

Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού

Τόμ. 9 (2009)

Special Issue - Childhood & Cinema



Όταν ο κινηματογράφος πάει σχολείο... Μια παράλληλη ανάγνωση των ταινιών του Φ. Τρυφώ: Τα 400 χτυπήματα & Το Χαρτζιλίκι*

Χριστίνα Σιδηροπούλου (Christina Sidiropoulou)

doi: [10.12681/icw.18088](https://doi.org/10.12681/icw.18088)

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:

Σιδηροπούλου (Christina Sidiropoulou) Χ. (2009). Όταν ο κινηματογράφος πάει σχολείο. Μια παράλληλη ανάγνωση των ταινιών του Φ. Τρυφώ: Τα 400 χτυπήματα & Το Χαρτζιλίκι*. *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, 9, 126–140. <https://doi.org/10.12681/icw.18088>

**Όταν ο κινηματογράφος πάει σχολείο...
Μια παράλληλη ανάγνωση των ταινιών του Φ. Τρυφώ:
Τα 400 χτυπήματα & Το Χαριζιλίκι***

Περίληψη

Η παρούσα εργασία στοχεύει στο να δείξει ότι ο αυτοαναφορικός στοχασμός του κινηματογράφου πάνω στα αισθητικά και τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί συνδέεται άμεσα με τον κινηματογραφικό ιδεολογικό λόγο. Η σύνδεση αυτή είναι εμφανής σε δύο ταινίες σχετικά με την παιδική ηλικία του Φρανσουά Τρυφώ, Τα 400 χτυπήματα και Το χαριζιλίκι. Οι ταινίες αυτές εξέφρασαν το ανατρεπτικό για την εποχή κίνημα της Nouvelle Vague (Νέο Κύμα) και μπορούν να θεωρηθούν ως ένα κινηματογραφικό δοκίμιο για την παιδική ηλικία, γυρίστηκαν αντίστοιχα το 1959 και 1976, δηλαδή πριν και μετά το Μάη του '68 στη Γαλλία. Οι ταινίες αυτές διαμορφώνουν έναν χώρο στοχασμού και διαμάχης όπου οι διπολικότητες «σχολείο-μαθητές», «οικογένεια-παιδιά», «ενήλικοι-ανήλικοι», «κανόνες-παραβατικότητα» μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε τον «κόσμο των πραγματικών παιδιών», πέρα από οποιαδήποτε προκατασκευασμένη έννοια περί παιδιού. Η αναζήτηση της νοηματοδότησης της παιδικής ηλικίας μ' αυτό τον τρόπο μάς επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς τα παιδιά που απεικονίζονται στις συγκεκριμένες ταινίες ενηλικιώνονται –πέρα από το όποιο βλέμμα/χειραγώγηση των ενηλίκων–, ενώ ταυτόχρονα συμβάλλει στην αποδέσμευση του θεατή από το βλέμμα του σκηνοθέτη.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, σχολείο, παιδική ηλικία, Τρυφώ, ενηλικίωση, Νέο Κύμα

* Το άρθρο αυτό αποτελεί σύνθεση δύο ανακοινώσεων που παρουσιάστηκαν αντίστοιχα σε μια πρώτη μορφή στην ημερίδα με θέμα *Παιδική Ηλικία & Κινηματογράφος* που διοργάνωσε το Διδασκαλείο Π.Τ.Π.Ε. Παν/μίου Κρήτης (Ρέθυμνο, 30-5-2008) και στην ημερίδα με θέμα *Εκπαίδευση & Οπτικοακουστικά Μέσα* που διοργάνωσε Η Πολιτιστική Εταιρεία Κρήτης σε συνεργασία με το ΙΟΜ (Χανιά, 21-2-2009).

When cinema goes school... François Truffaut's movies: The 400 Blows and Small Change

Abstract

The aim of this essay is to show the link between the critical view of cinema on its own terms (technical and aesthetical) and on ways of filming and the content of the cinema's ideological discourse. This connection is particularly obvious in two films about children, by François Truffaut: The 400 Blows and Small Change. The two films, illustrate changes in film making, constituting the radical movement of the Nouvelle Vague and could be considered as a two-volume screen essay on childhood. They were filmed in 1959 and 1976 respectively, namely before and after May '68 in France. They constitute a field for contemplation and controversy, where the relations «school-pupils», «family-children», «adults-minors», «law-offence against the law» are analyzed in an attempt to illuminate «the real world of children», irrespective of any prefabricated ideas about them. The present attempt of giving a meaning to childhood in this way leads to an understanding of the transition from childhood to adulthood, regardless of any adult patronizing view and contributes simultaneously to the release of the viewer from the view of the film director.

Key words: cinema, school, childhood, Truffaut, adulthood, French New Wave

Ποια θα μπορούσε άραγε να ήταν η συνέχεια της ημιτελούς και αμφίσημης πρότασης με την οποία ξεκινούμε στην επικεφαλίδα του παρόντος κειμένου; Σε τι υποθέσεις μπορούμε, αλήθεια, να προβούμε ή, με άλλα λόγια, ποια ερωτήματα μπορούμε να θέσουμε και ποιες απαντήσεις μπορούμε να επιχειρήσουμε να δώσουμε σχετικά με το «όταν ο κινηματογράφος πάει σχολείο...»; Τι μπορεί να σημαίνει εντέλει αυτό;

Όταν ο κινηματογράφος πάει σχολείο, ένα από τα πρώτα πράγματα που μπορεί να σκεφτεί κανείς ότι συμβαίνει είναι να συναντήσει τα παιδιά. Κοινότυπη διαπίστωση: το σχολείο είναι ο κατ' εξοχήν χώρος τον οποίο ο κόσμος των ενηλίκων αναγνωρίζει σε αυτά. Θα πρέπει ωστόσο να σπεύσουμε να προσθέσουμε ότι ο κινηματογράφος στρέφοντας την κάμερα στα παιδιά έρχεται σε επαφή, λογικά, με διάφορες εκδοχές της παιδικής ηλικίας. Κι εδώ προκύπτει ο εξής προβληματισμός: Καταγράφει ο κινηματογραφικός φακός τις εκδοχές της παιδικής ηλικίας, των οποίων γίνεται μάρτυρας; Αναδεικνύει τη διαφορετικότητα και ποικιλία τους; Προτείνει μια, όσο το δυνατόν, αυθεντική ανάγνωση της παιδικής ηλικίας σε πληθυντικό αριθμό; Θέτει ερωτήματα, αν ναι, ποια;

1. Η παρουσία των παιδιών στον κινηματογράφο

Η παιδική ηλικία έχει ελκύσει κατά καιρούς, και μάλιστα από το ξεκίνημά του, τον κινηματογράφο. Οι κολοσσιαίες κινηματογραφικές εταιρείες και οι ακαδημαϊκού στιλ

ταινίες που παρήγαγαν, γρήγορα κατάλαβαν ότι η παρουσία παιδιών στα πλατώ, εξυπηρετούσε καλά τις δραματουργικές/ψυχαγωγικές ανάγκες των ταινιών, άγγιζε τους θεατές, προκαλούσε περισσότερο τη συναισθηματική τους εμπλοκή. Ο συγκεκριμένος κινηματογράφος προσέδιδε στην παρουσία των παιδιών κυρίως ψυχαγωγικό χαρακτήρα –στην καλύτερη εκδοχή τους προσέδιδε τη συμβολική έννοια της χαμένης αθωότητας– ή κατασκεύαζε παιδιά-θαύματα, παιδιά φύσει καλά ή/και αδύναμα, παιδιά-πρότυπα σύμφωνα με τις αξίες της κυρίαρχης ιδεολογίας. (Θεοδώρου, Μουμουλίδου & Οικονομίδου, 2006). Ο συγκεκριμένος κινηματογράφος, στο σύνολό του, όταν αναφερόταν στα παιδιά, πηγαίνοντας ή όχι στο σχολείο, δεν καθόταν στα θρανία. Δεν έδειχνε δηλαδή τη διάθεση να μάθει από αυτά που έβλεπε ή/και κατέγραφε, διότι απλώς δεν κατέγραφε, κατασκεύαζε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω πρακτικής, από το χώρο της ελληνικής κινηματογραφίας, αποτελεί το ελληνικό μελόδραμα της δεκαετίας του 1950 και του 1960, το οποίο, σε αντίθεση με τις ιδιαιτερότητες και την πολλαπλότητα της παιδικής ηλικίας, πρόβαλε μία ορισμένη στερεοτυπική της εκδοχή (Θεοδώρου, Μουμουλίδου & Οικονομίδου, 2006).

Ο κινηματογράφος που έσκυψε πάνω στα παιδιά και προσπάθησε να σκιαγραφήσει το προφίλ τους και να αποτυπώσει τον κόσμο που τα ίδια συγκροτούν, είναι ο κινηματογράφος που έθεσε αυτοαναφορικά ερωτήματα, που αμφισβήτησε δηλαδή ιδέες και τεχνικές, ξεπερνώντας τα όρια της κυρίαρχης ιδεολογίας και τις συμβάσεις του κλασικού ακαδημαϊκού κινηματογράφου. Το κίνημα της Nouvelle Vague (Νέο Κύμα), επηρεασμένο από πρωτοποριακές αντιλήψεις στο χώρο του κινηματογράφου όπως το μανιφέστο «κάμερα-στυλό» του Αλεξάντρ Αστρούκ (στο Hayward, 2005)¹, διαμόρφωσε, μαζί με το προγενέστερο ρεύμα του ιταλικού νεορεαλισμού, ένα άλλο κινηματογραφικό τοπίο σε σχέση με την ιδεολογία, την αισθητική του κινηματογράφου, τις οικονομικές δομές και συσχετισμούς του χώρου (Marié, 2000). Σε αντίθεση με την κυρίαρχη έως τότε αντίληψη που αντιλαμβάνονταν τον κινηματογράφο ως θέαμα, ως ένα μέσο αφήγησης καθηλωμένο στην ισχύ του σεναρίου ή/και μιας κολοσσιαίας κινηματογραφικής εταιρείας, αναγνώρισε το σκηνοθέτη ως δημιουργό και καλλιτέχνη και τον κινηματογράφο ως τέχνη και μέσο προσωπικής έκφρασης του δημιουργού του, αντίληψη που εκφράστηκε με τον όρο *πολιτική των δημιουργών*.

Οι δημιουργοί που εξέφρασαν αλλά και εκφράστηκαν μέσα από αυτά τα κινήματα οδήγησαν τον κινηματογράφο στο σχολείο, κυριολεκτικά και μεταφορικά και η παρουσία των παιδιών στις ταινίες τους είχε καθοριστικό –αναανεωτικό– ρόλο τόσο στην κινηματογραφική αφήγηση, όσο και στην ίδια μορφή, κατασκευή των ταινιών (Παγουλάτος, 1998· Vallet, 1991). Ακολούθησαν τα παιδιά στον κόσμο τους, ο οποίος ανάλογα με τις περιστάσεις, ήταν η οικογένεια, το σχολείο, τα ολοπαγή ιδρύματα ή ο δρόμος, έναν κόσμο τον οποίο κοίταξαν μέσα από τα μάτια των παιδιών. Σε αντίθεση με το γνωστό αρχέτυπο

1. Το 1948, ο Αστρούκ, σε δημοσίευσμά του με τίτλο «Naissance d'une nouvelle avant-garde» στο εβδομαδιαίο περιοδικό *L'écran français* (No 144), υποστήριζε ότι ο κινηματογράφος μπορεί να γίνει ένας αυτοτελής τρόπος γραφής, όπου ο σκηνοθέτης θα γράφει με την κάμερά του, όπως γράφει ο συγγραφέας με το στυλό του.

του δυστυχισμένου ή/και φιλήσυχου/υπάκουου παιδιού που είχε επικρατήσει στον κινηματογράφο, αλλά και στη λογοτεχνία για/με παιδιά (Sidiropoulou, 2000), έφεραν στο προσκήνιο μια παιδική ηλικία που ονειρεύεται, θυμώνει, εξεγείρεται. Ως παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε την ταινία *Σούσια* (*Scuscia*, 1946)² του Βιτόριο ντε Σίκα και ταινίες όπως *Ta 400 χτυπήματα* (*Les 400 coups*, 1959) και *Το χαριζιλίκι* (*L'argent de poche*, 1976) του Φρανσουά Τρυφώ, χωρίς να παραλείψουμε την προδρομική γαλλική επίσης ταινία *Διαγωγή μηδέν* (*Zéro de conduite*, 1933) του Ζαν Βιγκό.³ Στην Ελλάδα σε νεορεαλιστικό ύφος και μερικώς διαφοροποιημένη από τα κλασικά κλισέ του μελοδράματος που κυριαρχούσε στο χώρο κινήθηκε η ταινία του Γκρεκ Τάλλας *Το Ξυπόλητο Τάγμα*, (1954), ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του '80 γυρίζονται μια σειρά από ταινίες που φέρνουν την παιδική ηλικία στο προσκήνιο μέσα από μια νοσταλγική ματιά, οι οποίες έχουν χαρακτηριστικά παρομοιασθεί ως «μικρή άνοιξη του παιδικού και νεανικού κινηματογράφου» (Σπύρου, 2001: 22).

Το αρχικό μας ερώτημα παίρνει λοιπόν, τη μορφή της εξής διαπίστωσης: Ο κινηματογράφος συναντά ουσιαστικά την παιδική ηλικία, όχι όταν μεταβαίνει απλώς στο σχολείο ή στους χώρους όπου κινούνται τα παιδιά, αλλά όταν κάθεται συνάμα και ο ίδιος στα θρανία, όταν «πάει σχολείο» δηλαδή και ο ίδιος. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που εκφράζει τη δυναμική η οποία χαρακτηρίζει τη σχέση κινηματογράφου που πάει σχολείο με την παιδική ηλικία είναι η περίπτωση του Φρανσουά Τρυφώ, κορυφαίου κινηματογραφιστή της παιδικής ηλικίας (Σπύρου, 2004). Θα αναφερθούμε στις ταινίες του *Ta 400 χτυπήματα* και *Το χαριζιλίκι*. Αν και παλαιότερες παραγωγές, οι ταινίες αυτές παρουσιάζουν, πέραν από πλευράς ιστορίας του κινηματογράφου⁴, ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για τις θέσεις τους σχετικά με την παιδική ηλικία, γεγονός που τους προσδίδει έναν δοκιμακό χαρακτήρα και τις καθιστά για έναν ακόμη λόγο διαχρονικές. Ο Τρυφώ με τις παραπάνω ταινίες του, αντί να κατασκευάζει μια έννοια περί παιδιού και να της δίνει ένα συμβολικό νόημα, εστιάζει το βλέμμα του στα πραγματικά παιδιά, τα οποία

2. *Scuscia* στα ιταλικά σημαίνει λούστρος. Η ταινία του Ντε Σίκα εξετάζεται συγκριτικά με την ελληνική ομότιτλή της (*Ο λουστράκος*. Σκ. Μαρία Πλυτά, 1954) από την Αθανασάτου (2006). Ο παραλληλισμός των δύο εκδοχών της παιδικής ηλικίας που απεικονίζουν αντίστοιχα είναι διαφωτιστικός.

3. Το θέμα αυτής της ταινίας του Βιγκό, όπου αναφέρεται στην ανταρσία οικότροφων μαθητών, το ξαναβρίσκουμε σε μεταγενέστερους δημιουργούς που είτε ολοκληρη η ταινία τους ή μέρος αυτής θίγει το θέμα των εξεγερμένων νέων σε διάφορα ολοπαγή ιδρύματα, όπως οι ταινίες *Τέσσερις ημέρες στην κόλαση*, (*Le Quattro giornate di Napoli*. Σκ. Νάνι Λοϊ, 1962), *Εάν...*, (*If...* Σκ. Λίντσεϊ Άντερσον, 1967), *Εν ονόματι του πατρός* (*Nel nome del padre*, Σκ. Μάρκο Μπελόκιο, 1971) κ.ά. Κατά μια έννοια οι ταινίες αυτές που συνδέουν/συγκρούουν την παιδική/νεανική ηλικία με τα ολοπαγή ιδρύματα δημιουργούν, μέσα στο σύνολο των ταινιών που θίγουν ζητήματα παιδικής ηλικίας, μια υπο-ομάδα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Ειδικά σε ό,τι αφορά τη Γαλλία οι Tsikounas & Lepajolec (2002) λένε ότι το θέμα των «enfants à problèmes» ήταν ένα από τα αγαπημένα θέματα του γαλλικού κινηματογράφου, ενώ σημειώνουν παράλληλα ότι σε ταινίες της περιόδου 1955-1997 πρωταγωνιστούσε ως επί το πλείστον ο «παραβατικός» νέος, γεγονός που υπό μια έννοια δημιούργησε ένα κινηματογραφικό είδος.

4. Με *Ta 400 χτυπήματα* (Βραβείο σκηνοθεσίας Κάννες 1959, Βραβείο «Bodil» Καλύτερης Ευρωπαϊκής ταινίας 1960) καθιερώθηκαν στον κινηματογράφο ο Τρυφώ και το γαλλικό *Νέο Κύμα*.

παρατηρεί με λεπτότητα και οξυδέρκεια, κινηματογραφεί την κουλτούρα που συγκροτούν τα ίδια τα παιδιά και αναδεικνύει την παιδική ηλικία ως μια κοινωνική κατηγορία μέσα στην οποία χωρούν πολλά και διαφορετικά παιδιά. Για να αναλύσουμε τις ταινίες και να εξαγάγουμε το σύνολο των ιδεών που απηχεί καθεμία από αυτές, προβήκαμε στη θεματική ανάλυση του περιεχομένου τους ως προς τους χαρακτήρες και τους διαλόγους, καθώς και στην ανάλυση των δομικών στοιχείων της αφήγησης (χωρο-χρονικό πλαίσιο), λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη, λόγω της ευρύτερης συνθετικότητας και πολυσημίας των φιλμικών κειμένων, τα ιδιόζοντα εκφραστικά μέσα της κινηματογραφικής γλώσσας, όπως εικόνα, ήχος, πλάνα, μονιάζ, γωνίες λήψης.

2. Ένα «δίτομο» παιδαγωγικό έργο: *Τα 400 χτυπήματα* και *Το χαριζιλίκι*

Στην ταινία *Τα 400 χτυπήματα*, παρακολουθούμε τις περιπέτειες του δεκαεπτάχρονου Αντουάν Ντουανέλ στο Παρίσι, ο οποίος αναζητά την ταυτότητά του μέσα σε έναν κόσμο που, όπως αποδεικνύεται, όχι μόνο δεν δύναται να συμμεριστεί τις ανησυχίες ή την προβληματική του, αλλά τις μεγεθύνει ή ακόμη τις προκαλεί. Η αναζήτηση του Αντουάν καταλήγει σε οδύσσεια και οι ενήλικες –οικογένεια και σχολείο– οδηγούν τον Αντουάν σε αναμορφωτήριο. Με *Το Χαριζιλίκι*⁵ ο Τρυφώ γυρίζει μια ταινία σε ύφος ντοκιμαντέρ και παρακολουθεί τον παιδόκοσμο μιας γαλλικής επαρχιακής πόλης τις τελευταίες μέρες της σχολικής χρονιάς σ' ένα σχολείο αρρένων. Η πλειονότητα των παιδιών κινείται σε ένα περιβάλλον όπου οι ενήλικες φαίνονται ευαισθητοποιημένοι και με αρκετή κατανόηση σε θέματα παιδικής ηλικίας. Φιγούρες που ξεχωρίζουν σε πιο ιδιαίτερους ρόλους είναι ο Πατρίκ και ο Ζυλιέν. Και οι δύο ζουν σε μονογονεϊκές οικογένειες. Ο Πατρίκ με τον παραπληγικό, πνευματικά και ψυχικά όμως υγιή και αυτόνομο πατέρα του, και ο Ζυλιέν με τη μητέρα και τη γιαγιά του που, όπως φανερώνεται στο τέλος της ταινίας, τον κακοποιούν.⁶

Ο Τρυφώ με τις ταινίες αυτές καταγράφει ζωές παιδιών, αναδεικνύει πραγματικότητες, συνθέτει ένα παζλ που σκιαγραφεί την παιδική ηλικία και τον κόσμο των ενηλίκων, μέσα στον οποίο αναπτύσσεται και νοηματοδοτείται κάθε φορά αυτή. Οι ήρωες των ταινιών στο σύνολό τους μαζί με τους τρεις βασικούς χαρακτήρες (Αντουάν, Ζυλιέν & Πατρίκ)⁷ ενσαρκώνουν μέσα από τη φιγούρα του παιδιού έναν και μοναδικό

5. Η ταινία ήταν υποψήφια για το βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας Χρυσής Σφαίρας 1977. Ωστόσο, πρόκειται για μια λιγότερο γνωστή ταινία του Τρυφώ στο ελληνικό ευρύ κοινό. (βλ. κατάλογο της Παιδικής και Νεανικής Ταινιοθήκης του Νεανικού Πλάνου, www.olympiafestival.gr)

6. Σ' αυτό το σημείο οφείλουμε να αναρωτηθούμε σχετικά με τη θέση της γυναίκας ακόμη και στο χώρο του πρωτοποριακού κινηματογράφου.

7. Οι ήρωες που απεικονίζουν την παιδική ηλικία, στις παλιότερες ταινίες ιδιαίτερα, είναι συνήθως γένους αρσενικού. Το συγκεκριμένο ερώτημα πιστεύουμε ότι παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εάν διερευνηθεί και σε σχέση με το φύλο του/της δημιουργού: π.χ. εάν οι άνδρες δημιουργοί λειτουργούν «αυτοβιογραφικά» και μιλούν έτσι για παιδιά-αγόρια ή εάν και οι γυναίκες δημιουργοί τα επιλέγουν επίσης ως πρωταγωνιστές στις ταινίες τους.

κό ήρωα, την παιδική ηλικία. Οι ζωές τους εξελίσσονται γύρω από έναν κοινό άξονα: *σχολείο, οικογένεια, δημόσιος χώρος*. Σε αυτά τα τρία περιβάλλοντα τους παρατηρούμε στις σχέσεις τους με τους ομηλικούς και τους ενήλικες, στις καθημερινές τους συναλλαγές, στα παιχνίδια, στις περιπλανήσεις τους, στις επιθυμίες, αλλά και ματαιώσεις τους. Οι ταινίες αποτελούν δύο αντίθετες εκδοχές της παιδικής ηλικίας. Μέσα σε 17 χρόνια που μεσολάβησαν από τη μία ταινία στην άλλη, αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης μάχεται υπέρ της παιδικής ηλικίας. Στα *400 χτυπήματα* η οπτική του παιδιού διατρέχει όλη την ταινία. Ο Τρυφώ υιοθετεί το βλέμμα του Αντουάν και προβάλλει στους θεατές μέσα από τα μάτια του ίδιου του ήρωά όσα αυτός υφίσταται στο σκληρό και ανάληπτο γι' αυτόν κόσμο των ενηλίκων. Στο *Χαρτζιλίκι* η οπτική του σκηνοθέτη μετατοπίζεται και παρατηρούμε τα παιδιά μέσα από τη ματιά ευαισθητοποιημένων, αυτή τη φορά, ενηλίκων σε σχέση με την παιδική ηλικία. Κατά μια έννοια, ο Τρυφώ οικοδομεί το πρόταγμα που πρεσβεύει σχετικά με την παιδική ηλικία σε συνέχειες, αποτυπώνοντας ταυτόχρονα με αυτό τον τρόπο στις ταινίες του την ιστορικότητα των αντιλήψεων γι' αυτήν. Ιδωμένες μέσα από το πρίσμα αυτό οι δύο ταινίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ένα παιδαγωγικό δοκίμιο.

3. Παράλληλη αφήγηση – σύγκρουση ιδεών

Ο Τρυφώ συμπεριέλαβε και στις δύο ταινίες του κοινά περιστατικά που διαδραματίζονται στο σχολείο, στην οικογένεια και σε δημόσιους χώρους. Αυτή η αναφορά σε κοινά περιστατικά, με διαφορετική ωστόσο έκβαση στην κάθε ταινία –νηλεμένο ή όχι εύρημα του σκηνοθέτη προκειμένου να οικοδομήσει ένα είδος παράλληλης αφήγησης– επιτρέπει μέσα από τη συγκριτική παρακολούθηση των ταινιών, τη σύγκρουση των ιδεών που απηχούν. Μέσα από αυτήν τη σύγκρουση, η οποία μας θυμίζει τις αντιλήψεις του Αϊνζεστάιν για το μοντάζ⁸ (Κωνσταντοπούλου, 2003), αναδεικνύεται στα μάτια του θεατή ο λόγος που διαμορφώνουν οι ταινίες για την παιδική ηλικία.

3.1. Στην ώρα του μαθήματος

Η αταξία την ώρα του μαθήματος, το διάλειμμα και η «παραβατική» συμπεριφορά είναι περιστατικά και στις δύο ταινίες που δίνουν την αφορμή για να φανούν οι αντιλήψεις του δασκάλου, οι πρακτικές του, αλλά και η σχέση του με τους μαθητές του. Στα *400 χτυπήματα* η αταξία (οι μαθητές κυκλοφορούν από χέρι σε χέρι ένα έντυπο με *pin-up girls*) αποκτά τεράστιες διαστάσεις και ως συνέπεια έχουμε επιβολή τιμωρίας και κλεασμό του μαθητή από το δάσκαλο. Στο *Χαρτζιλίκι* ένα αντίστοιχο περιστατικό αταξίας (ένας μαθητής δεν προσέχει στο μάθημα, αλλά ασχολείται με μια καρτ ποστάλ που έλαβε από μια ξαδέρφη του) εντάσσεται στην εκπαιδευτική διαδικασία,

8. Με την παράθεση και σύγκρουση δύο διαφορετικών μεταξύ τους πλάνων (βλ. ιδεολογικό μοντάζ: μέσο έκφρασης ιδεών) προσπάθησε ο Αϊνζεστάιν να δημιουργήσει και να εκφράσει αφηρημένες ιδέες.

αποτελεί αφόρμηση για συζήτηση και μάθημα, όχι όμως σχετικά με τη συμπεριφορά του παιδιού: η κάρτα, χωρίς την παραμικρή υπόνοια ειρωνείας από πλευράς δασκάλου, παίρνει τη μορφή εποπτικού υλικού. Το διάλειμμα στο *Χαριζιλίκι* ανήκει στα παιδιά, αποτελεί τον κόσμο τους και οι κουβέντες τους γίνονται χωρίς λογοκρισία. Ενώ στα *400 χτυπήματα* έχουμε τριήμερες αποβολές και χειροδικία από έναν δάσκαλο πανταχού παρόντα, ελεγκτή και τιμωρό, στο *Χαριζιλίκι* ακούμε τα πειράγματα των παιδιών μεταξύ τους και τα ανέκδοτά τους, παρακολουθούμε τα κρυφοκοιτάγματα ή ακόμη τους πλατωνικούς έρωτές τους, όπως συμβαίνει με τον Πατρίκ (χωρίς μητέρα ο ίδιος) που ερωτεύεται την τρυφερή κι αισθησιακή μητέρα ενός συμμαθητή του.

Και στις δύο ταινίες αποκαλύπτεται μέσα στο σχολείο μια «παραβατική» συμπεριφορά κάποιων μαθητών. Στα *400 χτυπήματα* πρόκειται για το σκασιαρχείο του Αντουάν και το τερατώδες ψέμα που σκαρφίστηκε για να δικαιολογήσει την απουσία του λέγοντας ότι είχε πεθάνει η μητέρα του –ενδιαφέρον ψέμα από ψυχαναλυτικής πλευράς, εάν γνωρίζουμε τις σχέσεις του με τη μητέρα του. Όταν αυτό αποκαλύπτεται ο Αντουάν χαστουκίζεται από τον πατέρα του μέσα στη σχολική αίθουσα μπροστά στους συμμαθητές του και αποβάλλεται από το σχολείο. Όταν όμως στο *Χαριζιλίκι* αποκαλύπτεται μια μικροκλοπή παιχνιδιών που έκαναν δύο αδέρφια, τα οποία μοίρασαν κατόπιν τα κλοπιμαία στους συμμαθητές τους, ο δάσκαλος χωρίς ενοχοποιητικά και προσβλητικά σχόλια και χωρίς να επιτρέψει σε τρίτους (Διευθυντή σχολείου ή καταστηματαρχή) να εισχωρήσουν στην τάξη του και να επιβάλουν «δικαιοσύνη», διευθετεί την κατάσταση και τα παιχνίδια επιστρέφονται στους νόμιμους δικαιούχους. Είναι αξιοπρόσεχτο πόσο διακριτικά ελίσσεται ο δάσκαλος αποφεύγοντας τη λέξη κλοπή. Αν οι δράστες της μικροκλοπής ήταν, όμως, συμμαθητές του Αντουάν θα είχαν διαπομπευτεί δημόσια και πολύ πιθανόν να είχαν καταλήξει μαζί του στο αναμορφωτήριο.

Όλες αυτές οι σκηνές συνοψίζονται ως εξής: στη μια περίπτωση ο δάσκαλος στέκει απέναντι από τα παιδιά, είναι κομμάτι ενός θεσμού επιβολής και γίνεται πιόνι του. Στην άλλη περίπτωση ο δάσκαλος κρατά μια πιο κριτική στάση σε ένα σαφώς πιο ελεύθερο/δημοκρατικό σχολείο, και όταν χρειαστεί μπαίνει ανάμεσα στο θεσμό και τους μαθητές του, πάντα με κύριο γνώμονα το σεβασμό της παιδικής ηλικίας. Εκεί όπου η φυσική παρουσία του δασκάλου είναι υπέρ το δέον παρούσα, η συναισθηματική του απόσταση από τα παιδιά είναι τεράστια, ενώ εκεί όπου ο δάσκαλος αναγνωρίζει τον προσωπικό ιδιωτικό χώρο και χρόνο των μαθητών του και στέκεται διακριτικά απέναντί τους, η συναισθηματική του επαφή μαζί τους είναι πολύ στενή, υπάρχει κατανόηση και αμοιβαιότητα. Το σχολείο στα *400 χτυπήματα* είναι τόπος μαρτυρίου του ήρωα και ο αυταρχικός και χλευαστικός δάσκαλος καθορίζει με τη στάση του τη συμπεριφορά, αλλά και τις σχέσεις των παιδιών. Με τις τιμωρίες που επιβάλλει, προκαλεί την αντίδραση του ήρωα, τη διάκριση των παιδιών σε ταραξίες κι επιμελείς προκαλώντας μεταξύ τους αντιπάθειες, ανταγωνισμό μερικές φορές και βία, αλλά ταυτόχρονα ενισχύει εν αγνοία του τη φιλία και την αλληλεγγύη μεταξύ ομοιοπαθούντων. Ο Αντουάν, αλλά και τα περισσότερα παιδιά στην τάξη του υπάρχουν, αποκτούν οντότητα στα παρασκήνια του σχολείου, στην προβολή τους στο μέλλον, πρακτική που αντικατοπτρίζει και μας υπενθυμίζει το «άχρονο καθεστώς» κάτω από το οποίο τελεί η παιδική ηλικία στον κόσμο των ενηλίκων (Τσίγκρα, 2009).

Στο *Χαρτζιλίκι* το σχολείο είναι χώρος συνύπαρξης. Οι ενήλικες του σχολείου έχουν το δικό τους κόσμο, παρατηρούν και σχολιάζουν καταστάσεις που ζουν εκεί οι ίδιοι από τη δική τους πλευρά ως εκπαιδευτικοί. Είναι αξιοπρόσεχτος ο διάλογος μεταξύ συναδέλφων στο διάλειμμα. Συζητούν πολύ ήρεμα για μαθητές που επιδίδονται μέσα στην τάξη σε κλασικά μαθητικά σπορ όπως αναφέρουν, δηλαδή, τον αυνανισμό, συζήτηση από την οποία αντιλαμβανόμαστε την προσπάθειά τους να κατανοήσουν την παιδική/νεανική ηλικία και να αντιδράσουν κατόπιν σκέψης και συλλογισμού. Οι δάσκαλοι δεν εμφανίζονται παντογνώστες και κατ' επέκταση η συμπεριφορά τους δεν είναι αλαζονική, ούτε αφοριστική. Στην ίδια ταινία, το σχολείο για τους μαθητές αναδεικνύεται επίσης ένας χώρος που επιτρέπει σε αυτούς, όπως και στους δασκάλους τους, να διαχειριστούν τους εαυτούς τους και το χρόνο τους στο παρόν.

3.2. Σκασιαρχείο/αποδράσεις νέων

Και στις δύο ταινίες γίνεται αναφορά στο σκασιαρχείο και τη νεανική πρακτική απόδρασης/φυγής από ένα καταπιεστικό περιβάλλον. Και μόνο που ο σκηνοθέτης αναφέρεται σε αυτή την πρακτική των νέων και τους κινηματογραφεί στις περιπλανήσεις τους, εκτιμούμε ότι είναι ένας τρόπος με τον οποίο τους αναγνωρίζει το δικαίωμα στην αυτοδιαχείριση. Ο Τρυφώ μάς δείχνει πού πηγαίνουν τα παιδιά και τι αναζητούν με τις συγκεκριμένες πρακτικές. Σε ένα αφιλόξενο σχολείο, όπως αυτό στα *400 χτυπήματα*, το σκασιαρχείο ανάγεται σε ύψιστη υποχρέωση του κάθε παιδιού προς τον εαυτό του ως ένδειξη αυτοεκτίμησης. Ο Αντουάν το σκάει από το σχολείο γιατί υποφέρει από/σε αυτό ή, όταν δίνεται ευκαιρία, τα παιδιά δραπετεύουν ομαδικά από ανιαρούς καθηγητές ή ανιαρά μαθήματα. Δεν το σκάνε όμως οι νέοι μόνο από το σχολείο. Φεύγουν και από την οικογενειακή εστία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύγκριση των αντίστοιχων περιστατικών και στις δύο ταινίες. Ο Αντουάν στα *400 χτυπήματα* το σκάει από σχολείο και σπίτι, ενώ ο Ζυλιέν στο *Χαρτζιλίκι* το σκάει από το σπίτι του όπου τον κακοποιούν για να βρει καταφύγιο, μετά τις νυχτερινές περιπλανήσεις του, στο σχολείο. Σ' αυτήν την ταινία ο Τρυφώ σκιαγραφεί το σχολείο ως ένα θεσμό στην υπηρεσία της παιδικής ηλικίας.

Ο φακός του Τρυφώ καταγράφει τις περιπλανήσεις των παιδιών στους χώρους διαφυγής τους, οι οποίοι είναι το σινεμά, το λούνα παρκ, οι δρόμοι της πόλης. Με τις εικόνες του, και τη μουσική ή/και τη σιωπή που τις συνοδεύουν, προσπαθεί να αιχμαλωτίσει κάθε στιγμή, κάθε βιωμένο συναίσθημα και με τον τρόπο αυτό μάς κάνει μάρτυρες των νεανικών αναζητήσεων σε έναν κόσμο που τους παρέχει απολαύσεις ή/και παρηγοριά, σε έναν κόσμο που αποδεικνύεται όμως ουτοπία γιατί όταν σβήνουν τα φώτα του λούνα παρκ ή ανάβουν αυτά του σινεμά, ο Ζυλιέν κοιμάται στην αυλή του σχολείου και ο Αντουάν, άστεγος, στο υπόγειο ενός τυπογραφείου με μόνη βοήθεια τη συμπαράσταση του φίλου του.

Στα *400 χτυπήματα*, λιγότερο στο *Χαρτζιλίκι*, τόσο στο σχολείο όσο και στην οικογένεια, οι ενήλικες έχουν άλλη αντίληψη για τα παιδιά από αυτό που πραγματικά είναι. Ο Τρυφώ το δείχνει εύστοχα τοποθετώντας τον ήρωά του να είναι ο εαυτός του σ' ένα άλλο περιβάλλον, έξω στο δημόσιο χώρο, ο οποίος φαντάζει ως το αρνητικό μιας

οικογενειακής ή σχολικής φωτογραφίας. Εκεί ο Αντουάν δοκιμάζει τα όνειρά του, τολμά τις επιθυμίες του, αλλά και αντιμετωπίζει τις μαιταιώσεις του. Σ' αυτόν το χώρο ο Αντουάν κατασκευάζει έναν φανταστικό τόπο, έναν τόπο φτιαγμένο από περιπλανήσεις, όνειρα, αναζήτηση αποδοχής, έναν τόπο όπου υπάρχει και δεν υπάρχει, έναν τόπο που αποτυπώνει έτσι εύγλωττα την παιδική ηλικία, που «είναι» και δεν της το αναγνωρίζουν, που «δεν είναι ακόμη» και προσπαθεί να γίνει. Ο Τρυφώ κινηματογραφεί τις περιπλανήσεις του νέου στους έρημους νυχτερινούς δρόμους, μεταφορά για τη μοναξιά που νιώθει ο ήρωάς του, αποτυπώνει την απώλεια της μητρικής φιγούρας με το κλεμμένο μπουκάλι γάλα που πίνει μετά βουλιμίας ο Αντουάν. Στην ουσία, μέσα από τις σκηνές περιπλάνησης ο Τρυφώ κινηματογραφεί διπλά. Μέσα από την απορριπτική στάση των ενηλίκων απέναντι στα παιδιά, η οποία τα οδηγεί σε οκασιαρχείο και περιπλανήσεις, κινηματογραφεί τα κυρίαρχα πρότυπα που καθορίζουν ποια παιδική ηλικία θεωρείται αποδεκτή. Κινηματογραφώντας όμως παράλληλα τα ίδια τα παιδιά και τον κόσμο που αυτά συγκροτούν –όσα δηλαδή αρνούνται οι ενήλικες της ταινίας– καταγράφει και τη διαφοροποίηση από αυτά τα πρότυπα. Ο Τρυφώ, μ' αυτό τον τρόπο, αμφισβητεί τα κυρίαρχα πρότυπα και την εκδοχή της μίας ενιαίας και ομοιογενούς παιδικής ηλικίας, ενώ παράλληλα αρθρώνει έναν διαφορετικό λόγο, δίνοντας τη δυνατότητα στα παιδιά να έρθουν στο προσκήνιο όχι ως θύματα, αλλά ως δρώντα υποκείμενα (Μακρυνιώτη, 2006).

Οι περιπλανήσεις αυτές χαρακτηρίζονται όμως αβίαστα από τους ενήλικες της ταινίας ως αλτσειά. Κάτι που δεν συμβαίνει στον Ζυλιέν, στο *Χαρτζιλίκι*, ο οποίος συχνά περιπλανιέται «άσκοπα», αμελεί τις υποχρεώσεις του στο σχολείο, κάνει μικροκλοπές, προσπαθεί, όπως υποψιαζόμαστε από την αρχή της ταινίας, να κλέψει αυτό που δεν έχει. Η σκηνή στο λούνα παρκ όπου, αφού έχουν φύγει όλοι, ο Ζυλιέν συνεχίζει να περιφέρεται και να μαζεύει από κάτω μικροπράγματα που έπεσαν από τους ανθρώπους που διασκέδασαν πριν εκεί, μαρτυρά την αναζήτηση μιας ευτυχίας που δεν έχει μέσα στα απομεινάρια των άλλων. Ο δημόσιος χώρος στο *Χαρτζιλίκι* δεν είναι πια απαγορευμένος καρπός για τους ανήλικους. Αντίθετα, τα παιδιά κινούνται σε αυτόν ελεύθερα, φανερά, μόνα ή παρέα με τους μεγάλους. Η κοινή χρήση του δημόσιου χώρου από ενήλικες και ανήλικες αποτυπώνει τη συναισθηματική/ψυχική προσέγγιση των δύο ηλικιακών ομάδων. Στο *σινεμά*, για παράδειγμα, τα παιδιά ζουν, δεν φαντασιώνουν τις *επιθυμίες* τους. Τις κάνουν πράξη. Η περίφημη σκηνή του φιλιού μεταξύ τριών παριενέρ, την οποία συναντούμε αργότερα και σε άλλες ταινίες⁹, μαρτυρά τον αέρα ελευθερίας που φυσάει πάνω από τις ζωές των παιδιών.

3.3. Θεσμοί: οι ενήλικες πίσω από αυτούς

Στα 400 χτυπήματα το άξενο περιβάλλον του σχολείου συνεχίζεται και στο σπίτι. Σε αντίθεση με τα παιδιά-ήρωες στα παραμύθια, τα οποία χάρη στο δίδυμο «γλυκιά μάνα - κακιά μητριά» δεν διατρέχουν τον κίνδυνο να δουν στο πρόσωπο της μητέρας τους

9. Βλέπε για παράδειγμα στην ταινία *Ματσούκα* (Machuca, 2004).

μια κακιά φιγούρα (Bettelheim, 1976), ο Αντουάν αντιμετωπίζει στο πρόσωπο της δικής του μητέρας μιαν ελκυστική, μα κατά τα άλλα σκληρή γυναίκα, που του φέρεται σαν μηριά.¹⁰ Ο πατέρας του, παρουσιάζεται ανίσχυρος μπροστά της και το ενδιαφέρον του για τον Αντουάν είναι μετρημένο, όχι χωρίς λόγο όπως διαπιστώνουμε στο τέλος της ταινίας. Ο Τρυφώ μεταφέρει τη δυναμική του τριγώνου που συνθέτει ο Αντουάν με τους γονείς του με πλάνα όπου δεν εμφανίζεται δίπλα στη μητέρα του ή πάντα υπάρχει κάτι ή κάποιος που τους χωρίζει. Τα παραπάνω εκφράζονται με σαφήνεια και με το σενάριο. Όταν σε έναν διάλογο οι γονείς του αναρωτιούνται τι θα κάνουν με τον μικρό το καλοκαίρι η ατάκα της μητέρας είναι αφοπλιστική: «Οι κατασκηνώσεις δεν φτιάχτηκαν για τα σκυλιά».¹¹

Στο *Χαρτζιλίκι* σχηματίζουμε μια εικόνα για την οικογένεια από τη συρραφή στιγμιότυπων από τη ζωή διαφόρων παιδιών στις οικογένειές τους. Σ' αυτές στην πλειονότητά τους οι ενήλικες φαίνονται ευαισθητοποιημένοι και με αρκετή κατανόηση σε θέματα παιδικής ηλικίας. Προσπαθούν να κατανοήσουν την παιδική λογική, χωρίς όμως πάντα να τα καταφέρνουν. Τα παιδιά όμως τα καταφέρνουν σχεδόν πάντα. Είναι ανθεκτικά και στην ταινία παρουσιάζονται ικανότερα των ενηλίκων. Ένα από τα ευρήματα που κατασκευάζει ο Τρυφώ για να το δείξει αυτό είναι και το περιστατικό με τον Γκρέγκορ: ένα δίχρονο περίπου αγόρι που πέφτει από το παράθυρο του σπιτιού του από τον ένατο όροφο μπροστά στα έκπληκτα μάτια των περαστικών και φυσικά της μητέρας του που λιποθυμά, αλλά ο ίδιος δεν παθαίνει τίποτε. Ο Τρυφώ μάς βάζει ως θεατές στο παιχνίδι, παίζει με τις αγωνίες μας, κορυφώνει το σασπένς και τελικά «μας κλείνει το μάτι», γιατί κανένας φόβος από όσους μας έβαλε να νιώσουμε, δεν επιβεβαιώνεται. Στο *Χαρτζιλίκι* οι ενήλικες, άλλοτε ενσυνείδητα, άλλοτε επειδή απλώς αφήνουν να γίνεται, παραχωρούν περισσότερη ελευθερία κινήσεων στα παιδιά, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποξενώνονται από αυτά ή ότι αποποιούνται των ευθυνών που έχουν απέναντί τους. Σε ό,τι αφορά την απόσταση ανάμεσα σε γονείς και παιδιά, σε ενήλικες και ανήλικους, ισχύει ακριβώς το αντίθετο με όσα διαπιστώσαμε στα *400 χτυπήματα*. Ενώ παρατηρούμε μια απόσταση μεταξύ τους, από τη στιγμή που τα παιδιά δρουν και χωρίς την παρουσία και τον έλεγχο των ενηλίκων, διαπιστώνουμε όμως ότι συναισθηματικά βρίσκονται κοντά. Οξύμωρο φαινομενικά σχήμα, στην ουσία όμως κατανοπτό: επειδή οι ενήλικες αναγνωρίζουν τα παιδιά, παρατηρούμε αυτή την απελευθερωτική απόσταση απέναντί τους. Η μείωση της απόστασης ανάμεσα σε γονείς και παιδιά αποτυπώνεται επίσης με την επιλογή του Τρυφώ να κινηματογραφήσει την κόρη του σε μια σκηνή όπως αυτή του φιλιού για τρεις στο σινεμά, γεγονός που σε συμβολικό επίπεδο εκτιμούμε ότι υπογραμμίζει τις δημοκρατικότερες σχέσεις ενηλίκων-ανηλίκων, γονιών-παιδιών.

10. Αν και με αυτό τον τρόπο υπαινίσσεται ο Τρυφώ οι διδασκαλίες προεκτάσεις στη σχέση του Αντουάν με τη μητέρα του, παρ' όλα αυτά οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι στις ταινίες που εξετάζουμε ο Τρυφώ δεν δείχνει να υπερβαίνει σε θέματα αναπαράστασης των φύλων τους κοινωνικούς τους ορισμούς στο βαθμό που το κάνει για την παιδική ηλικία.

11. Η πρόταση αυτή δεν εμφανίζεται στους ελληνικούς υπότιτλους της ταινίας.

Τις αντιλήψεις για την παιδική ηλικία που αποτυπώνονται σ' αυτές τις δύο ταινίες του Τρυφώ οικιαγραφεί επίσης παραστατικά η αντίδραση της κοινωνίας και των θεσμών της απέναντι σε κρίσιμες στιγμές της ζωής δύο βασικών χαρακτήρων των ταινιών. Έπειτα από μια κλοπή που διαπράττει ο Αντουάν κατά τις περιπλανήσεις του, πραγματικά με πολλά στοιχεία νεανικής αφέλειας (κλέβει μια γραφομηχανή από τη δουλειά του πατέρα του προκειμένου να εξασφαλίσει, όπως νομίζει, πόρους για τα επαγγελματικά σχέδια που πλάθει), σχολείο και κυρίως οικογένεια συναινούν ώστε ο Αντουάν να κλειστεί σε αναμορφωτήριο. Περνά πρώτα από το κρατητήριο, όπου τον παραδίδει ο πατέρας του, ταυτίζεται με ενήλικες παραβάτες, στιγματίζεται ως ένοχος. Ο Τρυφώ όμως, κινηματογραφεί ως ένοχο την κοινωνία των ενηλίκων και τους θεσμούς που την εκφράζουν. Τους θεωρεί ένοχους γιατί τιμωρούν αδέκαστα (άραγε με ποιο πρότυπο νεανικής κανονικότητας;) τον Αντουάν, αντί να αναζητήσουν και τις δικές τους ευθύνες για τη δική του πορεία. Τους θεωρεί ένοχους για την επώδυνη συνειδησιοποίηση της απόρριψης που βιώνει ο Αντουάν και για την οδυνηρή ενηλικίωση που τον κάνουν να ζήσει. Αντίθετα η ιδιαίτερη παιδική ηλικία του Ζυλιέν στο *Χαρτζιλίκι* δεν βαραίνει τις δικές του πλάτες. Όταν κατά την επίσημη επίσκεψη του σχολιατρού ανακαλύπτεται ότι ο Ζυλιέν κακοποιείται, το σχολείο ενεργοποιεί προς όφελός του την υπάρχουσα υποδομή και τους αρμόδιους φορείς και η επικίνδυνη γι' αυτόν οικογένειά του χάνει την επιμέλεια της ανατροφής του. Στην περίπτωση του Ζυλιέν οι ευθύνες χρεώνονται στους ακατάλληλους κηδεμόνες, στην αδυναμία της δασκάλας να διαγνώσει την κατάσταση του μαθητή της και στην ίδια την κοινωνία που χρεώνεται να δώσει λύση στο πρόβλημα, αναλαμβάνοντας την ανατροφή του παιδιού μέσω των θεσμών της. Αντί για αναμορφωτήριο, έχουμε την πρόνοια, το θεσμό της ανάδοξης οικογένειας, θέμα με το οποίο καταπιάνεται άλλος Γάλλος σκηνοθέτης, ο Maurice Pialat, στο φιλμ του *Γυμνή παιδική ηλικία* (*Enfance nue*, 1969). Στο *Χαρτζιλίκι* η Πρόνοια δεν παρουσιάζεται ως πανάκεια, αλλά ρεαλιστικά. «Όποια και να είναι η οικογένεια/το μέρος που θα πάει ο Ζυλιέν», λέει ο δάσκαλος, «δεν μπορεί να είναι χειρότερο από το σπίτι του όπου τον χτυπούσαν». Παρατηρούμε δηλαδή ότι εάν στα 400 χτυπήματα η κοινωνία τιμωρούσε την παιδική ηλικία όταν αυτή υπερέβαινε τους κοινωνικούς της ορισμούς, στο *Χαρτζιλίκι* η κοινωνία παρουσιάζεται κριτική απέναντι στον εαυτό της και ανακαλεί τους ενήλικες. Ο Τρυφώ, στο *Χαρτζιλίκι*, σώζοντας τον Ζυλιέν από την ανεπαρκή οικογένειά του βάζει το σχολείο/την κοινωνία, αν και με καθυστέρηση 17 χρόνων, να δικαιώνει τον Αντουάν.

Ο Τρυφώ βάζει επίσης το δάσκαλο, την τελευταία μέρα του σχολείου και με αφορμή την περίπτωση του Ζυλιέν, να κάνει άμεσες πολιτικές καταγγελίες και κριτική στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται η παιδική ηλικία από τους ενήλικες, καθώς και να εξηγεί το λόγο που επέλεξε να γίνει ο ίδιος δάσκαλος: από ευαισθησία και σεβασμό στην παιδική ηλικία, επειδή πέρασε κι αυτός δύσκολα χρόνια όταν ήταν παιδί. «Ανάμεσα στις αδικίες που υπάρχουν στον κόσμο, η χειρότερη, η πιο άθλια είναι αυτή που αγγίζει τα παιδιά» λέει χαρακτηριστικά ο δάσκαλος. Στα λόγια του αναγνωρίζουμε την επίδραση της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης: «ένα δυστυχισμένο παιδί μπορεί να το νιώθει, αλλά δεν ξέρει να το πει, εξάλλου νιώθει ένοχο...», ακούμε τον απόηχο του Μάν του '68: «Τα τελευταία χρόνια οι άνθρωποι κατάλαβαν ότι ό,τι

δεν αποκτούν με τα λόγια, στα γραφεία, το κατακτούν στους δρόμους». Διά στόματος του δασκάλου ακούμε τον ίδιο τον Τρυφώ να μιλά για την παιδική ηλικία. Κάτι που έκανε το ίδιο μαχητικά, χωρίς διαμεσολαβητή αυτήν τη φορά, λίγα χρόνια αργότερα, το 1979, όταν του ζητήθηκε από την Ουνέσκο να μιλήσει για τον παιδικό κινηματογράφο με αφορμή το έτος παιδιού, το οποίο αποκάλεσε «Έτος της δολοφονημένης παιδικότητας» (στο Σπύρου, 2004: 27).

3.4. Κοινό φινάλε: ενηλικίωση

Στο τέλος της ταινίας *Τα 400 χτυπήματα* ο Αντουάν, έρχεται σε ρήξη με τους θεσμούς των ενηλίκων. Στο ίδρυμα όπου εγκλείεται, σπάει τους ελάχιστους δεσμούς που τον συνέδεαν με τη μητέρα του που, όπως μαθαίνουμε το ίδιο τυχαία με τον Αντουάν αλλά σε διαφορετικό χρόνο, δεν τον επιθυμούσε. Σπάει επίσης τους χαλαρούς δεσμούς που τον συνέδεαν με το θετό πατέρα του. Μη αποδεχόμενος παθητικά τη μοίρα και το μέλλον που του επιφυλάσσουν, ανάγει τον εαυτό του σε δρων υποκείμενο και με τεράστιο, δυσανάλογο, κόστος κατακτά την ελευθερία του δραπετεύοντας από το αναμορφωτήριο. Σε ένα πλάνο σεκάνς, που έμεινε στην ιστορία του κινηματογράφου, ο Τρυφώ βάζει τον ήρωά του να πραγματοποιεί το όνειρό του: να αντικρίσει τη θάλασσα, προοικονομώντας ίσως ταυτόχρονα έτσι τον αέρα αλλαγής που θα έφερνε η νέα γενιά και μαζί με αυτήν το κίνημα της *Nouvelle Vague*. Στο *Χαρτζιλίκι* τα παιδιά αποκτούν την ελευθερία τους, ικανοποιούν τις επιθυμίες τους ή ξεπερνούν τις ματαιώσεις τους με τη συναίνεση ή/και τη συμβολή των ενηλίκων. Ο Πατρικ δεν πτοείται από τη ματαιώση που βιώνει με τη μητέρα του συμμαθητή του και ξεπερνά τον έρωτα που έτρεφε γι' αυτήν, στην αγκαλιά ενός κοριτσιού στη μεικτή (κατάκτηση για την εποχή) κατασκήνωση όπου τον έστειλε ο πατέρας του για τις καλοκαιρινές διακοπές. Ο Ζυλιέν απομακρύνεται από την ακατάλληλη μητέρα του χάρη στις παρεμβάσεις των ενηλίκων και των θεσμών τους.

Και οι τρεις κύριοι χαρακτήρες στις ταινίες του Τρυφώ κάνουν, άλλος με μικρό, άλλος με μεγάλο κόστος, ένα βήμα στη ζωή τους αφήνοντας πίσω τους ένα παρελθόν. Η πραγμάτωση των επιθυμιών τους σημαίνει την απελευθέρωσή τους. Το τρέξιμο του Αντουάν προς τη θάλασσα (ένα τράβελινγκ με μόνους ήχους αυτούς της φύσης και της ανάσας του Αντουάν), το τρέξιμο της σχολιατρου για το Ζυλιέν –ίσως στη θέση του Ζυλιέν; (με λοξά πλάνα που τρέμουν και μεταδίδουν την κρισιμότητα και τη συναισθηματική φόρτιση της στιγμής, χωρίς να κάνουν θέαμα το κακοποιημένο παιδί καθώς δεν εστιάζουν καθόλου σε αυτό), τα βήματα του Πατρικ μέσα στους κοριτσιότικους κοιτώνες προς αναζήτηση της αγαπημένης του, παίρνουν τη μορφή μιας συμβολικής πορείας, μιας τελετής μύησης, ενός περάσματος προς την ενηλικίωση. Σ' αυτό το σημείο όμως δεν ενηλικιώνονται μόνο οι ήρωες της ταινίας. Ενηλικιώνεται υπό μια έννοια και το βλέμμα των ενηλίκων πάνω στην παιδική ηλικία. Ο Τρυφώ αφήνει να εννοηθεί ότι το κλειδί της ελευθερίας και της δυνατότητας αυτοπροσδιορισμού της παιδικής ηλικίας, με όσο το δυνατόν μικρότερο κόστος και ομαλότερο τρόπο, βρίσκεται στη στάση των ενηλίκων, στη διακριτικότητα τους προς τα παιδιά, στην εμπιστοσύνη και το σεβασμό που τους δείχνουν έμπρακτα, στην παραίτησή τους από το

ρόλο της αυθεντίας και στην αποδοχή για τον εαυτό τους του ρόλου του παρατηρητή και του διεκπεραιωτή. «Τα παιδιά είναι γερά. Λούζονται τα πάντα. Συγκρούονται με τη ζωή. Αλλά έχουν χάρη κι αντοχή» λέει μία ηρωίδα, η γυναίκα του δασκάλου, σχολιάζοντας το περιστατικό του Γκρέγκορυ. Αν δεχτούμε ότι το φινάλε αποτελεί κατά κάποιον τρόπο την τελική σύνοψη μιας ταινίας και συνήθως αναδεικνύει το μυστικό της λόγο (Βαλούκος, 2006)³, ο Τρυφώ με το φινάλε που δίνει στις ταινίες του δείχνει ότι εμπιστεύεται τα παιδιά. Κλείνει τις ιστορίες τους, τις οποίες αφηγείται με τόσο δεισιδυτική και λεπτή ματιά, όταν ουσιαστικά αυτές αρχίζουν να υπάρχουν, όταν τα παιδιά στα τελευταία πλάνα και των δύο ταινιών μάς κοιτούν στα μάτια.

4. Ο Τρυφώ στην πράξη: «κινηματογραφώντας σύμφωνα με τις αξίες σου»

Ο Τρυφώ τη θέση του για την παιδική ηλικία την εφαρμόζει στην πράξη με τον τρόπο που κινηματογραφεί τα παιδιά. Αμφισβητεί τον εαυτό του ως ενήλικα και υιοθετεί στα γυρίσματα που κάνει μαζί τους το ρόλο του παρατηρητή. Στέκεται δίπλα να αντλήσει από αυτά πληροφορίες, να καταλάβει από αυτά τι σημαίνει παιδική ηλικία και να δημιουργήσει μαζί τους σενάριο και φιλμ (Σπύρου, 2004). Με τη στάση του είναι σαν να μας λέει ότι, αν θέλουμε να «συναντήσουμε» την παιδική ηλικία, οφείλουμε να αναστοχαστούμε γύρω από τον εαυτό μας και πως, αν θέλει ο κινηματογράφος να θέσει τις βάσεις για μια όσο το δυνατόν αυθεντικότερη απεικόνιση της παιδικής ηλικίας, οφείλει με τη σειρά του να αναστοχαστεί γύρω από τον εαυτό του και την πολιτική των δημιουργών του.

Παρόμοια στάση κρατά και απέναντι στους θεατές. Μέσα από τα πλάνα σεκάνς που στήνει παρέχει τεχνικά τη δυνατότητα ώστε αυτοί να μην ταυτιστούν με το βλέμμα ενός παντογνώστη-σκηνοθέτη/παντογνώστη αφηγητή, όπως κάνει το παραδοσιακό αφηγηματικό μοντάζ και το αναλυτικό ντεκουπάζ, επιτρέποντας έτσι μια όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη ματιά του θεατή πάνω στα δρώμενα των ταινιών (Bazin, 1985). Ο Τρυφώ, όπως πρεσβεύει τη χειραφέτηση των παιδιών, πρεσβεύει μέσα από τα πλάνα σεκάνς και τη χειραφέτηση του θεατή από τη ματιά του σκηνοθέτη. Ταυτόχρονα γεμίζει τα πλάνα των ταινιών του με ήχους και απόηχους, αφήνει τη μουσική να σχολιάσει, τις σιωπές να μιλήσουν. Ενστερνίζεται απόψεις που σηματοδοτούν το μοντέρνο κινηματογράφο, αφήνει με τον τρόπο του το θεατή να διαμορφώσει άποψη, να στοχαστεί πάνω σε αυτό που βλέπει, να συναρμολογήσει με πιο προσωπικό τρόπο τα στοιχεία που του προτείνει (Huet, 2007), καλώντας τον υπό μια έννοια σε έναν διάλογο. Και αφού, σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης (Hawthorn, 1993), οι ιδέες δεν συνιστώνται αποκλειστικά και μονοσήμαντα από τα κείμενα, αλλά εξαρτώνται και από την ανάγνωση στην προκειμένη περίπτωση του θεατή, τα «λόγια» των ηρώων, τα «λόγια» του αφηγητή, τα «λόγια» του θεατή στις ταινίες του Τρυφώ «συνυπάρχουν».

Κλείνοντας την παράλληλη ανάγνωση των ταινιών του Τρυφώ *Τα 400 χιτυπάματα* και *Το Χαριζιλίκι* μέσα από την οποία επιχειρήσαμε να δείξουμε ότι, για να αποτυπώσει

ο κινηματογράφος έναν όσο το δυνατόν αντικειμενικό λόγο για την παιδική ηλικία, οφείλει να θέτει αυτοαναφορικά ερωτήματα, να στοχάζεται γύρω από τον εαυτό του και τις μεθόδους του, μας δημιουργείται η απορία ως προς το εάν ο κινηματογραφικός φακός ανέδειξε μέσα από έργα πρωτοπόρων δημιουργών πιο έγκαιρα ή έγκυρα από τον επίσημο ακαδημαϊκό λόγο την ιδιαιτερότητα ή/και πολλαπλότητα της παιδικής ηλικίας ή εάν υπάρχει μια παράλληλη πορεία ανάμεσα στον κινηματογράφο και άλλες μορφές έργων, όπως η παιδική λογοτεχνία, που απευθύνονται σε ή μιλούν για παιδιά. Αυτό όμως που συνειδητοποιούμε με σιγουριά είναι ότι στο πλαίσιο της γενικότερης συζήτησης για την εκπαίδευση στα ΜΜΕ, την ένταξη των κειμένων κινούμενης εικόνας στη μαθησιακή διαδικασία και το γραμματισμό των παιδιών στα κείμενα αυτά, οι πόρτες των σχολείων μας, τα μάτια, το μυαλό των μαθητών μας οφείλουν να ανοίγουν στον κινηματογράφο που ...πάει σχολείο και που –παραφράζοντας τον τίτλο του βιβλίου *Οπλισμένες κάμερες: Κινηματογράφος και '68* (Γιοβανόπουλος, 2008)– μπορούμε να πούμε ότι οπλίζει τους μαθητές-θεατές με ελεύθερο στοχασμό και κριτικό λόγο.

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.
- Βαλούκος, Σ. (2006). *Το σενάριο. Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Bazin, A. (1985). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: éditions du Cerf.
- Bettelheim, B. (1976). *Psychoanalyse des contes de fées*. Trad. T. Carlier. Paris: Robert Laffont.
- Γιοβανόπουλος, Χ. (Επιμ.). (2008). *Οπλισμένες κάμερες: Κινηματογράφος και '68*. Μιφρ. Α. Μπαμπούλα, Ε. Παππά & Ν. Κότσιρα. Αθήνα: Α/συνέχεια.
- Hawthorn, J. (1987). *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*. Μιφρ. Μ. Αθανασοπούλου. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 1993.
- Hayward, S. (2005). *French National Cinema*. New York: Routledge.
- Huet, A. (2005). *Το σενάριο*. Μιφρ. Ε. Πύρπασου. Αθήνα: Πατάκης, 2007.
- Θεοδώρου, Β., Μουμουλίδου, Μ., & Οικονομίδου, Α. (2006). Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Στο Β. Θεοδώρου, Μ. Μουμουλίδου, & Α. Οικονομίδου (Επιμ.), «Πιάσε με, αν μπορείς...». *Η παιδική ηλικία και οι αναπαραστάσεις της στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 7-26). Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κωνστατοπούλου, Β. (2003). *Εισαγωγή στην αισθητική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- 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.
- Marié, M. (2000). *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Paris: Nathan; Coll. Université.
- Παγουλάτος, Α. (1998). Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, τα παιδιά και οι νέοι. Διεθνές Φεστιβάλ Ολυμπίας Κινηματογράφου για Παιδιά και Νέους. *Το παιδί στον ιταλικό νεορεαλισμό* (σσ. 10-23). Πύργος Ηλείας: Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ηλείας/Ηλειακή ΑΕ.
- Σπύρου, Δ. (2001). «Η παρουσία των παιδιών και των νέων στον ελληνικό κινηματογράφο». Στο

- Ν. Θεοδοσίου (Επιμ.), *Το παιδί στον Ελληνικό κινηματογράφο* (σσ. 14-25). Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για Παιδιά και Νέους.
- Σπύρου, Δ. (2004). *Τα παιδιά στις ταινίες του Φρανσουά Τριφύ*. Αθήνα: Νεανικό πλάνο.
- Sidiropoulou C. (2000). *La représentation de la famille, de la patrie, de la religion dans la poésie grecque pour enfants de l'après-guerre (1945-1985)*. Διδακτορική διατριβή, Strasbourg: Université Marc Bloch.
- Τσίγκρα, Μ. (2001). Χώροι και χρόνοι της παιδικής ηλικίας στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο. Ανακοίνωση στην ημερίδα *Εκπαίδευση & Οπτικοακουστικά Μέσα*, Πολιτιστική Εταιρεία Κρήτης, ΙΟΜ. Χανιά, 21-2-2009.
- Tsikounas, M., & Lepajolec, S. (2002). La jeunesse irrégulière sur le grand écran: un demi-siècle d'images. *Revue d'histoire de l'enfance irrégulière*, 4. <http://rhei.revues.org/document54.html> (τελευταία πρόσβαση 25-8-2009).
- Vallet, F. (1991). *L'Image de l'enfant au cinéma*. Paris: Cerf. Collection «7^e art», n° 93.

Ηλεκτρονική διεύθυνση επικοινωνίας : sidichris_4@yahoo.gr

Η Χριστίνα Σιδηροπούλου είναι Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Ανθρωπίνων Επιστημών Marc Bloch Στρασβούργου. Εργάζεται ως νηπιαγωγός. Έχει διδάξει στα Διδασκαλεία Νηπιαγωγών και Δασκάλων του Πανεπιστημίου Κρήτης. Ερευνητικά κινείται στο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας, ενώ τα τελευταία χρόνια έχει διευρύνει το ερευνητικό της ενδιαφέρον στο χώρο του κινηματογράφου για/με παιδιά.