

## Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού

Τόμ. 9 (2009)

Special Issue - Childhood & Cinema



Ο «άλλος» της σχολικής τάξης: εκδοχές τον παιδιού-μαθητή στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο

Μένη Τσίγκρα (Meni Tsigra)

doi: [10.12681/icw.18087](https://doi.org/10.12681/icw.18087)

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:

Τσίγκρα (Meni Tsigra) Μ. (2009). Ο «άλλος» της σχολικής τάξης: εκδοχές τον παιδιού-μαθητή στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 108–125. <https://doi.org/10.12681/icw.18087>

### Ο «άλλος» της σχολικής τάξης: εκδοχές του παιδιού-μαθητή στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο\*

#### Περίληψη

Στο άρθρο αυτό διερευνάται πώς στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο αναπαριστώνται εκδοχές ενός ρόλου, τον παιδιού-μαθητή. Αναλύονται οι ταινίες Ο Ψύλλος του Δημήτρη Σπύρου, Το καναρινί ποδήλατο του Δημήτρη Σταύρακα, και Το φως που σβήνει τον Βασίλη Ντιούρου. Κοινός άξονας στις τρεις ταινίες είναι η αναπαράσταση του παιδιού-μαθητή ως «άλλον». Χρησιμοποιώντας ως εννοιολογικό εργαλείο τον όρο «σκινές ετερότητας», αναλύονται οι αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο «χαρισματικό» παιδί-μαθητή και στο συντηρητικό, θεσμοθετημένο σχολικό, οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον. Επίσης, αναδεικνύονται οι τρόποι με τους οποίους οικοδομούνται οι ταυτότητες των ηρώων και αναπαριστώνται οι προσωπικοί τους κόσμοι. Μέσα από την ανάλυση των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων των παιδιών αναδεικνύεται η σημασία του κινηματογράφου ως κοινωνικού λόγου για την κατανόηση της παιδικής ηλικίας και τη συγκρότησή της.

**Λέξεις-κλειδιά:** σύγχρονος κινηματογράφος, παιδιά, μαθητές, «άλλος», ετερότητα, σχολείο, οικογένεια, χώρος, χρόνος, σχέσεις.

### *The «other» in the school class: Aspects of the child-pupil in contemporary Greek cinema*

#### Abstract

*The paper looks into representations of child-pupil images in contemporary Greek cinema. The films The Flea by D. Spyrou, The yellow bicycle by D. Stavrakas and The fading light by V. Douros are analyzed, focusing on the representation of the child-pupil as «other». Using*

---

\* Μέρος του κειμένου αυτού, σε μια πρώτη μορφή, παρουσιάστηκε στην ημερίδα με θέμα *Παιδική Ηλικία και Κινηματογράφος* που διοργάνωσε το Διδασκαλείο Νηπιαγωγών του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης στο Ρέθυμνο, στις 30 Μαΐου 2008.

*as a conceptual tool the term «scenes of otherness», the conflicts between the «charismatic» child-pupil and the conservative institutionalized school, family and social context are examined. In addition, the ways in which the children's identities are constructed and their personal worlds are represented are brought out and discussed. Analyzing the cinematographic representations of children brings out the significance of cinema as social discourse for understanding childhood and its construction.*

**Key words:** contemporary cinema, children, pupils, 'other', otherness, school, family, space, time, social relationships

## 1. Εισαγωγή

**Η** ανάδειξη της παιδικής ηλικίας ως ιδιαίτερου θέματος στην παγκόσμια και την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή<sup>1</sup> συνδέεται τα τελευταία χρόνια με την ανάπτυξη των σπουδών για την παιδική ηλικία, ενός διεπιστημονικού πεδίου μελέτης και γνώσης που συμβάλλει στην αποδόμηση των παγιωμένων αντιλήψεων για την παιδική ηλικία καθώς και στην κατανόηση των διαδικασιών κατασκευής των διαφορετικών εκδοχών της παιδικής ηλικίας.

Κεντρικές περιοχές έρευνας των αναπαραστάσεων της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο είναι η ανάλυση και η ανάδειξη των κοινωνικών, ιστορικών, πολιτικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών συνθηκών που προσδιορίζουν τη θέση της παιδικής ηλικίας στην κοινωνική δομή και συγκροτούν τις κοινωνικές εμπειρίες των παιδιών καθώς και η ανάλυση των εκφραστικών και αφηγηματικών μέσων που χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος για να απεικονίσει και να συγκροτήσει, από τη σκοπιά του, τις κοινωνικές εμπειρίες των παιδιών.

Οι προοπτικές αυτές διερεύνησης της παιδικής ηλικίας υπαινίσσονται ή/και διατυπώνουν ρητά συγκεκριμένες θεωρητικές θέσεις που συνδέονται τόσο με την προσέγγιση του κινηματογράφου ως πολιτισμικού προϊόντος και ως κοινωνικού λόγου (discourse) όσο και με την προσέγγιση της παιδικής ηλικίας στο χώρο της κοινωνιολογίας.

Ο κινηματογράφος, ως πολιτισμικό προϊόν, απεικονίζει εκδοχές των κοινωνικών κόσμων μέσα στους οποίους δημιουργείται και παράγεται ο ίδιος, αναπαριστά ιστορικές και κοινωνικές «πραγματικότητες». Συγχρόνως, ο κινηματογράφος, ως λόγος, αφενός «υπόκειται σε άμεση ιδεολογική σύνδεση με το περιβάλλον παραγωγής του» (Δερμεντζόπουλος, 2006: 14), αφετέρου συγκροτεί νοήματα, διαμορφώνει υποκειμενικότητες, συλλογικές συνειδήσεις, νέες ιδεολογίες και εκδοχές του κοινωνικού κόσμου. Οι μορφές απεικόνισης, συνεπώς, της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο

---

1. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα βιβλία του Sinyard (1992) και της Lebeau (2008). Στην ελληνική βιβλιογραφία οφείλουμε να αναφέρουμε τον ενδιαφέροντα τόμο που επιμελήθηκαν οι Θεοδώρου, Μουμουλίδου & Οικονομίδου (2006).

δεν αναπαριστούν μόνο κοινωνικές πραγματικότητες που δομούν τη ζωή των παιδιών αλλά προσδίδουν συγκεκριμένο νόημα σε κοινωνικά ζητήματα, κοινωνικές σχέσεις, αξίες και κοινωνικές αντιλήψεις που την αφορούν.

Η κοινωνιολογική διερεύνηση της παιδικής ηλικίας, από τη σκοπιά της, επισημαίνει τον κοινωνικό και ιστορικό προσδιορισμό συγκρότησης της παιδικής ηλικίας. Η παιδική ηλικία έχει μια θέση στην κοινωνική δομή η οποία συνδέεται με κοινωνικούς, οικονομικούς και πολιτικούς παράγοντες. Από τις διαφορετικές αυτές θέσεις που κατέχουν τα παιδιά στην κοινωνική δομή προκύπτουν διαφορετικές εκδοχές της παιδικής ηλικίας. Έτσι οι τρόποι με τους οποίους προσδιορίζεται η παιδική ηλικία καθώς και οι πρακτικές που χρησιμοποιούν τα παιδιά είναι κοινωνικά προσδιορισμένες. Συγχρόνως όμως τα παιδιά, αν και προσδιορίζονται κοινωνικά, δεν αποτελούν παθητικά υποκείμενα των δομών: είναι δρώντα υποκείμενα, ικανά να διαπραγματεύονται τα νοήματα του κόσμου που ζουν και να συγκροτούν κοινωνικούς κόσμους με τους δικούς τους όρους<sup>2</sup>.

Στη βάση του θεωρητικού αυτού πλαισίου θα διερευνήσουμε πώς στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο<sup>3</sup> δομούνται εκδοχές ενός ρόλου: του παιδιού-μαθητή. Στην προσέγγισή μας δεν θα περιοριστούμε, μόνο, στην ανάλυση της σχολικής ζωής των παιδιών-πρωταγωνιστών. Οι εκδοχές απεικόνισης του παιδιού-μαθητή δεν αφορούν μόνο τη ζωή των παιδιών στο σχολείο αλλά την κοινωνική ζωή τους ευρύτερα. Στην προοπτική αυτή, θα αναζητήσουμε τους τρόπους με τους οποίους στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο συγκροτούνται εκδοχές των «κοινωνικών κόσμων» των παιδιών στη σύγχρονη Ελλάδα.

## 2. Κινηματογραφώντας τα παιδιά στο σχολείο

Το ενδιαφέρον των σκηνοθετών του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου για την παιδική ηλικία συνδέεται με ορισμένα χαρακτηριστικά της μετανεωτερικής φάσης

---

2. Η θεωρητική συζήτηση γύρω από την ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας ξεκινά με το έργο του Aries (1973/ελλ. μτφρ. 1990) και στο χώρο της Κοινωνιολογίας συστηματοποιείται από το 1990 και μετά, στο πλαίσιο του *Νέου Παραδείγματος της Κοινωνιολογίας της Παιδικής Ηλικίας*. Οι βασικές θέσεις του Νέου Παραδείγματος διατυπώνονται με σαφήνεια για πρώτη φορά από τους James & Prout (1990) και έκτοτε αποτελούν σημείο αναφοράς για όλους τους ερευνητές που κινούνται στο πλαίσιο της ίδιας προβληματικής. Το Νέο Παράδειγμα θεωρητικοποιείται σαφέστερα από τους James, Jenks & Prout (1998). Για τις θέσεις του Νέου Παραδείγματος στην Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας βλ., επίσης, Τσίγκρα (2007).

3. Η χρονική οριοθέτηση του ελληνικού κινηματογράφου σε *Παλιό* (δεκαετίες του '50 και του '60), *Νέο* (δεκαετίες του '70 και του '80) και *Σύγχρονο* (από το '90 και μετά) Ελληνικό Κινηματογράφο, βιβλιογραφικά, συναντάται στους τρεις συλλογικούς τόμους που επιμελείται ο Λεβεντάκος και κυκλοφορούν το 2002. Οι τρεις κινηματογραφικές εποχές δεν προσδιορίζονται μόνο χρονικά, αλλά διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς τα αισθητικά, θεωρητικά και ιδεολογικά ζητήματα που θέτουν, ως προς τα αφηγηματικά μέσα που χρησιμοποιούνται, καθώς επίσης και ως προς τη σχέση του προϊόντος που παράγεται (ταινία) με το δημιουργό-σκηνοθέτη και το κοινό-θεατές (Λεβεντάκος, 2002α, 2002β, 2002γ).



της ελληνικής κοινωνίας, δηλαδή τη νοσταλγία των «παλαιών καλών χρόνων» και την αξία στα απλά και καθημερινά γεγονότα της ζωής<sup>4</sup>. Ο επαναπροσδιορισμός του παρελθόντος, η αποστροφή στις μεγάλες αφηγήσεις και η στροφή στις μικρές και καθημερινές αφηγήσεις της πραγματικής ζωής συνοψίζουν το μετανεωτερικό πρόταγμα και του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου (Σκοπετέας, 2002: 58). Μέσα από μια κλασική αφήγηση που δίνει έμφαση στους χαρακτήρες, στην κυριαρχία του διαλόγου, το σαφή φιλικό χώρο και τη χρονική γραμμική ακολουθία ανάμεσα στα εικονιζόμενα, κινηματογραφούνται οι εμπειρίες και οι καθημερινές στιγμές των παιδιών και αποτυπώνεται η οπτική τους, το δικό τους βλέμμα απέναντι στην οικογένεια, το σχολείο και την κοινωνία<sup>5</sup>.

Ένας σημαντικός χώρος αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας είναι ο χώρος του σχολείου. Ο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος κινηματογραφεί τη σχολική ζωή εστιάζοντας το ενδιαφέρον του, συγχρονικά, στις εμπειρίες των παιδιών στο χώρο του σχολείου ή την αναπαριστά, νοσταλγικά, όπως τη θυμάται μια γενιά νέων σκηνοθετών. Οι κινηματογραφικές ταινίες που επικεντρώνονται ή/και αναφέρονται, εν μέρει, στη σχολική ζωή διακρίνονται, κατά την άποψή μας, σε δύο βασικές κατηγορίες:

1. Στις ταινίες νοσταλγίας –οι ταινίες αυτές αποτελούν αναφορά στην παιδική ηλικία του σκηνοθέτη και αποτυπώνουν τόσο τη νοσταλγία για τη «χαμένη παιδική ηλικία» όσο και την κριτική ματιά του ενήλικου, πλέον, σκηνοθέτη απέναντι στη σχολική ζωή και στη κοινωνία των ενηλίκων. Ταινίες αυτής της κατηγορίας είναι *Το δέντρο που πληγώναμε* (1986) του Δήμου Αβδελιώδη, *Ο Ψύλλος* (1990) του Δημήτρη Σπύρου, *Το Peppermint* (1990) του Κώστα Καπάκα και *Η χορωδία του Χαρίτωνα* (2005) του Γρηγόρη Καραντινάκη. Οι ταινίες αυτές αναφέρονται, κυρίως, στην ελληνική κοινωνία των δεκαετιών του '60 και του '70.
2. Στις ταινίες όπου αναδεικνύονται σημερινά προβλήματα των παιδιών και σύγχρονες κοινωνικές αντιλήψεις για την παιδική ηλικία και τη σχολική ζωή. Ταινίες της κατηγορίας αυτής, είναι *Το καναρινί ποδήλατο* (1999) του Δημήτρη Σταύρακα και *Το φως που σβήνει* (2000) του Βασίλη Ντούρου.

Και στις δύο κατηγορίες ταινιών, το ερώτημα από ποια σκοπιά μιλά/βλέπει ο ενήλικος σκηνοθέτης τον κόσμο είναι ανοιχτό. Στις παραπάνω ταινίες, η οπτική των παιδιών εναλλάσσεται με την οπτική του ενήλικου σκηνοθέτη και το πότε υπεριοχύνει η μία έναντι της άλλης «ματιάς» έχει θεωρητικό και μεθοδολογικό ενδιαφέρον. Η αποτύπωση των διαφορετικών βλεμμάτων των παιδιών και του ενήλικου σκηνοθέτη αποτελεί καθρέφτη των κοινωνικών αντιλήψεων για την παιδική ηλικία, τη σχέση της με τους ενηλίκους δασκάλους ή γονείς και με την κοινωνία ευρύτερα.

---

4. Χρονικά, το ενδιαφέρον αυτό καταγράφεται από το 1990 και μετά. Εξαιρέση αποτελεί η ταινία του Δήμου Αβδελιώδη, *Το δέντρο που πληγώναμε* (1986), μια ταινία που θα μπορούσε να θεωρηθεί και προάγγελος της μετέπειτα παραγωγής ταινιών για την παιδική ηλικία. Για τις αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας στο *Νέο* και στο *Σύγχρονο* Ελληνικό Κινηματογράφο βλ. Καρτάλου (2006).

5. Στην Ευρώπη ανάλογα ζητήματα για την παιδική ηλικία έχουν ήδη τεθεί από τον Βιτόριο Ντε Σίκα στο *Σούσια* (*Scuscia*, 1946) και από τον Τρυφώ στις ταινίες *400 χτυπήματα* (*Les 400 coups*, 1959) και στο *Χαρτζιλίκι* (*L' argent de poche*, 1976) .

Η κινηματογραφική ανάλυση των εικόνων και των νοημάτων για τη σχολική ζωή, το μαθητή, τις σχέσεις δασκάλου-μαθητή και μαθητών μεταξύ τους μπορεί να φωτίσει όψεις της παιδικής ηλικίας και του σχολείου στην ελληνική πραγματικότητα που ο λόγος της κοινωνιολογίας αδυνατεί, ίσως, να δει. Όπως υποστηρίζει ο Sorlin (1991) «όταν βλέπουμε εικόνες από την καθημερινή μας ζωή, την κατανοούμε και την εκτιμούμε διαφορετικά. Έννοιες απλές, όπως οι γενεές, η κατανομή των θέσεων εργασίας, ή οι προσδοκίες για το μέλλον γίνονται ξεκάθαρες –και ενίοτε υπερβολικά προφανείς– όταν αναπαρασταθούν από καλά ορισμένες εικόνες» (σελ. 39). Επίσης, η κινηματογραφική ανάλυση των νοημάτων για τη σχολική ζωή μπορεί να μας διαφωτίσει για τον τρόπο με τον οποίο οι ενήλικοι –πια– δημιουργοί αναπαριστούν τη σχολική ζωή και τις παιδικές εμπειρίες και ανασυγκροτούν εκδοχές τους.

Στην προοπτική της ένταξης του κινηματογράφου στην εκπαιδευτική διαδικασία, η ανάλυση και η ερμηνεία των εκδοχών του παιδιού-μαθητή και των τρόπων αναπαράστασής τους στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο μπορούν να συνεισφέρουν στην ευαισθητοποίηση και την ανάπτυξη της αναστοχαστικότητας (reflexivity) των εκπαιδευτικών πάνω στη δική τους συμμετοχή στη διαδικασία οργάνωσης των σχολικών πρακτικών και στη συγκρότηση συγκεκριμένων παιδαγωγικών υποκειμένων και μαθητών στο σχολείο. Επίσης, μπορεί να δώσει τη δυνατότητα στους μαθητές να αναστοχαστούν πάνω στις δικές τους βιωμένες εμπειρίες στο σχολείο, την οικογένεια, την κοινωνία και να μιλήσουν για τα δικά τους ενδιαφέροντα, για τους δικούς τους προσωπικούς χώρους και χρόνους καθώς και για τις σχέσεις τους ή και να τα αναπαραστήσουν κινηματογραφικά.<sup>6</sup>

Στο συγκεκριμένο άρθρο, θα εστιάσουμε το ενδιαφέρον μας στην ανάλυση των ταινιών *Ο Ψύλλος* του Δημήτρη Σπύρου, *Το καναρινί ποδήλατο* του Δημήτρη Σταύρακα και *Το φως που σβήνει* του Βασίλη Ντούρου<sup>7</sup>. Οι συγκεκριμένες ταινίες, αν και παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές μεταξύ τους, ως προς το χώρο και το χρόνο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα ή ως προς τις αντιλήψεις για το ρόλο του δασκάλου, παρουσιάζουν και αξιοσημείωτες ομοιότητες. Ήρωας είναι το παιδί-μαθητής. Και στις τρεις ταινίες ο πρωταγωνιστής είναι αγόρι.<sup>8</sup> Και στις τρεις ταινίες, η σχολική και η κοινωνική πραγματικότητα, θεσμοθετημένη από τον κόσμο των ενηλίκων, βιώνεται από τον ήρωα-μαθητή ως χώρος καθημερινής διαπραγμάτευσης και αμφισβήτησης. Οι

---

6. Για συναφή ζητήματα βλ. το άρθρο του Μ. Θεοδωρίδη στον παρόντα τόμο.

7. Η σχολική ζωή στις ταινίες *Ο Ψύλλος* και *Το καναρινί ποδήλατο* αποτελεί αντικείμενο διαπραγμάτευσης και στο άρθρο της Μουμουλίδου (2006). Επίσης, στον παρόντα τόμο ο Χ. Μαρινάκης συζητά την ταινία *Το φως που σβήνει* έχοντας ως κεντρικό άξονα ανάλυσης το θέμα της αναπηρίας. Περιλήψεις των τριών ταινιών βλ. στο Παράρτημα.

8. Μια ενδιαφέρουσα παράμετρος είναι το φύλο της παιδικής ηλικίας στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Με εξαίρεση την ταινία της Ελισάβετ Χρονοπούλου *Ένα τραγούδι δε φτάνει* (2003), τα παιδιά, στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, είναι γένους αρσενικού. Εύλογο, εάν σκεφτεί κανείς ότι οι σκηνοθέτες, πλειοψηφικά, είναι άνδρες και, συνήθως, κινηματογραφώντας την παιδική ηλικία, θέλουν να «ξεκαθαρίσουν» τη σχέση τους με τη δική τους παιδική ηλικία, με την οικογένεια και την ελληνική κοινωνία ευρύτερα.

πρωταγωνιστές, παιδιά «χαρισματικά», αποτελούν τους «άλλους» της σχολικής τάξης: τα ενδιαφέροντα που αναπτύσσουν, οι σχέσεις που δημιουργούν, οι πρακτικές και οι στρατηγικές δράσης που επιλέγουν, στο πλαίσιο των καθημερινών τους αλληλεπιδράσεων, στην οικογένεια, στο σχολείο και στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον δομούν το ρόλο ενός «διαφορετικού» δρώντος υποκειμένου.

Στην προσέγγισή μας, η έννοια του «άλλου» δεν συνδέεται με τον εθνικά «ξένο», αλλά με τον δικό μας «άλλο», τον «διαφορετικό», αυτόν που δεν ενιάσσεται εύκολα σ' ένα κυρίαρχο κοινωνικό κατεστημένο στο χώρο του σχολείου και της κοινωνίας. Επομένως, δεν αναφερόμαστε σε μορφές πολιτισμικής ετερότητας αλλά σε μορφές ετερότητας που αντιτίθενται ως προς τις κυρίαρχες μορφές «κανονικότητας».<sup>9</sup>

Τα ερωτήματα τα οποία μας ενδιαφέρει να απαντήσουμε είναι:

- Πώς νοηματοδοτείται η ετερότητα των ηρώων-μαθητών στις τρεις ταινίες;
- Συγκροτείται μια έννοια περί ετερότητας με κοινά νοήματα;
- Στο βαθμό που οι συντελεστές μιας ταινίας επιλέγουν να καταστήσουν «θεατές»<sup>10</sup> (visible) ορισμένες εικόνες κοινωνικής πραγματικότητας ποια είναι η ιδεολογική στάση του δημιουργού-σκηνοθέτη απέναντι στην παιδική ηλικία;

Μια βασική παραδοχή για ν' απαντήσουμε τα παραπάνω ερωτήματα αποτελεί η άποψη ότι οι συντελεστές μιας ταινίας δείχνουν ό,τι οι ίδιοι επιλέγουν να βλέπουν, και ότι κάθε αναπαράσταση του κόσμου συνιστά μια ανασύνθεσή του. Ο κινηματογράφος δεν αναπαριστά μόνο, μας δείχνει κι έναν τρόπο να βλέπουμε: «Μας επιτρέπει να διακρίνουμε το θεατό από το μη θεατό και να αναγνωρίζουμε τα ιδεολογικά όρια της αντίληψης σε μια ορισμένη εποχή» (Sorlin, 1977: 270). Οι χώροι που επιλέγονται ως χώροι αναπαράστασης της παιδικής ηλικίας, οι κινηματογραφικές εικόνες που κατασκευάζονται για να δείξουν τον κοινωνικό κόσμο των παιδιών υποδηλώνουν τις κοινωνικές και ιδεολογικές αντιλήψεις μιας εποχής, τις ιδεολογικές αντιλήψεις των συντελεστών των ταινιών και γενικότερα μια ιδεολογία περί αντίληψης του κόσμου.

### **3. Κινηματογραφώντας τον «άλλο» της σχολικής τάξης: σκηνές ετερότητας**

Ο όρος *σκηνές ετερότητας* αποτελεί ένα εννοιολογικό εργαλείο για να αναλύσουμε τους τρόπους με τους οποίους στις τρεις ταινίες κατασκευάζεται ο ρόλος του παιδιού-μαθητή που ετεροπροσδιορίζεται και αυτοπροσδιορίζεται ως διαφορετικό. Στην περίπτωση του Ηλία, στον *Ψύλλο*, η ετερότητα είναι αποτέλεσμα των προσωπικών του ενδιαφερόντων και νοηματοδοτείται θετικά. Αντίθετα, στο *Καναρινί ποδήλατο*, η ετε-

---

9. Η χρήση του όρου «άλλος», ως αναλυτική κατηγορία στην εργασία αυτή, συνδέεται και με την αναφορά του σκηνοθέτη Δημήτρη Σταύρακα στον Λευτέρη, πρωταγωνιστή της ταινίας του, στο *Καναρινί ποδήλατο* (Σταύρακας, 2001: 104 και 107).

10. Η έννοια του «θεατού» είναι πολύ σημαντική για τους αναλυτές των ταινιών. Το «θεατό» μιας εποχής είναι ό,τι οι παραγωγοί εικόνων επιδιώκουν να συλλάβουν και να μεταδώσουν και ό,τι οι θεατές δέχονται χωρίς να παραξενεύονται (Sorlin, 1977: 84).

ρότητα του Λευτέρη είναι αποτέλεσμα ενός μειονεκτήματος που βιώνει ο ήρωας εξαιτίας του αναλφαβητισμού και της σχολικής του αποτυχίας. Στο *Φως που σβήνει* ο Χρήστος βιώνει το ενδεχόμενο μιας μελλοντικής αναπηρίας, της τύφλωσης. Στο *Καναρινί ποδήλατο* και στο *Φως που σβήνει* το μειονέκτημα αντισταθμίζεται, μέσα από τα προσωπικά ενδιαφέροντα που αναπτύσσουν τα δύο παιδιά, και μετατρέπεται σε πλεονέκτημα. Και στις τρεις ταινίες, οι ήρωες αν και απαξιωμένοι κοινωνικά είναι, εν τέλει, παιδιά «χαρισματικά». Στον *Ψύλλο* ο Ηλίας εκδίδει μια δική του εφημερίδα, τον «Ψύλλο», στο *Καναρινί ποδήλατο* ο Λευτέρης, ως ένας ευφυής *bricoleur*, έχει κατασκευάσει, εξ ολοκλήρου, ένα ποδήλατο, ενώ στο *Φως που σβήνει* ο Χρήστος είναι ένας εξαιρετικός βιολιστής και συνθέτης. Τα προσωπικά ενδιαφέροντα που αναπτύσσουν τα τρία παιδιά αποτελούν ευλογία και βάρος μαζί. Αφενός δίνουν νόημα στη ζωή τους, αφετέρου αποτελούν σημεία τριβής και αντιπαράθεσής τους με το σχολείο και την οικογένεια.

Η *εφημερίδα* του Ηλία, το *βιολί* του Χρήστου και το *ποδήλατο* του Λευτέρη έχουν συμβολική αξία και υποδηλώνουν την αδιέξοδη κατάσταση των ηρώων και την πραγματική τους ανάγκη να ταξιδέψουν, μεταφορικά και κυριολεκτικά, να δραπετεύσουν: «Ο Ψύλλος είναι σαν ένα ταξίδι... κάτι σαν ένα ωραίο όνειρο» λέει ο Ηλίας στον *Ψύλλο*. Η *εφημερίδα*, το *βιολί* και το *ποδήλατο*, πέραν της συμβολικής τους δύναμης, αποτελούν το πιο σημαντικό κομμάτι της βιωμένης εμπειρίας των ηρώων, νοσηματοδοτώντας τη διαφορετικότητά τους και συγχρόνως την ατομική και κοινωνική ταυτότητά τους.

Η ετερότητα των παιδιών-μαθητών, και στις τρεις ταινίες, οικοδομείται σταδιακά, καρέ-καρέ, μέσα από τις προσωπικές στιγμές και πρακτικές των ηρώων, καθώς αλληλεπιδρούν με τους άλλους στο χώρο του σχολείου, στην οικογένεια και στη κοινωνία ευρύτερα.<sup>11</sup>

### 3.1. Σκηνές ετερότητας στη σχολική τάξη: κανονικότητες και αντισιζέις

**Χώρος και χρόνος στην τάξη:** Στις τρεις ταινίες, η κάμερα ακολουθεί τα παιδιά στην αυλή του σχολείου στο διάλειμμα και στη σχολική τάξη, μια τάξη που δεν διαφέρει από πολλές σχολικές τάξεις σήμερα. Ο οργανωμένος διδακτικός χώρος και χρόνος, ισχυρά περιχαρακωμένος και ταξινομημένος<sup>12</sup>, τοποθετεί τα παιδιά στη «σωστή» τους

---

11. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η πρώτη σκηνή με τον Ηλία στην ταινία *Ο Ψύλλος* να ακροβατεί πάνω στα ξυλοπόδαρα, όταν τα άλλα παιδιά παίζουν γύρω του με τα στεφάνια/τσέρκια. Με τη σκηνή αυτή, από τα πρώτα πλάνα, ο σκηνοθέτης Δημήτρης Σπύρου υπαινίσσεται την ετερότητα του Ηλία και συγχρόνως υποδηλώνει το βιωμένο κόσμο του. Ο Ηλίας ακολουθώντας διαφορετική διαδρομή από τη διαδρομή των άλλων παιδιών επιλέγει, επάνω στα ξυλοπόδαρα, να θέσει τον εαυτό του σε «ρίσκο» αντί να θέσει σε «ρίσκο» το τσέρκι του.

12. Οι όροι *περιχάραξη* και *ταξινόμηση* αποτελούν εννοιολογικά εργαλεία που δανειζόμαστε από τον Bernstein (1989) και σηματοδοτούν τους τρόπους με τους οποίους οργανώνονται ο χώρος, ο χρόνος και η σχολική γνώση στην τάξη. Ασθενής περιχάραξη και ταξινόμηση, σε αντιδιαστολή με την ισχυρή περιχάραξη και ταξινόμηση, σημαίνει ότι τα σύνορα ανάμεσα στις χωρικές και χρονικές οριοθετήσεις είναι ασθενή και οι κανόνες οι οποίοι προσδιορίζουν τι μπορεί να τεθεί με τι, ποιος είναι

θέση: οι καλοί μαθητές μπροστά, οι «άλλοι» πίσω. Η τοποθέτηση αυτή δεν προσδίδει στα υποκείμενα-μαθητές, απλώς, συγκεκριμένες θέσεις στο σχολικό χώρο αλλά αξιακά και ηθικά χαρακτηριστικά, ενώ συγχρόνως εξασφαλίζει τον έλεγχο και την επιτήρησή τους από τους δασκάλους.

Σύμφωνα με τον Φουκώ, η πειθαρχία αρχίζει με την κατανόηση των ανθρώπων στο χώρο και τον έλεγχο της δράσης τους. Η οργάνωση, λόγου χάριν, ενός *σειραϊκού* χώρου στο σχολείο «έκανε να λειτουργεί ο σχολικός χώρος σαν μια μηχανή μάθησης αλλά και επιτήρησης, ιεράρχησης και ανταμοιβής» (Φουκώ, 1976: 195). Οι πειθαρχίες που δομούν το χώρο κατανοούνται επίσης ως μηχανισμοί που «κεφαλαιοποιούν το χρόνο». Η «κατάσταση προγραμματισμένης απασχόλησης» και η «χρονική ρύθμιση της πράξης», μέσα από το ωρολόγιο και εβδομαδιαίο πρόγραμμα του σχολείου, αποτελούν τεχνικές ρύθμισης του χρόνου των παιδιών και εξασφαλίζουν τον έλεγχο και την επιτήρησή τους.

Έτσι, η θεσμοθετημένη οργάνωση του χώρου και του χρόνου στο σχολείο οικοδομεί τη ζωή των παιδιών παρέχοντας, συγχρόνως, μορφές «κανονικότητας» της παιδικής ηλικίας. Η «κανονικότητα» προϋποθέτει και επιβάλλει την υποταγή των παιδιών στον οργανωμένο χώρο και χρόνο του σχολείου. Σε αντιδιαστολή με αυτήν, μορφές διαπραγμάτευσης και αμφισβήτησης του θεσμοθετημένου χώρου και χρόνου, από τη μεριά των παιδιών, κατανοούνται ως «παραβατικότητα» και τιμωρούνται<sup>13</sup>.

Στην ταινία *Ο Ψύλλος*, λόγου χάριν, η σχολική τάξη (δεκαετία του '60) αναπαριστάται ως μια τάξη με αυστηρή οργάνωση του χώρου και του χρόνου. Οι μαθητές και οι μαθήτριες με τις μπλε ποδιές υποδειγματικά καθισμένοι σε ξύλινα θρανία στοιχισμένα σε σειρές. Ο δάσκαλος πηγαиноέρχεται στους διαδρόμους ανάμεσα στα θρανία διδάσκοντας για τη Σπάρτη και την πειθαρχία των Σπαρτιατών. Ο χώρος της σχολικής τάξης και η κοινωνική τάξη (ευταξία) που απαιτείται συνάδουν με το λόγο του δασκάλου, με το ύφος του και το περιεχόμενο του αντικειμένου που διδάσκει. Το άνοιγμα της πόρτας και ο καθυστερημένος ερχομός του Ηλία προκαλούν την κοινωνική ευταξία, αμφισβητούν το θεσμοθετημένο κανονιστικό πλαίσιο του σχολικού χώρου και χρόνου, καθώς και το κύρος του δασκάλου.

Η πρωινή καθυστέρηση του Ηλία στον *Ψύλλο* αποτελεί, από τη σκοπιά του, στρατηγική διαπραγμάτευσης του θεσμοθετημένου χώρου και χρόνου του σχολείου και του επίσημου κανονιστικού και ρυθμιστικού λόγου. Για τους επίσημους κανονισμούς του σχολείου η καθυστέρηση και το «σκασιαρχείο» αποτελούν μορφές παραβατικότητας που τιμωρούνται από το δάσκαλο ή/και χλευάζονται από την ομάδα των ομηλικών.

**Δάσκαλοι και μαθητές:** Οι σχέσεις δασκάλων και μαθητών είναι, επίσης, ιεραρχημένες: οι δάσκαλοι ρωτούν, οι «καλοί» μαθητές απαντούν, σκώζοντας υπο-

---

ο τύπος των σχέσεων μεταξύ τους (ταξινόμηση) και τι είναι αποδεκτό στο πλαίσιο μιας επικοινωνίας είναι άρρητοι. Οι όροι αυτοί για τον Bernstein συνδέονται με το είδος της παιδαγωγικής: στην αόρατη/παιδοκεντρική παιδαγωγική η οργάνωση του σχολικού χώρου/χρόνου και της σχολικής γνώσης χαρακτηρίζονται από ασθενή περιχάραξη και ταξινόμηση, ενώ στις ορατές/μη παιδοκεντρικές παιδαγωγικές τα παραπάνω χαρακτηρίζονται από ισχυρή περιχάραξη και ταξινόμηση.

13. Συναφή ζητήματα τίθενται και αναλύονται επίσης στο άρθρο της Μουμουλίδου (2006).



δειγματικά το χέρι. Οι κανόνες συμπεριφοράς αυστηροί και επιβεβλημένοι και η γνώση ισχυρά ταξινομημένη και περιχαρακωμένη, προσανατολισμένη στο σχολικό εγχειρίδιο και στον πίνακα. Τα ενδιαφέροντα των «καλών» μαθητών, συμφιλωμένα με τη σχολική κουλτούρα, επικεντρωμένα στις σχολικές απαιτήσεις του εγχειριδίου και του δασκάλου.

Στην ταινία *Ο Ψύλλος* οι ποινές και οι τιμωρίες λειτουργούν ως πρακτικές ελέγχου της δράσης του ήρωα και επαναφοράς του στην «τάξη» του σχολείου. Στις ταινίες *Το καναρινί ποδήλατο* και *Το φως που σβήνει*, όπου τα γεγονότα διαδραματίζονται πολλά χρόνια μετά, οι ποινές και οι τιμωρίες, νομοθετικά, απαγορεύονται. Οι εκπαιδευτικοί διαφοροποιούνται σημαντικά, ως προς τις πεποιθήσεις και τις αγωνίες τους, από το δάσκαλο του *Ψύλλου*. Η χωρική απόσταση των δασκάλων από τα θρανία του Λευτέρη στο *Καναρινί ποδήλατο* και του Χρήστου στο *Φως που σβήνει* αρχίζει να διαφοροποιείται. Η χωρική αλλαγή υποδηλώνει την αλλαγή στις σχέσεις τους. Κατ' ανάλογο τρόπο, η πρωινή καθυστέρηση του Λευτέρη ή το «σκασιαρχείο» του Χρήστου, αν και αποτελούν μορφές διαπραγμάτευσης του κανονιστικού πλαισίου του σχολείου από τη σκοπιά των δύο παιδιών, δεν συνιστούν παραβατική συμπεριφορά, όπως στον *Ψύλλο*. Οι δύο νέοι εκπαιδευτικοί ενδιαφέρονται να γνωρίσουν το «πρόβλημα» παρά να τιμωρήσουν τους δύο μαθητές.

Όμως, και εδώ, τα οργανωτικά, θεσμικά χαρακτηριστικά του σχολείου, οι κοινωνικές αντιλήψεις και οι προκαταλήψεις των προηγούμενων δασκάλων και της οικογένειας θέτουν τους όρους και τα όρια των πρακτικών και των στρατηγικών δράσης των δύο νέων δασκάλων. Εξαιτίας αυτού, ο δάσκαλος του Λευτέρη και η δασκάλα του Χρήστου θα επιλέξουν να διαφοροποιηθούν ή/και να συγκρουστούν με το σχολικό κατεστημένο και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις των προηγούμενων δασκάλων και των γονέων των μαθητών για να βοηθήσουν με τρόπο ουσιαστικό τους υποτιθέμενους «κακούς» μαθητές.<sup>14</sup>

### 3.2. Σκηνές ετερότητας στις σχέσεις με τους ομηλίκους: τα παιδιά παίζουν (;)

Η ετερότητα των πρώων-μαθητών δεν προσδιορίζεται μόνο ως προς την «κανονικότητα» που θέτουν το σχολικό σύστημα και η σχολική κουλτούρα αλλά και από τις σχέσεις τους με την ομάδα των ομηλίκων και την κουλτούρα που αυτή συγκροτεί. Αυτό σημαίνει ότι τα ενδιαφέροντα, οι πρακτικές και οι δράσεις των πρώων δεν συνάδουν, συχνά, με τα ενδιαφέροντα των άλλων παιδιών.

Το «ν' *ανήκει*» ένα παιδί στην ομάδα των ομηλίκων, δηλαδή *το να-έχει-φίλους* και να συμμετέχει στο *κοινό παιχνίδι* αποτελούν δύο ισχυρά αιτήματα που τίθενται στην κουλτούρα των ομηλίκων και προσδιορίζουν το αξιακό σύστημα των παιδιών στο χώρο του σχολείου και ιδιαίτερα την ώρα του διαλείμματος.<sup>15</sup> Τα τρία παιδιά δεν

14. Για το ρόλο του δασκάλου στην ταινία *Το καναρινί ποδήλατο* βλ. επίσης Σταύρακας (2001).

15. Με τον όρο *κουλτούρα των ομηλίκων* (*peer culture*) αναφερόμαστε στα ενδιαφέροντα που συγκροτούν οι ομάδες των ομηλίκων σε συγκεκριμένα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια και αντιπαρά-

συμμετέχουν στα ομαδικά παιχνίδια που οργανώνουν και παίζουν τα άλλα παιδιά στο διάλειμμα, όπως είναι το κυνηγιό, το σχοινάκι, το ποδόσφαιρο. Αντίθετα, είτε τίθενται εκτός παιχνιδιού από τους άλλους ομηλικούς είτε επιλέγουν τη μοναξιά και τη διαφοροποίηση<sup>16</sup>.

Τα τρία παιδιά δεν βρίσκονται μόνο σε αντιπαράθεση με το κοινωνικό κατεστημένο και τους ενήλικους με τους οποίους αλληλεπιδρούν. Η επιβεβλημένη ή/και η επιλεκτική μοναξιά και διαφοροποίησή τους από τα άλλα παιδιά τα θέτει εκτός της *κατηγορίας της παιδικής ηλικίας*. Στο βαθμό λοιπόν που τα τρία παιδιά δεν «ανήκουν» στην ομάδα των ομηλικών, το εύλογο ερώτημα που προκύπτει είναι πού *τοποθετείται*, πού *εδράζεται* η παιδική ηλικία, έτσι όπως αναπαριστάνεται στις τρεις ταινίες; Πότε τα τρία παιδιά κινούνται στη σφαίρα της παιδικής ηλικίας και πότε στη σφαίρα της κατηγορίας των ενήλικων; Ποιες πρακτικές και στρατηγικές δράσης θεωρούνται αποδεκτές στην κάθε περίπτωση; Υπάρχουν όρια που προσδιορίζουν τις δύο κοινωνικές κατηγορίες –των παιδιών και των ενήλικων;

Η κινηματογραφική ανάλυση των διαφορετικών μορφών αναπαράστασης του κοινωνικού κόσμου των παιδιών αναδεικνύει ότι ο κινηματογράφος, με τα δικά του αφηγηματικά μέσα, θέτει υπό διαπραγμάτευση τα όρια ανάμεσα στην κατηγορία των παιδιών και των ενήλικων και υπερβαίνει το δίπολο παιδί-ενήλικος. Σκηνές όπως, όταν ο Ηλίας φέρνει καβούρια στην τάξη ή ο Λευτέρης τριγυρίζει ανέμελα με το ποδήλατο στους δρόμους, όταν ο Χρήστος παρατηρεί τους σαλίγκαρους ή φωνάζει στην κοιλάδα για ν' ακούσει τον αντίλαλο της φωνής του, αναγνωρίζονται απ' όλους ως παιδικές στιγμές. Αντίθετα, σκηνές όπου τα τρία παιδιά αντιπαράγονται στους ενήλικους με ισχυρά επιχειρήματα, όταν δηλώνουν ανυπακοή στις πρακτικές προστασίας από τους ενήλικους, όταν προστατεύουν με τους δικούς τους όρους τα ενδιαφέροντά τους και διεκδικούν τον έλεγχο πάνω στη ζωή τους, σε ποια σφαίρα ανήκουν; Πρακτικές που σε μια παραδοσιακή και συντηρητική κοινωνία ερμηνεύονται ως «ανυπακοή» και «παράβαση» στην προκειμένη περίπτωση, συνάδουν με την προσέγγιση των παιδιών ως δρώντων υποκειμένων, ως ικανών υποκειμένων να διαπραγματεύονται και να ανασυγκροτούν τόσο το δικό τους κόσμο όσο και τον κόσμο μέσα στον οποίο ζουν (James

---

τίθενται κατά ορισμένους τρόπους στα ενδιαφέροντα των ενήλικων. Ο Corsaro (1997), ο οποίος διερευνά τις καθημερινές αλληλεπιδράσεις των μικρών παιδιών στο χώρο του σχολείου, υποστήριξε ότι τα ενδιαφέροντα των παιδιών συνδέονται κυρίως με τον αγώνα τους να κερδίσουν τον έλεγχο και την εξουσία από τους ενήλικους (γονείς, δασκάλους), και να θέσουν τους δικούς τους όρους πάνω στη ζωή τους. Επίσης, τα παιδιά ενδιαφέρονται «ν' ανήκουν» στην ομάδα των ομηλικών και να συμμετέχουν στο κοινό παιχνίδι με τους φίλους.

16. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το παιχνίδι που επιλέγει να «παίξει» ο Ηλίας στην ταινία *Ο Ψύλλος*, φέρνοντας καβούρια μέσα στην τάξη. Ενώ ο δάσκαλος προσδιορίζει την ενέργεια του Ηλία ως προβολή «απέναντι στην ιερότητα της αιθούσας» και τον τιμωρεί «παραδειγματικά», ο Ηλίας απαντά με το χαρακτηριστικό τρόπο που θα απαντούσε κάθε παιδί «Μα, κύριε, τα έφερα για να γελάσουμε!».

Για το σκηνοθέτη του *Ψύλλου* Δημήτρη Σπύρου το παιχνίδι που επιλέγει ο Ηλίας «να φέρει καβούρια στην τάξη» έχει συμβολικό νόημα και υπαινίσσεται την αλλαγή στη συμπεριφορά του ήρωά του –«τα καβούρια δαγκώνουν!» (Από προσωπική συζήτηση με το σκηνοθέτη).

& Prout, 1990). Καθιστώντας «θεατές» αυτές τις όψεις του κοινωνικού κόσμου των παιδιών, ο κινηματογραφικός λόγος ανασυγκροτεί «παραδοσιακές» αντιλήψεις για την παιδική ηλικία και προτείνει νέους τρόπους θέασης και αντίληψής της.

### 3.3. Σκηνές ετερότητας στην οικογένεια και στην κοινωνία

Το οικογενειακό περιβάλλον αποτελεί τον πρώτο πόλο αντιπαράθεσης των τριών παιδιών. Οι σχέσεις μεταξύ των γονέων και των παιδιών και στις τρεις ταινίες χαρακτηρίζονται εξ' αρχής από την *έλλειψη* κατανόησης των αναγκών και επιθυμιών των παιδιών από τους γονείς τους. Κατόπιν, (οι σχέσεις) οδηγούνται σε μια σύγκρουση/*πρόκληση* και τέλος σε μια κατάσταση αποδοχής και *ισορροπίας* (Sorlin, 1977: 266). Οι σκηνές ανάμεσα στους γονείς και στα παιδιά, εξαιρετικά συναισθηματικές και έντονα συγκρουσιακές ορισμένες φορές, απεικονίζουν εκδοχές της οικογενειακής ζωής στην ελληνική κοινωνία.

Οι τρεις πρωταγωνιστές προέρχονται από χαμηλές κοινωνικές τάξεις. Στις τρεις ταινίες αποτυπώνονται με σαφήνεια οι κοινωνικές αντιλήψεις των γονέων και αναδεικνύονται τα κοινωνικά αίτια της αντιπαράθεσης. Για τους γονείς που εργάζονται όλη την ημέρα «για να τα καταφέρουν», το σχολείο και η σχολική γνώση αποτελούν τα μόνα εφόδια για να αντεπεξέλθει κάποιος οικονομικά και κοινωνικά. Συγχρόνως όμως, αναδεικνύεται η «κοντόφθαλμη» λογική των γονέων, την οποία έχει επιβάλει η ενσωμάτωση των κοινωνικών αντιλήψεων. Οι γονείς, υπό το βάρος της ευθύνης για την κοινωνικά αποδεκτή ανάπτυξη των παιδιών, αδυνατούν να δουν τις ιδιαίτερες ικανότητες των παιδιών τους και να τα βοηθήσουν. *Παίζοντας* το ρόλο του γονέα επιλέγουν, συχνά, τον έλεγχο, την επιτήρηση και την τιμωρία παρά τη συνεργασία και τη συμπαράσταση. Οι γονείς είναι, επίσης, θύματα του κοινωνικού κατεστημένου και των στερεοτυπικών κοινωνικών αντιλήψεων.

Το κοινωνικό περιβάλλον στις ταινίες *Το καναρινί ποδήλατο* και *Το φως που σβήνει* κινηματογραφείται με τρόπο υπαινικτικό –μπορεί να το διερευνήσει κανείς μέσα από τις κοινωνικές αντιλήψεις των γονέων και των δασκάλων. Αντίθετα, στον *Ψύλλο* το κοινωνικό περιβάλλον είναι ορατό. Το *καφενείο* του χωριού, τόπος συγκέντρωσης των ανδρών, είναι ο κοινωνικός χώρος όπου οι κοινωνικές αντιλήψεις κατασκευάζονται, αναπαράγονται και νομιμοποιούνται. Το καφενείο αποτελεί «κόσμο» όπου συγκροτείται η ανδρική ταυτότητα και όπου ζητήματα γοήτρου, εξουσίας και δύναμης μεταξύ των ανδρών βρίσκονται υπό διαπραγμάτευση (Παπαταξιάρχης, 1992). Στον *Ψύλλο*, ο Ηλίας συγκρούεται με τον κόσμο των ενήλικων ανδρών στο καφενείο και κερδίζει. Η *ειρωνεία* και η *κοροϊδία* από τους ενήλικους θαμώνες του καφενείου προς τον Ηλία στρέφονται εναντίον τους, καθώς οι «*μικροί*» συχνά *γνωρίζουν περισσότερα από τους «μεγάλους*». Έτσι, η *ειρωνεία* και η *κοροϊδία*, ως στρατηγικές υποβάθμισης της κοινωνικής ταυτότητας κάποιου (του υποτιθέμενου θύματος) και αναβάθμισης της κοινωνικής ταυτότητας του δράστη, καταλήγουν, μέσα από μια λεκτική αγωνιστική, στην υποβάθμιση του δράστη. Ο Ηλίας, μέσα από την αντιπαράθεση με τον κοινωνικό κόσμο των ανδρών στο καφενείο, οικοδομεί, σιγά-σιγά, την ανδρική του ταυτότητα κερδίζοντας το στοίχημα με την ενηλικίωσή του.

**Επιλέγοντας τους φίλους:** Στις τρεις ταινίες, τα παιδιά-πρωταγωνιστές επιλέγουν σχέσεις με ανθρώπους περιθωριακούς και κοινωνικά αποκλεισμένους. Στον *Ψύλλο* ο Ηλίας συνδέεται με τον «τρελό του χωριού», τον Γαλαξία, «τον άνθρωπο που τρελάθηκε κοιτάζοντας τα άστρα». Στο *Φως που σβήνει* ο Χρήστος έχει μοναδικό του φίλο το μοναχικό και «ονειροπαρμένο φαροφύλακα-βιολιστή», ενώ ο Λευτέρης, σε μια σύντομη και μοναδική σκηνή, μοιράζεται με το μετανάστη από το Κουρδιστάν ένα σάντουιτς κι ένα φιλικό χαμόγελο.

Στον *Ψύλλο* και στο *Φως που σβήνει* ο «τρελός του χωριού» και ο «ονειροπαρμένος βιολιστής-φαροφύλακας» δεν αποτελούν απλώς τους ανθρώπους τους οποίους τα παιδιά εμπίστεύονται στις καθημερινές και κυρίως στις δύσκολες στιγμές, αλλά και τους πραγματικούς δασκάλους και μέντορες τους. Η συμμαχία με τον κοινωνικά αποκλεισμένο ενήλικο –και όχι με τους ενηλίκους του θεσμοθετημένου συστήματος (του δασκάλου ή του γονέα)– αποτελεί πρακτική αμφισβήτησης της επίσημης εξουσίας. Η σχέση με πρόσωπα κοινωνικά αποκλεισμένα, με τους «άλλους» του κοινωνικού συστήματος ενισχύει την ταυτότητα του παιδιού-μαθητή ως «άλλου» και συγχρόνως υποδηλώνει πιθανούς κινδύνους για το μέλλον του. Οι πιθανοί κίνδυνοι είτε διατυπώνονται ρητά από τον ίδιο το φίλο του παιδιού-μαθητή, ως προειδοποιήσεις, είτε έμμεσα για να πληροφορηθούμε, ως θεατές, τους επικείμενους κινδύνους. Πρόκειται για φόβους βασισμένους στην κοινωνική αντίληψη ότι οι «διαφορετικοί», οι «περίεργοι» και οι «εκτός συστήματος» αποτελούν εν δυνάμει παθολογίες, αφού μπορεί να οδηγηθούν στην τρέλα, στη μοναξιά, στην προσωπική εξορία ή/και στον κοινωνικό αποκλεισμό.

Παράλληλα, και στις τρεις ταινίες, τα παιδιά δημιουργούν σχέσεις με «ανθρώπους του συστήματος» που έρχονται «απ' έξω», δηλαδή, πέρα από το κοινωνικό περιβάλλον τους και οι οποίοι ανατρέπουν την έως τώρα κατάσταση. Είναι οι «από μηχανής θεοί» ή οι *βοηθοί* (Sorlin, 1977: 266) που θα επιχειρήσουν μέσα από τις επιλογές και πρακτικές τους να επιλύσουν τη ρήξη ανάμεσα στο παιδί-άτομο και στον κοινωνικό ιστό. Πρόκειται για την Αθηναία δημοσιογράφο στον *Ψύλλο*, και για τους νέους αναπληρωτές δασκάλους στο *Καναρινί ποδήλατο* και στο *Φως που σβήνει*. Για να στηρίξουν και να υποστηρίξουν τις επιλογές και τα ενδιαφέροντα των παιδιών έρχονται και οι ίδιοι σε σύγκρουση με το σχολικό και το κοινωνικό κατεστημένο.

### **3.4. Οι υποκειμενικοί χώροι και χρόνοι των παιδιών: συμβολικά και κυριολεκτικά «ταξίδια ενηλικίωσης»**

Ο χώρος δεν οριοθετείται γεωγραφικά μόνο, νοηματοδοτείται κοινωνικά, οργανώνει και προσδιορίζει σχέσεις, συγκροτεί ταυτότητες.<sup>17</sup> Οι χώροι του σχολείου και του σπιτιού, λόγου χάρη, αφενός παρέχουν ασφάλεια στα παιδιά, αφετέρου, μέσα από τις συγκεκριμένες θέσεις που τα προσδίδουν, εξασφαλίζουν τον έλεγχο και την επιτή-

---

17. Ο χώρος, ως αναλυτική κατηγορία, στον κινηματογράφο αποτελεί μια σημαντική προοπτική ανάλυσης (Νικολαΐδου, 2002). Για μια ενδιαφέρουσα διερεύνηση της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο του Θεόδωρου Αγγελόπουλου με άξονα το χώρο/τα τοπία, βλ. Κούρτη (2006).



ρησή τους. Και στις τρεις ταινίες, τα παιδιά-μαθητές βιώνοντας ασφυκτικά τους χώρους του σχολείου και του σπιτιού οδηγούνται στη διαπραγμάτευσή τους και στην επιλογή των δικών τους τόπων.

Η δημόσια βρύση και το πανδοχείο για τον Ηλία, τις νύχτες, στον Ψύλλο, η σπηλιά, ο φάρος και τα μονοπάτια εκτός του χωριού για τον Χρήστο στο *Φως που σβήνει*, το σιδηρουργείο και οι δρόμοι για τον Λευτέρη στο *Καναρινί ποδήλατο*, τόποι απαγορευμένοι για τα παιδιά, νοηματοδοτούνται από τους ενήλικους, με θρύλους από τη λαϊκή παράδοση και τις λαϊκές αντιλήψεις των κατοίκων, με ιδεολογήματα και στερεοτυπικές κοινωνικές αντιλήψεις. Πίσω από τις αντιλήψεις αυτές, κρύβεται ο φόβος των ενηλίκων για τη χαμένη εξουσία τους πάνω στα παιδιά.

Οι τρεις πρωταγωνιστές επιλέγοντας χώρους μοναχικούς και απαγορευμένους ενδιαφέρονται να συγκροτήσουν το δικό τους κόσμο, να τοποθετηθούν στο χώρο και στο χρόνο με τους δικούς τους όρους. Ιδιαίτερα προσφιλείς για τα παιδιά, είναι οι δρόμοι. Οι δρόμοι δεν ενώνουν μόνο διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους. Οι δρόμοι, μικροί και μεγάλοι, αποτελούν δυνατότητες εκπλήρωσης των ονείρων των παιδιών και τα βοηθούν να επιτελέσουν την αναδυόμενη ωριμότητά τους και να ενηλικιωθούν. Τα παιδιά ακολουθούν διαδρομές και συχνάζουν σε τόπους, οι οποίοι τα τοποθετούν στο μεταίχμιο της παιδικής ηλικίας με την ενήλικη ζωή (Μακρυγιάννη, 2006: 223). Έτσι, οι χωρικές διαδρομές αποτελούν, συγχρόνως, χρονικές διαδρομές που συνδέονται με τη μετάβαση των παιδιών από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση. Τα παιδιά, μέσα από τους υποκειμενικούς χώρους και χρόνους που επιλέγουν, υπερβαίνουν τους θεσμοθετημένους χωρικούς και χρονικούς προσδιορισμούς και τους κοινωνικά αναμενόμενους ρυθμούς για την ενηλικίωσή τους και συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της ενηλικίωσής τους.

Το «ταξίδι» προς την ενηλικίωση πραγματοποιείται μέσα από χώρους συμβολικούς που υποδηλώνουν τους φόβους, τις φαντασιώσεις, τους κρυμμένους πόθους και τις επιθυμίες των παιδιών (οκοιτηρή σπηλιά, βρύση, πανδοχείο). Πραγματοποιείται, επίσης, μέσα από ένα πραγματικό ταξίδι που οι τρεις ήρωες κάνουν είτε μόνοι τους είτε με άλλους (ο Ηλίας και ο Λευτέρης μόνοι τους, ο Χρήστος με τη δασκάλα του). Ο προορισμός του ταξιδιού είναι ο «άλλος τόπος». Ο Ηλίας και ο Χρήστος αφήνουν τα μικρά χωριά τους για την πόλη και ο Λευτέρης φεύγει από την πόλη για ένα μικρό παραθαλάσσιο χωριό. Το κάθε παιδί έχει δομήσει τις δικές του προσδοκίες από το ταξίδι. Πρόκειται για ένα ταξίδι όπου τα παιδιά δοκιμάζονται και δοκιμάζουν τα όριά τους και τα όρια των σχέσεών τους. Αν και πρωτίστως φαίνεται να διεκδικούν, μέσα από το ταξίδι, την αυτονομία τους από τους ενήλικους και το δικαίωμά τους στην ανεξαρτησία και στην ενηλικίωσή τους, συγχρόνως, υποδηλώνουν την ανάγκη τους να γίνουν αποδεκτοί από τους άλλους (γονείς, ομηλικούς) και να δικαιωθούν. Γι' αυτό και επιστρέφουν στο γενέθλιο τόπο. Μια επιστροφή-δικαίωση με το πρώτο βραβείο για τον Χρήστο στο *Φως που σβήνει* και μια επιστροφή δικαίωσης και αποδοχής για τον Λευτέρη στο *Καναρινί ποδήλατο*. Μήπως, όμως η επιστροφή υπαινίσσεται το συμβιβασμό των δύο πρωταγωνιστών; Μόνο ο Ηλίας στον Ψύλλο, μετά τη συμφιλίωση με τους γονείς του, έρχεται σε μια συνειδητή ρήξη με το κοινωνικό σύστημα και τα συμφέροντα που αυτό θέτει, και οδηγείται, χωρίς συμβιβασμούς, σ' ένα ταξίδι χωρίς γυρισμό (:).



#### 4. Ιδεολογικές προεκτάσεις – Πέραν της απεικόνισης

Στην εργασία αυτή, επιχειρήσαμε να δείξουμε πώς στο σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο κατασκευάζονται εκδοχές ενός ρόλου: του παιδιού-μαθητή. Αναλύοντας τρεις χαρακτηριστικές ταινίες διαπιστώσαμε ορισμένους κοινούς άξονες μέσα από τους οποίους αναπαριστάται ο ρόλος του παιδιού-μαθητή ως «άλλου» και στοιχειοθετείται ένας λόγος περί *ετερότητας*.

Χρησιμοποιώντας τον όρο *σκηνές ετερότητας*, ως εννοιολογικό εργαλείο, αναλύσαμε τις αντιπαραθέσεις ανάμεσα στο «χαρισματικό» παιδί-μαθητή και στο παραδοσιακό, θεσμοθετημένο σχολικό, οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, και προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους οικοδομούνται οι ταυτότητες των ηρώων και αναπαριστώνται οι προσωπικοί τους κόσμοι. Όπως διαφάνηκε από την ανάλυση, οι τρεις ήρωες, σε αντίστιξη με το θεσμοθετημένο οικογενειακό, σχολικό και κοινωνικό πλαίσιο οικοδομούν τους δικούς τους κόσμους που επικεντρώνονται γύρω από τα προσωπικά τους ενδιαφέροντα, επιλέγουν και συγκροτούν δικούς τους υποκειμενικούς τόπους και χρόνους σε αντιπαράθεση με τους θεσμοθετημένους χώρους και χρόνους που επιβάλλουν το σχολείο και η οικογένεια-σπίτι και συγκροτούν τις δικές τους σχέσεις.

Ο κινηματογράφος, ως κοινωνικο-πολιτισμικό προϊόν και συγχρόνως ως κοινωνικός λόγος, είναι φορέας και δημιουργός κοινωνικών αντιλήψεων και ιδεολογικών θέσεων: Οι σκηνοθέτες και ευρύτερα οι συντελεστές μιας ταινίας σκέφτονται και μιλούν από συγκεκριμένες κοινωνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές θέσεις, αποτέλεσμα όχι μόνο των κοινωνικών αντιλήψεων και της συγκεκριμένης κουλτούρας μέσα στην οποία ζουν αλλά και του θεωρητικού γίνεσθαι στην τέχνη που υπηρετούν. Οι σκηνοθέτες-δημιουργοί μετουσιώνουν τις κοινωνικές αντιλήψεις και ιδεολογίες, τις φιλτράρουν μέσα από τις προσωπικές και ιδεολογικές τους δεσμεύσεις και τις μετασχηματίζουν σε κείμενα και εικόνες. Δημιουργούν, δηλαδή, κοινωνικά και συγχρόνως προσωπικά έργα. Μέσα από τα διαφορετικά αφηγηματικά μέσα που επεξεργάζεται ο κινηματογράφος, το μοντάζ, την μπάνα του ήχου και τους διαλόγους, οι συντελεστές των ταινιών εγκαθιστούν ως «θεατό» αυτό που οι ίδιοι επιλέγουν. Δημιουργούν κινηματογραφικές εικόνες της παιδικής ηλικίας μέσα από τα προσωπικά τους βιώματα, καθώς και μέσα από τα βιώματά τους ως δρώντων υποκειμένων μιας εποχής.

Στην προκειμένη περίπτωση, οι τρεις σκηνοθέτες υπαινίσσονται ότι η συμβατική, συντηρητική ελληνική κοινωνία, όχι μόνο αντιτίθεται στα όνειρα των παιδιών που ξεχωρίζουν ή διαφοροποιούνται αλλά, συχνά, τα αντιμετωπίζει ως παθολογίες και ως «εν δυνάμει απειλές». Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ιδεολογική αυτή άποψη φανερώνει μια ιδιάζουσα αναστοχαστική σχέση των σκηνοθετών με τη νεοελληνική κοινωνία. Η αναφορά στη «χαμένη» παιδική ηλικία έχει κυριολεκτικό και μεταφορικό νόημα. Η παιδική ηλικία είναι «χαμένη» γιατί αποτελεί παρελθόν για τον ενήλικο δημιουργό και συγχρόνως είναι «χαμένη» εξαιτίας της μη ανεκτικότητας, του συντηρητισμού και καθωσπρεπισμού της νεοελληνικής κοινωνίας: οι τρεις σκηνοθέτες υπαινίσσονται, ίσως, ότι η ελληνική κοινωνία «τρώει τα παιδιά της».

Οι σκηνοθέτες των ταινιών που αναλύσαμε «ξορκίζουν το κακό» μέσα από την ανατρεπτική λειτουργία του κινηματογράφου ως κοινωνικού λόγου. Απέναντι στο κοινωνικό κατεστημένο αναδεικνύουν το «διαφορετικό» ως σημαντικό και κατασκευάζουν έναν ενεργητικό φορέα δράσης, έναν ήρωα που αντιπαράτίθεται στα παραδοσιακά κλισέ του κοινωνικού συστήματος.

Ως θεατές, εγκλωβιζόμαστε στη «μαγεία» αλλά και στην πρακτική του κινηματογράφου και βλέπουμε ό,τι μας δείχνει, συμφιλιωνόμαστε με τις εικόνες του και ταυτιζόμαστε μαζί τους. Συγχρόνως, νοηματοδοτούμε ξανά, συγκροτούμε τις δικές μας εικόνες και εμπλεκόμαστε, με τη σειρά μας, ως ενεργοί θεατές σ' αυτήν τη διαρκή και συνεχιζόμενη συγκρότηση και ανασυγκρότηση του κόσμου: στην προκειμένη περίπτωση του κόσμου της παιδικής ηλικίας.

## Βιβλιογραφία

- Ariès, P. (1990). *Αιώνες παιδικής ηλικίας*. Μτφρ. Γ. Αναστασοπούλου. Αθήνα: Γλάρος. 1973.
- Bernstein, B. (1989). *Παιδαγωγικοί κώδικες και κοινωνικός έλεγχος*. Μτφρ. Ι. Σολομών. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Corsaro, W. (1997). *The Sociology of Childhood*. London: Pine Forge Press.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. (2006). Εισαγωγή. Στο Ρ. Sorlin *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο
- 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.
- Φουκώ, Μ. (1976). *Επιτήρηση και τιμωρία Η γέννηση της φυλακής*. Μτφρ. Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη. Αθήνα: Ράππα. 1989.
- James, A., & Prout, A. (Eds.). (1990). *Constructing and reconstructing childhood*. London: The Falmer Press.
- James, A., Jenks, C., & Prout A. (Eds.). (1998). *Theorizing Childhood*. London: Polity Press.
- Καρτάλου, Α. (2006). Το παιδί μέσα τους: αναζητώντας και αναπαριστώντας την παιδική ηλικία στον νέο και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.). «Πιάσε με αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 112-139). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κούρτη, Ε. (2006). Τοπία της παιδικής ηλικίας στο έργο του Θ. Αγγελόπουλου. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.). «Πιάσε με αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 161-183), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Λεβεντάκος, Δ. (Επιμ.). (2002α). *Οπτικοακουστική κουλτούρα-Ξαναβλέποντας τον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Λεβεντάκος, Δ. (Επιμ.). (2002β). *Οπτικοακουστική κουλτούρα-Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Λεβεντάκος, Δ. (Επιμ.). (2002γ). *Οπτικοακουστική κουλτούρα-Ανιχνεύοντας τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood and Cinema*. Chicago: Reaktion books.

- Μακρυνιώτη, Δ. (2006). Μορφές διαχείρισης της παιδικής ηλικίας στις ταινίες της περιόδου 1950-1968. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.) «*Πιάσε με αν μπορείς...*». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 200-229), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Μουμουλίδου, Μ. (2006). Η παιδική ηλικία πάει σχολείο. Παιδαγωγικές πρακτικές και διαφυγές. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου & Α. Οικονομίδου (Επιμ.) «*Πιάσε με αν μπορείς...*». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο*. (σσ. 230-244), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Νικολαΐδου, Α. (2002). Γεωγραφικές προσεγγίσεις. Στο Δ. Λεβεντάκος (Επιμ.) *Οπτικοακουστική κουλτούρα-Ανιχνεύοντας τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 103-116), Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (1992). Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό. Στο Ε. Παπαταξιάρχης & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*. (σσ. 209-250), Αθήνα: Καστανιώτης.
- Σκοπετιάς, 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.
- Σταύρακας, Δ. (2001). Το Καναρινί ποδόλατο. Πολιτιστική Κίνηση Εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης. *Παιδί και Κινηματογράφος* (σσ. 104-108), Αθήνα: Σαβάλας.
- Sinyard, N. (1992). *Children in the Movies*, London: B.T. Batsford.
- Sorlin, P. (1977). *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*. Μτφρ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο. 2006.
- Sorlin, P. (1991). *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος – Ευρωπαϊκές Κοινωνίες*. Μτφρ. Ε. Λατίφν. Αθήνα: Νεφέλη. 2004.
- Τσίγκρα, Μ. (2007). Η Κοινωνιολογία της Παιδικής Ηλικίας – Το Νέο Παράδειγμα. *Επιστήμες Αγωγής*, 4, 167-186, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης – Παιδαγωγικό Τμήμα Δ.Ε.

**Ηλεκτρονική διεύθυνση επικοινωνίας** : mtsigra@gmail.com

Η Μένη Τσίγκρα είναι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Αθηνών (Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία). Εργάζεται ως νηπιαγωγός στο Ρέθυμνο. Έχει διδάξει στα Διδασκαλεία Νηπιαγωγών και Δασκάλων του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τα θεωρητικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν ζητήματα στο χώρο της Κοινωνιολογίας της παιδικής ηλικίας και της Κοινωνιολογίας της Εκπαίδευσης. Τα τελευταία χρόνια έχει ασχοληθεί με θέματα που αφορούν τη σχέση παιδικής ηλικίας και κινηματογράφου. Έχει δημοσιεύσει αρκετά άρθρα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

### ***Περίληψεις των ταινιών***

#### ***Ο Ψύλλος (1990)***

**Σκηνοθεσία, σενάριο: Δημήτρης Σπύρου**

**Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Δ. Σπύρου**

Ψύλλος είναι το όνομα της εφημερίδας που εκδίδει ο Ηλίας, μαθητής της ΣΤ΄ τάξης, σ' ένα χωριό της ορεινής Ολυμπίας. Στο εγχείρημά του αυτό, ο Ηλίας αντιμετωπίζει την άρνηση της οικογένειάς του, την ειρωνεία και την κατακραυγή του δασκάλου του και των ανθρώπων της κοινωνίας. Ο Ηλίας ή «Ψύλλος», όπως τον ονομάζουν στο χωριό, δίνει αγώνα για να συνεχίσει να εκδίδει τον Ψύλλο του, γιατί ο Ψύλλος, πέρα από εφημερίδα που τη διαβάζουν σε όλη την Ελλάδα, για τον Ηλία είναι «ένα ταξίδι...». Μοναδικοί φίλοι και σύμμαχοι στην προσπάθειά του ο «τρέλος» του χωριού, ο Γαλαξίας, και η μικρή του φίλη, η Κρινιώ. Ο Ηλίας, μέσα από μια σειρά αντιπαραθέσεις με την οικογένεια, το σχολείο και την κοινωνία οδηγείται στη «φυγή»· σ' ένα συμβολικό, πρώτο, ταξίδι αυτογνωσίας και ενηλικίωσης. Το σκηνικό αλλάζει, και οι αντιλήψεις μεταβάλλονται όταν έρχεται στο χωριό μια δημοσιογράφος από Αθηναϊκή εφημερίδα και αναφέρεται στο εξαιρετικό ταλέντο του Ηλία. Οι τοπικοί άρχοντες (πρόεδρος, δάσκαλος, αστυνόμος, ιερέας) επιδιώκουν την «εκμετάλλευση» του Ψύλλου, ο καθένας για λογαριασμό του. Μόνο που το «παιδί θαύμα» δεν συναινεί με τα σχέδιά τους. Θέλει ο Ψύλλος του να παραμείνει Ψύλλος και όχι ελέφαντας. Έτσι οδηγείται σ' ένα πραγματικό ταξίδι...

#### ***Το καναρινί ποδήλατο (1999)***

**Σκηνοθεσία, σενάριο: Δημήτρης Σταύρακας**

**Παραγωγή: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου**

Ο Λευτέρης, αν και μαθητής της ΣΤ΄ τάξης, δεν μπορεί ακόμα να διαβάσει και να γράψει. Θύμα του σχολικού συστήματος που προχωρά με τους «καλούς» και της αδιαφορίας των προηγούμενων δασκάλων, οδηγείται στην περιθωριοποίηση και στην απομόνωση από τους δασκάλους και τους συμμαθητές του. Τα πράγματα αλλάζουν όταν αναλαμβάνει ο καινούριος δάσκαλος. Κόντρα στο σχολικό κατεστημένο και στις προκαταλήψεις των γονέων του Λευτέρη και του Διευθυντή του σχολείου, αναλαμβάνει να βοηθήσει τον Λευτέρη να μάθει να διαβάζει και να γράφει και να ενισχύσει έτσι την κοινωνική του ταυτότητα. Συγχρόνως ανακαλύπτει πως ο Λευτέρης είναι «ένα χαρισματικό» και ιδιαίτερο παιδί αφού κατασκευάζει, μόνος του, το ποδήλάτο του.

***Το φως που σβήνει* (2000)**

**Σκηνοθεσία: Βασίλης Ντούρος**

**Σενάριο: Δέσποινα Τομαζάνη**

**Παραγωγή: Attica, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου**

Ο Χρήστος, παιδί χωρισμένων γονέων, ζει στη μακρινή Χάλκη. Το ταλέντο του στη μουσική και το πάθος του για το βιολί αποτελούν τις αιτίες για διαφωνίες και συγκρούσεις με τη μητέρα του. Επίσης, η μειωμένη όραση και η αδιαφορία του σχολικού συστήματος τον οδηγούν σε ρήξη με το σχολείο και σε επαναλαμβανόμενα «σκασιарχεία». Μοναδικός φίλος και δάσκαλός του στη μουσική ο φαροφύλακας μουσικός από τη Μικρά Ασία. Η καινούρια αναπληρώτρια δασκάλα, με το προσωπικό της ενδιαφέρον και την υπομονή της, αποφασίζει να στηρίξει και να υποστηρίξει τον Χρήστο, παρά τις δυσκολίες. Εξασφαλίζει τη συμμετοχή του Χρήστου σ' έναν μουσικό διαγωνισμό και τον συνοδεύει στο ταξίδι του στην Αθήνα. Ένα ταξίδι που ξεκαθαρίζει «τα πράγματα» για τον Χρήστο. Το πρώτο βραβείο μουσικής φέρνει την αποδοχή της μητέρας του και των άλλων, καθώς και τη δικαίωσή του.