

Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού

Τόμ. 9 (2009)

Special Issue - Childhood & Cinema



Ιστορία του παιδικού κινηματογράφου: η περίπτωση των πολυπολιτισμικών ταινιών

Ian Wojcik-Andrews

doi: [10.12681/icw.18080](https://doi.org/10.12681/icw.18080)

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:

Wojcik-Andrews, I. (2009). Ιστορία του παιδικού κινηματογράφου: η περίπτωση των πολυπολιτισμικών ταινιών. *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 19–30. <https://doi.org/10.12681/icw.18080>

Ιστορία του παιδικού κινηματογράφου: η περίπτωση των πολυπολιτισμικών ταινιών

Περίληψη

Στο άρθρο αυτό γίνεται μια επισκόπηση της ιστορίας του παιδικού κινηματογράφου από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι σήμερα. Επισημαίνονται οι σημαντικές περιόδους της ιστορίας του παιδικού κινηματογράφου, οι ταινίες και τα παιδιά σταρ. Γίνεται, επίσης, ανάλυση μιας σειράς θεμάτων που αναδύθηκαν τα τελευταία εκατό περίπου χρόνια στο πλαίσιο του παιδικού κινηματογράφου, όπως το πρόσφατο κύμα πολυπολιτισμικών παιδικών ταινιών οι οποίες, σε συνδυασμό με πολλά σύγχρονα έργα παιδικής λογοτεχνίας, λειτουργούν ως όχημα κοινωνικής αλλαγής.

Λέξεις-κλειδιά: παιδικός κινηματογράφος, πολυπολιτισμικές ταινίες, παιδική λογοτεχνία

A History of children's cinema and film: the case of multicultural films

Abstract

This article presents an overview of the history of children's cinema and film from the late 19th century to the present day. The article highlights the important film periods in children's film history, the films themselves, and their child stars. It also includes a discussion of a number of issues that have surfaced over the last hundred years or so in children's films, including the recent wave of multicultural children's films, along with many contemporary works of children's literature, as a vehicle for driving home social change.

Key words: children's cinema, multicultural films, children's literature

0πως και στην ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας, υπάρχουν πολλές απόψεις για το ποιες είναι οι «απαρχές» του παιδικού κινηματογράφου. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο παιδικός κινηματογράφος γεννήθηκε στα τέλη του 19ου

αιώνα, δεδομένου ότι τότε εμφανίστηκαν ταινίες όπως *Ο ποιιστής που ποτίζεται* (*L'Arroseur arrosé*, 1895) ή *Το γεύμα του μωρού* (*Le Repas de bébé*, 1895), των αδελφών Λιμιέρ. Η πρώτη από αυτές, μια μάλλον «μικρού μήκους» ταινία, θεωρείται η πρώτη κωμωδία, καθώς δείχνει ένα παιδί που κάνει μια φάρσα σε έναν κηπουρό. Το μικρό μπλοκάρει το σωλήνα του ποτίσματος και όταν τον ξεμπλοκάρει ξαφνικά, καταβρέχει το πρόσωπο του κηπουρού! Οι πρώτες μεταφορές κλασικών έργων της παιδικής λογοτεχνίας παράγονται ήδη το 1899, όταν ο Ζορζ Μελιέ δίνει μια εκδοχή της *Cendrillon* (*Σταχτοπούτας*). Η ταινία *Γκέρτι η Δεινόσαυρος* (*Gertie the Dinosaur*), του 1909, εγκαινιάζει το είδος του κινούμενου σχεδίου. Στη δεκαετία του 1920, ο Disney κάνει την παραγωγή των περίφημων ταινιών μικρού μήκους *Αλίκη* (*Alice comedies*) που συνδυάζουν τα κινούμενα σχέδια με τη ζωντανή δράση. Μελετητές όπως η Kathy Merlock Jackson (1986) θεωρούν την ταινία του Τσάπλιν *Το Χαμίνι* (*The Kid*, 1921) το πρωτότυπο παιδικής ταινίας, χαρακτηρίζοντάς την «ορόσημο για τα παιδιά ηθοποιούς». Ήταν αναμφίβολα μια από τις πρώτες ταινίες μεγάλου μήκους που όχι μόνο έκανε σταρ έναν νεαρό ηθοποιό, τον Τζάκι Κούγκαν, αλλά έθεσε και μια σειρά νομικών θεμάτων σχετικά με τα δικαιώματα των παιδιών σταρ σε σχέση με τα κέρδη τους και τους ασυνείδητους γονείς που προσπαθούσαν να τα καρπωθούν οι ίδιοι. Ίσως αυτή η πολύ δυσάρεστη οικογενειακή δικαστική διαμάχη των Κούγκαν, που έγινε ευρέως γνωστή ως «νόμος Κούγκαν», σηματοδότησε ουσιαστικά την αρχή του παιδικού κινηματογράφου στις ΗΠΑ.

Τις επόμενες δεκαετίες, από το 1930 έως τα χρόνια που ακολούθησαν αμέσως μετά τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο, σημειώθηκαν σημαντικές αλλαγές στον παιδικό κινηματογράφο. Από μια συναρπαστική, πλην όμως πειραματική συλλογή πρωτόλειων ειδών (μεταφορές λογοτεχνικών έργων, ζωντανή δράση και μικρού μήκους ταινίες κινουμένων σχεδίων) εξελίχθηκε σε ένα ισχυρό πολιτικά, οικονομικά και πολιτισμικά μέσο, το οποίο δεν αποτελούνταν μόνο από εμπορικά επιτυχημένες ταινίες και διάσπαμα παιδιά σταρ που ασκούσαν επιρροή, αλλά και από ένα διαρκώς αυξανόμενο σύνολο κριτικών προσεγγίσεων (από το ευρύ κοινό, αλλά και τον πανεπιστημιακό χώρο). Στη δεκαετία του 1930, εμφανίστηκε η Σίρλεϊ Τεμπλ που εξελίχθηκε σε παιδί σταρ διεθνούς βεληνεκούς, η φήμη και η επιτυχία της οποίας ανταγωνιζόταν τους ενήλικες σύγχρονους της σταρ όπως ο Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ, η Μάρλεν Ντίτριχ και ο Φρεντ Αστέρ. Η ταινία *Ο Μάγος του Οζ* (*The Wizard of Oz*), η οποία, κατά τον Joel Chaston (1997), ευθύνεται για την «οζοποίηση» όλων των μεταγενέστερων αμερικανικών παιδικών ταινιών φαντασίας, βγήκε στις αίθουσες το 1939 και έγινε αμέσως εμπορική επιτυχία προσελκύοντας το ευρύ κοινό. Άλλες, σχεδόν εξίσου επιτυχημένες, μεταφορές λογοτεχνικών έργων αυτής της περιόδου είναι: *Τα ταξίδια του Γκιούλιβερ* (*Gulliver's Travels*, 1939), *Πινόκιο* (*Pinnocchio*, 1940), *Δαίμονες των κυμάτων* (*Captains Courageous*, 1937), *Δαβίδ Κόπερφιλντ* (*David Copperfield*, 1935) και *Ολιβερ Τουίστ* (*Oliver Twist*, 1933). Κατά τη δεκαετία του 1930, ο Ντίσονεϊ μετέτρεψε τα κινούμενα σχέδια σε αισθητικά ευχάριστες εισπρακτικές επιτυχίες, όπως *Η Χιονάτη και οι Επτά Νάνοι* (*Snow White and the Seven Darfs*, 1937), και δημιούργησε τα πολιτικού χαρακτήρα κινούμενα σχέδια με θέμα τον πόλεμο, της δεκαετίας του 1940, όπως *Ο Ντόναλντ κατατάσσεται* (*Donald Gets*

Drafted, 1942) και *Το πρόσωπο του Φύρερ* (*Der Furer's Face*, 1943). Όλες αυτές οι εξελίξεις πραγματοποιούνται με φόντο τη μεγάλη οικονομική ύφεση και τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, οι ακαδημαϊκές προσεγγίσεις στον παιδικό κινηματογράφο αποκτούν πιο επιστημονικό χαρακτήρα. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η κριτική προσέγγιση του παιδικού κινηματογράφου εστίαστηκε σε θέματα θηκής: κατά πόσον τα καλά ή τα κακά διδάγματα της ταινίας επηρέαζαν θετικά ή αρνητικά τους μικρούς θεατές. Αλλά στη διάρκεια των δεκαετιών του 1930 και του 1940, καθώς η τεράστια επιτυχία των παιδικών ταινιών γινόταν αισθητή εντός και εκτός βιομηχανίας του κινηματογράφου, οι μελετητές επιχείρησαν να γίνουν πολύ πιο αυστηροί και απαιτητικοί. Στη δεκαετία του 1930, στις μελέτες του ιδρύματος Payne Fund εξετάστηκε μια σειρά θεμάτων που συνδέονται με την παρακολούθηση παιδικών ταινιών. Επηρεάζουν οι ταινίες τον ύπνο των παιδιών; Τους ανεβαίνει η πίεση στη διάρκεια της ταινίας; Πώς αισθάνονται αμέσως μετά το τέλος της ταινίας; Οι ταινίες βίας ωθούν τα παιδιά σε επιθετικές συμπεριφορές; Οι αισθηματικές ταινίες έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα; Για να δώσουν απαντήσεις σε αυτές τις ερωτήσεις, οι ερευνητές συνέδεσαν με καλώδια τα παιδιά σε μηχανήματα και παρακολουθούσαν τις αντιδράσεις τους ενώ παρακολουθούσαν ταινίες (Jowett, Jarvie, & Fuller, 1996).

Οι κριτικές προσεγγίσεις του παιδικού κινηματογράφου σημείωσαν ακόμη μεγαλύτερα άλματα σε επιστημονικό επίπεδο στη δεκαετία του 1950, όταν η πολιτισμική ανθρωπολόγος Margaret Mead μελέτησε τις εικόνες του παιδιού σε ταινίες διαφόρων χωρών (Mead & Wolfenstein, 1955). Υποστήριξε ότι ο καλύτερος τρόπος για να μάθουμε την αληθινή αξία, την οποία προσθέτει μια κουλτούρα στην παιδική ηλικία, είναι η μελέτη ταινιών με πρωταγωνιστές παιδιά, οι οποίες προέρχονται από την εν λόγω κουλτούρα. Η συγκριτική μελέτη της –μελέτησε ταινίες από τις ΗΠΑ, τη Μ. Βρετανία, την Ιταλία και τη Γαλλία– ήταν σημαντική γιατί βασίστηκε επάνω στο υπάρχον έργο των θεωρητικών της δεκαετίας του 1930, αλλά παράλληλα έθεσε τα θεμέλια για τα είδη της κοινωνικοπολιτισμικής κριτικής προσέγγισης που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1980 με έργα όπως το *Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis* της Kathy Merlock Jackson (1986).

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι δεκαετίες 1940 και 1950 ανήκουν κατά κάποιον τρόπο στον ευρωπαϊκό παιδικό κινηματογράφο γιατί, καθώς η Ευρώπη έβγαине σιγά-σιγά από τα χαλάσματα του 2ου Παγκόσμιου Πολέμου, οι Ιταλοί σκηνοθέτες όπως ο Βιτόριο ντε Σίκα, δημιουργούσαν ταινίες που απέρριπταν την επίδειξη και τη λάμψη που εξέπεμπαν οι χολιγουντιανές ταινίες της δεκαετίας του 1930, π.χ. διεθνείς σταιρ, υψηλές αμοιβές και περίτεχνα σκηνικά μέσα στο στούντιο. Η ταινία *Κλέφτης ποδηλάτων* (*Ladri di biciclette*, 1948) του Ντε Σίκα θεωρείται έκφραση του μεταπολεμικού ιταλικού νεορεαλισμού γιατί, όπως παρατηρεί ο André Bazin (1971), χρησιμοποιεί άγνωστους ηθοποιούς, φυσικό φωτισμό και πραγματικές τοποθεσίες –στη συγκεκριμένη περίπτωση, δρόμους της Ρώμης.

Σε όλη αυτή την ιστορική αναδρομή, βλέπουμε ότι ο παιδικός κινηματογράφος αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό όλα τα σημαντικά κοινωνικοοικονομικά και πολιτικά γεγονότα του 20ού αιώνα. Από αυτή την άποψη, η ιστορία του παιδικού κινη-

ματογράφου είναι παρόμοια με την ιστορία του κινηματογράφου των ενηλίκων. Και στις δύο περιπτώσεις παράγονται ταινίες που αναφέρονται στην εποχή, ή σε θέματα της επικαιρότητας, είτε πρόκειται για την παγκόσμια οικονομική ύφεση (οι ταινίες της Σίρλεϊ Τεμπλ) είτε για τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο (*Κλέφτης ποδηλάτων* του Ντε Σίκα) ή όπως θα δούμε παρακάτω, για τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές της δεκαετίας του 1960.

Από όλα τα κοινωνικά, πνευματικά και πολιτισμικά κινήματα που κυριάρχησαν στις δεκαετίες του 1960 και 1970, δύο άσκησαν μεγαλύτερη επιρροή στην παιδική κουλτούρα: το κίνημα για τα ατομικά δικαιώματα και το γυναικείο κίνημα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το πρώτο από αυτά άνοιξε το δρόμο για την έλευση της πολυπολιτισμικότητας στην ευρύτερη κοινωνία, αλλά κυρίως στα σχολεία. Το δεύτερο κίνημα άνοιξε το δρόμο για τη φεμινιστική θεωρία και την υιοθέτησή της από τους μελετητές της παιδικής λογοτεχνίας, πολλοί από τους οποίους θεώρησαν τις κριτικές προσεγγίσεις, όπως ο μαρξισμός (τάξη), ο φεμινισμός (φύλο) και αφρο-αμερικανισμός (φυλή) δρόμους που, μέσω της θεωρητικής οδού, θα κατέληγαν στη θεσμοθέτηση της παιδικής λογοτεχνίας ως επιστημονικού κλάδου. Στην πραγματικότητα, υπήρχε σημαντική αλληλοκάλυψη μεταξύ των μαρξιστικών, φεμινιστικών και αντιρατσιστικών μεθόδων της κριτικής ανάλυσης.

Μια σημαντική εξέλιξη στην πρόσφατη ιστορία της παιδικής κουλτούρας ήταν η αργή αλλά σταθερή ανάδειξη του είδους των πολυπολιτισμικών παιδικών ταινιών σε ισχυρή κοινωνική δύναμη. Ακολουθώντας με επιτυχία το ρεύμα, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, της σύγχρονης πολυπολιτισμικής παιδικής λογοτεχνίας και το κίνημα υπέρ της ποικιλομορφίας στο σύνολό της, οι ταινίες που απευθύνονται σε παιδιά, όπως *Τα παιδιά του Παραδείσου* (*Bachema –ye aseman*, 1997), *Το σπηδάρι της φάλαινας* (*Whale Rider*, 2002), *Το μυστικό του Ρόαν Ιβις* (*The Secret of Roan Inish*, 1994), κέρδισαν σιγά-σιγά την αναγνώριση των κριτικών, αλλά και του κοινού γενικότερα. Αυτές οι ταινίες για παιδιά δεν έγιναν οπωσδήποτε εισπρακτικές επιτυχίες, τουλάχιστον όχι σε σύγκριση με τα υψηλού κόστους κινηματογραφικά φραντσίζ με πολλές συνέχειες, όπως οι ταινίες *Σπάινιερμαν* (*Spiderman*), *Χάρι Πότερ* (*Harry Potter*) και/ή *Λυκόφως* (*Twilight*). Παρά ταύτα πέτυχαν έναν βαθμό αποδοχής από τους κριτικούς του κινηματογράφου και το κοινό. Οι κριτικοί κινηματογράφου αναγνώρισαν γρήγορα την αισθητική, ανεξαρτίτως της εμπορικής αξίας, ταινιών όπως *Το σπηδάρι της φάλαινας*, που κέρδισε πολλά βραβεία. Οι μελετητές της πολυπολιτισμικότητας διέκριναν στις ταινίες *Τα παιδιά του Παραδείσου* και *Το μυστικό του Ρόαν Ιβις* (όπως και στην ταινία *Το σπηδάρι της φάλαινας*) ανεκτίμητες διδακτικές δυνατότητες. Όπως υποστηρίζεται στον ιστοτόπο *Journeys in Film*, για να καλλιεργηθεί η διαπολιτισμική κατανόηση των μαθητών, εφόσον συμπεριλαμβάνεται στο αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών του σχολείου, μπορούν να αξιοποιηθούν πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες όπως *Τα παιδιά του Παραδείσου* και *Το σπηδάρι της φάλαινας*. Με άλλα λόγια, αυτά που μπορούν να μάθουν τα παιδιά από τις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, σε συνδυασμό με την πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία, θα διευρύνουν τις γνώσεις όλων μας για τις διάφορες κουλτούρες και επομένως θα κάνουν τον κόσμο μας καλύτερο και περισσότερο ανεκτικό απέναντι σε άλλες κουλτούρες.

Αλλά, παράλληλα με την ανάδειξη του πολυπολιτισμικού παιδικού κινηματογράφου σε ισχυρό όχημα για μια αισθητική, κοινωνική και παιδαγωγική αλλαγή, εγείρεται ασφαλώς και μια σειρά καίριων και καυστικών ερωτημάτων που εξακολουθούν να τίθενται και σε σχέση με την πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία που εκδίδεται και διδάσκεται σήμερα στα σχολεία: Ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας πολυπολιτισμικής παιδικής ταινίας; Ποια είναι η διαφορά ανάμεσα στις παιδικές ταινίες που είναι πολυπολιτισμικές και σε αυτές που δεν είναι; Είναι οπωσδήποτε οι πρώτες πιο προοδευτικές από τις δεύτερες; Δεν είναι, υπό μια έννοια, όλες οι παιδικές ταινίες πολυπολιτισμικές, ιδίως εάν ορίσουμε την πολυπολιτισμικότητα με την ευρύτερη της έννοια και θεωρήσουμε την παιδική κουλτούρα «αποικιοποιημένη». Με άλλα λόγια, πώς ορίζεται μια πολυπολιτισμική παιδική ταινία; Ποια είναι η ιστορία του πολυπολιτισμικού παιδικού κινηματογράφου; Πότε ξεκίνησε; Παράλληλα, τι συμβαίνει με επιτυχημένες μεταφορές στον κινηματογράφο έργων όπως το *Ένας Ινδιάνος στο ντουλάπι μου* (*The Indian in the Cupboard*, 1995) σήμερα που οι θεωρητικοί της πολυπολιτισμικότητας ευαισθητοποιούν το κοινό ότι αυτού του είδους τα βιβλία στερούνται πολιτισμικής ευαισθησίας. Ποιο ρόλο παίζει, από ιδεολογικής και θεωρητικής πλευράς, το ζήτημα της ιστορικής ακρίβειας και της πολιτισμικής αυθεντικότητας; Εφόσον, όταν αναζητάμε ποιοτική παιδική λογοτεχνία, πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη τις πολιτισμικές αντιλήψεις του συγγραφέα, προφανώς πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη και τις πολιτισμικές αντιλήψεις του σκηνοθέτη, του σεναριογράφου και του συνεργείου παραγωγής. Αυτό, όσον αφορά τον Ντίσνεϊ, αποδεικνύεται περίπλοκο. Και ο λόγος γι' αυτό είναι ότι η εταιρεία Disney να μεν χρησιμοποιεί ιθαγενείς στην παραγωγή πολυπολιτισμικών ταινιών κινουμένων σχεδίων, όπως η *Ποκαχόντια* (*Pocahontas*, 1995) και η *Μουλάν* (*Mulan*, 1998), αλλά, στοχεύοντας στην παραγωγή μιας ταινίας που θα προσελκύσει το ευρύ κοινό, εξαλείφει τα χαρακτηριστικά γνώρισμα της πολιτισμικής διαφοράς και της αυθεντικότητας. Τελικά, πώς θα μπορούσαν οι εκπαιδευτικοί να χρησιμοποιήσουν αυθεντικές πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες για να δημιουργήσουν υποκειμενικότητες και ταυτότητες οι οποίες να συνάδουν με την πολιτική της ποικιλομορφίας που βλέπουμε να αναδύεται στην παγκόσμια σκηνή κάτω από την πολιτική καθοδήγηση του Μπαράκ Ομπάμα;

Εδώ, στο τέλος αυτής της ιστορικής αναδρομής στον παιδικό κινηματογράφο, θα ήθελα να παραθέσω αυτά που θεωρώ κεντρικά χαρακτηριστικά του πολυπολιτισμικού παιδικού κινηματογράφου και να τα αναλύσω υπό μια γενικότερη έννοια. Τα πέντε κεντρικά χαρακτηριστικά που συνιστούν τις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, τα πέντε χαρακτηριστικά που οι κριτικοί των ταινιών οφείλουν να εξετάζουν, είναι: 1. Ιστορία, 2. Αφήγηση, 3. Οικογενειακά θέματα, 4. Γλώσσα, 5. Ζήτημα των «έσω» και των «έξω» (the insider/outsider debate).¹

1. Σ.Ι.Ε. Ο συγγραφέας αναφέρεται εδώ στη γνωστή συζήτηση αν ένας ερευνητής, για να κατανοήσει πλήρως την ομάδα που μελετά, πρέπει ή δεν πρέπει να είναι μέλος της.

1. Ιστορία

Οι πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες γενικά έχουν εντονότερη αίσθηση της Ιστορίας από τις παραδοσιακές, συμβατικές παιδικές ταινίες. Συνήθως εμπεριέχουν στην αφήγησή τους λιγότερο ή περισσότερο σημαντικά ιστορικά και πολιτισμικά γεγονότα. Έτσι, στην *Ποκαχόντας*, για παράδειγμα, γίνονται υπαινιγμοί για την ευρωπαϊκή αποικιοκρατία, όχι όμως με ουσιαστικό τρόπο. Η ταινία *Γεννημένος χορευτής* (*Billy Elliot*, 2000) εντάσσεται στο πλαίσιο της πάλης των τάξεων, στη δεκαετία του 1980, στην Αγγλία της Μάργκαρετ Θάτσερ. Η ταινία *Το τετράποδο θαύμα* (*Because of Winn-Dixie*, 2005) θίγει τα ζητήματα της δουλείας και του αμερικανικού Εμφύλιου Πολέμου, αν και μόνο επιφανειακά είναι η αλήθεια, ενώ οι προσωπικές και πολιτισμικές συγκρούσεις στο *Οσάμα. Για μια Θέση στον Ήλιο* (*Osama*, 2003) αναφέρονται άμεσα στην κυριαρχία των Ταλιμπάν στο Αφγανιστάν. Το *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* (*Lakpostha ham parvaz mikonand*, 2004) έχει σχέση με την αμερικανική στρατιωτική εμπλοκή στα σύνορα Ιράκ-Τουρκίας και το *Τα παιδιά του Παραδείσου* διαδραματίζεται σε ένα σχολείο της Τεχεράνης.

Αυτό δεν σημαίνει ότι οι χολιγουντιανού τύπου ταινίες που απευθύνονται στα παιδιά στερούνται παντελώς ιστορικού πλαισίου. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει απολύτως. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι οι πολυπολιτισμικές ταινίες προβάλλουν την ιστορία με τρόπους διαφορετικούς από τα άλλα είδη ταινιών και ότι οι προσωπικές συγκρούσεις που αναδύονται στο πλαίσιο της ταινίας είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις ιστορικές και πολιτισμικές συγκρούσεις της εν λόγω ταινίας, δηλαδή το προσωπικό είναι πολιτικό. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, διαφέρει από μια τυπική συμβατική αμερικανική ταινία, στην οποία οι συγκρούσεις των νέων τελικά υπερβαίνουν τα ζητήματα ιστορικής ακρίβειας, πολιτισμικής αυθεντικότητας ή κοινωνικού ρεαλισμού. Υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε μια ταινία που προβάλλει τις απόψεις και τις πράξεις νεαρών, ανήσυχων συνήθως, ατόμων που ζουν όλη τη ζωή τους με φόντο ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο το οποίο αναπαρίσταται στην οθόνη με αρκετή ακρίβεια, ή ρεαλισμό, και σε μια ταινία στην οποία το ιστορικό ή το πολιτισμικό υπόβαθρο και οι συγκρούσεις συνιστούν το ίδιο το πλαίσιο της ταινίας και καθορίζουν τις αντιδράσεις των ατόμων. Εάν δανειστούμε ένα επιχείρημα από την πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για τη διαφορά στο βαθμό πολιτισμικής αυθεντικότητας και νομιμότητας που έχει άμεση σχέση με το κατά πόσον ο συγγραφέας ανήκει στην κουλτούρα για την οποία γράφει ή δεν ανήκει μεν, αλλά είναι σε θέση να κάνει επαρκή έρευνα ώστε το κείμενό του να είναι ιστορικά ακριβές.

Άμεση σχέση με το ζήτημα της Ιστορίας και της κουλτούρας στις ταινίες για παιδιά έχει ο χώρος στον οποίο διαδραματίζονται. Από μια πλευρά, οι πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες τοποθετούν τη δράση τους στα μάλλον παραδοσιακά όρια πόλης/υπαίθρου. Η δράση της ταινίας εκτυλίσσεται σε έναν από αυτούς τους δύο χώρους. Αλλά, μια πιο προσεκτική μελέτη πολλών από τις ταινίες που αναφέραμε παραπάνω δείχνει τόπους που υπάρχουν ανάμεσα από αυτούς τους δύο συνηθισμένους γεωγραφικούς χώρους υπονοώντας όχι τόσο την ικανότητα ενός ιδιαίτερου

ή εξαιρετικού παιδιού να βλέπει πέρα από τα συνηθισμένα όρια του φυσικού τοπίου, αλλά την πιθανότητα τα παιδιά να κατοικούν σε γεωγραφικούς χώρους που δεν είναι πάντα προφανείς στα μάτια των ενηλίκων ή τουλάχιστον σε ενδιάμεσους μεθοριακούς χώρους, τους οποίους επισκέπτονται ελάχιστα οι ενήλικες. Για παράδειγμα, το μεγαλύτερο μέρος της δράσης στην ταινία *Το σημάδι της φάλαινας* διαδραματίζεται κάπου ανάμεσα από τη στεριά και τη θάλασσα. Σημαντικές συζητήσεις, μέσω των οποίων προχωρεί η πλοκή ή οι οποίες επιτρέπουν μεγαλύτερη ανάπτυξη χαρακτήρων, γίνονται στην ακροθαλασσιά. Οι κορυφαίες σκηνές της ταινίας, όταν η Πάικι γοητεύει με καλοπιάσματα τη φάλαινα που έχει βγει στην ακτή και τελικά ανεβαίνει επάνω της, συμβαίνουν στον αφρό της θάλασσας και, στη συνέχεια, μόλις κάτω από την επιφάνεια του νερού. Επίσης, το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας *Το μουσικό του Ρόαν Ινις* διαδραματίζεται στην ακροθαλασσιά. Το *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* τοποθετείται σε έναν προσωρινό συνοριακό καταυλισμό, έναν χώρο όπου παιδιά αποκαμωμένα από τον πόλεμο παγιδεύονται κυριολεκτικά ανάμεσα στις αντίπαλες ομάδες και βομβαρδίζονται με πολιτικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές απόψεις.

2. Αφήγηση

Οι πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες όπως *Το τραγούδι του Νότου* (*Song of the South*, 1946), *Σάουντερ*, *Ανθρωποι με αλυσίδες* (*Sounder*, 1972), *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν*, *Το μουσικό του Ρόαν Ινις*, *Το σημάδι της φάλαινας* και *Το τετράποδο θαύμα* εμπεριέχουν, σε διαφορετικό βαθμό, πλήθος αφηγήσεων, ο ρόλος των οποίων είναι η εξιστόρηση των παραδόσεων, των μύθων, των θρύλων και της ιστορίας μιας κουλτούρας. Οι αφηγήσεις, επομένως, είναι διδακτικές και ταυτόχρονα ψυχαγωγικές και δεν προσφέρουν μόνο γνώσεις σχετικά με το παρελθόν της εν λόγω κουλτούρας, αλλά και το βαθμό στον οποίο το παρελθόν, η Ιστορία, έχει παραμείνει ζωντανό στο παρόν μέσα από χαρακτήρες, οι ιστορίες των οποίων αποτελούν μέρος της αφηγηματικής τέχνης της ίδιας της ταινίας.

Δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι συμβατικές ταινίες που απευθύνονται σε παιδιά, ή στις οποίες τουλάχιστον πρωταγωνιστούν παιδιά, δεν έχουν το παραμικρό αφηγηματικό στοιχείο. Προσωπικά θα έλεγα ότι, η ταινία του Ρομπ Ρέινερ *Στάσου πλάι μου* (*Stand by me*, 1986) αφορά ουσιαστικά την αναπαράσταση του εαυτού μέσα από την αφήγηση, αφού το καθένα από τα τέσσερα παιδιά, ενώ ψάχνουν ένα πέμπτο παιδί που έχει χαθεί, διηγείται ιστορίες για τον εαυτό του. Αστεία, χαριτωμένη, σπαρταχική και ελεγειακή, η ταινία *Στάσου πλάι μου* παραμένει ωστόσο μια ιστορία ενηλικίωσης με φόντο τη δεκαετία του 1950. Οι ταινίες *Το τετράποδο θαύμα* και *Το μουσικό του Ρόαν Ινις*, για παράδειγμα, κάνουν την αφήγηση το μέσο με το οποίο ανασταίνεται η ετοιμοθάνατη ιστορία μιας κουλτούρας και γίνεται πάλι υγιής και δυνατή. Η αφήγηση δίνει, σχεδόν κυριολεκτικά, πνοή ζωής στο παρελθόν που πεθαίνει καθώς οι χαρακτήρες γίνονται οι ιστορίες που αφηγούνται.

3. Οικογενειακά θέματα

Μια άλλη διαφορά ανάμεσα στις σχεικά συνηθισμένες σύγχρονες παιδικές ταινίες και τις ιστορικά αξιόπιστες, πολιτισμικά αυθεντικές πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες είναι η λειτουργία, με άλλα λόγια ο ρόλος, της οικογένειας, τα τελετουργικά και οι σχέσεις της οικογενειακής ζωής. Στις κοινότοπες συμβατικές αμερικανικές και βρετανικές παιδικές ταινίες, οι ενήλικες, κηδεμόνες των παιδιών ή όχι, είναι συνήθως ανύπαντροι, έχουν μια σχέση, είναι παντρεμένοι, ετοιμάζονται να χωρίσουν, προσπαθούν να τα βγάλουν πέρα ολομόναχοι. Κατά συνέπεια, οι ενήλικες λειτουργούν σαφώς ως καλά, κακά ή αδιάφορα πρότυπα ρόλων για τους μικρούς πρωταγωνιστές της ταινίας. Η ταινία συνήθως έχει ωραίο τέλος σαν τα παραμύθια και η συμβολική ενότητα της παραδοσιακής οικογένειας αποκαθίσταται μέσα στο πλαίσιο της επανένωσης που ήταν ο στόχος του ταξιδιού του ήρωα. Συνήθως, στις παιδικές ταινίες οι εικόνες της οικογένειας είναι αρκετά παραδοσιακές.

Αντίθετα, στις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, οι οικογενειακές σχέσεις όπως ο γάμος και το διαζύγιο εξελίσσονται σε προσωπικό, πολιτισμικό και πολιτικό επίπεδο και δεν έχουν πάντα καλή έκβαση. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι συζυγικές σχέσεις σε μια ταινία αντικατοπτρίζουν συχνά τις πολιτισμικές σχέσεις στις οποίες αναφέρεται η ίδια η ταινία. Αυτό ισχύει ιδίως, αν και για διαφορετικούς λόγους, σε ταινίες για παιδιά όπως *Ποκαχόντας*, *Μουλάν* και *Το τειράποδο θαύμα*, αλλά και σε ταινίες για μεγαλύτερης ηλικίας θεατές όπως *Το σημάδι της φάλαινας*, *Κάν' το όπως ο Μπέκαμ* (*Bend it Like Beckham*, 2002), *Οσάμα. Για μια Θέση στον Ήλιο* και *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν*. Σε αυτές τις ταινίες, οι νεαροί ενήλικες ετοιμάζονται να παντρευτούν κουβαλώντας το βάρος της κουλτούρας τους.

Οικογενειακά θέματα, γάμοι και διαζύγια, παρουσιάζονται όλα στην ταινία της Νίκι Κάρο, *Το σημάδι της φάλαινας*. Η ταινία, που είχε πολύ καλές κριτικές, μεταφέρει στην οθόνη τη βραβευμένη ιστορία του Γουίτι Ιχιμέρα για ένα ενδεκάχρονο κορίτσι, την Πάικι, η οποία, παρά την αντίθετη άποψη του παππού της, πιστεύει βαθιά στην ικανότητά της να ανεβεί επάνω στη φάλαινα και είναι πρόθυμη να πεθάνει για να το αποδείξει στον πεισματάρη, συντηρητικό παππού της, τον Κόρο (*Ihimaera*, 1987).

Στο *Το σημάδι της φάλαινας* υπάρχουν πολλές οικογένειες. Υπάρχει βέβαια η άμεση βιολογική οικογένεια της Πάικι, η μητέρα της και ο μικρός αδελφός της, που όμως πεθαίνουν στην αρχή της ταινίας, και ο πατέρας της, Πουρουράνγκι, που την εγκαταλείπει αμέσως μετά τη γέννησή της. Χωρίς τη βιολογική οικογένειά της, αναθρέφεται από τη διευρυμένη οικογένεια και ιδίως από τον παππού της, Κόρο, και τη γιαγιά της, Νάνι Φλάουερς, αλλά και το θείο της, Ρουγκάνι, οι απόψεις του οποίου στο βιβλίο παρουσιάζονται ως οι απόψεις της Πάικι στην ταινία. Πρόκειται για μια θεαματική μετατόπιση του κέντρου βάρους που μας προσφέρει πρόσβαση στην καρδιά και την ψυχή του κοριτσιού καθώς προσπαθεί να βρει απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με το κοινωνικό φύλο, όσον αφορά τόσο το άτομό της (γιατί ο παππούς μου δεν με αγαπά/δεν με θέλει) όσο και την κουλτούρα της (από πού ήρθαν οι πρόγονοί μου).

Τις άλλες μορφές οικογένειας, ή εικόνες οικογένειας, π.χ. τις οικογένειες των αγοριών που εκπαιδεύει ο Κόρο για να γίνουν οι επόμενοι καρβαλάρηδες φάλαινας, τις

βλέπουμε μέσα από τα μάτια της Πάικι. Η ταινία κάνει σαφές ότι υπάρχουν οικογένειες, γενεαλογικές γραμμές που, για διάφορους λόγους, δεν είχαν απογόνους. Όταν ο πατέρας της Πάικι επιστρέφει μετά από πολύχρονη διαμονή στην Ευρώπη, ο παππούς της, ο Κόρο, του γνωρίζει την ανύπαντρη ντόπια δασκάλα του σχολείου με την ελπίδα ότι θα κάνουν δεσμό, θα παντρευτούν και θα δώσουν στη φυλή των Μαορί, στην οποία ανήκουν όλοι, έναν γιο που θα εκπληρώσει το πεπρωμένο της φυλής. Το αδέξιο προξενίο του Κόρο αποτυγχάνει και η Πάικι γίνεται το κορίτσι που σπάει την ανδρική γραμμή διαδοχής που ανάγεται στους πρώτους προγόνους της. Στην πορεία, όμως, γίνεται ο σωτήρας της οικογένειας και της κουλτούρας της.

4. Γλώσσα

Ο ρόλος της γλώσσας, αυτά που λένε οι χαρακτήρες, το πώς τα λένε, το πότε και σε ποιον τα λένε, έχει σημασία στις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, αν και, για να υπάρξουν οι σωστές κοινωνικές συνέπειες στο παιδικό κοινό, δεν πρέπει να εστιάζουμε μόνο, π.χ., στην ακρίβεια της διαλέκτου, την προφορά ή τον τρόπο ομιλίας που ακούμε, αλλά στη συνολική ακουστική ποιότητα της ταινίας. Ως εκ τούτου τα μαορί που μιλιούνται στο *Το σημάδι της φάλαινας*, η χαρακτηριστική προφορά της Φλόριντα στο *Το τειράποδο θαύμα* και ο συνδυασμός λέξεων και ήχων που ακούγονται σε ταινίες όπως *Τα παιδιά του Παραδείσου*, *Οσάμα. Για μια Θέση στον Ήλιο* και *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* χαρακτηρίζονται από αρκετή ακρίβεια και δείχνουν ότι στις ταινίες αυτές έχει δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στο ζήτημα των «έσω» και των «έξω» που θεωρείται θεμελιώδους σημασίας και στην πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία.

Από την άλλη πλευρά, όμως, ποιες ιδεολογικές επιλογές γίνονται σχετικά με την κουλτούρα και τη γλώσσα όταν ο Σκαρ, ο κακός αδελφός του Μουφάσα, στην ταινία *Ο βασιλιάς των λιονταριών* (*The Lion King*, 1994), μιλάει με βρετανική προφορά ή ο Τζον Σμιθ, στην *Ποκαχόντας*, στον οποίο δανείζει τη φωνή του ο Μελ Γκίμπσον, μιλάει με αυστραλιανή προφορά; Όπως είπαμε παραπάνω, όταν διαβάζουμε πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία, εξετάζουμε την πολιτισμική αυθεντικότητα των λέξεων. Τίποτα δεν μας εμποδίζει να κάνουμε το ίδιο και στις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, δηλαδή να ακούμε προσεκτικά και να προσπαθούμε να εντοπίσουμε τα μη αυθεντικά στοιχεία της κουλτούρας που παρουσιάζεται.

5. «Έσω»/«Έξω»

Το ζήτημα των «έσω» και των «έξω» είναι επίσης κεντρικής σημασίας στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες. Αξίζει τον κόπο να δούμε εν συντομία το υπόβαθρο των σκηνοθετών και των σεναριογράφων μερικών από τις ταινίες που εξετάσαμε παραπάνω. *Το σημάδι της φάλαινας* το έγραψε ο Γουίτι Ιχιμέρα και σκηνοθέτησε η Νίκι Κάρο, και οι δύο με καταγωγή από τη Νέα Ζηλανδία. Το σενάριο για την ταινία έγραψε επίσης ο Ιχιμέρα, ενώ οι περισσότεροι ηθοποιοί είναι και αυτοί Νεο-

ζηλανδοί. Την ταινία *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* σκηνοθέτησε και έγραψε ο Μπάχμαν Γκομπαντί, ο οποίος κατάγεται από τα κουρδικά σύνορα, όπου οι καταυλισμοί προσφύγων και τα ορφανά παιδιά, που παίζουν κεντρικό ρόλο στην ταινία, υπάρχουν στην πραγματικότητα. Η Γκουρίντερ Τσάνια, η οποία σήμερα ζει, όπως και ο Γουίτι Ιχιμέρα, στις ΗΠΑ, σκηνοθέτησε το *Κάν' το όπως ο Μπέκαμ* και άντλησε πολλά στοιχεία από τις εμπειρίες της δικής της οικογένειας μεταναστών. Ο ρατσισμός που πράγματι βίωσε ο πατέρας της όταν ήρθε στην Αγγλία μοιάζει με το ρατσισμό που βίωσε ο χαρακτήρας του κύριου Μπράμα στην ταινία όταν ήρθε στην Αγγλία από την Ουγκάντα.

Ενώ αυτοί οι σκηνοθέτες και συγγραφείς είναι σαφώς μέλη της κουλτούρας που περιγράφεται και ενεργούν με αρκετή αξιοπιστία και αυθεντικότητα, η περίπτωση της Disney, για παράδειγμα, σε ταινίες όπως οι *Ποκαχόντιας* και *Μουλάν* είναι λιγότερο αξιόπιστες και αυθεντικές. Για την παραγωγή της ταινίας *Ποκαχόντιας*, η εταιρεία Disney συνεργάστηκε με πολλούς Ινδιάνους και πρότεινε μια θετική αναπαράσταση του έθνους τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι στον Ποκατάν δανείζει τη φωνή του ο Ινδιάνος ακτιβιστής Ράσελ Μινς, ένας Λακότα Σιού, ιδρυτικό μέλος του Αμερικανικού Ινδιάνικου Κινήματος (AIM) που αντιμετώπισε την κυβέρνηση στην ιστορική τοποθεσία «Πληγωμένο Γόνατο» (Wounded Knee).² Η Αϊρίν Μπένταρντ, κόρη μιας Εσκιμώας Ινουπιάτ και ενός Γαλλοκαναδού Ινδιάνου Κρι, όχι μόνο δάνεισε τη φωνή της στην Ποκαχόντιας, αλλά αποτέλεσε και το μοντέλο για το σχεδιασμό της φιγούρας της. Άραγε η πολύτιμη παρουσία αυτών των δύο ανθρώπων κάνει την ταινία περισσότερο αυθεντική ή η ταινία είναι καλής ή κακής ποιότητας ανεξάρτητα από την αξιοπιστία της αναπαράστασης των εθνοτικών στοιχείων και/ή την πολιτισμική ποικιλομορφία που εμπεριέχει;

Ένα σημαντικό ερώτημα που πρέπει να τεθεί είναι πώς μπορούν οι εκπαιδευτικοί να διδάξουν τις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες. Εδώ μπορούμε να δανειστούμε στοιχεία από την πολυπολιτισμική παιδική λογοτεχνία, η αξία της οποίας, σύμφωνα με τους κριτικούς, έγκειται στην ικανότητά της να διδάσκει την κατανόηση και το σεβασμό για άλλες κουλτούρες, διαφορετικές λογοτεχνικές μορφές και άλλες πολιτισμικές ομάδες. Προφανώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε αυτό το πλαίσιο για να διδάξουμε τις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες. Όπως ήδη αναφέραμε, οι πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες πρέπει να αξιοποιούνται για να καλλιεργείται περαιτέρω η διαπολιτισμική κατανόηση μεταξύ των μαθητών όταν περιλαμβάνεται στα αναλυτικά προγράμματα σπουδών. Επομένως, *Το σημάδι της φάλαινας* θα μπορούσε να χρησιμεύσει για να διδάξουμε στα παιδιά την κουλτούρα της Νέας Ζηλανδίας και τα βασικά των φυλών Μαορί ή να τους μιλήσουμε για αυτά. Το *Και οι χελώνες μπορούν να πετάξουν* μπορεί να χρησιμεύσει για να μιλήσουμε για τα θέματα της Μέσης Ανατολής που επηρεάζουν τα παιδιά. Η χρήση αυθεντικών και ουσιαστικών πολυπολιτι-

2. Σ.τ.Ε. Τόπος σφαγής των Λακότα Σιού από το 7ο αμερικανικό ιππικό στις 29 Δεκεμβρίου 1890. Η κατάληψη της πόλης του Wounded Knee, που ξεκίνησε στις 27 Φεβρουαρίου 1973 και τελείωσε μετά από 71 μέρες αποτελεί την πιο γνωστή παρέμβαση του AIM

σμικών παιδικών ταινιών με αυτούς τους παιδαγωγικά εμπεριστατωμένους τρόπους –με άλλα λόγια η χρήση της τέχνης για κοινωνικά εποικοδομητικούς σκοπούς– μπορεί να είναι μάθημα ζωής για τα παιδιά που θα αποτελέσουν το μελλοντικό κοινό.

Συμπεράσματα

Τι επιφυλάσσει το μέλλον για τον παιδικό κινηματογράφο; Υπάρχει ένα ενδιαφέρον παράδοξο, το οποίο περιέργως είναι ένα υπόλειμμα της παιδικής λογοτεχνίας στο σύνολό της. Από τη μια πλευρά, οι παιδικές ταινίες κινουμένων σχεδίων, όπως η *Η Ιστορία των Παιχνιδιών* (*Toy Story*, 1995), η πρώτη ταινία κινουμένων σχεδίων που δημιουργήθηκε εξ ολοκλήρου ψηφιακά, δείχνει το τέλος του παιδικού κινηματογράφου. Η ταινία μοιάζει να προσιωνίζεται όχι μόνο το μέλλον, αλλά και το τέλος του παιδικού κινηματογράφου, με τρόπο ανάλογο με αυτόν που ο André Bazin (1971) υποστήριζε ότι ο *Κλέφτης ποδηλάτων* αποτελούσε το τέλος του κινηματογράφου γενικά: γιατί δεν έχει το σημαντικότερο συστατικό στοιχείο μιας παιδικής ταινίας, ένα αληθινό παιδί.

Από την άλλη πλευρά, η έντονη επιρροή των πολυπολιτισμικών παιδικών ταινιών που αναλύσαμε παραπάνω, δείχνει την ανάδυση ενός βαθμού ρεαλισμού στον παιδικό κινηματογράφο που δεν παρατηρείται στις συμβατικές παιδικές ταινίες και ο οποίος εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην παιδική λογοτεχνία στις δεκαετίες 1960 και 1970, με συγγραφείς όπως οι Paul Zindel, S. E. Hinton, Robert Cormier και Mildred Taylor. Ως εκ τούτου, στις πολυπολιτισμικές ταινίες όπως *Ποκαχόντας*, *Το τειράποδο θαύμα*, *Το σημάδι της φάλαινας* και άλλες, οι οικογενειακές και οι συζυγικές σχέσεις είναι σαφώς συνδεδεμένες με τις πολιτισμικές σχέσεις, η εξέλιξη της ιστορίας των μεν με την εξέλιξη της πολιτισμικής ιστορίας των δε. Με άλλα λόγια, στις πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες, τα παιδιά και οι ενήλικες αναλαμβάνουν πολιτισμικούς ρόλους και τα ζητήματα του γάμου και του διαζυγίου, για παράδειγμα, γίνονται στιγμές προσωπικής ευτυχίας ή κρίσης, αλλά και στιγμές πολιτισμικής σύγκρουσης ή συνοχής. Οι πολυπολιτισμικές παιδικές ταινίες θίγουν και άλλα θέματα. Το πιο πιεστικό ίσως είναι το ζήτημα των «έσω» και των «έξω» και τα άμεσα συνδεδεμένα με αυτό θέματα της ιστορικής ακρίβειας, της πολιτισμικής αυθεντικότητας, της παραγωγής ταινιών και του μάρκετινγκ. Τα θέματα αυτά προφανώς δεν λύνονται άμεσα αλλά η ανάλυσή τους είναι κρίσιμης σημασίας. Όπως σε μια ριζοσπαστική πολιτική για την παιδική λογοτεχνία, αυτό που κάνει μια ταινία πολυπολιτισμική και μια άλλη απλώς συμβατική αποκαλύπτει την πολιτική βάση των πολυπολιτισμικών παιδικών ταινιών ως μορφής τέχνης που λαμβάνει το παιδί-θεατή σοβαρά υπόψη ως παράγοντα αλλαγής.

Μετάφραση: Γιάννα Σκαρβέλη

Βιβλιογραφία

- Bazin, A. (1971). The Bicycle Thief. *What is Cinema?* 2. 47-60.
- Chaston, J.D. (1997). The 'Ozification' of American Children's Fantasy Films: *The Bluebird, Alice in Wonderland, and Jumanji*. *Special Issue Children's Literature Association Quarterly* 2,1, 13-20.
- Jackson, K. M. (1986). *Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis*. London: Scarecrow Press.
- Jowett, G.S., Jarvie, I.C., & Fuller, K.H. (1996). *Children and the Movies: Media Influence and the Payne Fund Controversy*. New York and Cambridge: Cambridge University Press.
- Journeys in Film. <http://journeysinfilm.org/> (τελευταία πρόσβαση 4.9.2009).
- Ihimaera, W. (1987). *The Whale Rider*. Reed Books: Birkenhead, Auckland, New Zealand.
- Mead, M., & Wolfenstein, M. (Eds). (1955). *Childhood in Contemporary Cultures*. Chicago: University of Chicago Press.

Ηλεκτρονική διεύθυνση επικοινωνίας : iwojcika@emich.edu

Ο Ian Wojcik-Andrews είναι καθηγητής παιδικής λογοτεχνίας στο Eastern Michigan University. Είναι συγγραφέας του *Children's films. History, ideology, pedagogy, theory* (Garland Publishing, Inc. 2000), έχει δημοσιεύσει άρθρα για τον παιδικό κινηματογράφο και έχει παρουσιάσει ανακοινώσεις σε πολλά αμερικανικά και διεθνή συνέδρια.