

Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού

Τόμ. 9 (2009)

Special Issue - Childhood & Cinema



Εισαγωγή επιμελητριών του αφιερώματος

Ευαγγελία Κούρτη (Evaggelia Kourti), Χριστίνα Σιδηροπούλου, Μένη Τσίγκρα

doi: [10.12681/icw.18060](https://doi.org/10.12681/icw.18060)

Copyright © 2018, Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά-Μη Εμπορική Χρήση 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κούρτη (Evaggelia Kourti) Ε., Σιδηροπούλου Χ., & Τσίγκρα Μ. (2009). Εισαγωγή επιμελητριών του αφιερώματος. *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, ix-xxv. <https://doi.org/10.12681/icw.18060>

Εισαγωγή επιμελητριών του αφιερώματος

Στο πλαίσιο της διοργάνωσης του 7ου συνεδρίου από την Παγκόσμια Οργάνωση Προσχολικής Αγωγής (OMEP) με θέμα *Παιδική Ηλικία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, το φετινό τεύχος του περιοδικού *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού* είναι αφιερωμένο στην πολύπλευρη σχέση των παιδιών με τον κινηματογράφο, μια από τις πιο ενδιαφέρουσες, πιο παλιές και παραδόξως λιγότερο μελετημένες –τουλάχιστον στην Ελλάδα– σχέσεις των παιδιών με τα ΜΜΕ. Αν ανατρέξει κανείς στην ιστορία του κινηματογράφου– θα διαπιστώσει ότι ήδη από το 1895, από τις πρώτες δηλαδή ταινίες του κινηματογράφου, *Το γεύμα του μωρού* (*Le repas du bébé*) και *Ο ποιστής που ποτίζεται* (*L'Arroseur arrosé*) των αδελφών Λιμιέρ, μέχρι σήμερα, τα παιδιά αποτελούν μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής ως πρωταγωνιστές ταινιών. Επίσης, ιστορικές μελέτες¹ ανέδειξαν την έντονη παρουσία των παιδιών ως θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες από την αρχή του κινηματογράφου, γεγονός που προκάλεσε έντονο προβληματισμό ως προς την ασφάλειά τους σε αυτούς τους χώρους (φυσική και ηθική), ενώ ταυτόχρονα –όπως συμβαίνει με όλα τα μέσα, και παρά την επιφυλακτικότητα ως προς την επίδρασή του στα παιδιά– δημιούργησε πολλές ελπίδες για την εκπαίδευσή τους. Στόχος του αφιερώματος αυτού είναι να συζητηθούν οι διάφορες εκδοχές της σχέσης παιδιών και κινηματογράφου, να αναδειχθούν ζητήματα που έχουν ανακύψει και ερωτήματα που έχουν γεννηθεί στο πλαίσιο της σχέσης αυτής μέσα από μια γενική αναλυτική κατεύθυνση στην οποία εντάσσονται ποικίλα θέματα που αφορούν τα παιδιά ως κοινωνική κατηγορία. Πριν όμως από οποιοδήποτε εγχείρημα ανάδειξης των διαφόρων πτυχών της σχέσης παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου, θα ήταν σκόπιμο να οριοθετήσουμε τις δύο αυτές έννοιες-κλειδιά.

Η οριοθέτηση της παιδικής ηλικίας δεν είναι απλό ζήτημα, δεδομένου ότι αυτή έχει προσεγγισθεί και κατανοηθεί με διαφορετικούς τρόπους από τις επιστήμες που τη μελετούν. Τα τελευταία χρόνια, κοινός τόπος στη μελέτη και την έρευνά της είναι η αντίληψη ότι η παιδική ηλικία είναι μια ιστορικά και κοινωνικά συγκροτημένη κοινωνική κατηγορία (James & Prout, 1990)². Κοινή παραδοχή επίσης αποτελεί η άποψη ότι υπάρχει μια

1. Για περαιτέρω βλέπε, Smith (2005) και Staples (1997).

2. Στην αντίληψη αυτή η επιστημονική κοινότητα οδηγήθηκε μέσα από την ιστορική έρευνα της παιδικής ηλικίας (Αριές, 1973), μέσα καθώς και μέσα από τις πολιτισμικές και κοινωνικές έρευνες στο χώρο της ανθρωπολογίας και της κοινωνιολογίας αντίστοιχα.

συνεχής τροφοδότηση και ανατροφοδότηση ανάμεσα στους λόγους (discourses) για την παιδική ηλικία και στις κοινωνίες που τους παράγουν. Στην προοπτική αυτή, η ανάδειξη του ιστορικού και κοινωνικού προσδιορισμού της καθιστά σαφές ότι οι λόγοι για το πώς κατανοείται κάθε φορά η παιδική ηλικία μεταβάλλονται, επαναδιατυπώνονται και ανασυγκροτούνται. Συγχρόνως, οι λόγοι αυτοί συνεισφέρουν στην κοινωνική συγκρότηση και ανασυγκρότηση νέων υποκειμενικοτήτων, νέων εκδοχών της παιδικής ηλικίας.

Τις τελευταίες δεκαετίες και στο πλαίσιο μιας νέας τεχνολογικής/ψηφιακής εποχής, παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές τόσο στον κυρίαρχο ορισμό για την παιδική ηλικία όσο και στις βιωμένες εμπειρίες των παιδιών, αποτέλεσμα της διαφορετικής τους θέσης μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία αλλά και των αλλαγών στην εκπαίδευση και στις εκπαιδευτικές εμπειρίες τους, στον ελεύθερο χρόνο τους και στη χρήση του (Buckingham, 2000). Η παιδική ηλικία αποκτά μια κοινωνική-συναισθηματική αξία που επενδύεται από την οικογένεια με τα αυξημένα έξοδα για την εκπαίδευση και την ιδιαίτερη φροντίδα για τον ελεύθερο χρόνο των παιδιών. Μία από τις κυρίαρχες πρακτικές των παιδιών στον ελεύθερο χρόνο τους είναι η συχνή πρόσβαση στα οπτικοακουστικά μέσα, μεταξύ των οποίων και στον κινηματογράφο. Τα παιδιά υπόκεινται σε νέες μορφές λόγων που συνδέονται με την αναγνώριση της αξίας των οπτικοακουστικών μέσων στη σύγχρονη κοινωνία και με την αναγκαιότητα της εκπαίδευσής τους σ' αυτά. Συγχρόνως, και σε αντιπαράθεση με τους λόγους αυτούς, αναπτύσσονται λόγοι περί προστασίας των παιδιών από την επιρροή που δέχονται από τα σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα, οι οποίοι επαναφέρουν τις γνωστές θεωρίες περί αθώας και ευάλωτης παιδικής ηλικίας. Οι αντιφατικοί αυτοί λόγοι συνιστούν το κυρίαρχο πλαίσιο μέσα στο οποίο η παιδική ηλικία προσδιορίζεται και συγκροτείται στη σύγχρονη κοινωνία. Αποτελούν επίσης το κρίσιμο πεδίο θεωρητικής διαπραγμάτευσης αναφορικά με τη σχέση παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου, ιδιαίτερα στην προσέγγιση των παιδιών ως θεατών.

Η οριοθέτηση της σχέσης κινηματογράφου και παιδικής ηλικίας δεν είναι, επίσης, απλό εγχείρημα, καθώς αναδεικνύει μια σειρά ζητημάτων που προκύπτουν τόσο σε σχέση με το περιεχόμενο των ταινιών για/με παιδιά όσο και με την παραγωγή, την προώθηση αλλά και την πρόσληψή τους από το παιδικό και ενήλικο κοινό (Θεοδωρίδης στον παρόντα τόμο). Στο πλαίσιο αυτό, ο γενικός όρος «παιδικός κινηματογράφος», που συνήθως χρησιμοποιείται για να καλύψει σχετικά θέματα, εμφανίζεται ως ιδιαίτερα προβληματικός. Μπορούμε να ορίσουμε με σαφήνεια το συγκεκριμένο όρο ή μήπως είναι αρκετό να καταγράψουμε το περιεχόμενό του, δηλαδή στιδήποτε μπορούμε να συμπεριλάβουμε στον όρο αυτό; Πιο συγκεκριμένα, τίθεται το ερώτημα αν με τον όρο αυτό αναφερόμαστε στις ταινίες που σχεδιάζονται ώστε να προσελκύουν όσο το δυνατόν περισσότερους μικρούς θεατές ή στις λεγόμενες «οικογενειακές ταινίες», που απευθύνονται σε όλα τα μέλη μιας «τυπικής οικογένειας» –πατέρα, μητέρα, παιδιά και εφήβους–, ή ακόμη στις ταινίες που αναφέρονται στον/τους κόσμο/-ους της παιδικής ηλικίας και απευθύνονται στο ευρύτερο κοινό, χωρίς ασφαλώς να αγνοούμε τις ταινίες που παράγονται από τα παιδιά στο πλαίσιο της εκπαίδευσης στον κινηματογράφο (στο σχολείο, σε πολιτιστικά κέντρα κ.λπ.) ή στα Φεστιβάλ Κινηματογράφου για παιδιά και νέους. Με δεδομένο τον προβλη-

ματισμό αυτό, ορισμοί του παιδικού κινηματογράφου, όπως αυτός των Bazalgette και Staples (1995), που αναφέρεται αποκλειστικά σε ταινίες που περιλαμβάνουν παιδιά (μέχρι 12 ετών) και απευθύνονται σε ένα ευρύ κοινό και σε ταινίες που απευθύνονται αποκλειστικά στα παιδιά, δεν αναδεικνύουν όλες τις πτυχές του σχετικού όρου. Ως εκ τούτου επιλέγουμε, στο ευρύτερο πλαίσιο του «κινηματογράφου με/για παιδιά» να χρησιμοποιούμε τον όρο «παιδικός κινηματογράφος» μόνο όταν αναφερόμαστε σε ταινίες που σχεδιάζονται με στόχο το παιδικό κοινό. Η θέση αυτή έχει διπλό στόχο: αφενός αποφεύγεται η κατηγοριοποίηση ενός κινηματογράφου ως «παιδικού» (π.χ. ταινίες όπως τα *400 χτυπήματα* του Τρυφώ θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «παιδικός κινηματογράφος»;) και αφετέρου η οποιαδήποτε συζήτηση για τον κινηματογράφο που αφορά την παιδική ηλικία εντάσσεται στην ευρύτερη μελέτη και έρευνα του κινηματογράφου. Στο πλαίσιο αυτό, ζητήματα όπως είναι η παραγωγή ταινιών, η οικονομική ή ιδεολογική διάσταση του κινηματογράφου με/για παιδιά είναι σε μεγάλο βαθμό κοινά με αυτά που τίθενται στην περιοχή του κινηματογράφου ευρύτερα και έτσι θα τα προσεγγίσουμε.

Οι ταινίες είναι το αποτέλεσμα μιας παραγωγικής και συλλογικής διαδικασίας στην οποία εμπλέκονται πολλοί συντελεστές, όπως οι σκηνοθέτες, οι σεναριογράφοι, οι ηθοποιοί, οι τεχνικοί, οι παραγωγοί, οι εταιρείες διανομής, καθώς και το κοινό. Μια σημαντική διάσταση είναι η σχέση του κινηματογράφου με την αγορά και την οικονομία, μια σχέση που εύσχημα υποκρύπτεται, καθώς ο κινηματογράφος κατέχει την «τέχνη» να παραπλανά και να «αιχμαλωτίζει». Πράγματι, για τον απλό θεατή, ο κινηματογράφος έχει στόχο την αφήγηση μιας ιστορίας. Έχει αξία ως μέσο ψυχαγωγίας και διασκέδασης ή/και προβληματισμού και απόλαυσης. Είναι, όμως μόνο αυτό; Τα αφηγηματικά μέσα που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος, οι εικόνες που δημιουργεί για να πει μια ιστορία «αιχμαλωτίζουν» το θεατή σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ξεχνά πως οι ταινίες είναι προϊόντα κατασκευής και ότι για να κατανοήσουμε αυτή την –έβδομη ή καιτ' άλλους τη μοναδική³– τέχνη πρέπει πρώτα να αναγνωρίσουμε ότι μια ταινία παράγεται τόσο από μηχανές όσο και από ανθρώπινη εργασία και ότι για την αφήγηση της ιστορίας που προβάλλεται –σε αντίθεση με τη λογοτεχνία⁴, για παράδειγμα– απαιτούνται οικονομικά κεφάλαια. Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που βασίζεται στην τεχνική και «η εξάρτησή του απ' την τεχνική, όχι μόνο καθορίζει τα όρια της έκφρασης του καλλιτέχνη-κινηματογραφιστή, αλλά και γίνεται η αιτία της κηδεμονίας του απ' το κεφάλαιο» (Ραφανλίδης, 1984: 9). Στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών ισχύουν συνεπώς οι νόμοι της αγοράς. Ο κινηματογράφος δεν διαχωρίζεται πλέον από το οικονομικό πλαίσιο εντός του οποίου υλοποιείται –αφού ευτυχώς ή δυστυχώς ο καπιταλισμός τον προίκισε με μια βιομηχανική και χρηματοδοτική βάση η

3. Μοναδική με την έννοια ότι η «δημιουργική χρήση των υλικών έκφρασης, οι κώδικες που διαμορφώθηκαν, η γλώσσα (ή το λεκτικό) που βαθμιαία διαρθρώθηκε αποτελούν επίσης κάτι το ξεχωριστό σε σχέση με άλλες προγενέστερες τέχνες» (Κολοβός, 1999: 14), αλλά και με την έννοια της γνωστής φράσης του Ραφανλίδη (1984) «οι τέχνες είναι πολλές, αλλά η Τέχνη είναι μία» (σελ. 11).

4. Βλ. Λυδάκη (2009) για διαφορές μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

οποία του επέτρεψε να μετατραπεί σε θέαμα για τις μάζες. Σύμφωνα με τον Sorlin (1977), ο κινηματογράφος «που θα είχε απελευθερωθεί πλήρως από τους εξαναγκασμούς της οικονομικής αποδοτικότητας θα διέφερε παντελώς από αυτόν που γνωρίζουμε· ίσως μάλιστα και να μην υπήρχε πια κινηματογράφος, αλλά μόνο αποσπασματικά έργα, εφήμερα, προορισμένα να έχουν πολύ περιορισμένη διακίνηση» (σ. 94). Η μελέτη συνεπώς της σχέσης των παιδιών με τον κινηματογράφο, όπως και με τα υπόλοιπα ΜΜΕ, οφείλει να αναδείξει, μεταξύ άλλων, τις οικονομικές δυνάμεις και τα κίνητρα των βιομηχανιών των ΜΜΕ για παιδιά, καθώς οι ταινίες πάντα αναμένεται να αποφέρουν κέρδη στους παραγωγούς τους. Παράλληλα, οφείλει να λάβει υπόψη ότι, πέρα από τους οικονομικούς παράγοντες, οι ιστορικές και πολιτικές συνθήκες είναι πιθανό να επηρεάσουν την παραγωγή μιας ταινίας, με αποτέλεσμα κάποια στοιχεία της να παραλειφθούν, να συμπυκνωθούν ή ακόμη και να αλλάξουν (Κούρτη, Ζίρες στον παρόντα τόμο). Το βέβαιο είναι ότι τα παιδιά, είτε ως κοινό είτε ως πρωταγωνιστές των ταινιών ή ως διάσημοι ηθοποιοί (σταρ)⁵, μπορούν σε μεγάλο βαθμό να καλύψουν τις υλικές υποχρεώσεις που έχουν βαρύνουσα σημασία για την παραγωγή ταινιών και συνεπώς (τα παιδιά) ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τις εταιρείες παραγωγής από τις πρώτες ημέρες του κινηματογράφου⁶.

Η μελέτη της σχέσης παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου έχει αναδείξει αναλυτικές κατευθύνσεις οι οποίες διατηρούν το ενδιαφέρον των ερευνητών από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του κινηματογράφου. Αφορούν την ικανότητα του κινηματογράφου να «αιχμαλωτίζει» τα παιδιά, τη δυνατότητα χρήσης του για εκπαιδευτικούς σκοπούς, το θέμα της κυριαρχίας της ψυχαγωγικής έναντι της εκπαιδευτικής διάστασής του στην καθημερινή ζωή των παιδιών, το περιεχόμενο των ταινιών και την επίδρασή τους στις στάσεις, γνώσεις και συμπεριφορές των παιδιών, την αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας, τα παιδιά-σταρ του κινηματογράφου, τα παιδιά ως θεατές, την εμπορευματοποίηση των ταινιών και τη νομοθετική ρύθμισή τους. Τα θέματα αυτά έχουν αποτελέσει αντικείμενο επεξεργασίας μέσα από διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις καθεμιά από τις οποίες αντανακλά το ιστορικό, οικονομικό και κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου διεξάγεται η έρευνα⁷. Στην εισαγωγή αυτή, αναγνωρίζοντας την ευρύτητα του θέματος, θα επικεντρωθούμε σε τρεις κεντρικές αναλυτικές κατευθύνσεις διερεύνησης της σχέσης παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου: η αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας, τα παιδιά ως θεατές και τα παιδιά ως κριτικοί θεατές και δημιουργοί.

5. Για μια πλήρη παρουσίαση του ρόλου των διάσημων παιδιών ηθοποιών (σταρ) στην ιστορία του κινηματογράφου, βλ. Wojcik-Andrews, 2000. Για τα παιδιά ηθοποιούς από την πλευρά των σκηνοθετών, βλ. Παναγιωτοπούλου (στον παρόντα τόμο)

6. Ο McKernan (2007) αναφέρει ότι το 1910 στη Μεγάλη Βρετανία πάνω από 50% των θεατών του κινηματογράφου ήταν παιδιά και έφηβοι και το ποσοστό αυτό διατηρήθηκε ακόμη και όταν ξεκίνησαν οι προβολές ταινιών για παιδιά τα πρωινά του Σαββάτου. Σε μεγάλο βαθμό η επιτυχία του κινηματογράφου στη χώρα αυτή οφείλεται στο παιδικό κοινό.

7. Για μια πλήρη παρουσίαση της ιστορίας έρευνας σχετικά με τον κινηματογράφο για και με παιδιά βλ. Wojcik-Andrews (2000).

Η διερεύνηση της αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας, η οποία έχει ήδη μια μακρά ιστορία πίσω της⁸, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αποτελεί το θέμα πέντε άρθρων του αφιερώματος αυτού (Sawas, Μαρινάκης, Αδάμου, Τσίγκρα, Σιδηροπούλου). Η έννοια της αναπαράστασης, καθώς και η σχέση ανάμεσα στο αναπαριστώμενο και στην αναπαράστασή του στον κινηματογράφο –σ’ ένα και’ εξοχόν αναπαραστατικό μέσο– είναι κεντρικά ζητήματα. Η αναπαράσταση, γενικά, είναι η δημόσια «προβολή» των νοητικών περιεχομένων των υποκειμένων. Τα νοητικά περιεχόμενα μπορεί να προέρχονται είτε από εξωτερικά, πραγματικά είτε από εσωτερικά, δυνητικά, επινοημένα ερεθίσματα. Στη περίπτωση αυτή, η αναπαράσταση δεν αναφέρεται μόνο σε μια παρατηρήσιμη «πραγματικότητα», αλλά επίσης σ’ ένα θεωρητικό σύνολο περιγραφών, χαρακτηρισμών και εικόνων που συνδέονται με μια οποιαδήποτε «πραγματικότητα». Στο βαθμό που το σύνολο των περιγραφών, των χαρακτηρισμών και των εικόνων είναι κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο, οι αναπαραστάσεις έχουν κοινωνικό και δημόσιο χαρακτήρα, και στην προοπτική αυτή συνδέονται με τις νοοτροπίες μιας κοινωνίας και τις ιδεολογικές της συμβάσεις. Στην περίπτωση του κινηματογράφου, οι εικόνες, ως δημόσια «προβολή», είναι το όχημα της αναπαράστασης μιας επινοημένης ή πιθανής «πραγματικότητας». Στο βαθμό, μάλιστα, που ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά με άμεσο τρόπο την πραγματικότητα, η σχέση ανάμεσα στις πιθανές «πραγματικότητες» που κατασκευάζει και στην αναπαράστασή τους είναι ιδιαίτερα σύνθετη. Μία από τις πιο βασικές συμβάσεις στις οποίες καλείται να ανταποκριθεί ο κινηματογράφος είναι οι νέες «πραγματικότητες» που κατασκευάζει, ανεξάρτητα από τη σχέση τους με την κοινωνική πραγματικότητα, να είναι αληθοφανείς, πιστευτές και αποδεκτές από το θεατή: να δομεί δηλαδή ένα αποδεκτό «θεατό» (Sorlin, 1977). Τα αφηγηματικά μέσα, οι συμβάσεις της κινηματογραφικής τέχνης, ο φωτισμός, το μοντάζ, η μπάντια του ήχου λειτουργούν στη προκειμένη περίπτωση ως σημασιοδοτικοί κώδικες που κατασκευάζουν εκδοχές μιας κοινωνικής «πραγματικότητας» (Wolf, στο Θεοδώρου, Μουμουλίδου & Οικονομίδου, 2006). Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις, συνεπώς –εφόσον ενσωματώνουν κοινωνικές και κινηματογραφικές συμβάσεις– υπόκεινται σ’ ένα διαρκές και συνεχιζόμενο «παιχνίδι» σημασιοδοτήσεων, οι οποίες αρχίζουν από το κοινωνικοπολιτισμικό και ιδεολογικό πεδίο παραγωγής μιας ταινίας, περνούν στη συνέχεια και φιλτράρονται από τις ιδεολογικές αντιλήψεις των συντελεστών κατασκευής της και φθάνουν στις ερμηνείες των θεατών, που στηρίζονται με τη σειρά τους στο κοινωνικοπολιτισμικό και ιδεολογικό υπόβαθρο της εποχής τους. Αυτή η σύνθετη τροφοδοτούμενη και ανατροφοδοτούμενη συσχέτιση ανάμεσα σε μια κοινωνική εποχή, στην ταινία που παράγεται ως πολιτισμικό προϊόν και στη διαδικασία θέασης και νοηματοδότησής της από τους θεατές εκφράζει τη σχέση ανάμεσα στο αναπαριστώμενο και στην αναπαράστασή του. Στην περίπτωση της κινηματογραφικής αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας, η αναζήτηση των διαφορετικών εκδοχών αναπαράστασής της σημαίνει αναζήτηση των κινηματο-

8. Μια από τις πρώτες έρευνες αναπαράστασης των παιδιών στον κινηματογράφο αποτελεί η συγκριτική μελέτη ταινιών από τέσσερις χώρες (Ιταλία, Γαλλία, Μ. Βρετανία και ΗΠΑ) της Wolfenstein (1955).

γραφικών, των κοινωνικών και ιδεολογικών συμβάσεων που τις παράγουν. Στη συνέχεια, σε μια σύντομη και σχηματική ανασυγκρότηση κεντρικών ιστορικών στιγμών του δυτικού κινηματογράφου, θα αναδείξουμε ορισμένες διακριτές μορφές αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, σε ταινίες όπως *Το χαμίνι* (*The Kid*, 1921), μια ταινία που χαρακτηρίστηκε ορόσημο στην ιστορία του παιδικού κινηματογράφου, η έμφαση στην παιδική αθωότητα, στην ξέγνοιαστη και τρυφερή παιδική ηλικία και όχι τόσο στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες όπου τα πραγματικά παιδιά ζουν και μεγαλώνουν –παρά το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός φακός τις αποτυπώνει– αναπαριστά και την αναδυόμενη αντίληψη μιας κοινωνίας περί «ιδιαιτερότητας» του παιδιού. Στην αντίπερα όχθη, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος θέτει άλλους είδους ζητήματα αναφορικά με την αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας: Ο ιταλικός νεορεαλισμός, μέσα στην κρίσιμη κοινωνικά και πολιτικά περίοδο που πρωτοεμφανίζεται (2ος Παγκόσμιος Πόλεμος), αναπαριστά τα παιδιά ως κοινωνική κατηγορία που κατέχει σημαντική θέση στην κοινωνική δομή. Μέσα από τα προβλήματα που βιώνουν οι μικροί ήρωες στο *Σούσια* (*Scuscia*, 1946) θίγονται και καταγγέλλονται οι κοινωνικές συνθήκες στις οποίες τα παιδιά ζουν, εργάζονται ή/και αποτελούν αντικείμενο εκμετάλλευσης. Ο ιταλικός νεορεαλισμός, σύμφωνα με τον Παγουλάτο (1998), υιοθετεί το βλέμμα των παιδιών για να καταγγείλει το κοινωνικό σύστημα και συγχρόνως για να απελευθερώσει το θεατή από τις έως τότε κινηματογραφικές συμβάσεις και να τον τοποθετήσει «μέσα στην κοινωνία», να του δείξει, δηλαδή, τους πραγματικούς χώρους και χρόνους στους οποίους διαδραματίζονται τα γεγονότα⁹. Τομή στον τρόπο αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας αποτελούν οι ταινίες του Τρυφώ, ταυτόχρονα με την ανατροπή που έφερε στον κινηματογραφικό χώρο το κίνημα της *Nouvelle Vague* στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60 (Marié, 2000), όπου οι φωνές της αμφισβήτησης πλήθαιναν. Ο Τρυφώ, αμφισβητώντας τόσο τις κλασικές αφηγηματικές συμβάσεις του κινηματογράφου όσο και τις στερεοτυπικές εικόνες κινηματογράφησης της παιδικής ηλικίας, κινηματογραφεί τα παιδιά ως δρώντα υποκείμενα, σε χώρους και χρόνους που τα ίδια επιλέγουν για να ορίσουν τους εαυτούς τους, αναβαθμίζοντας την παιδική ηλικία σε μια σημαντική κοινωνική κατηγορία¹⁰. Η διαφοροποίηση που παρατηρείται έκτοτε ανάμεσα στον λεγόμενο εμπορικό και τον καλλιτεχνικό κινηματογράφο μεταφέρεται και στον τρόπο αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας. Σε ταινίες όπως η *H Zazi στο μετρό* (*Zazie dans le métro*, 1960) και αργότερα η *Αλίκη στις πόλεις* (*Alice in den Stadten*, 1973), τα παιδιά αποκτούν την αξία ενός συμβόλου. Το ερευνητικό βλέμμα των παιδιών στον «έξω κόσμο» γίνεται συχνά το «μάτι της κάμερας» των δημιουργών (Σπύρου, 1998) και τα παιδιά γίνονται το όχημα για να αναπαρασταθεί η αναστοχαστική ματιά των δημιουργών τόσο πάνω στον κόσμο όσο και πάνω στην αναπαράσταση του κόσμου στον κινηματογράφο. Από το

9. Για το παιδί στον ιταλικό νεορεαλισμό, βλ. επίσης Αθανασάτου (2006).

10. Η παιδική ηλικία και η αναπαράστασή της στον Τρυφώ αποτελούν αντικείμενο διαπραγματεύσεως στα άρθρα των Δελεβερούδη και Σιδηροπούλου στον παρόντα τόμο. Επίσης βλ. Σπύρου (2004).

1990 και μετά, η στροφή του κινηματογράφου στην αναπαράσταση του παρελθόντος, μέσα από τις ταινίες νοσταλγίας καθώς και η στροφή στις μικρές και καθημερινές αφηγήσεις δομούν νέες μορφές αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας.¹¹ Η έμφαση στις καθημερινές εμπειρίες των παιδιών, στα ενδιαφέροντα και τις προσωπικές τους αγωνίες αναβαθμίζει τα παιδιά σε δρώντα υποκείμενα και αποδίδει αξία στη ζωή τους. Έτσι, ενώ στον ιταλικό νεορεαλισμό ο μικρός Μπρούνο στον *Κλέφτη ποδηλάτων* (*Ladri di biciclette*, 1948) μυείται στη ζωή μέσα από το ταξίδι περιπλάνησης στους δρόμους της Ρώμης από τον πατέρα του, στα *Παιδιά του Παραδείσου* (*Bachema – ye aseman*, 1997) ο μικρός Αλί, ως δρων υποκείμενο, μυεί τον πατέρα του στη νέα κοινωνία της Τεχεράνης. Συγχρόνως, σε αρκετές ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου, η ανάδειξη ζητημάτων με παγκόσμιο ενδιαφέρον, όπως η πολυπολιτισμικότητα, η αμφισβήτηση των στερεότυπων του φύλου, οι γενεακές/ηλικιακές σχέσεις, τα ανθρώπινα δικαιώματα και το περιβάλλον, μέσα από τα απλά και καθημερινά γεγονότα της ζωής των παιδιών, θέτουν καινούρια ζητήματα,¹² ένα από τα οποία είναι πώς ο κινηματογράφος αναπαριστά τους τρόπους με τους οποίους οι τοπικές κοινωνίες και ιδιαίτερα τα παιδιά, μέσα από τις πρακτικές τους, διαχειρίζονται παγκόσμια ζητήματα, όπως τα παραπάνω, και πώς οι πρακτικές τους επηρεάζονται από τα ζητήματα, αυτά.

Ένα βασικό ερώτημα που προκύπτει από τα παραπάνω είναι το εξής: Από ποια σκοπιά οι ενήλικοι σκηνοθέτες αναπαριστούν τα παιδιά; Μπορούν οι ενήλικοι συντελεστές μιας ταινίας να «μιλήσουν» από την «οπτική των παιδιών», από τη σκοπιά μιας κοινωνικής κατηγορίας με διαφορετικά ενδιαφέροντα και ανάγκες; Ακόμη κι αν ορισμένοι σκηνοθέτες επιχειρήσαν να αναδείξουν την «οπτική των παιδιών», η οπτική αυτή είναι πάντα διαμεσολαβημένη. Στο βαθμό που αναφερόμαστε σε αναπαραστάσεις και συνεπώς σε κατασκευές, τον τελικό λόγο της κατασκευής τον έχουν οι συντελεστές της ταινίας και όχι τα παιδιά. Συνεπώς, οι τρόποι με τους οποίους οι ενήλικοι σκηνοθέτες/συντελεστές μιας ταινίας «βλέπουν» και αναπαριστούν την παιδική ηλικία είναι αποτέλεσμα όχι μόνο κινηματογραφικών συμβάσεων αλλά και των τρόπων με τους οποίους γίνεται κατανοητή η ίδια η παιδική ηλικία σε συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Η αναπαράσταση των παιδιών ως παθητικών ή αντίθετα ως δρώντων υποκειμένων είναι συνέπεια των διαφορετικών αυτών κοινωνικών αντιλήψεων. Θεωρώντας ότι ο κινηματογράφος είναι συγχρόνως κοινωνικός λόγος και πρακτική, οι διαφορετικές εκδοχές κινηματογραφικής αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας συνεισφέρουν στην κοινωνική συγκρότηση και ανασυγκρότησή της. Αλλά τότε καθίσταται φανερό ότι οι απαντήσεις στο ερώτημα που θέσαμε δεν μπορούν να δοθούν μόνο μέσα από τη χρήση εργαλείων που προέρχονται από το χώρο της θε-

11. Οι ταινίες νοσταλγίας και η έμφαση του κινηματογράφου στις μικρές και καθημερινές αφηγήσεις αποτελούν όψεις μιας μετανεωτερικότητας βλ. Σκοπετάς (2002) και Τσίγκρα στον παρόντα τόμο.

12. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ταινίες *Γεννημένος χορευτής* (*Billy Elliot*, 2000), *Το σπμάδι της φάλαινας* (*Whale rider*, 2003), *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* (*Turtles can fly*, 2004) κ.ά. Για περαιτέρω διερεύνηση σχετικά με τον πολυπολιτισμικό κινηματογράφο με/για παιδιά, βλ. Wojcik Andrews στον παρόντα τόμο.

ωρίας και της ιστορίας του κινηματογράφου, καθώς συνδέονται με θεωρητικά ζητήματα που έχουν αναπτυχθεί σε άλλους χώρους, όπως στην Κοινωνιολογία, την Κοινωνική Ψυχολογία, την Ανθρωπολογία ή τη Γεωγραφία της παιδικής ηλικίας.

Ένα ακόμη ερώτημα που προκύπτει σε σχέση με την αναπαράσταση των παιδιών είναι κατά πόσον μπορούμε να υπερβούμε τη διαμεσολαβημένη από τη σκοπιά των ενηλίκων «οπτική των παιδιών». Για ν' αλλάξει η οπτική του βλέμματος πάνω στην παιδική ηλικία αρκεί ν' αλλάξει απλώς η μορφή αναπαράστασής της ή πρέπει ν' αλλάξει και το υποκείμενο που είναι ο δημιουργός/κατασκευαστής της αναπαράστασης; Μήπως αυτό θα σήμαινε μεταξύ άλλων ότι, εάν τα ίδια τα παιδιά μπορούσαν να γίνουν δημιουργοί και παραγωγοί ταινιών, η οπτική του βλέμματος πάνω στην παιδική ηλικία θα άλλαζε; Η παραγωγή ταινιών από τα παιδιά θέτει άλλου είδους ζητήματα που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους κοινωνικούς επιστήμονες όπως τον τρόπο με τον οποίο τα ίδια τα παιδιά αναπαριστούν τις βιωμένες εμπειρίες τους και συμμετέχουν στη συγκρότηση και ανασυγκρότηση της ίδιας της παιδικής ηλικίας.

Η διερεύνηση των παιδιών ως θεατών έχει επίσης μια μακρά ιστορία. Τα παιδιά, ως οι πρώτοι και οι πιο φανατικοί χρήστες των διαφόρων ΜΜΕ (Wartella, 1995), γέμισαν αμέσως τα *nickelodeons*¹³ ή άλλες κινηματογραφικές αίθουσες της πρώιμης βιομηχανίας του κινηματογράφου. Η έντονη παρουσία θεατών μικρής ηλικίας, συχνά ασυνόδευτων, προκάλεσε από τις πρώτες μέρες του κινηματογράφου φόβους (μέχρι και πθικούς πανικούς) όσον αφορά την ασφάλειά τους στους χώρους αυτούς.¹⁴ Παράλληλα, αναπτύχθηκε προβληματισμός ως προς τις συνέπειες που θα είχε στην εκπαίδευση των παιδιών η συχνή παρακολούθηση ταινιών, καθώς η παρουσία τους στις αίθουσες των κινηματογράφων σήμαινε την απουσία τους («σκασιαρχείο») από τις αίθουσες των σχολείων. Στην ουσία, όμως, οι φόβοι που αναπτύχθηκαν συνδέθηκαν περισσότερο με το γεγονός ότι τα παιδιά-θεατές είχαν στον κινηματογράφο ίδιες εμπειρίες με τους ενηλικούς-θεατές και ότι έτσι τα παιδιά είχαν πρόσβαση στον κόσμο των ενηλίκων. Κατά συνέπεια, ο κινηματογράφος επαναπροσδιόριζε το περιεχόμενο της παιδικής ηλικίας και, ως μέσο, απειλούσε τόσο τον έλεγχο των ενηλίκων στα παιδιά όσο και τα όρια μεταξύ ενηλίκων και παιδιών (deCordova, 2002). Αυτοί οι φόβοι και οι προβληματισμοί οδήγησαν σύντομα στη δημιουργία ειδικών «χώρων» και «χρόνων» για τα παιδιά ως μιας «ειδικής» κατηγορίας κοινού με στόχο τον έλεγχό της. Τα περίφημα *matinée*), προβολές ταινιών αποκλειστικά για παιδιά τα πρωινά του Σαββάτου, ήταν μια προσπάθεια κυρίως των επαγγελματιών του χώρου να καθυστερήσουν τις ομα-

13. Το πρώτο *nickelodeon*, μια πρώτη μορφή κινηματογραφικής αίθουσας, ήταν ένα απλό θέατρο που άνοιξαν, το 1905, οι Τζον Χάρρις και Χάρι Ντίιβς στο Πίτισμπουργκ. Στις αίθουσες γινόταν προβολή ταινιών με συνοδεία πιάνου, με πολύ φτηνό εισιτήριο, όπου συγκεντρωνόταν μεγάλος αριθμός θεατών που δεν είχαν τα μέσα να ψυχαγωγηθούν στα ακριβά ζωντανά θέατρα της εποχής. Το είδος έγινε πολύ δημοφιλές με αποτέλεσμα να ανοίξουν χιλιάδες αίθουσες με το ίδιο όνομα.

14. Βασικός φόβος την εποχή εκείνη ήταν οι συχνές πυρκαγιές που ξέσπασαν στους κινηματογράφους λόγω έλλειψης μέτρων ασφαλείας (και μερικές φορές λόγω του εύφλεκτου υλικού των φιλμ της εποχής) με θύματα πολλά παιδιά (Smith, 2005· Staples, 1997).

δες πολιτών και επίσημων φορέων που απαιτούσαν όλο και μεγαλύτερη ρύθμιση και έλεγχο των κινηματογραφικών ταινιών για την προστασία των παιδιών¹⁵ από τις «βλαβερές» εικόνες του κινηματογράφου που, κατά την άποψή τους, αποτελούσαν την αιτία για την αύξηση της παραβατικής συμπεριφοράς των ανηλίκων. Η πρακτική αυτή είχε ορισμένες σημαντικές συνέπειες στη σχέση παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου: τη δημιουργία επιτροπών για τη θέσπιση κριτηρίων καταλληλότητας μιας ταινίας και συνεπώς την ανάπτυξη ενός λόγου περί καταλληλότητας και συγχρόνως ενός λόγου περί προστασίας και ελέγχου των παιδιών από τον κινηματογράφο, καθώς και την ανάπτυξη του παιδικού κοινού. Μια από τις αρμοδιότητες των σχετικών επιτροπών ήταν η κατάρτιση οδηγών για τους δημιουργούς ταινιών σχετικά με το τι πρέπει να αποφεύγουν και πού πρέπει να δίνουν προσοχή όσον αφορά τα παιδιά-θεατές. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ταινιών μόνο για παιδιά, κατόπιν παραγγελίας των διαφόρων στούντιο. Τα κριτήρια καταλληλότητας συνδέθηκαν κυρίως με ηθικά ζητήματα που προέκυπταν με βάση το περιεχόμενο μιας ταινίας, ιδιαίτερα ως προς τη βία ή το σεξ (Smith, 2005). Η κατάρτιση όμως κριτηρίων καταλληλότητας μιας ταινίας, όπως διαφαίνεται στην πορεία, ήταν τόσο πολιτικό όσο και οικονομικό ζήτημα.¹⁶ Ακόμη και σήμερα, παρά την απαίτηση για πιο αυστηρή ρύθμιση των ταινιών ή άλλων προϊόντων των ΜΜΕ για παιδιά, οικονομικά ζητήματα επιβάλλουν λιγότερο αυστηρή πολιτική ή τουλάχιστον τη διατήρηση του status quo (Buckingham, 2003). Το τι είναι «για το καλό» των παιδιών, τι συνιστά δηλαδή μια «καλή» ταινία για παιδιά, όπως πάντα, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την οπτική αυτών που εμπλέκονται στο θέμα, αντικατοπτρίζοντας όχι μόνο το πώς ορίζεται η παιδική ηλικία σε διάφορες εποχές από διάφορες κοινωνικές ομάδες, αλλά και την αμφιθυμία της κοινωνίας σχετικά με το τι είναι καλό και υγιές για την ανάπτυξη των παιδιών.

Πάντα η συζήτηση περί καταλληλότητας μιας ταινίας τροφοδοτούνταν από και συγχρόνως ανατροφοδοτούσε την ανάπτυξη ενός λόγου περί προστασίας και ελέγχου των παιδιών, ο οποίος επαναλαμβάνεται κάθε φορά που ένα νέο μέσο κάνει την εμφάνισή του και καθοδηγεί την ανάπτυξη της σχετικής έρευνας¹⁷. Στις πρώτες έρευνες επι-

15. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση της Smith (2005) και του deCordova (2002) ότι παρόμοιοι τύπου προβληματισμοί και φόβοι διατυπώνονταν εκείνη την εποχή και για άλλες «ομάδες κινδύνου», όπως τις χαρακτήριζαν, στις οποίες συμπεριλαμβάνονταν οι γυναίκες, οι φτωχοί και οι αναλφάβητοι (κυρίως μετανάστες).

16. Η οικονομική διάσταση αναδεικνύεται ήδη από τις πρώτες προσπάθειες μελέτης της σχέσης των παιδιών με τον κινηματογράφο. Στην Έκθεση, λόγου χάριν, του Cinema Commission of Inquiry (CCI) του Εθνικού Συμβουλίου για τη Δημόσια Ηθική που έγινε το 1917 στη Βρετανία και αφορούσε (μεταξύ άλλων) τις φυσικές, κοινωνικές και ηθικές επιπτώσεις του κινηματογράφου στα παιδιά υποστηρίζεται ότι οικονομικά ζητήματα καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη σχέση παιδιών και κινηματογράφου (Herbert, 2000).

17. Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι η στερεότυπη εικόνα του παιδιού ως «παθητικού δέκτη» μεταβιβάζεται από τη μια γενιά στην άλλη ανεξάρτητα από το μέσο και τη σχετική έρευνα. Η θέση αυτή βρίσκεται σε αντίθεση όχι μόνο με όσους υποστηρίζουν ότι κάθε παιδί κάνει τη δική του ανάγνωση των κειμένων των ΜΜΕ ανάλογα με τις δικές του εμπειρίες, αλλά και με τους υποστηρικτές της θεώρησης του παιδιού ως ειδήμονα των μέσων (Bazalgetta & Buckingham, 1995). Μολονότι όλο και περισσότε-

κοινωνίας σχετικά με την επίδραση/δύναμη των ΜΜΕ, για παράδειγμα, συγκαταλέγονται και οι μελέτες του Motion Picture Research Council πιο γνωστές ως Payne Fund Studies (1928-1933)¹⁸. Το θέμα εξετάστηκε μέσα από παιδαγωγικές, ψυχολογικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της εποχής και αποτέλεσε την πρώτη επιστημονική απόπειρα στο συγκεκριμένο χώρο μελετών, σε μια προσπάθεια να ξεπεραστούν τα ηθικοπλαστικά επιχειρήματα κατά του κινηματογράφου που επικρατούσαν στη δημόσια σφαίρα (Cricher, 2008). Παρά τις υπερβολές που σημειώθηκαν στην προσπάθεια να τεθεί υπό έλεγχο και να περιοριστεί η παρακολούθηση των ταινιών, τα παιδιά αποτελούσαν πάντα ένα σημαντικό κοινό θεατών όχι μόνο ταινιών που παρήχθησαν για τα ίδια, αλλά κυρίως ταινιών που αφορούσαν τους ενήλικους. Με την πάροδο των χρόνων νέες μορφές κινηματογράφου αναδύονται μέσα από τη σύγκλιση των μέσων επικοινωνίας. Ο κινηματογράφος παύει πλέον να είναι συνυφασμένος με τη σκοτεινή αίθουσα και τη μεγάλη οθόνη (και συνεπώς με την έξοδο και τη μαζική παρακολούθηση μιας ταινίας), κάνει αισθητή την παρουσία του σε άλλες οθόνες και σε άλλους χώρους, γίνεται ψηφιακός και διαδραστικός. Αυτό έχει συνέπειες όχι μόνο στη βιομηχανία του κινηματογράφου ως προς την παραγωγή, διανομή και προώθηση των ταινιών, αλλά και ως προς τον τρόπο πρόσληψης μιας ταινίας από τα παιδιά-θεατές στις διάφορες παραδοσιακές και νέες μορφές του.

Η έρευνα έχει καταδείξει ότι τα παιδιά παρακολουθούν ως δρώντα υποκείμενα μια ταινία. Η διαπίστωση αυτή, αν και βασίζεται κυρίως σε μελέτες που προέρχονται από το χώρο της τηλεόρασης (Buckingham, 2003), έχει σε μεγάλο βαθμό ισχύ και στον τρόπο θέασης μιας κινηματογραφικής ταινίας –καθώς τα δύο μέσα έχουν κοινή την υπεροχή του οπτικοακουστικού συστήματος– και συνδέεται με τις εξής παραδοχές: τα οπτικοακουστικά μέσα δεν αποτελούν μια πανίσχυρη βιομηχανία παραγωγής συνειδητών που μπορούν από μόνα τους να επιβάλλουν κίβδηλες αξίες σ' ένα παθητικό κοινό, οι κινηματογραφικές ταινίες ως κείμενα είναι ανοιχτά σε ερμηνείες από τους θεατές και, τέλος, τα παιδιά αποτελούν ένα αυτόνομο και κριτικό κοινό που είναι ικανό να νοηματοδοτεί και να διαπραγματεύεται την τηλεοπτική ή κινηματογραφική κουλτούρα σύμφωνα με τα δικά του ενδιαφέροντα και τις ανάγκες του. Οι παραδοχές αυτές αποτελούν βασικές προϋποθέσεις για την εκπαίδευση των παιδιών στον κινηματογράφο.

Η εκπαίδευση στον κινηματογράφο, όταν δεν αποσκοπεί μόνο στην εκπαίδευση συνειδητών κινηματογραφόφιλων και επαγγελματιών χρηστών της κινηματογραφικής έκφρασης, αλλά στην ανάπτυξη της ικανότητας πρόσβασης, κατανόησης και δημιουρ-

τεροι ερευνητές υποστηρίζουν ότι επιβάλλεται να γεφυρωθούν οι αντικρουόμενες αυτές απόψεις δίνοντας έμφαση στη μελέτη και των άλλων κοινωνικών δυνάμεων που δρουν στη ζωή των παιδιών, αλλά και της συνεχώς και ταχύτατα εξελισσόμενης τεχνολογίας, των κειμένων και των θεσμών (Buckingham, 2000), διαπιστώνεται μια παράδοξη αντίταση, όχι μόνο από πλευράς κοινού αλλά και επιστημόνων, ως προς τα ερευνητικά δεδομένα. Παρατηρείται δηλαδή ένα είδος «αμνησίας της έρευνας» που διαιωρίζει την αμφισβήτηση και την επιφύλαξη προς τα ΜΜΕ (Baton-Herve, 1999).

18. Για μια πλήρη παρουσίαση των σημαντικών αυτών ερευνών βλ. Jowett, Jarvie, & Fuller (1996).

γίας κινηματογραφικών μηνυμάτων, εντάσσεται στην ευρύτερη συζήτηση που αφορά την εκπαίδευση στα ΜΜΕ. Τα επιχειρήματα που συνηγορούν υπέρ της εκπαίδευσης αυτής συνδέονται με την αυξανόμενη σημασία των ΜΜΕ στην κοινωνική ζωή, ιδιαίτερα στη ζωή των παιδιών και των νέων, με την άποψη ότι αντί να τα καταδικάζουμε ή να εξυμνούμε τη δύναμή τους είναι προτιμότερο να τα αναγνωρίζουμε ως μέρος της σύγχρονης κουλτούρας και, τέλος, με τη διαπίστωση ότι η μη σύνδεση του σχολείου με τις σύγχρονες εξελίξεις στην κοινωνία αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα στην προετοιμασία των παιδιών για τη μελλοντική τους ζωή ως ενηλίκων.¹⁹ Ο τρίτος λόγος, ο οποίος αφορά άμεσα το εκπαιδευτικό σύστημα, συνηγορεί «υπέρ της εναρμόνισης του αναλυτικού προγράμματος του σχολείου με την εξωσχολική ζωή των παιδιών και με την κοινωνία γενικότερα» (Buckingham, 2003: 41).

Κεντρική έννοια στη συζήτηση για την εκπαίδευση στον κινηματογράφο είναι η έννοια του γραμματισμού²⁰ (literacy): γραμματισμός στα οπτικοακουστικά μέσα δεν είναι το αποτέλεσμα μιας μεμονωμένης σχέσης ανάμεσα σ' έναν αναγνώστη και σ' ένα κείμενο ή ένα οπτικοακουστικό προϊόν. Είναι μια κοινωνική πρακτική όπου ζητήματα όπως τα ακόλουθα αποκτούν ιδιαίτερη σημασία: το κοινωνικό πλαίσιο της σχέσης «αναγνώστη/θεατή-κειμένου/προϊόντος», οι ευρύτερες κοινωνικοοικονομικές διαδικασίες που διαμορφώνουν και καθορίζουν τόσο το πλαίσιο της σχέσης αυτής όσο και το πλαίσιο παραγωγής των κειμένων/προϊόντων, ο φορέας ενός κειμένου/προϊόντος, η παραγωγή και διανομή του, οι κυρίαρχες ιδεολογικές συμβάσεις του (Buckingham, 2007). Παραφράζοντας τον Buckingham (2003: 39), θα υποστηρίζαμε ότι η εκπαίδευση στον κινηματογράφο εμπεριέχει εξ ορισμού την ικανότητα «ανάγνωσης» και «γραφής» ή παραγωγής κινηματογραφικών προϊόντων/ταινιών. Η διαδικασία «ανάγνωσης» καθιστά τα παιδιά ικανά, ως καταναλωτές μέσων, να βλέπουν πίσω από την εικόνα και το κείμενο, να κατανοούν δηλαδή όχι μόνο τις ρητές παραδοχές αλλά και τις άρρητες ιδεολογικές συμβάσεις που υπολανθάνουν στις κινηματογραφικές ταινίες, καθώς και να αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές και οικονομικές συνιστώσες παραγωγής τους. Η διαδικασία «γραφής» προσφέρει στα παιδιά τη δυνατότητα να γίνουν τα ίδια παραγωγοί μέσων, δημιουργώντας τα δικά τους οπτικοακουστικά κείμενα. Στο πλαίσιο αυτό, παρέχεται στους μαθητές η δυνατότητα ανάπτυξης της δημιουργικότητάς τους, καθώς και η ευκαιρία να διαπραγματευτούν το επίσημο Αναλυτικό Πρόγραμμα, το οποίο μπορούν να το εμπλουτίσουν και να το φέρουν πιο κοντά στα ενδιαφέροντά τους. Επίσης, προσφέρεται η ευκαιρία να αναδειχθεί και να μελετηθεί –ακόμη και στο πλαίσιο του σχολείου από τους ίδιους τους μαθητές– το περιεχόμενο των οπτικοακουστικών κειμένων που παράγουν, για παράδειγμα οι αναπαραστάσεις των αντιλήψεών τους ή πιθανές μεροληψίες τους, γεγονός που συμβάλλει στην ανάπτυξη ενός αναστοχαστικού κριτικού λόγου. Στο νέο αυτό παράδειγμα εκπαίδευσης υιοθετείται μια προσέγγιση εστιασμένη στους μαθητές με αφετηρία τις γνώσεις και τις

19. Πρόκειται για το πλαίσιο που έθεσε η UNESCO στο συνέδριο που διοργανώθηκε στο Παρίσι (21-22 Ιουνίου 2008) με θέμα *Η εκπαίδευση στα ΜΜΕ* (στο Κούρτιν, 2008).

20. Ο σχετικός όρος στην ελληνική και διεθνή βιβλιογραφία αναφέρεται και ως αλφαβητισμός.

εμπειρίες που έχουν τα παιδιά πάνω στον κινηματογράφο και όχι τις διδακτικές επιταγές των εκπαιδευτικών (Θεοδωρίδης και ΒΦΙ στον παρόντα τόμο).

Όπως αναφέρθηκε, ένας από τους στόχους του αφιερώματος αυτού είναι να συμβάλει στη συζήτηση για την παιδική ηλικία και τον κινηματογράφο, η οποία πρόσφατα έχει ξεκινήσει και στη χώρα μας. Πράγματι, στην Ελλάδα, δημοσιεύσεις σχετικά με την παιδική ηλικία και τον κινηματογράφο εμφανίζονται μετά το 2000. Πρόκειται κυρίως για θεωρητικές προσεγγίσεις του θέματος ή προσωπικές τοποθετήσεις ακαδημαϊκών, κινηματογραφιστών και εκπαιδευτικών και ενίοτε για ελάχιστα επεξεργασμένες έρευνες φοιτητών σε πρακτικά συνεδρίων και αφιερώματα εκπαιδευτικών περιοδικών (Πολιτιστική Κίνηση Εκπαιδευτικών Π.Ε., 2001· Σύγχρονη Εκπαίδευση, 2005). Μια ιστορική προσέγγιση του παιδικού και νεανικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, μετά από έρευνα τριών ετών, που περιλαμβάνει αφίσες, φωτογραφίες, προγράμματα και άλλα ντοκουμέντα από το Νεανικό Πλάνο (Θεοδοσίου & Σπύρου, 2001)²¹, οι αναφορές μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα στις αντιλήψεις που εμφανίζονται στις ελληνικές κωμωδίες για την παιδική και νεανική ηλικία στο βιβλίο *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974* (Δελβερούδη, 2004) και ένας συλλογικός τόμος σχετικά με την αναπαράσταση των παιδιών στον ελληνικό κινηματογράφο (Θεοδώρου, Μουμουλίδου & Οικονομίδου, 2006) είναι οι μοναδικές προσπάθειες μιας μελέτης σε βάθος της σχέσης των παιδιών με τον κινηματογράφο στην Ελλάδα. Επιπλέον, κάποια προγράμματα οπτικοακουστικής παιδείας²² περιλαμβάνουν δημοσιεύσεις/εκπαιδευτικά δελτία, σχετικά με την εκπαίδευση στον κινηματογράφο στην Ελλάδα.

Στο αφιέρωμα αυτό δεν ήταν δυνατόν να καλύψουμε όλες τις πλευρές της σχέσης παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου, προσπαθήσαμε, όμως, να συμπεριλάβουμε ορισμένα κεντρικά ζητήματα της συζήτησης, όπως η ιστορική έρευνα του κινηματογράφου για/με παιδιά, ο ρόλος των βιομηχανιών παραγωγής ταινιών και το περιεχόμενο ταινιών για παιδιά, ζητήματα που αφορούν τα παιδιά ηθοποιούς, η αναπαράσταση της παιδικής ηλικίας στον ελληνικό και ξένο κινηματογράφο, καθώς και ζητήματα εκπαίδευσης στις κινούμενες εικόνες. Η έλλειψη ερευνών στον ελληνικό χώρο γύρω από τα ζητήματα αυτά μας οδήγησε στη συνεργασία με συναδέλφους από το διεθνή χώρο, μεταφράζοντας ήδη υπάρχοντα κείμενά τους ή προτείνοντάς τους να γράψουν ειδικά για το αφιέρωμα του τόμου.

Στο πρώτο άρθρο του αφιερώματος, ο Μένης Θεοδωρίδης επιχειρεί μια χαρτογράφηση των βασικών θεμάτων που συνδέουν τον κινηματογράφο με τη μελέτη της παι-

21. Για μια πλήρη παρουσίαση της δραστηριότητας και των δημοσιεύσεων του Νεανικού Πλάνου, οι οποίες δεν αφορούν μόνο τον ελληνικό κινηματογράφο, βλ. http://www.olympiafestival.gr/paideia/paideia.neaniko_plano.htm

22. Βλ. έντυπα για την πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση του προγράμματος γνωριμίας με τον Κινηματογράφο *Πάμε Σινεμά*, που σχεδιάστηκε από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού και το ΥΠΕΠΘ. Για πρωτοβουλίες σχετικά με την εκπαίδευση στον κινηματογράφο στην Ελλάδα, βλ. Θεοδωρίδης (στον παρόντα τόμο)

δικής ηλικίας. Ο συγγραφέας επικεντρώνεται στις διάφορες όψεις που προκύπτουν από τη σχέση των παιδιών με τις ταινίες και προτείνει ορισμένους βασικούς αναλυτικούς άξονες έρευνας, όπως το παιδί ως αντικείμενο και ως υποκείμενο αναπαράστασης, το παιδί ως θεατής και ως παραγωγός ταινιών. Αναφέρεται, επίσης, σε θέματα που άπτονται της παραγωγής ταινιών που έχουν σχεδιαστεί ειδικά για το παιδικό κοινό, καθώς και σε πιο εξειδικευμένα θέματα που αφορούν κυρίως τους εκπαιδευτικούς, όπως είναι τα προβλήματα (τεχνικά και νομικά) που συνεπάγεται η προβολή κινηματογραφικών ταινιών σε σχολικό πλαίσιο. Στο βαθμό που το άρθρο αυτό αποτελεί μια γενική ματιά του χώρου «παιδική ηλικία και κινηματογράφος», αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα άρθρο «ομπρέλα» κάτω από την οποία εντάσσονται τα υπόλοιπα άρθρα του αφιερώματος.

Στην ιστορία του παιδικού κινηματογράφου και τις τελευταίες εξελίξεις στο χώρο αυτό αναφέρεται ο Jan Wojcik Andrews, αναλύοντας μια σειρά θεμάτων που απασχολούν τους ερευνητές του. Μετά από μια σύντομη αναφορά στις σημαντικότερες περιόδους, τις ταινίες σταθμούς και τα παιδιά σταρ του παιδικού κινηματογράφου, παρουσιάζεται το πρόσφατο κύμα πολυπολιτισμικών παιδικών ταινιών, οι οποίες, σε συνδυασμό με πολλά σύγχρονα έργα παιδικής λογοτεχνίας, θεωρείται ότι λειτουργούν ως όχημα κοινωνικής αλλαγής. Τη σημασία της μελέτης των παιδικών ταινιών και ως αξιόπιστων ιστορικών τεκμηρίων, ως ένα ενδιαφέρον συμπληρωματικό υλικό για την ιστορία της παιδικής ηλικίας, αναδεικνύει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη. Αναλύοντας ελληνικές και ξένες ταινίες, μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, που έχουν ως επίκεντρο το σχολείο και το ρόλο του δασκάλου, αναδεικνύει μια άλλη διάσταση της σχέσης κινηματογράφου παιδικής ηλικίας, καθώς οι ταινίες καταγράφουν με σύνθετο και συνάμα σαφή τρόπο πολύπλοκες καταστάσεις και φανερώνουν εκδοχές τις οποίες οι γραπτές πηγές δεν μπορούν να αποτυπώσουν.

Στο θέμα της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών για το παιδικό κοινό, και πιο συγκεκριμένα στη μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής παιδικών ταινιών, τη Disney, αναφέρονται τα δύο επόμενα άρθρα. Η μελέτη της εταιρείας αυτής που αποτελεί σημείο αναφοράς για πολλές εταιρείες στο χώρο της παιδικής ψυχαγωγίας επιτρέπει να έρθουν στην επιφάνεια ευρύτερα ζητήματα του παιδικού κινηματογράφου, όπως οι στρατηγικές σχεδιασμού, παραγωγής και προώθησης των ταινιών, το περιεχόμενο των ταινιών και η εμπορευματοποίηση των χαρακτήρων τους. Στο πλαίσιο αυτό η Ευαγγελία Κούρτη εστιάζει στο ρόλο της Disney, από τις πρώτες μέρες της ίδρυσής της, στην ανάπτυξη της καταναλωτικής συμπεριφοράς των παιδιών, παρουσιάζοντας την προσωπικότητα του ιδρυτή και τον τρόπο με τον οποίο αυτός διαχειριζόταν –ανάλογα με τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συγκυρίες– τις παραγωγές της εταιρείας, τους εργαζομένους της και κυρίως την προώθηση του μύθου του ως του αγαπημένου «θείου» όλων των παιδιών του κόσμου. Ο Jack Zipes αναφέρεται στο ίδιο θέμα, επικεντρώνεται όμως κυρίως στην αφηγηματική δομή των κινηματογραφικών παραμυθιών της Disney. Μολονότι αναγνωρίζει ότι ο Ντίσνεϊ καθιέρωσε το κινηματογραφικό παραμύθι ως μορφή τέχνης, θεωρεί ότι, τόσο ο ίδιος όσο και η εταιρεία μετά το θάνατό του απορροφήθηκαν υπερβολικά από την εμπορευματοποίησή των προϊόντων τους και δημιούργησαν μια τυποποιημένη εκδοχή μεταφοράς παραμυθιών που δεν ενθαρρύνει την αυτονομία των μικρών θεατών και δεν προάγει τις δημιουργικές και κριτικές ικανότητές τους. Παραθέ-

τει παραδείγματα άλλων αμερικανών κινηματογραφικών δημιουργών που, μολονότι επηρεάστηκαν όλοι από την Disney, είχαν διαφορετική στάση απέναντι στα παιδιά ως θεατές και δημιούργησαν ταινίες που κεντρίζουν το ενδιαφέρον τους και επιδιώκουν να τα κάνουν να σκέφτονται κριτικά και να είναι αυτόνομα.

Από την πλευρά των σκηνοθετών, η Πένυ Παναγιωτοπούλου αναφέρεται στην εμπειρία της από την ταινία *Δύσκολοι αποχαιρετισμοί: ο μπαμπάς μου* και συζητά για θέματα που προκύπτουν από τη συμμετοχή ενός παιδιού στα γυρίσματα μιας ταινίας όπως είναι η επιλογή ενός παιδιού, η σχέση μαζί του πριν, μετά και κατά τη διάρκεια του γυρίσματος. Μέσα από τις αναφορές αυτές αναδύονται θέματα δεοντολογίας και ηθικής σχετικά με το παιδί-ηθοποιός.

Στο θέμα της αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας, στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, ο Stéphane Sawas μελετά τις αναπαραστάσεις των παιδιών είτε ως αντικείμενου είτε ως υποκειμένου, από τα μελοδράματα και τις κομεντί της μεταπολεμικής περιόδου μέχρι σήμερα. Στο ίδιο χρονικό διάστημα αναφέρεται και ο Χρήστος Μαρινάκης, ο οποίος όμως ασχολείται με την αναπαράσταση των ανάπηρων παιδιών και διερευνά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται το θέμα αυτό από τους Έλληνες κινηματογραφικούς δημιουργούς στις ελάχιστες (8) ταινίες που καταγράφηκαν σε σχέση με τα υπάρχοντα θεωρητικά μοντέλα αναπηρίας στα διάφορα ιστορικοκοινωνικά πλαίσια. Η Μένη Τσίγκρα, από την πλευρά της, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστώνται σε επιλεγμένες ταινίες του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου εκδοχές ενός ρόλου, του παιδιού-μαθητή, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της στην ανάλυση των σχέσεων των παιδιών πρώων με το σχολείο, την οικογένεια και την κοινωνία ευρύτερα. Τα ίδια διπολικά συστήματα σχέσεων «σχολείο-μαθητές», «οικογένεια-παιδιά», «ενήλικοι-ανήλικοι» αναλύονται και από τη Χριστίνα Σιδηροπούλου, η οποία όμως αναφέρεται στο γαλλικό κινηματογράφο και συνδέει, μέσα από το παράδειγμα του Φρανσουά Τρυφώ, ζητήματα αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας και κινηματογραφικής γλώσσας. Τέλος, η Χριστίνα Αδάμου, αντλώντας εννοιολογικά εργαλεία από τις θεωρίες του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος και από τη θεωρία των ειδών, διερευνά τα πολιτισμικά στερεότυπα που περιβάλλουν τα φύλα σε μια σύγχρονη διάσημη κινηματογραφική παραγωγή, όπως αυτή του Χάρι Πότερ.

Το αφιέρωμα κλείνει, όπως είναι αναμενόμενο σε ένα εκπαιδευτικό περιοδικό, με θέματα εκπαίδευσης στον κινηματογράφο. Επιλέχτηκε να μεταφραστούν τα δύο πρώτα κεφάλαια από το βιβλίο *Look again! A teaching guide to using film and television with three- to eleven-year-olds*, που έχει εκδώσει το Τμήμα Εκπαίδευσης του BFI (Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου-Τμήμα Εκπαίδευσης), μια από τις πιο αξιόπιστες πηγές στον κόσμο σε θέματα εκπαίδευσης στα ΜΜΕ· βιβλίο το οποίο αφορά παιδιά ηλικίας 3 έως 11 ετών με στόχο να βοηθηθούν –κατά την άποψή μας– όσοι εκπαιδευτικοί πιστεύουν στην αναγκαιότητα της εκπαίδευσης στον κινηματογράφο. Στο πρώτο κεφάλαιο αναδεικνύεται η σημασία της εκπαίδευσης στην κινούμενη εικόνα, καθώς τίθενται και αναλύονται τα βασικά επιχειρήματα υπέρ της ένταξης της εκπαίδευσης στην κινούμενη εικόνα στις μαθησιακές εμπειρίες των παιδιών μικρής ηλικίας, ενώ στο δεύτερο προτείνονται ορισμένες τεχνικές διδασκαλίας στην κινούμενη εικόνα ώστε να βοηθηθούν οι εκπαιδευτικοί. Χρήσιμο μπο-

ρεί να αποδειχτεί για τους εκπαιδευτικούς και το γλωσσάρι που βρίσκεται στο τέλος του αφιερώματος με τους συνηθέστερους όρους που αναφέρονται σε αισθητικές και τεχνικές έννοιες της κινηματογραφικής έκφρασης. Το αφιέρωμα κλείνει με ένα ευρητήριο-φιλμογραφία των ταινιών για/με παιδιά στις οποίες αναφέρονται οι συγγραφείς του αφιερώματος.

Για την πραγματοποίηση του αφιερώματος *Παιδική Ηλικία και Κινηματογράφος* απευθυνθήκαμε σε ανθρώπους οι οποίοι συνέβαλαν, ο καθένας με την ιδιότητά του, στην έκδοση του παρόντος τόμου. Ευχαριστούμε, λοιπόν, θερμά: Τον πρόεδρο της Διοικούσας της Ελληνικής Επιτροπής της ΟΜΕΡ, Νεκτάριο Στελλάκη και τα μέλη της συτακτικής επιτροπής του περιοδικού που μας πρότειναν την επιμέλεια αυτού του αφιερώματος. Τους συγγραφείς αυτού του τόμου που μας εμπιστεύτηκαν τα κείμενά τους και ιδιαίτερα τον Jacques Zipes, τον Stephane Sawas και τους υπεύθυνους του BFI που μας επέτρεψαν να μεταφράσουμε τα κείμενά τους, τον Ian Wocjik Andrews που έγραψε ένα άρθρο ειδικά γι' αυτό το αφιέρωμα και την Πένυ Παναγιωτοπούλου που απάντησε ευγενικά στις ερωτήσεις μας. Τη μεταφράστρια των κειμένων, Γιάννα Σκαρβέλη, που έφερε σε πέρας το δύσκολο έργο της μετάφρασης ιδιαίτερα απαιτητικών κειμένων. Τον σκηνοθέτη Μένη Θεοδωρίδη, που με την εμπειρία του πάνω στο αντικείμενο του αφιερώματος όχι μόνο μας στήριξε με τις γνώσεις του σ' αυτή την προσπάθεια, αλλά και συνέταξε το «γλωσσάρι» του αφιερώματος. Τέλος, θα θέλαμε να εκφράσουμε τις ευχαριστίες μας στον εκδοτικό οίκο Ελληνικά Γράμματα για την εξαιρετική συνεργασία.

**Κούρτη Ευαγγελία,
Σιδηροπούλου Χριστίνα,
Τσίγκρα Μένη**

Βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, Ι. (2006). Η συγκριτική προσέγγιση του παιδιού στον ελληνικό κινηματογράφο και σε ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.) «Πιάσε με αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 27-42). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Αριές, Φ. (1973). *Αιώνες παιδικής ηλικίας*. Μιφρ. Γ. Αναστασοπούλου. Αθήνα: Γλάρος. 1990.
- Baton-Hervé, E. (1999). Les enfants téléspectateurs. Prénance des représentations médiatiques et amnésie de la recherche. *Réseau*, 92-93, 203-216.
- Bazalgette, C. & Staples, T. (1995). Unshrinking the kids: Children's Cinema and the Family Film. In C. Bazalgette & D. Buckingham (Eds.) *In front of the children, Screen Entertainment and Young Audience* (pp. 92-108). London: bfi.
- Buckingham, D. (2000). *After the death of childhood*. Cambridge: Polity Press.
- Buckingham, D. (2003). *Εκπαίδευση στα ΜΜΕ*. Μιφρ. Ι. Σκαρβέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. 2008.

- Buckingham, D. (2007). Μορφές αλφαριθμητισμού στα ψηφιακά μέσα: Επανεξετάζοντας την εκπαίδευση στα μέσα επικοινωνίας στην εποχή του Διαδικτύου. Στο Μ. Ντάβου (Επιμ.) Αφιέρωμα: Αγωγή και εκπαίδευση στα μέσα επικοινωνίας. *Ζητήματα Επικοινωνίας*, 6, 13-29.
- Critcher, (2008). Making Waves: Historical Aspects of Public Debate about Children and Mass Media. In K. Drotner & S. Livingstone (Eds.). *The International Handbook of Children, Media and Culture* (pp. 91-104). London: Sage.
- deCordova, R. (2002). Ethnography and exhibition: The child audience, the Hays Office, and Saturday matinees. In G. Waller (Ed.). *Movie going in America: A sourcebook in the History of film exhibition* (pp. 159-169). Oxford: Blackwell.
- Δελβερούδη, Ε.Α. (2004). *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών - Ε.Ι.Ε..
- Θεοδοσίου, Ν. & Σπύρου, Δ. (2001). *Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεανικό Πλάνο.
- Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., & Οικονομίδου, Α. (Επιμ.). (2006). «Πιάσε με αν μπορείς...» *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Herbert, S. (2000). (Ed.). *A History of Early Film*. Vol. 3. London: Routledge.
- James, A. & Prout, A. (1990). (Eds.). *Constructing and reconstructing childhood. Contemporary Issues in the sociological study of childhood*. London: The Falmer Press.
- Jowett, G.S., Jarvie, I.C., & Fuller, K.H. (1996). *Children and the Movies: Media Influence and the Payne Fund Controversy*. New York & Cambridge: Cambridge University Press.
- Κολοβός, Ν. (1999). *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κούρτη, Ε. (2008). Εισαγωγή. Στο D. Buckingham. *Εκπαίδευση στα ΜΜΕ*. Μτφρ. Ι. Σκαρβέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λυδάκη, Α. (2009). *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Marié, M., (2000). *La Nouvelle vague. Une école artistique*. Paris: Nathan/Université.
- McKernan, L. (2007). 'Only the screen was silent . . .' Memories of children's cinema-going in London before the First World War. *Film Studies* 10, 1-20.
- Παγουλάτος, Α. (1998). Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός τα παιδιά και οι νέοι. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αρχαίας Ολυμπίας. *Το παιδί στον Ιταλικό Νεορεαλισμό* (σσ. 10-23), Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ηλείας/Ηλειακή Α.Ε.
- Πολιτιστική Κίνηση Εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης. (2001). *Παιδί και κινηματογράφος*. Αθήνα: Σαββάλας
- Ραφανλίδης, Β. (1984). *Φιλμοκατασκευή. Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σκοπετέας, Γ. (2002). Εγκαθίδρυση της μοντέρνας πρακτικής. Στο Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.). *Οπτικοακουστική κουλτούρα-Ανιχνεύοντας τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 51-66). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Smith, S. (2005). *Children, cinema and censorship: from Dracula to the Dead End Kids*. London: I B Tauris.
- Sorlin, P. (1977). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχιμο. 2006.
- Staples, T. (1997). *All Pals Together*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Σπύρου, Δ. (2004). *Τα παιδιά στις ταινίες του Φρανσουά Τρυφό*. Αθήνα: Νεανικό Πλάνο.
- Σπύρου, Δ. (1998). Ο κόσμος μέσα από τα μάτια των παιδιών. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Αρχαίας Ολυμπίας. *Το παιδί στον Ιταλικό Νεορεαλισμό* (σσ. 5-9), Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ηλείας/Ηλειακή Α.Ε.

- Σύγχρονη Εκπαίδευση*, (2005). Φάκελος εργασίας: Κινηματογράφος και Εκπαίδευση. 142, 43-107.
- Wojcik-Andrews, I. (2000). *Children's films: history, ideology, pedagogy, theory*. London, New York: Garland Publishing, Inc.
- Wolfenstein, M. (1955). The Image of the Child in Contemporary Films. In Mead, M., & Wolfenstein, M. (Eds). (1955) *Childhood in Contemporary Cultures* (pp. 277-293). Chicago: University of Chicago Press.