Nobody Knows*", 2023).

καταλαβαίνει την ευχαρίστηση από αυτόν τον τρόπο μεγαλώματος (για παράδειγμα, σε μια σκηνή η μαμά λέει «σε ντρόπιασα», και η Moonee απαντά χαμογελώντας: «ναι, πράγματι, με καταντρόπιασες!»). Οι λήψεις διαρκείας στα παιδιά εκ μέρους του σκηνοθέτη, επιτρέπουν τον στοχασμό και δείχνουν μια οικειότητα με τους χαρακτήρες. Τα παιδιά λειτουργούν ως ένας διερευνητικός φακός μέσα από τον οποίο η ταινία ασχολείται με ευρύτερες αφηγήσεις κοινωνικοοικονομικής ανισότητας, στρατηγικές επιβίωσης, βία και παραβλέψεις του κρατικού μηχανισμού για κοινωνική πολιτική (Ford, 2019).

Ενώ υπάρχουν οι κοινωνικές διακρίσεις και οι διαχωρισμοί που περιορίζουν τον χώρο προσκόλλησης των παιδιών για χαρά και ψυχαγωγία, τα ίδια δομούν ένα δικό τους εναλλακτικό *habitus*, μια πρακτική που υπονομεύει τους συγκεκριμένους χάρτες ως προς το πού τους επιτρέπεται να ζουν και να κινούνται και καταφέρνουν να αναπλαισιώσουν μια οικολογία που τόσο αυθαίρετα και βίαια διαιρεί κοινωνικές τάξεις, πλούσιους και φτωχούς. Η Moonee και η παρέα της αρνούνται την περιθωριοποίηση και παραβιάζουν τα κοινωνικά όρια, μέσα από το παιχνίδι τους, μοιάζοντας να έχουν τη δύναμη να πολιτικοποιήσουν εκ νέου τις διάφορες μορφές εκμετάλλευσης όπως την αστεγία, στη σύγχρονη οικονομία. Τα παιχνίδια τους, εξάλλου, καταδεικνύουν εμφανώς την αλληλεξάρτηση μεταξύ των πλούσιων κέντρων και των απομονωμένων προαστίων και καταφέρνουν να ενώσουν τους δυο αυτούς διακριτούς χώρους (Sticchi, 2021).

Αν τα παιδιά στο *The Florida Project* αποτελούν το μέλλον μας, τότε κάτι πάει πολύ λάθος στη Βόρεια Αμερική. Την ίδια στιγμή σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, φυσάει ένα φρέσκο αεράκι, καθώς η πρόθεση του Baker με την προσέγγισή του, προτείνει μια σχεδόν μαγική φύση της παιδικής ηλικίας που μπορεί να παίξει και με τις πιο δυσφορικές καταστάσεις, τονίζοντας την ικανότητα της Moonee να αναζητήσει μια ζωή που να χωράει τους δικούς της όρους, έστω προσωρινά (Kohn, 2017). Κάθε μέρα είναι και μια μικρή περιπέτεια για την Moonee, αλλά ο σκηνοθέτης αποφεύγει συνειδητά να ρομαντικοποιήσει τη ζωή της. Αναγνωρίζει ότι πρόκειται για ένα μοναδικό παιδί, αλλά ποτέ δεν πέφτει στο χολιγουντιανό του αθώου παιδιού που με τα μάτια διάπλατα ορθάνοιχτα, απορεί με τα βάσανα των ανθρώπων. Η Moonee ξέρει τι γίνεται και, ξέρει, ίσως, περισσότερα από όσα οι ενήλικοι γύρω της. Θέλει όμως να περνά καλά (Tallerico, 2017).

Η κοινωνική κριτική της ταινίας ασκείται από τις φιγούρες εξουσίας που περνάνε περιοδικά από το μοτέλ και κυρίως από τις επιλογές των χώρων. «Futureland» και «Magical Castle» είναι τα ονόματα των μοτέλ όπου διάφορες φιλανθρωπικές οργανώσεις αφήνουν φαγητό για τους άπορους, από την πίσω πλευρά για να μην τρομάζουν τους περαστικούς καλοζωισμένους τουρίστες. Το βλέμμα των παιδιών, μέσα από τον σκηνοθέτη, αφορά πολύ μικρά παιδιά με φρέσκια οπτική, ρεαλισμό και χιούμορ που αποφεύγει τον οίκτο, τη συναισθηματοποίηση ή τη δαιμονοποίηση. Πρόκειται για μια χαρούμενη ταινία σε έναν άσχημο κόσμο (Stevens, 2019).

Ο Truffaut, μαέστρος της ματιάς των παιδιών, έλεγε ότι θα ήθελε να κινηματογραφήσει την εξαιρετική ικανότητα των παιδιών να στέκονται στα πόδια τους και να επιβιώνουν (Gillain, 2022). Αυτό είναι και το πνεύμα της ταινίας του Sean Baker. Το φιλμ δεν κάνει εξωτική τη δομή της οικογένειας, ούτε βουτάει στο *poverty porn*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Όρος που επικράτησε και αναφέρεται στο συναισθηματοποιημένο περιεχόμενο των ΜΜΕ, που υιοθετώντας μια σχεδόν ηδονοβλεπτική ματιά, τονίζει τις ασύμμετρες σχέσεις

Αντίθετα, χαρακτηρίζεται από την κατανόηση και μια περιέργεια για τις ευάλωτες ζωές, καθιστώντας τον Baker ως έναν από τους πιο πρωτότυπους χρονικογράφους της παιδικής ηλικίας. Πρόκειται για μια ωδή στην παιδική ηλικία, με τη Halley αναμφίβολα ανεύθυνη, αλλά και μια μαμά που αγαπά την κόρη της και θέλει να την κάνει να γελά. Μόνο που τα χαμόγελα είναι προσωρινά, όπως και οι κάτοικοι του μοτέλ. Η «πραγματική» παιδική ηλικία δεν υπάρχει ως παρόν, μόνο η ζωή, η παιδική ηλικία είναι η μνήμη, ο τρόπος που χρωματίζονται οι αναμνήσεις σε παστέλ αποχρώσεις. Καθώς το παιδί δραπετεύει, όταν η κοινωνική πρόνοια ετοιμάζεται να τη χωρίσει από τη μητέρα της, τότε η Moonee λυγίζοντας για πρώτη φορά μπροστά μας -από τη θέση μας ως θεατές-, και εκφράζοντας την ευθραυστότητά της, μια πραγματική κατάσταση παιδιού, αρχίζει να τρέχει ακόμη πιο βαθιά στη φανταστική ελευθερία που της είπαν ότι υπάρχει για αυτήν και μόνο για αυτήν (Stables, 2017).

Ενώ η ταινία δείχνει τους αγώνες όσων βιώνουν αστεγία, φτώχεια και ανεργία, παράλληλα με την ευθύνη μεγαλώματος παιδιών, δημιουργεί ένα εξαιρετικό κόσμο παιδικής ηλικίας. Η κάμερα παρακολουθεί την Moonee και τις παρέες της να περνάνε το καλοκαίρι τους χωρίς επίβλεψη, με σκανταλιές, ενοχλώντας τους τουρίστες, παίζοντας κρυφτό και ζητώντας χαρτζιλίκι για παγωτό από τους περαστικούς. Φαίνεται να καταλαμβάνουν χώρους που δεν προορίζονται για παιδιά και είναι ελεύθερα για μια ξέφρενη φαντασία. Για τα ίδια τα παιδιά η ουτοπία δεν έχει τη μορφή της πληρωμένης διασκέδασης, αλλά τη χαρά και την ενεργητικότητα που τους δίνει ο χώρος και η συλλογική τους φαντασία (Kirby, 2020). Από τη μια πλευρά, υπάρχει η ακίνητη σκηνοθεσία και τα στατικά πλάνα και από την άλλη, η χρήση της κάμερας με μακρινές λήψεις που κυνηγά τα παιδιά στις ζωντανές τους εξερευνήσεις, παραγνωρίζοντας προσωρινά τον κοινωνικό-οικονομικό τους περιορισμό.

Οι οπτικές, ακουστικές και σχεδόν απτικές εικόνες της παιδικής ηλικίας θεμελιώνουν τους αισθητηριακούς τρόπους με τους οποίους τα παιδιά κατοικούν και απορροφούν τον κόσμο γύρω τους. Οι ζωές και οι εμπειρίες τους είναι σαν να αφορούν χαμένο χρόνο, χαμένες ζωές, χαμένη παραγωγικότητα, σαν να μην συμβαίνει τίποτε, τίποτε που να έχει τουλάχιστον ενδιαφέρον. Απουσιάζει αυτό που αναφέρει η Berlant (2011): το είδος του δραματικού συμβάντος που συναντούμε στο μελόδραμα ή στην τραγωδία. Η αίσθηση ελπίδας των χαρακτήρων στο *The Florida Project* δεν ακυρώνει το κοινωνικοπολιτικό σχόλιο, και η ουτοπία λειτουργεί ως ένα άλλο εργαλείο για να τονίσει τις επανειλημμένες αποτυχίες του καπιταλισμού να στηρίξει τις οικογένειες.

## Η σχέση ενήλικα-παιδιού στην οικογένεια

Από τη δεκαετία του 1990, εδραιώνεται ως κυρίαρχη και διάχυτη η ιδέα στον νεοφιλελευθερισμό ότι οι επαρκείς οικογένειες που δημιουργούν αυτοπεποίθηση και ασφάλεια στα παιδιά τους, συνήθως αφορούν τις μητέρες: αυτές είναι τελικά και αποκλειστικά το θεμέλιο ενός κράτους (Wilson & Chivers Yochim, 2015). Ταυτόχρονα, η έμφαση στη μητρότητα συνυφάνεται με την κατασκευή της οικογένειας ως μιας διακριτής, ξεχωριστής, ιδιωτικής σφαίρας όπου η «οικογενειακή αυτονομία» είναι ό,τι

---

εξουσίας, την καταπίεση και την εξαθλίωση ενός «άλλου κόσμου». Η κριτική που ασκήθηκε στον όρο αφορά κυρίως την προσωρινή διέγερση των ευαισθησιών του Δυτικού κοινού, με στόχο την χειραγώγηση των συναισθημάτων και την επένδυση σε δράσεις φιλανθρωπίας λόγω ενοχών (Seghaier, 2018).

ακριβώς ή μάλλον κυρίως, χρειάζεται το νεοφιλελεύθερο καθεστώς για το μέγαλωμα των παιδιών, μέσα από μια ιδιωτικοποιημένη ηθική της φροντίδας (Rose, 1999).

Οι Garrett, Jensen & Voela (2016), στο βιβλίο τους “We need to talk about family: Essays on Neoliberalism, the family and Popular culture”, στην εισαγωγή τους τονίζουν: «είμαστε η πρώτη γενιά στην πρόσφατη ιστορία που δεν γνωρίζει αν τα παιδιά μας θα έχουν μια καλύτερη ζωή από εμάς (ό.π., σελ. iix)», μια αρκετά απαισιόδοξη θέση. Υποστηρίζουν ότι τα τελευταία τριάντα χρόνια φαίνεται να ξεφτίζει το όνειρο μιας ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας, καθώς δεν διασφαλίζεται καμία σταθερότητα στο εργασιακό περιβάλλον και η συγκρότηση ουσιαστικών οικείων σχέσεων γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη. Οι ίδιες επικαλούνται την Lauren Berlant (2011) που μιλάει για φθαρμένες φαντασίες στον νεοφιλελευθερισμό. Η επισφάλεια των εργασιακών σχέσεων και η διάβρωση των δικαιωμάτων, με την εντατικοποίηση της εργασίας και με δεδομένη ως φυσιολογική τη συνθήκη των εξαντλητικών ωραρίων στην εργασιακή κουλτούρα αποδυναμώνουν τον χρόνο και την ενέργεια που απομένει για μια ιδιωτική οικογενειακή ζωή.

Μια ενδιαφέρουσα ανάλυση για τις δομές σχεσιακότητας στον νεοφιλελευθερισμό συναντάμε στο έργο του Jenks για την παιδική ηλικία (Jenks, 2005/2020). Ο ίδιος θεωρεί ότι η έννοια της προόδου στη νεωτερικότητα ως μια δυνατότητα άσκησης ελέγχου με ορθολογικές διαδικασίες, παρείχε μια αίσθηση ασφάλειας στους ενήλικες, παράλληλα με μια βεβαιότητα για τους γονείς ότι τα δικά τους παιδιά θα ζούσαν καλύτερα από τους ίδιους. Η μετανεωτερικότητα άλλαξε το τοπίο, καθώς οι παρατηρούμενες αλλαγές συνέβαλαν στη μεταβολή των παραδοσιακών ιστών των κοινωνικών σχέσεων και στην αποδυνάμωση των διαθέσιμων μορφών συλλογικότητας. Αυτές οι αλλαγές έχουν μεταβάλει το όραμά μας για το παιδί: το παιδί πλέον, είναι τόπος Λόγων που αφορούν τη σταθερότητα, την ένταξη και τον κοινωνικό δεσμό· το οραματιζόμαστε ως πηγή νοσταλγίας, μια επιθυμία για εποχές που ανήκουν στο παρελθόν. Τα παιδιά αποτελούν οράματα ως πρωταρχικές πηγές αγάπης, συνεργάτες στην πιο αδιαπραγμάτευτη μορφή σχέσης· η εμπιστοσύνη που παλαιότερα προσδοκούσαμε από μια σταθερή δουλειά, έναν γάμο ή από τη φιλία, εστιάζει στο παιδί· το παιδί γίνεται η τελική εναλλακτική λύση στη μοναξιά που απομένει απέναντι στις ελαχιστοποιημένες δυνατότητες για αγάπη. Σήμερα εμείς είμαστε προσκολλημένοι πάνω τους· αποτελούν νοσταλγικά στηρίγματά μας. Κάποτε, ήμασταν οι φύλακες του μέλλοντός τους/μας, τώρα οι φύλακες είναι αυτά.

Στην ταινία, συναντάμε μια ανάλογη δομή σχεσιακότητας ενήλικα-παιδιού, στο ταξικό άκρο της φτώχειας και της επισφάλειας: ανθρώπους όπως η Halley που δυσκολεύονται να βρουν μια δουλειά για μεγάλο χρονικό διάστημα, και πιέζονται να ανταποκριθούν στον γονεϊκό τους ρόλο. Οι σκηνές με την Halley όπου χορεύει με την κόρη της στη βροχή ή την κερνά ένα γεύμα που δεν έχει φυσικά τη δυνατότητα να το πληρώσει σε ένα μεγάλο ξενοδοχείο, αφορούν μια μαμά που δεν ταιριάζει στο νεοφιλελεύθερο ιδανικό της καλής μητρότητας, και στις πειθαρχικές πρακτικές του καπιταλισμού στις γυναίκες. Η Halley δεν ακολουθεί το σενάριο μιας πετυχημένης ζωής που καλείται να περάσει από διάφορα στάδια αναπτυξιακής ωριμότητας και προσαρμογών. Αντίθετα, πολλές φορές συμπεριφέρεται και σαν παιδί σε αντίθεση με τη «σοφή» κόρη της που επιμένει ότι «μπορεί πάντα να καταλάβει πότε ένας μεγάλος είναι έτοιμος να κλάψει», αποσταθεροποιώντας τη διχοτόμηση παιδιών/ενηλίκων στην αφήγηση της ανάπτυξης (Paszkiwicz, 2022).

Οι Donzelot (1997), Sennett (2006) και Bauman (2007), ήδη, κατέγραψαν την ανησυχία τους για τη διάβρωση της ατομικότητας στον καπιταλισμό και την αυξανόμενη δυσaráσκεια των ανθρώπων: όσων, δηλαδή, παλεύουν να συντηρήσουν τα παραδοσιακά όνειρα επιτυχίας και την απώλεια της αξίας της εργασίας, την αύξηση της γραφειοκρατίας, και τη γνώση ότι όλοι είμαστε αναλώσιμοι και αντικαταστάσιμοι. Συνήθως, ο νεοφιλελευθερισμός ορίζεται ως η επέκταση της οικονομικής σκέψης σε όλο το εύρος της ανθρώπινης κατάστασης: επηρεάζει όλες τις μορφές κοινωνικής δράσης και την οικογένεια τονίζοντας τον ατομικισμό. Ενώ φαίνεται να ενισχύει τα άτομα, αποθαρρύνει τη συλλογικότητα και την αλληλεγγύη, όντας, ουσιαστικά, αντίθετος προς δημοκρατικές αξίες. Το δόγμα του νεοφιλελευθερισμού ότι η ευθύνη ανήκει στους πολίτες ατομικά και η ατομικιστική εννοιολόγηση της συγκρότησης του εαυτού αναφέρονται σε ένα άτομο ορθολογικό, υπολογιστικό που ενδιαφέρεται μόνο για τις δικές του ανάγκες και αυτές της άμεσης οικογένειας (Giroux, 2005). Η αποσύνδεση της ψυχικής μας συγκρότησης από αυτή του κόσμου γύρω μας, είναι δεδομένη αρχή του νεοφιλελευθερισμού που δεν αφήνει κανένα περιθώριο για ευαλωτότητες ή αβεβαιότητες. Η ψυχική ανθεκτικότητα στη βιοπολιτική του νεοφιλελευθερισμού είναι το τσιρότο για να ανταποκριθεί κανείς στις δυσκολίες της ζωής, ενώ η απουσία ανθεκτικότητας χρεώνεται στο ίδιο το άτομο και καθόλου στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο αναφοράς του. Η Layton (2010, σελ.312) ονομάζει αυτή τη στάση ανήθικη οικογενειοκρατία (amoral familialism) που οδηγεί τις οικογένειες να ενδιαφέρονται για το μάξιμουμ των δυνατοτήτων τους, και να αδιαφορούν για τους γύρω -τους εκτός οικογένειας.

Στην ταινία *The Florida Project*, οι πρωταγωνιστές υφίστανται και αναπαριστούν τις συνέπειες του νεοφιλελευθερισμού. Ωστόσο, ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα κοινωνικό περιβάλλον που φαίνεται να διεκδικεί την ηθική της φροντίδας και να δομεί τον κόσμο των παιδιών και των μεγάλων όχι ως ένα ιδιωτικό αλλά ως ένα δημόσιο ζήτημα. Η φίλη της Moonee τη στηρίζει, έστω και σε φανταστικό επίπεδο, όταν η Moonee της ζητά βοήθεια, καθώς κινδυνεύει να χάσει τον κοινωνικό της χώρο, τη μητέρα της και την ίδια, ενώ ο Bobby παλεύει να αναλάβει ένα κομμάτι ευθύνης από τις άστοχες επιλογές της Halley.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι νεοφιλελεύθερες ρητορικές της «ανθεκτικότητας» -που τόσο γρήγορα τις οικειοποιήθηκαν οι κρατικές κοινωνικές πολιτικές-, στην ουσία, κατευθύνουν τον δημόσιο διάλογο μακριά από συλλογικές και αλληλέγγυες στρατηγικές που θα μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τις ανισότητες, προς την εξατομικευμένη, αυτόνομη και υπεύθυνη οικογένεια που καλείται να ισοσταθμίσει την αβεβαιότητα και την επισφάλεια με «ελεύθερες», ατομικές επιλογές (Ingram, et al., 2023). Η μαμά στην ουσία ενσαρκώνει αυτό που η Stewart (2007) ονομάζει «επισφαλή καθημερινότητα», καθώς καλείται να αντέξει μια γενικευμένη και δυσβάστακτη αίσθηση αβεβαιότητας μέσα από την ιδιωτικοποίηση της διακινδύνευσης/του κινδύνου που ενέχει η ανεργία, η φτώχεια και η ημι-αστεγία. Η ψυχοκοινωνική και πολιτισμική ζωή του νεοφιλελευθερισμού οδηγεί την Halley να επινοεί «καλές» -ή όχι τόσο- επιλογές και πρακτικές για να διασφαλίσει την ευτυχία, την ασφάλεια και την καθημερινή επιβίωση της οικογένειας της. Και όταν οι επιλογές της μαθαίνονται από τον υπεύθυνο του μοτέλ, τότε φορτώνεται την ευθύνη τους, μέσα από ρητορικές ατομικής παθολογίας και ανεπάρκειας μιας επικίνδυνης μητέρας, τόσο από τον ίδιο τον Bobby, όσο και από τις υπηρεσίες κοινωνικής πρόνοιας. Η Halley διασύρεται ως επιτόλαιη, ανώριμη και στερημένη από μητρικά συναισθήματα.

Ο κοινωνικός χώρος του μοτέλ, σταδιακά, παύει να λειτουργεί ως ένα περιβάλλον που μπορεί να εμπεριέξει και να φροντίσει τις ανάγκες των περιθωριοποιημένων και φτωχών οικογενειών. Η προσωπική ηθική της φροντίδας της Halley λειτουργεί ως ασφαλιστική δικλείδα για την οικογένεια της, τη Moonee. Η μαμά βρίσκεται συνεχώς σε κίνηση, για να εξασφαλίζει φαγητό, το ενοίκιο για το μοτέλ, να υπολογίζει διαρκώς από πού μπορεί να βρει επιπλέον χρήματα, προκαλώντας αυτό που η Berlant (2011) χαρακτηρίζει ως το τεττωμένο παρόν του αδιέξοδου στο οποίο βρίσκονται τα άτομα («stretched-out present of the impasse», Berlant, 2011, σελ.5). Στο τέλος, η μητέρα μάς δείχνει πώς η μητρότητα σε συνθήκες επισφάλειας απαιτεί τη βάνουση αισιοδοξία τού να επινοεί συνεχώς τρόπους αντιμετώπισης των συσσωρευμένων προκλήσεων μιας νεοφιλελεύθερης οικογενειακής αυτονομίας (Hoffman, 2017).

Ο όρος εντατική μητρότητα (intensive mothering) της Hays, στο βιβλίο της «The Cultural Contradictions of Motherhood» (Hays, 1996), φαίνεται να συνεχίζει να έχει νόημα πάνω από 25 χρόνια αργότερα. Ο όρος προσδιορίστηκε από τις σταθερές αξίες και προδιαθέσεις της μεσαίας αστικής τάξης και εξισώνεται με μια νόρμα «επαρκούς μητρότητας», ανεξαρτήτως έμφυλων ταυτοτήτων, φυλετικών διακρίσεων ή κοινωνικών τάξεων, παραγνωρίζοντας τις ιδιαίτερες προκλήσεις για μητέρες φτωχές, άνεργες ή μόνες. Οι βασικές παραδοχές που στηρίζουν την εντατική μητρότητα<sup>13</sup>, συντηρούνται από τον νεοφιλελευθερισμό (Capellini, et al., 2019). Η Halley στην ταινία *The Florida Project*, φαίνεται να βιώνει μια αίσθηση ανασφάλειας και ανεπάρκειας, παράλληλα με μια αίσθηση αυτοπεποίθησης ότι ίσως, τελικά, θα μπορέσει να καταφέρει να ζήσει καλά με την κόρη της. Αυτό ακριβώς περιγράφει και η Berlant με τη βάνουση αισιοδοξία: από τη μια πλευρά, ένα συνεχές άγχος ότι δεν μπορούμε να τα «βγάλουμε πέρα» και την ελπίδα, και από την άλλη πλευρά, ότι τα καλύτερα έρχονται.

Ο συναισθηματικός καμβάς της καθημερινότητας με την Halley εμπεριέχει αυτές τις αντιφάσεις, καθώς οι λόγοι περί εντατικής μητρότητας και οικονομικής λιτότητας εσωτερικεύονται από την ίδια. Ταυτόχρονα, η άσκηση της εντατικής μητρότητας ως ιδεολογία για την ίδια, την οδηγεί να νιώθει υπό επιτήρηση μέσα από θεσμικές πρακτικές ελέγχου, αλλά και πιο άτυπες καθημερινές αλληλεπιδράσεις με άλλες μητέρες, ή τον υπεύθυνο του μοτέλ. Αναμετρώντας τον εαυτό της καθημερινά με το ιδανικό της εντατικής μητρότητας, η Halley καταλαβαίνει ότι ξεγελώντας προσώρας το σύστημα (με ένα ακριβό γεύμα που δεν πληρώνει, ή με μη νομιμοποιητικές αγοραπωλησίες), θα την οδηγήσει στο ίδιο αδιέξοδο και πολύ μακριά από το συγκεκριμένο εξιδανικευμένο πρότυπο μητρικής συμπεριφοράς. Οι παρεκκλίσεις της στην ταινία, όπως και σε ανάλογες μελέτες για τη μητρότητα (Capellini, κ.α., 2019) ερμηνεύονται από την Halley ως ο δικός της τρόπος να στηρίζει το παιδί της και να επιτελέσει τον ρόλο της καλής μητέρας (για παράδειγμα, όταν συναντά τις υπηρεσίες κοινωνικής πρόνοιας).

Στον βαθμό που οι σχέσεις της αγοράς εργασίας και του κράτους διαλύονται, με τον ίδιο τρόπο χρειάζεται να αποδομηθεί η φαντασίωση ως προς το τι σημαίνει καλή ζωή

---

<sup>13</sup> Όπως για παράδειγμα ότι τα παιδιά χρειάζονται συνεχή φροντίδα από τις βιολογικές τους μητέρες: αυτές είναι και οι αποκλειστικά υπεύθυνες για τη διασφάλιση μιας καλής ζωής. Ή οι μητέρες και μόνον αυτές ως άτομα, καλούνται ή μάλλον πρέπει να ξοδεύουν τεράστια ποσά χρόνου, συναισθημάτων και χρημάτων για τα παιδιά τους (Hays, 1996).

για ένα παιδί. Οι προσπάθειες της Halley να τα βγάλει πέρα, μας θυμίζουν κουίρ καταστάσεις, σύμφωνα με την Sara Ahmed, που εννοιολογεί τον όρο κουίρ ως έναν αγώνα για χώρο, έναν αγώνα για να μπορεί κανείς να αναπνεύσει. «Με την αναπνοή έρχεται η φαντασία. Με την αναπνοή έρχεται η δυνατότητα» (Ahmed, 2010, στο Αθανασίου και Παπανικολάου, 2020, σελ. 13).

### «Τουλάχιστον, έχει καλό τέλος η ταινία»;<sup>14</sup>

Σύμφωνα με τις Garlen και Sandlin (2017), για την Ahmed (2010) ένα καλό τέλος θα σήμαινε τις επιτελέσεις της ευτυχίας, τις προσκολλήσεις μας σε χαρούμενα αντικείμενα που ενσαρκώνουν την καλή ζωή, ενώ για την Berlant (2011) οι αισιόδοξες προσκολλήσεις λειτουργούν ως μια σημαντική δομή σχεσιακότητας. Στην ταινία, η Moonee τα κάνει και τα δυο. Στο τέλος της ταινίας αναγκάζεται να αποχωριστεί «προσωρινά» από τη μαμά της, θέλοντας να ξεφύγει από την εποπτεία των κοινωνικών υπηρεσιών, και μαζί με τη φίλη της τρέχουν στον απαγορευμένο χώρο της Disneyland. Σε 15 δευτερόλεπτα κινηματογραφικού χρόνου και σε έναν χώρο που τώρα αναπαριστά έναν κόσμο χωρίς σύνορα, τα δυο κορίτσια δραπετεύουν στη Disneyland: η σκηνή γυρισμένη σε κινητό, έχει μια εντελώς διαφορετική υφή και ρυθμό από την υπόλοιπη ταινία, επιταχύνοντας τον χρόνο. Το τέλος μοιάζει σαν μια μορφή συνέχειας σε ένα όνειρο που υπογραμμίζει ακόμη περισσότερο τη ματαιότητα της κατάστασης της Moonee -αυτή η υπέροχη κινητικότητα και η εκπλήρωση του ονείρου που οξύνει ακόμη περισσότερο τη διάσταση μεταξύ της ζωής της και των ζώων των προνομιούχων παιδιών στο πάρκο αναψυχής.

Ο σκηνοθέτης λέει για το τέλος, σε μια συνέντευξή του (Stevens 2019): «αν θέλεις καλό τέλος, θα πρέπει να μπει στο μυαλό ενός παιδιού, γιατί μόνο έτσι μπορεί να το πετύχεις». Για τη Moonee, η τελική φυγή ως μορφή εξέγερσης μοιάζει σαν ένα γιορτινό ξέσπασμα μιας νεανικής παιχνιδιάρικης φύσης και εφευρετικότητας. Προς στιγμή, η ταινία μας επιτρέπει να αναλογιστούμε για δυνητικούς τρόπους ζωής και χρονικότητας που έχουν τη δυναμική να αψηφούν κανονικοποιητικές φαντασιώσεις μιας καλής ζωής. Δεν υπάρχει, όμως, πάντα ένα καλό τέλος, με την παραδοσιακή έννοια. Και αναστοχαστικά, κατανοούμε ότι η βάναυση αισιόδοξία της Berlant μπορεί να αφορά τόσο μια κριτική στον νεοφιλελευθερισμό, όσο και μια προοπτική υπέρβασης της δυστοπίας.

### Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία, διερευνούμε τους τρόπους με τους οποίους η κοινωνική θεωρία της βάναυσης αισιόδοξίας της Berlant (2011) μπορεί να αξιοποιηθεί από τον κινηματογράφο, μέσα από το παράδειγμα του κινηματογράφου της επισφάλειας. Η ταινία *The Florida Project* διαπραγματεύεται κριτικά όψεις της παιδικής ηλικίας και μορφές οικογένειας στις σύγχρονες κοινωνίες νεοφιλελεύθερων πολιτικών. Η συγκεκριμένη ταινία καταδεικνύει εξαιρετικά τις προκλήσεις στις καθημερινές ζωές παιδιών και γονέων σε αστεγία, φτώχεια και περιθωριοποίηση μέσα από τις συναισθηματικές και αισθητηριακές εμπειρίες και φαντασιώσεις των κεντρικών

<sup>14</sup> Πρόκειται για ένα κοινό ερώτημα που μοιραζόμαστε πριν πάμε να δούμε μια ταινία και υπάρχει στις συζητήσεις του Αμερικάνικου κινηματογράφου σχεδόν από την αρχή του -χωρίς, βέβαια, να περιορίζεται μόνο στο σινεμά (βλέπε MacDowel, 2014).

χαρακτήρων, χωρίς ίχνος συναισθηματοποίησης και διδακτισμού. Σύμφωνα με την Μπίμπου (στο Παπαδόπουλος, 2021, σελ. 2) «Οι φιλικές αναπαραστάσεις των παιδιών/ για τα παιδιά είναι σημαντικές για την πολιτισμική αναπαραγωγή και τον μετασχηματισμό της παιδικής ηλικίας. Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν φορέα πολιτισμικών αξιών και ιδεολογιών».

Ο κινηματογράφος διευκολύνει την ικανότητα για ονειροπόληση, κατά συνέπεια και για κριτική σκέψη των τρόπων με τους οποίους οι ταινίες δυνητικά προσανατολίζουν την εκπαίδευση και τον δημόσιο διάλογο μακριά από εξατομικευμένες προς ενεργητικές συνομιλίες/διαπραγματεύσεις των θεατών/παιδαγωγών, με τις δικές τους αναπαραστάσεις για τα παιδιά και την παιδική ηλικία (Fuery, 2019).

Η διείδυση μας σε κινηματογραφικές αφηγήσεις μας βοηθά -ενήλικες και παιδιά-να διερευνήσουμε τα όρια της βιωμένης εμπειρίας μας ή να επεξεργαστούμε δυνητικούς εαυτούς και με αυτήν την έννοια αποτελεί ουσιαστική παιδαγωγική πρακτική (Fuery, 2019). Οι συναισθηματικές διεργασίες στη διαμεσολάβηση της πολιτισμικής εμπειρίας και η αναγνώριση των συναισθημάτων ως κοινών και προσωπικών, δημόσιων και ιδιωτικών αφορούν δίκτυα συνδέσεων που δημιουργούν έναν κοινωνικό, πολιτισμικό και εν τέλει πολιτικό χώρο για αναπλαισίωση πρακτικών συναισθηματοποίησης στις σχέσεις ενηλίκων παιδιών.

## Βιβλιογραφία

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. London: Routledge.
- Ahmed, S. (2010). *Happy futures. In the promise of happiness* (pp. 160–198). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jkj2.9>
- Αθανασίου Α. & Παπανικολάου, Δ. (2020). Εισαγωγή. «Πες το όνομά της»: Η Κουήρ μνήμη ως κριτική του παρόντος. Στο Α. Αθανασίου, Γ. Γκουγκούσης και Δ. Παπανικολάου (επιμ.), *Κουήρ πολιτική/Δημόσια μνήμη, 30 κείμενα για τον Ζακ* (σελ. 14). Αθήνα: Εκδόσεις Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Αθανασίου, Α. & Ευθυμίου, Α. (2021). Αποχαιρετώντας τον Λόρεν Μπερλάντ (Lauren Berlant). *Φεμινιστικά, τεύχος 4, Φθινόπωρο* (σελ. 5). <https://shorturl.at/r2xyM> /Αθηνά Αθανασίου και Άλκηστη Ευθυμίου.
- Baker, S. (2017a). *'The Florida Project': Sean Baker interview* (Nov 6, 2017) Interviewer: Sarah Bradbury Editor: Filippo L'Astorina <https://tinyurl.com/y5pdxys>
- Baker, S. (Nov 1, 2017b). *Sean Baker on filmmaking 'The Florida Project'*. <https://www.youtube.com/watch?v=eX8RbSHN9hY>
- Bauman, Z. (2007). *Liquid times: Living in an age of uncertainty*. Polity Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Durham: Duke University Press.
- Capellini, B., Harman, V., Marilli, A., & Parsons, E. (2019). Intensive mothering in hard times: Foucauldian ethical self-formation and cruel optimism. *Journal of Consumer Culture*, 19(4), 469-492.
- Cvetkovich, A. (2012). *Depression: A public feeling*. Durham, NC: Duke UP.
- Donzelot, J. (1997). *The policing of families*. The John Hopkins University Press.
- Fuery, K. (2019). *Wilfred Bion, Thinking, and emotional experience with moving images. Being embedded*. London: Routledge.

- Ford, F. (2019). Rebellion and restriction: Childhood in 'custody' and 'The Florida Project'. *Screen Education (St Kilda, Vic.)*, 93, pp. 16–24. <https://shorturl.at/0wK4B>
- Garlen, J., & Sandlin, J. (2017). Happily (n)ever after: The cruel optimism of Disney's romantic ideal. *Feminist Media Studies*, 17 (6), 957-971.
- Garrett, R., Jensen, T., & Voela, A. (2016). *We need to talk about family: Essays on neoliberalism, the family and popular culture*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Gillain, A. (2022). Totally Truffaut: 23 Films for Understanding the Man and the Filmmaker. Online edn, *Oxford Academic*, <https://shorturl.at/GZSqM>, accessed 21 Aug. 2023.
- Giroux, H. (2005). The terror of neoliberalism: Rethinking the significance of cultural politics. *College Literature*, 32(1), 1-19.
- Hays, Sh. (1996). *The cultural contradictions of motherhood*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Hoffman, J. (2017, May 22). 'The Florida Project' review – poverty and joy in the shadow of the Magic Kingdom. *Guardian online edn*, <https://shorturl.at/l8u9a>
- Ingram, N., Bathmaker, A.-M., Abrahams, J., Bentley, L., Bradley, H., Hoare, T., ... Waller, R. (2023). Following dreams and temporary escapes: The impacts of cruel optimism. In *The degree generation: The making of unequal graduate lives* (pp. 129–152). Chapter, Bristol University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.4116406.12>
- Jenks, C. (2005). *Παιδική ηλικία* (επιμ.: Φ. Κουγιουμουτζάκη, μτφρ.: Μ. Γκατώνα). Αθήνα: Gutenberg.
- Kenigsberg, B. (2017, May 22). Cannes 2017: Sean Baker's 'The Florida Project'. <https://www.rogerebert.com/festivals/cannes-2017-sean-bakers-the-florida-project>
- Kermode, M. (2017, November 12). 'The Florida Project' Review – Thrillingly vibrant. *The Guardian*. <https://shorturl.at/nTK3m>
- Kirby, J. (2019). *American utopia: Socio-economic critique and utopia in American honey and 'The Florida Project' (92)*. Online article <https://tinyurl.com/3jc4y7sz>
- Kohn, E. (2017, May 22). «The Florida Project» Review: Sean Baker's 'Tangerine' Followup Delivers – Cannes 2017. *IndieWire*. <https://tinyurl.com/2v2kbvp7>
- Κουγιουμουτζάκη, Φ. (2023). Η πανδημία και οι σχέσεις σχολείου-οικογένειας. Στο Γ. Γρόλλιος, Γ. Κατσιμπούρα και Χ. Νομικού (επιμ.). *Προβληματισμοί και προκλήσεις. Πρακτικά του 3ου Πανελληνίου Συνεδρίου Κριτικής Εκπαίδευσης «Η κριτική εκπαίδευση για την ελπίδα και την κοινωνική χειραφέτηση»*, (276-292). Θεσσαλονίκη: Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης ISBN: 978-960-243-735-3.
- Layton, L. (2010). Irrational exuberance: Neoliberal subjectivity and the perversion of truth. *Subjectivity*, 3(3), pp.303-322.
- Μπίμπου, Ι., & Παπαδόπουλος, Δ. (2021). Αφηγήσεις για τα παιδιά στην ταινία του Hirokazu Koreeda «Dare mo shiranai (2004)/Nobody knows». Στο Μ. Κανατσούλη Τ.. Αγγελάκη, & Δ. Σουλιώτη (επιμ.) *Αφηγήσεις και "αφηγήσεις" για την παιδική ηλικία* (177-187). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- MacDowell, J. (2014). Happy endings in Hollywood cinema: Cliché, convention and the final couple. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mayall, B. (2000). The sociology of childhood in relation to children's rights. *The International Journal of Children's Rights*, 8, 243–259.

- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Παπαδόπουλος, Δ. (2021). *Κινηματογραφική εκπαίδευση: Τέχνη, πολιτισμός και παιδαγωγική*. Εκδόσεις ΠΕΚ – Πυξίδα της Πόλης για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Χανίων.
- Paszkievicz, K. (2022). "Tipped over, but still growing": Cruel optimism and queer temporalities in 'The Florida Project', *Quarterly Review of Film and Video*, 39(1), 139-169. <https://10.1080/10509208.2020.1819731>
- Rooney, D. (2017, May 23). 'The Florida Project': *Film Review*. Cannes. <https://tinyurl.com/bdfwmtpt>
- Rose, N. (1999). *Powers of freedom.: Reframing political thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rustin, E. (2018) Film review: 'Ladybird, Ladybird' (Ken Loach, 1994) and 'The Florida Project' (Sean Baker, 2017): Different perspectives on families in crisis. *Journal of Child Psychotherapy*, 44(3), 430-434.
- Seghaier, R. (2018). Poverty porn and reproductive injustice: A review of Capernaum. *Kohl: A Journal for Body and Gender Research*, 4(2), 229-235. doi: <https://doi.org/10.36583/2018040214>.
- Sennett, R. (2006). *The culture of new capitalism*. New Haven: Yale University Press.
- Stewart, C. (2007). *Ordinary affects*. Durham: Duke University Press.
- Stables, K. (2017, November 28). *Film of the week: The Florida Project paints a hardscrabble wonderland in candy colors*. BFI. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/florida-project-sean-baker-hardscrabble-wonderland-candy-colours>
- Stevens, I. (2019, January 7). *The Florida Project review: a happy film about an ugly world*. BFI. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/florida-project-sean-baker-happy-film-ugly-world>
- Sticchi, F. (2021) Expulsed childhoods: A ciambra and 'The Florida Project'. In F. Sticchi (ed.), *Mapping precarity in contemporary cinema and television* (221-233). Springer International Publishing.
- Tallerico, B. 'The Florida Project'. <https://tinyurl.com/mpunawnt> (Ανακτήθηκε, 06/10/2017).
- Tunstall, T. 'The Florida Project' is a cautionary tale about a consumer-obsessed culture. <https://tinyurl.com/mr2txcfe> (Ανακτήθηκε, 17/10/2017).
- Yoshida, E. 'The Florida Project' is a near-perfect follow-up from the director of Tangerine. <https://www.vulture.com/2017/10/cannes-2017-the-florida-project-review.html> (Ανακτήθηκε, 05/10/2017).
- Youngdahl, J. (2017). The magic castle: Hope and despair in 'The Florida Project'. *New Labor Forum*, 27(3), 98-99.
- Χατζηπέμος Θ. & Μπίμπου-Νάκου, Ι. (2021). Σχολική ψυχολογία και κοινωνική εργασία: Διεπαγγελματική συνεργασία με τις οικογένειες και τους εκπαιδευτικούς στο σχολικό πλαίσιο. Παραδοχές, διαπραγματεύσεις και διλήμματα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Επιστημών*, 143 (1), 1-31.
- Wikipedia. Post-fordism. <https://en.wikipedia.org/wiki/Post-Fordism>
- Wikipedia. 'Little Fugitive (film)'. <https://tinyurl.com/2txepjhx>
- Wikipedia. 'Ladybird' (film). <https://tinyurl.com/3zhchfur>

- Wikipedia. 'Nobody Knows' (film). <https://tinyurl.com/yc3teyn8>
- Wikipedia. 'Our Gang' (film). [https://en.wikipedia.org/wiki/Our\\_Gang](https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Gang)
- Wikipedia. 'Κλέφτες Ποδηλάτων' (film). <https://tinyurl.com/yv76hy79>
- Wikipedia. 'Small Change' (film). <https://tinyurl.com/37cz2nbs>
- Wikipedia. 'Τετρακόσια Χτυπήματα' (film). <https://tinyurl.com/ysabvbjt>
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Wilson J.A., & Chivers Y, E. (2015). Mothering through precarity. Becoming mamapreneurial. *Cultural Studies*, 29(5-6), 669-686.