



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΑ ΜΕΣΑ»

Διπλωματική Εργασία

**Αναπαραστάσεις νέων με αναπηρία στο σύγχρονο ελληνικό και διεθνή
κινηματογράφο**

της Τσαλέρα Ανδρομάχης
Αρ. Μητρώου: pddm 01118

Επιβλέπουσα: Σιδηροπούλου Χριστίνα Μέλος Ε.ΔΙ.Π.

**Εξεταστές: Ντίνος Κωνσταντίνος Πρόεδρος ΔΠΜΣ Δημόσιος Λόγος και
Ψηφιακά Μέσα, Καθηγητής Γλωσσολογίας-Ελληνικής γλώσσας και διδακτικής
της**

Ιφιγένεια Βαμβακίδου Καθηγήτρια, Νεότερης Ιστορίας και Πολιτισμού

Φλώρινα, Φεβρουάριος 2022

Copyright © Τσαλέρα Ανδρομάχη 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους ανθρώπους που με στήριξαν και συνέβαλαν στην εκπόνηση της.

Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα. Σιδηροπούλου που επέβλεψε την εργασία μου για την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την υπομονή της, τη συνεχή καθοδήγηση της, τις πολύτιμες συμβουλές της και τις υποδείξεις της, οι οποίες συνέβαλαν καθοριστικά στη συγγραφή αυτής της εργασίας, καθώς και για τον προσωπικό χρόνο που μου αφιέρωσε. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα. Ιφιγένεια Βαμβακίδου και τον κ. Κωνσταντίνο Ντίνα για τη συμβολή τους ως μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής στην εργασία μου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου για τη συμπαράσταση και την κατανόηση που επέδειξαν σε ολόκληρο το διάστημα της συγγραφής της μεταπτυχιακής μου εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται την αναπαράσταση των νέων με αναπηρία στο σύγχρονο ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο. Ειδικότερα εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι νέοι με τύφλωση και διαταραχή αυτιστικού φάσματος στον κινηματογράφο, ποια χαρακτηριστικά τους προβάλλονται, καθώς και ποια μοντέλα αναπηρίας (ιατρικό, κοινωνικό) αναδεικνύονται. Το δείγμα που επιλέξαμε αποτελείται από τέσσερις ταινίες με θέμα την οπτική αναπηρία και τη διαταραχή αυτιστικού φάσματος. Για την ανάλυσή τους βασιστήκαμε στη θεματική ανάλυση, αξιοποιώντας παράλληλα στοιχεία από τη θεωρία της λογοτεχνίας και του κινηματογράφου. Μέσα από τις καρτέλες φιλικής ανάλυσης που συμπληρώσαμε για κάθε ταινία συλλέχθηκαν δεδομένα για το περιβάλλον των πρωταγωνιστών σε σχέση με την οικογένεια, το σχολείο, τους εκπαιδευτικούς καθώς και το ευρύτερο περιβάλλον τους σε σχέση με τους ομηλίκους και τους ενήλικες. Τα ευρήματα της έρευνας δείχνουν ότι στις συγκεκριμένες ταινίες αναδεικνύονται και τα δύο μοντέλα αναπηρίας, το ιατρικό και το κοινωνικό μοντέλο. Στο σύνολό τους οι ταινίες δεν παρουσιάζουν αρνητικές εικόνες και στερεότυπα για την αναπηρία, ούτε σκιαγραφούν τα άτομα με αναπηρία ως άτομα άξια οίκτου. Αντιθέτως, τα άτομα με αναπηρία έχουν αποδοχή κι αν δεν την έχουν οι ταινίες το καταγγέλλουν αποδομώντας στερεότυπα, όπως «ανάπηρος-φορτίο» ή «ανάπηρος-εμπαιγμός». Ωστόσο, στην προσπάθειά τους αυτή αναπαράγουν το στερεότυπο «ανάπηρος-ταλέντο» ή «ανάπηρος-τραγικό θύμα».

Λέξεις κλειδιά: Αναπαραστάσεις, μοντέλα αναπηρίας, κινηματογράφος
κινηματογραφικές ταινίες, χαρακτηριστικά αναπηρίας.

ABSTRACT

The present essay deals with the representation of young people with disabilities in contemporary Greek and international films. In particular, it examines the way in which young people with blindness and autism spectrum disorder are portrayed in the cinema. Moreover, it investigates how the features of the heroes' disability are being illustrated in the movies as well as which models of disability (medical, social) are being highlighted in them. The sample we selected consists of four films on the subject of visual impairment and autism spectrum disorder. For their analysis we relied on thematic analysis, while using elements from the theory of literature and cinema. For this reason, four films were analyzed by the method of qualitative analysis. Two films on the subject of visual disability, "The light that goes out" and "The color of paradise" and two films with autism spectrum disorder, "A brilliant new mind" and "Extremely loud and incredibly close". Through film analysis cards, that have been applied in each movie we collected data concerning the protagonists in relation to the family, school, teachers as well as the wider environment of the heroes in relation to their peers and their relatives, the interactions between the adults always in accordance to the main characters. The research findings briefly indicate that the aforementioned films highlight the two disability models, the medical and social model, the majority of the protagonists are accepted by their family and additionally disability is presented as a talent. As a whole, negative images and stereotypes about disability are not being presented, neither people with disabilities are being portrayed as pitiful subjects. On the contrary, people with disabilities gain acceptance and even if they are not being accepted, the movies denounce it by deconstructing stereotypes, such as "disabled-burden" or "disabled-mockery». However, in this endeavor they reproduce the stereotype of "disabled-talent" or "disabled-tragic victim".

Keywords: representations, disability models, cinema movies, disability features.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	4
ABSTRACT	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	
1.1 ΑΝΑΠΗΡΙΑ-ΜΟΝΤΕΛΑ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ.....	12
1.2 ΤΥΦΛΩΣΗ- ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ	
1.2.1. ΟΡΙΣΜΟΣ	15
1.2.2. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΤΥΦΛΩΣΗΣ-ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ	16
1.2.3. ΑΙΤΙΑ – ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΥΦΛΩΣΗΣ- ΟΠΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ	17
1.2.4. ΔΙΑΓΝΩΣΗ.....	18
1.2.5. ΜΟΡΦΕΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ ΣΤΗ ΣΧΟΛΙΚΗ ΤΑΞΗ.....	19
1.2.6. ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΠΑΙΔΙΩΝ ΜΕ ΤΥΦΛΩΣΗ-ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ.....	21
1.2.7. ΣΩΜΑΤΕΙΑ ΑΤΟΜΩΝ ΜΕ ΤΥΦΛΩΣΗ –ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ	24
1.2.8. ΠΑΡΟΧΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΣΤΑ ΑΤΟΜΑ ΜΕ ΤΥΦΛΩΣΗ –ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ.....	25
1.2.9. ΠΛΗΘΥΣΜΟΣ ΜΕ ΤΥΦΛΩΣΗ –ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ	25
1.3 ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΑΥΤΙΣΤΙΚΟΥ ΦΑΣΜΑΤΟΣ	
1.3.1. ΟΡΙΣΜΟΣ ΑΥΤΙΣΜΟΥ.....	27
1.3.2. ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗ ΑΥΤΙΣΜΟΥ	28
1.3.3. ΑΙΤΙΟΛΟΓΙΑ ΑΥΤΙΣΜΟΥ.....	31
1.3.4. ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΑΥΤΙΣΜΟΥ	31
1.3.5. ΔΙΑΓΝΩΣΗ ΑΥΤΙΣΜΟΥ.....	33
1.3.6. ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ –ΑΠΟΔΟΧΗ ΑΥΤΙΣΜΟΥ.....	35
1.3.7. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΜΕ ΠΑΙΔΙ ΜΕ ΑΥΤΙΣΜΟ	39
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	
2.1 ΟΡΙΣΜΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ.....	40
2.2 ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ.....	40
2.3 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ	41
2.4 ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΩΒΟ ΣΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	44
2.5 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ	46
2.6 Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	48
2.7 Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ	48

2.8 Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ.....	53
2.9 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΗΡΙΑ.....	54
2.10. ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ	55
2.11 ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	58

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1 ΕΡΕΥΝΤΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ.....	67
3.2 ΤΟ ΔΕΙΓΜΑ.....	67
3.3 ΣΚΟΠΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	73
3.4 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ.....	73
3.5 ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	73
3.6 ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ.....	74

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

4.1 ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΑΝΑΠΗΡΙΑ.....	76
4.2 ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΘΕΜΑ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ ΑΥΤΙΣΤΙΚΟΥ ΦΑΣΜΑΤΟΣ.....	92

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1 ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΥΦΛΩΣΗ: «ΤΟ ΦΩΣ ΠΟΥ ΣΒΗΝΕΙ» ΚΑΙ «ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ».....	110
5.1.2 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΠΩΝ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥΣ.....	110
5.1.3 ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	111
5.1.4 ΕΜΠΟΔΙΑ ΚΑΙ ΑΡΩΓΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	112
5.1.5 ΤΑΞΙΔΙ ΟΡΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ: ΑΝΑΚΑΤΑΤΑΞΕΙΣ ΠΟΥ ΠΡΟΚΑΛΟΥΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ	113
5.1.6 ΚΑΘΑΡΣΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	113
5.2 ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΥΤΙΣΜΟ: «ΕΝΑ ΛΑΜΠΡΟ ΝΕΟ ΜΥΑΛΟ» ΚΑΙ «ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΑ ΔΥΝΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΕΥΤΑ ΚΟΝΤΑ»	114
5.2.1. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΟΠΩΝ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΟΥΣ	114
5.2.2. ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΟΣ	115
5.2.3. ΕΜΠΟΔΙΑ ΚΑΙ ΑΡΩΓΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	116

5.2.4.ΤΑΞΙΔΙ ΟΡΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗ: ΑΝΑΚΑΤΑΤΑΞΕΙΣ ΠΟΥ ΠΡΟΚΑΛΟΥΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ	117
5.2.5. ΚΑΘΑΡΣΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	117
5.3. ΓΙΑ ΤΟ ΣΥΝΟΛΟ ΤΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ	118
5.3.1.Η ΑΠΟΔΟΧΗ-ΑΠΟΡΡΙΨΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΩΝ	118
5.3.2.Η ΑΝΑΠΗΡΙΑ ΑΤΟΜΟ ΜΕ ΙΚΑΝΟΤΗΤΕΣ Η ΜΕ ΤΑΛΕΝΤΟ	119
5.3.4.ΤΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΕΙΧΘΗΚΑΝ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ..	120
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	123
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	I

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία έχει ως αντικείμενο να αναδείξει τις αναπαραστάσεις των νέων με αναπηρία στο σύγχρονο ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο. Πιο αναλυτικά, μελετήθηκαν οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας, και συγκεκριμένα της τύφλωσης, και του αυτισμού. Μέσα από την φιλική ανάλυση των ταινιών που αποτέλεσε το δείγμα της μελέτης μας εξετάσαμε επίσης, ποια μοντέλα αναπηρίας αναδείχθηκαν στις επιλεγμένες κινηματογραφικές ταινίες.

Διαχρονικά η αναπηρία αντιμετωπιζόταν από την κοινωνία με προκατάληψη και στερεοτυπία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η στάση των Σπαρτιατών οι οποίοι λέγεται ότι έριχναν τα αγόρια με σωματική αναπηρία στον Καιάδα, λόγω του ότι τα θεωρούσαν ανίκανα, ενώ στην Αίγυπτο τα τυφλά άτομα τα θεωρούσαν χαρισματικά για μοιρολόγια. Άλλο ένα ακραίο παράδειγμα αντιμετώπισης των ανάπηρων ατόμων στη Νεότερη Ιστορία, αποτελεί η στάση της ναζιστικής Γερμανίας όπου τα άτομα με σωματικές και διανοητικές αναπηρίες θεωρούνταν απειλή για την καθαρότητα της Άριας φυλής και τα οδηγούσαν στο θάνατο (Μπουσδούνης, 2019).

Σύμφωνα με τη Ζώνιου-Σιδέρη (2011), το ιατρικό μοντέλο θεωρεί την αναπηρία ως προσωπική τραγωδία, ως προσωπικό πρόβλημα του ατόμου, ως ασθένεια που πρέπει να θεραπευτεί, ενώ σύμφωνα με το κοινωνικό μοντέλο η αναπηρία θεωρείται κοινωνικό πρόβλημα και όχι μεμονωμένο πρόβλημα, είναι το αποτέλεσμα της σχέσης του ατόμου με το περιβάλλον, η αναπηρία είναι πολιτικό ζήτημα.

Με την πάροδο του χρόνου τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις απέναντι στα άτομα με αναπηρία άρχισαν σιγά-σιγά να εξαλείφονται, δίνοντας έτσι την ευκαιρία για ισότιμες ευκαιρίες και πρόσβαση στην εκπαίδευση, στην απασχόληση, στην υγεία και στην ψυχαγωγία. Σε αυτή την κατεύθυνση ουσιαστικό ρόλο έπαιξε η νομοθεσία του εκάστοτε κράτους που εξασφάλισε στα άτομα με αναπηρία την ισότιμη μεταχείριση για την αυτονομία και την ισότιμη ένταξή τους στην κοινωνία (στο <https://www.esamea.gr/legal-framework/syntagma>).

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι η αναπηρία αποτελεί σημαντικό κοινωνικό ζήτημα και δεν θα μπορούσε να μην αναπαρασταθεί στον κινηματογράφο. Έτσι, δεδομένου ότι η κινηματογραφική ταινία ριζώνει στον βιωμένο κόσμο και συνιστά μέσο που διεισδύει στην κοινωνική πραγματικότητα (Λυδάκη,

2012), μέσα από τις αναφορές που υπάρχουν στις κινηματογραφικές ταινίες για την αναπηρία, διαχρονικά, και τα πιθανά στερεότυπα ή όχι που προβάλλουν μπορούν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός λόγου για την αναπηρία, να ενισχύσουν ή / και να συμβάλλουν στην αποδόμηση των στερεοτύπων που υπάρχουν στην κοινωνία.

Πιο συγκεκριμένα, στις καταγεγραμμένες αναπαραστάσεις και τα στερεότυπα της αναπηρίας στον κινηματογράφο, σύμφωνα με τη μελέτη που έκανε ο Barnes (1992), όπως αναφέρεται από την Βεργιώτη (2019), διακρίθηκαν επαναλαμβανόμενα στερεότυπα που αφορούσαν την αναπηρία. Αυτά είναι: ο ήρωας με αναπηρία εμφανίζεται ως αξιολύπητος και παθητικός, αντικείμενο βίας, επικίνδυνος και κακός, ατμοσφαιρικός ή περίεργος, «σούπερ» ανάπηρος, αντικείμενο γελοιοποίησης, εχθρός της ίδιας της αναπηρίας του, βάρος, σεξουαλικά μη φυσιολογικός, ανίκανος να συμμετέχει στην κοινωνική ζωή, ή και ως «κανονικός» άνθρωπος. Σύμφωνα με το Nelson (2003) οι «θετικές» εικόνες αποτελούν τις αναπαραστάσεις εκείνες, κατά τις οποίες τα άτομα με αναπηρίες εμφανίζονται ως φυσιολογικοί άνθρωποι, έχοντας δηλαδή πλήρη ικανότητα διεκπεραίωσης εργασιών, όπως θα έπραττε και κάθε άτομο χωρίς αναπηρία.

Αφενός λόγω του ρευστού πλαισίου που υπάρχει ακόμα και σήμερα για τα άτομα με αναπηρία και αφετέρου λόγω της επαγγελματικής μου ιδιότητας ως εκπαιδευτικός στην Ειδική Αγωγή που ενισχύει προβληματισμούς αναφορικά με την πρόσληψη των ατόμων με αναπηρία από την κοινωνία, επιδίωξα μέσα από την παρούσα έρευνα να εξετάσω πώς ο κινηματογράφος πραγματεύεται το δημόσιο λόγο και πώς αυτός συμβάλλει στην αναπαράσταση των νέων με αναπηρία

Η παρούσα έρευνα διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο που αποτελεί το θεωρητικό πλαίσιο ο αναγνώστης εισάγεται στην έννοια και στα μοντέλα της αναπηρίας (ιατρικό, κοινωνικό). Ακόμη αναλύεται ο ορισμός της τύφλωσης, τα κριτήρια ταξινόμησης της, τα αίτια και τα χαρακτηριστικά αυτής, ο τρόπος με τον οποίο αυτή διαγιγνώσκεται, οι μορφές οπτικής αναπηρίας που συναντούμε στη σχολική τάξη, καθώς και πώς εκπαιδεύονται τα παιδιά με τη συγκεκριμένη αναπηρία. Στη συνέχεια δίνονται πληροφορίες για τον πληθυσμό των ατόμων με τύφλωση, τις συλλογικότητες και σωματεία για τα άτομα με τύφλωση –οπτική αναπηρία, για το θεσμικό πλαίσιο, όπως προβλέπεται από την Πολιτεία για τα άτομα με τύφλωση – οπτική αναπηρία, πιστεύοντας ότι με αυτόν τον τρόπο προσεγγίζουμε σφαιρικά το ζήτημα. Κατόπιν, με παρόμοιο τρόπο αναφερόμαστε στη διάχυτης αναπτυξιακής

διαταραχής, τον ορισμό, την ταξινόμηση της, την αιτιολογία της, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της διαταραχής αυτής, καθώς και τη διάγνωσή της. Επίσης, αναλύεται η αντιμετώπιση και η αποδοχή των ατόμων με αυτισμό από την οικογένειά τους.

Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στον κινηματογράφο. Γίνεται προσπάθεια για τον απόδοση του ορισμού του και επιχειρούμε μία ιστορική αναδρομή, από τις απαρχές και τα πρώτα βήματα, τα κινηματογραφικά πρωτοποριακά κινήματα και το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Βλέπουμε, επίσης, τα ρεύματα του κινηματογράφου που εμφανίστηκαν μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, καθώς και τα ρεύματα του σύγχρονου κινηματογράφου. Τέλος, παρουσιάζεται η εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στον κινηματογράφο σε σχέση με την αναπηρία και την παρουσία της αναπηρίας στον κινηματογράφο, τα είδη των αναπαραστάσεων μέσα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή και τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για τους ανάπηρους που εμφανίζονται στον κινηματογράφο.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε για την έρευνα μας. Παρουσιάζουμε την ερευνητική διαδικασία, τον σκοπό της ερευνάς μας, τα ερευνητικά ερωτήματα, το δείγμα και τον καθορισμό του δείγματος, τη μέθοδο με την οποία προβήκαμε στην ανάλυση δεδομένων. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της έρευνας σε δύο ενότητες. Στην μία ενότητα παρουσιάζουμε τα αποτελέσματα των δυο ταινιών με θέμα την οπτική αναπηρία και στην άλλη ενότητα τα αποτελέσματα των δυο ταινιών με θέμα τη διαταραχή αυτιστικού φάσματος. Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζουμε τη συζήτηση και τα συμπεράσματα της έρευνας. Ακολουθούν οι βιβλιογραφικές παραπομπές και τέλος το παράρτημα που περιέχει ενδεικτικό παράδειγμα φιλικής ανάλυσης και τα σχήματα των ταινιών που αναλύθηκαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1 Αναπηρία-μοντέλα αναπηρίας

Ο ορισμός την αναπηρίας, σύμφωνα με τη Ζωνιού-Σιδέρη (2011) είναι δύσκολο να προσδιοριστεί καθώς καθένας από εμάς αντιλαμβάνεται την έννοια αυτή διαφορετικά. Για παράδειγμα, ο εκπαιδευτικός έχει έναν ορισμό για την αναπηρία διαφορετικό από έναν γιατρό, ο ψυχολόγος διαφορετικό από τον γιατρό και ο γιατρός διαφορετικό από έναν κοινωνιολόγο. Έτσι ενώ από τη μια τυγχάνει να έχουμε θετική στάση απέναντι στα άτομα με αναπηρία από την άλλη όμως εάν πρόκειται για τη συμμετοχή τους στην εκπαιδευτική διαδικασία ή τη συμμετοχή τους στην εργασία τότε πιθανώς η στάση μας να είναι αρνητική και να βλέπουμε τα άτομα με αναπηρία με προκατάληψη προς τις επιδόσεις, τις ικανότητες και τα δικαιώματά τους. (Ζωνιού-Σιδέρη, 2011).

Εδώ τίθεται το ερώτημα: πρέπει να βλέπουμε την αναπηρία ως ένα σφαιρικό πρόβλημα ή ως είδος της αναπηρίας (νοητική, σωματική, ψυχική κ.λπ.); Η αναπηρία είναι ενιαία ακόμα και όταν τη βλέπουμε επιφανειακά και αποτελεί μια πραγματικότητα της κοινωνίας. Άτομα με διαφορετική εικόνα στην εξέλιξή τους και διαφορετικά βιώματα εντάχθηκαν στην κατηγορία των αναπήρων. Την έννοια της αναπηρίας τη συναντούμε στο κοινωνικό, οικονομικό, επαγγελματικό και εκπαιδευτικό επίπεδο. Με άλλα λόγια θα πρέπει να έχουμε μία σφαιρική θέαση της αναπηρίας και να την αντιλαμβανόμαστε ως μία πτυχή της κοινωνίας, ως ένα υπαρκτό φαινόμενο που χαρακτηρίζει την κοινωνία μας (Ζωνιού-Σιδέρη, 2011).

Ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας (ΠΟΥ), όπως αναφέρει η Ζωνιού-Σιδέρη (2011) ορίζει ότι άτομα με ειδικές ανάγκες είναι όλα τα άτομα που παρουσιάζουν μειονέκτημα από φυσική ή διανοητική βλάβη και ταξινομούνται με βάση:

- τη μειονεξία που ορίζεται ως η αλλοίωση της ψυχολογίας ή η ανωμαλία μιας σωματικής, ανατομικής λειτουργίας του ατόμου
- την ανικανότητα που ορίζεται ως αποτέλεσμα του μειονεκτήματος του ατόμου
- το ελάττωμα που επέρχεται σαν αποτέλεσμα μιας ανικανότητας, στο άτομο.

Τα βασικά μοντέλα ορισμού της αναπηρίας σύμφωνα με τον ΠΟΥ συνιστούν το ιατρικό-βιολογικό και το κοινωνικό-οικοσυστημικό μοντέλο. Συγκεκριμένα:

α) Ιατρικό-βιολογικό μοντέλο:

Σύμφωνα με αυτό η αναπηρία έχει προέλθει στο άτομο από ασθένεια ή τραυματισμό και απαιτείται ιατρική αντιμετώπιση και φροντίδα προκειμένου να βελτιωθεί το πρόβλημα (WHO,2002). Σε αυτήν την περίπτωση, η ιατρική παρουσιάζεται ως ο μόνος επιστημονικός κλάδος που μπορεί να διαχειριστεί την αναπηρία. «Πρόκειται για μια προσέγγιση που παραπέμπει στην ελάττωμα και στο «οργανικό» έλλειμμα» (Σούλης, 2013:1).

β) Κοινωνικό-οικοσυστημικό μοντέλο:

Αντίθετα με το ιατρικό, στο κοινωνικό μοντέλο η αναπηρία προσδιορίζεται ως κοινωνικό ζήτημα που δημιουργεί η κοινωνία εξαιτίας των προκαταλήψεων και δεν προσδιορίζει το άτομο. Η αναπηρία εξετάζεται μέσα στο γενικότερο περιβάλλον της κοινωνίας (WHO, 2002). Σύμφωνα με το κοινωνικό μοντέλο, η Πολιτεία μέσα από κατάλληλες παρεμβάσεις, όπως για παράδειγμα στις κτηριακές εγκαταστάσεις χωρίς πρόσβαση για άτομα με κινητικές αναπηρίες ή με ισότιμες ευκαιρίες στο χώρο εργασίας κ.ά. θα πρέπει να άρει τα εμπόδια που η ίδια βάζει για τα εν λόγω άτομα, (Σούλης, 2013; Ζώνιου-Σιδέρη, 2011).

Όπως αναφέρεται σήμερα στο αναθεωρημένο Σύνταγμα της Ελλάδας (2001) έχει καθιερωθεί ο όρος «άτομα με αναπηρίες», σε αντικατάσταση του όρου «άτομα με ειδικές ανάγκες» Πιο συγκεκριμένα, στο άρθρο 21 παρ.6, αναφέρει ότι «Τα άτομα με αναπηρίες έχουν δικαίωμα να απολαμβάνουν μέτρων που εξασφαλίζουν την αυτονομία, την επαγγελματική ένταξη και τη συμμετοχή τους στην κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή της χώρας». Επίσης στο σύνταγμα υπάρχουν τα ακόλουθα άρθρα που προστατεύουν τα δικαιώματα των ατόμων με αναπηρίες και εξασφαλίζουν την ισότιμη ένταξη τους στην κοινωνία:

- Άρθρο 2, «Ο σεβασμός και η προστασία της αξίας του ανθρώπου αποτελούν την πρωταρχική υποχρέωση της Πολιτείας».
- Άρθρο 4, «Όλοι είναι ίσοι απέναντι στο νόμο και έχουν ίσα δικαιώματα».
- Άρθρο 5Α, παρ.1, «Καθένας έχει δικαίωμα στην πληροφόρηση...»

- Άρθρο 22 παρ.1, «Η εργασία αποτελεί δικαίωμα και προστατεύεται από το Κράτος...», «Όλοι οι εργαζόμενοι, ανεξάρτητα από φύλο ή άλλη διάκριση, έχουν δικαίωμα ίσης αμοιβής για παρεχόμενη εργασία ίσης αξίας».
- Άρθρο 116 παρ.2, «...Το Κράτος μεριμνά για την άρση των ανισοτήτων που υφίστανται στην πράξη...» (<https://www.esamea.gr/legal-framework/syntagma>) (Ε. Σ. Α .με Α.).

1.2 Τύφλωση- Οπτική Αναπηρία

1.2.1. Ορισμός

Οι όροι που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν την τύφλωση είναι άτομα ή παιδιά με προβλήματα όρασης ή με οπτική αναπηρία ή τυφλά άτομα (Παπαλεξανδρή, 2016). Για την οπτική αναπηρία-τύφλωση έχουν διατυπωθεί νομικοί και εκπαιδευτικοί ορισμοί. Ο νομικός ορισμός βασίζεται στις μετρήσεις της οπτικής οξύτητας και του οπτικού πεδίου κατά την κλίμακα Snellen Eye που γίνεται μέσω της ανάγνωσης γραμμμάτων και άλλων συμβόλων. Σύμφωνα με αυτόν, αξιολογείται η οπτική οξύτητα του ατόμου να διακρίνει γράμματα ή και αριθμούς από μια απόσταση 20 ποδιών (περίπου 6 μέτρα) και απεικονίζεται με το κλάσμα 20/20. Αυτό δεν σημαίνει πάντοτε ότι το συγκεκριμένο άτομο έχει τέλεια όραση, αλλά ότι μπορεί να δει αυτό που βλέπει κάποιος με κανονική όραση στην απόσταση των 6 μέτρων. Έτσι, ένα άτομο με οπτική οξύτητα 20/200 ή και λιγότερο στο καλό μάτι που μπορεί δηλαδή να δει, φορώντας γυαλιά, σε οπτικό πεδίο μικρότερο των 20 βαθμών, έχει περιορισμένο οπτικό πεδίο και φτωχή περιφερειακή όραση και θεωρείται νομικά τυφλό με αποτέλεσμα να δικαιούται από την Πολιτεία κοινωνικές παροχές, όπως απαλλαγή φόρων, χορήγηση επιδομάτων για την αγορά ειδικού υποστηρικτικού υλικού για την καθημερινή του διαβίωση (Στασινός, 2020; Heward, 2011).

Ωστόσο ο νομικός ορισμός σύμφωνα με τον Στασινό (2020) δεν βρίσκει εφαρμογή στην εκπαιδευτική πράξη καθώς δεν εξυπηρετεί τους εκπαιδευτικούς που διδάσκουν παιδιά με τύφλωση ή απώλεια όρασης. Γι' αυτό, υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ των παιδιών με τύφλωση και των παιδιών με χαμηλή ή μειωμένη όραση, ο οποίος αποτελεί τον εκπαιδευτικό όρο. Όπως αναφέρει ο Τσιναρέλης (2015) η εκπαιδευτική ταξινόμηση διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες και δεν στηρίζεται στα αποτελέσματα των τεστ. Υπάρχει μια κλίμακα τριών επιπέδων: α) τα άτομα με μέτρια, β) τα άτομα με σοβαρή και γ) τα άτομα με βαριά οπτική μειονεξία. Συγκεκριμένα, άτομα με μέτρια και σοβαρή οπτική μειονεξία θεωρούνται αυτά που με τη χρήση κατάλληλων οπτικών βοηθημάτων μπορούν να βλέπουν ή να χρησιμοποιούν την όρασή τους, αντίστοιχα, ενώ άτομα με βαριά οπτική μειονεξία θεωρούνται αυτά που χρησιμοποιούν την αφή και την ακοή για να μάθουν (Τσιναρέλης, 2015).

Στις μέρες μας η ταξινόμηση της τύφλωσης- οπτικής αναπηρίας προσανατολίζεται προς τη χρήση του παραπάνω εκπαιδευτικού ορισμού. Από αυτή την άποψη η ταξινόμηση διαφέρει από τον νομικό ορισμό, ο οποίος εστιάζει κυρίως στη μέτρηση της όρασης σε σχέση με την απόσταση μέσω των τεστ. Σύμφωνα με τον εκπαιδευτικό ορισμό υπάρχουν και ανάλογοι εκπαιδευτικοί μέθοδοι. Για παράδειγμα, τα παιδιά με ολική τύφλωση παρακολουθούν εκπαιδευτικά προγράμματα που βασίζονται στην εναλλακτική χρήση των αισθήσεων τους π.χ. ανάγνωση μέσω γραφής Braille, ενώ τα παιδιά με χαμηλή ή μειωμένη όραση ακολουθούν εκπαιδευτικά προγράμματα που βασίζονται στην ακουστική επικοινωνία μέσω των ομιλούντων βιβλίων (Στασινός 2020).

1.2.2. Ταξινόμηση τύφλωσης-οπτική αναπηρία

Σύμφωνα με την Αμερικανική Ιατρική Ένωση υπάρχουν τρεις διαβαθμίσεις για τα άτομα με τύφλωση- οπτική αναπηρία:

A. Άτομα που έχουν οπτική οξύτητα μεταξύ 6/18 και 3/60 θεωρούνται ότι έχουν περιορισμένη όραση (μερική απώλεια όρασης).

B. Μερικώς βλέποντα θεωρούνται τα άτομα, των οποίων η οπτική οξύτητα με διορθωτικά μέσα είναι μεταξύ 20/70 με 6/60 ή 20/200 στο καλύτερο μάτι.

Γ. Τυφλά θεωρούνται τα άτομα των οποίων η κεντρική οπτική οξύτητα δεν υπερβαίνει τα 20/200 ύστερα από ιατρική παρέμβαση (Κατσούλης, Χαλκιά, 2007; Αργυρόπουλος, Παντελιάδου, 2011).

Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας (ΠΟΥ) και την ελληνική νομοθεσία, όπως αναφέρει η Παπαλεξανδρή (2016), τυφλό θεωρείται ένα άτομο με ποσοστό όρασης κάτω από 1/20 εφόσον η μέτρηση της οπτικής οξύτητας μέσω της κλίμακας Snellen Eye σε μια φυσιολογική όραση είναι 20/20. Τυφλό επίσης θεωρείται κι ένα άτομο με περιορισμένη περιφερειακή όραση όταν η οπτική του οξύτητα είναι περιορισμένη στις 10 μοίρες κεντρικά. Ο ΠΟΥ ταξινομεί τα άτομα με τύφλωση στις εξής κατηγορίες:

- Κατηγορία 1η: Οπτική οξύτητα μεταξύ 3/10 και 1/10: μερικώς βλέπων
- Κατηγορία 2η: Οπτική οξύτητα μεταξύ 1/10 και 1/20: μερικώς βλέπων

- Κατηγορία 3η: Οπτική οξύτητα μεταξύ 1/20 και μέτρηση δακτύλων από το ένα μέτρο ή 1/30: τυφλός
- Κατηγορία 4η: Οπτική οξύτητα μεταξύ μέτρησης δακτύλων από το ένα μέτρο και αντίληψη φωτός: τυφλός
- Κατηγορία 5η: Οπτική οξύτητα μη αντίληψη φωτός: τυφλός (Παπαλεξανδρή, 2016).

Τόσο η ταξινόμηση της Αμερικάνικης Ιατρικής Ένωσης όσο και η ταξινόμηση του ΠΟΥ μετρούν την οπτική οξύτητα των ατόμων με τύφλωση και τα κατατάσσουν σε κατηγορίες όπως τυφλός και μερικώς βλέπων και αφορούν τον νομικό και όχι τον εκπαιδευτικό ορισμό.

1.2.3. Αίτια – χαρακτηριστικά τύφλωσης-Οπτικής Αναπηρίας

Σύμφωνα με τους Παπαδόπουλο (2009) και Τσιναρέλη (2005) τα αίτια της τύφλωσης-οπτικής αναπηρίας είναι κληρονομικά και μπορούν να μεταδοθούν στο παιδί από τον ένα ή και από τους δύο γονείς, οι οποίοι μπορεί να μη γνωρίζουν ότι είναι φορείς. Οι ενδογαμίες που παρατηρούνται σε ορισμένες κοινωνίες, αυξάνουν τις πιθανότητες εμφάνισης οπτικής αναπηρίας. Επίσης, τύφλωση μπορεί να προκαλέσουν α) προγεννητικές καταστάσεις κατά την εγκυμοσύνη της μητέρας, οι οποίες εμφανίζονται κατά την ανάπτυξη του εμβρύου, όπως π.χ. ερυθρά στους τρεις πρώτους μήνες, αφροδίσια νοσήματα, κακώσεις του εμβρύου κατά την ενδομήτρια ζωή β) διαγεννητικές καταστάσεις όπως τραυματισμός του κρανίου κατά τη διάρκεια του τοκετού, η ανοξία κ.ά. γ) μεταγεννητικές καταστάσεις, όπως μολυσματικές ασθένειες στην παιδική ηλικία π.χ. μηνιγγίτιδα, ευλογία, οστρακιά, όγκοι στον εγκέφαλο, ή τραυματισμοί από αυτοκινητιστικό ατύχημα. Αίτια τύφλωσης μπορεί να αποτελέσουν και καταστάσεις όπως θεραπείες με χρήση ναρκωτικών ουσιών (π.χ. στεροειδών) (Παπαδόπουλος, 2009; Τσιναρέλης, 2005).

Όπως αναφέρει ο Παπαδόπουλος (2009:13) τα σημαντικότερα αίτια τύφλωσης στην Ευρώπη είναι: ο διαβήτης, το γλαύκωμα, η εκφύλιση της ωχράς κηλίδας, οι τραυματισμοί και η αποκόλληση του αμφιβληστροειδή χιτώνα. Σε χώρες με ανεπαρκή ιατρική περίθαλψη, στην πρώτη θέση ως αίτια τύφλωσης βρίσκονται, ο καταρράχτης και το τράχωμα. Σε σχετική έρευνα της Κόζα Μαρία (2014:3) στην Ελλάδα το 1997 υπήρχαν 9.000 περίπου τυφλοί (1% περίπου του συνολικού

πληθυσμού) και αναφέρεται ότι τα αίτια της χαμηλής όρασης που οφείλονται σε μεταγεννητικές καταστάσεις είναι: διάφορες παθήσεις της ωχράς κηλίδας, σε συγγενή ή επίκτητο καταρράκτη, γλαύκωμα, παθήσεις του αμφιβληστροειδή (από σακχαρώδη διαβήτη), σε ατροφία του οπτικού νεύρου, σε κακοήθεις μυωπίες και μελαχρωστική εκφύλιση.

Τα άτομα με κανονική όραση βλέπουν καθαρά και τα μάτια τους κινούνται συγχρονισμένα μαζί. Όμως τα πάσχοντα άτομα παρουσιάζουν ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία μπορεί να υποδηλώνουν προβλήματα όρασης. Κάποια από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι τα εξής: ερεθισμένα, θαμπά, κατακόκκινα ή δακρυσιμένα μάτια, βλέφαρα που γέρνουν, πρήζονται ή εμφανίζουν κρούστα, αλληθώρισμα-στραβισμός κάθε είδους, ασυνήθιστες κινήσεις των ματιών, τρεμόπαιγμα και στράβωμα των ματιών και φανερή δυσκολία προσαρμογής στο φως, τα παιδιά κλείνουν ή καλύπτουν το ένα μάτι για να δουν καλύτερα, ασυνήθιστες στάσεις του κεφαλιού, κράτημα του βιβλίου πολύ κοντά στα μάτια, προβλήματα στην ανάγνωση οποιουδήποτε υλικού εκτός από τις μεγάλες σε μέγεθος εκτυπώσεις, προβλήματα στη συμμετοχή σε ομαδικά παιχνίδια με μεγαλύτερες δυσκολίες στον αθλητισμό, αδεξιότητα στη κίνηση ή στον εντοπισμό πραγμάτων, πρόσκρουση σε μικρά αντικείμενα, αδυναμία εντοπισμού μικρών αντικειμένων που βρίσκονται στο πάτωμα, προσεκτικό περπάτημα με ταυτόχρονη ετοιμότητα ή προέκταση των χεριών και ύπαρξη φτωχής ισορροπίας, δυσκολία στην αντιγραφή από τον πίνακα και τα βιβλία, μείωση της προσοχής ή της αυτοπεποίθησης τους, γρήγορη κούραση, αφηρημάδα και μικρή πρόοδος στην ανάγνωση (Παπαδόπουλος, 2009).

1.2.4. Διάγνωση

Όπως είδαμε προηγουμένως ο νομικός ορισμός της τύφλωσης βασίζεται στο τεστ Snellen το οποίο μετρά την οπτική οξύτητα με τη χρήση ενός ειδικού χάρτη που περιλαμβάνει οκτώ σειρές λατινικών χαρακτήρων ή γραμμάτων γι' αυτούς που γνωρίζουν το αλφάβητο (βλ. Εικόνα 1).



Εικόνα 1: Πίνακας Snellen Πηγή: Αθανασιάδου, Ζούμα, 2014

Υπάρχουν, ωστόσο, κι άλλα διαγνωστικά τεστ όρασης που μετρούν την οπτική οξύτητα, δηλαδή την ποσότητα της όρασης στα παιδιά και εξετάζουν εάν μπορούν αυτά να διακρίνουν αντικείμενα από μια συγκεκριμένη απόσταση. Τα αντικείμενα αυτά μπορεί να είναι τα γράμματα και αριθμοί εφόσον τα παιδιά τα γνωρίζουν ενώ για παιδιά μικρότερης ηλικίας χρησιμοποιούνται σχήματα και χρώματα. Τέτοια τεστ είναι: α) το τεστ Stycar που χρησιμοποιείται για πολύ μικρά παιδιά και αποτελείται από τρία υποτέστ, δηλαδή το τεστ «μικροσκοπικού παιχνιδιού», το τεστ «μπάλα» και το τεστ «γραμμάτων», β) το τεστ Bust για παιδιά από δεκαοκτώ μηνών μέχρι επτά ετών και αποτελείται από εικόνες σχημάτων και αντικειμένων, γ) το τεστ Ishihara για την αντίληψη των χρωμάτων. Άλλα τεστ είναι η κλίμακα Barraga, η οποία αξιολογεί τη λειτουργική όραση ενός ατόμου, δηλαδή την ικανότητά του να διακρίνει την ένταση του φωτός από το σκοτάδι και τη θέση των αντικειμένων στο χώρο κι ο χάρτης Jaeger που αποτελείται από έντυπες γραμμές σε διάφορα μεγέθη. Είναι σημαντικό κάθε μάτι να εξετάζεται χωριστά έτσι ώστε να προκύπτουν αξιόπιστα αποτελέσματα της μέτρησης. Σημαντική θεωρείται επίσης η συνεργασία του εξεταζόμενου με τον οφθαλμίατρο (Αθανασιάδου, Ζούμα, 2014; Κατσούλης, Χαλκιά, 2007).

1.2.5. Μορφές οπτικής αναπηρίας στη σχολική τάξη

Σύμφωνα με τον Παπαδόπουλο (2009) ο Mason αναφέρει κάποιες συνήθεις μορφές οπτικής αναπηρίας και εκπαιδευτικές προτάσεις για τη σχολική τάξη.

Διαθλαστικές παθήσεις

- **Μυωπία:** διαθλαστική πάθηση της όρασης κατά την οποία η μακρινή όραση χαρακτηρίζεται από θάμπωμα, χωρίς ωστόσο να παρατηρείται κάποια διαταραχή της κοντινής όρασης. Τα γυαλιά ή οι φακοί επαφής θεωρούνται απαραίτητα στις περισσότερες ασκήσεις μέσα στη τάξη.
- **Υπερμετροπία:** διαθλαστική πάθηση κατά την οποία είναι δυνατόν να παρατηρηθεί θάμπωμα της κοντινής όρασης, που μπορεί να συνοδεύεται και από ύγρανση των ματιών ενώ σε ακραίες περιπτώσεις οδηγεί σε αναποτελεσματική ικανότητα όρασης. Κάποιοι μαθητές μπορεί να βοηθηθούν χρησιμοποιώντας βοηθήματα χαμηλής όρασης όπως, τηλεσκόπια ή τηλεοράσεις κλειστού κυκλώματος (CCTV) με σχετική ενθάρρυνση από τους δασκάλους ώστε να τα χρησιμοποιούν.
- **Αστιγματισμός:** διαθλαστική πάθηση της όρασης κατά την οποία ο πάσχων αντιλαμβάνεται διαστρεβλωμένο το είδωλο της πραγματικής εικόνας, ενώ συχνά εντοπίζεται συνδυαστικά με την ύπαρξη μυωπίας ή υπερμετροπίας. Τα παιδιά μικρής ηλικίας μπορεί να μπερδεύουν γράμματα και αριθμούς. Τα γυαλιά θεωρούνται απαραίτητα.
- **Αχρωματοψία ή Δυστροφία των κόνων:** πάθηση κατά την οποία παρατηρείται έλλειψη αντιληπτικής ικανότητας ορισμένων χρωμάτων (συνήθως του κόκκινου και του πράσινου). Η αχρωματοψία μπορεί να προκαλέσει αρκετές δυσκολίες κατά την εκπαίδευση.
- **Νυσταγμός:** πάθηση, η οποία μπορεί να επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τις κατασκευαστικές δεξιότητες, λόγω του ότι εκλείπει μηχανισμός συγκράτησης των οφθαλμών προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Έχει παρατηρηθεί ότι πολλά παιδιά κουνούν, γέρνουν ή στρέφουν το κεφάλι τους για να πετύχουν καλύτερη εστίαση και ο πάσχων δυσκολεύεται να διαβάσει γραπτά κείμενα. Τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την ανάγνωση και τη γραφή πρέπει να είναι έντονα τυπωμένα και σε καλή αντίθεση, ενώ είναι χρήσιμες οι ενδεικτικές γραμμές για την ανάγνωση. Επίσης, έχει παρατηρηθεί, ότι οι μακροχρόνιες οπτικές ασκήσεις αποφέρουν κόπωση.
- **Στραβισμός - Αλληθώρισμα:** πάθηση με πολλές διαφορετικές εκφάνσεις που δημιουργούν διαφορετικούς τύπους. Ο πλέον κοινός τύπος στραβισμού, ο

οποίος εκδηλώνεται συχνά και σε παιδιά είναι ο καταφανής στραβισμός. Πρέπει να αντιμετωπιστεί εγκαίρως, αλλιώς μπορεί να οδηγήσει σε μόνιμη οπτική απώλεια. Σημαντική θεωρείται η θέση του μαθητή στην τάξη για να μεγιστοποιηθεί η χρήση του ανεπηρέαστου ματιού.

Κληρονομικές παθήσεις

- **Αλπινισμός ή αλφισμός ή λευκοπάθεια:** πάθηση, η οποία σχετίζεται με την έλλειψη μελανίνης και την ανικανότητα του φυσιολογικού ιστού να την παράγει. Το πρόβλημα εντοπίζεται στα μάτια, στο δέρμα και στα μαλλιά με τον πάσχοντα να παρουσιάζει επίσης φωτοφοβία, αχρωματοψία ή καταρράκτη, ενώ μπορεί να οδηγήσει και στην ολική τύφλωση. Απαιτείται η χρήση ειδικών γυαλιών με φίλτρα προστασίας.
- **Κολόβωμα:** πάθηση, η οποία επηρεάζει την οπτική οξύτητα ενώ σε αρκετές περιπτώσεις εκδηλώνεται και καταρράκτης ή συνδέεται και με μικροφθαλμία. Στη σχολική αίθουσα είναι χρήσιμη η ρύθμιση της θέσης του μαθητή.
- **Κερατόκωνος:** πάθηση, η οποία είναι πιθανόν να παρουσιαστεί συνδυαστικά με άλλες παθήσεις, όπως η μελαγχρωστική αμφιβληστροειδίτιδα, η ανιριδία, το σύνδρομο Down και το σύνδρομο Marfan. Οι εκπαιδευτικές συνέπειες του κερατόκωνου είναι όμοιες με αυτές της μυωπίας και του αστιγματισμού.
- **Μελαγχρωστική αμφιβληστροειδίτιδα:** πάθηση κατά την οποία τα κύτταρα είναι ευαίσθητα στην όραση σε αμυδρό φως. Ο πάσχων δεν βλέπει τη νύχτα καθώς και σε συνθήκες πολύ χαμηλού φωτισμού. Τα παιδιά μπορούν να βοηθηθούν από κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης (CCTV), υλικά εκτύπωσης σε σωστή αντίθεση και καλά φωτισμένο περιβάλλον εργασίας. Καθώς η ασθένεια εξελίσσεται η εκπαίδευση των παιδιών γίνεται μέσω της Braille εάν υπάρχει πρόβλεψη ολικής τύφλωσης (Παπαδόπουλος 2009).

1.2.6. Εκπαίδευση παιδιών με τύφλωση-οπτική αναπηρία

Σήμερα στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη οι μαθητές με τύφλωση-οπτική αναπηρία παρακολουθούν τα σχολεία της περιοχής τους. Υποστηρίζονται τόσο από τους δασκάλους της τάξης, όσο και από ειδικούς δασκάλους που τους διδάσκουν τη γραφή

Braille και καθημερινές δεξιότητες, ώστε να μπορούν ζουν ανεξάρτητοι (Αθανασιάδου Κ; Ζούμα Δ, 2014). Σε σχετική έρευνα η Γιάννου (2018) αναφέρει ότι σε κάποιες χώρες, όπως στην Ασία και στην Αφρική, υπάρχουν δυσκολίες όσον αφορά στην ένταξη των τυφλών μαθητών στα σχολεία γενικής παιδείας, οι οποίες σχετίζονται με παράγοντες, όπως οι μεγάλες αίθουσες, τα εκπαιδευτικά συστήματα που δίνουν μεγάλη βαρύτητα στις εξετάσεις, η έλλειψη υποστηρικτικών υπηρεσιών, η αξιολόγηση των μαθητών που βασίζεται στο ιατρικό μοντέλο, η έλλειψη της παρέμβασης από την πλευρά των γονιών.

Τα πρώτα σχολεία για τυφλούς ιδρύθηκαν στην Ευρώπη κατά τον 18^ο αιώνα. Τα πρώτα ιδρύματα ήταν διαθέσιμα σε λίγα άτομα και ξεκίνησαν με ατομική και φιλανθρωπική προσπάθεια. Το πρώτο σχολείο για τυφλά παιδιά ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1784 από τον Valentine Hauy. ο οποίος δημιούργησε έναν κώδικα γραφής και ανάγνωσης για τυφλά άτομα και τύπωσε κείμενα σε απτική μορφή χρησιμοποιώντας τον κώδικά του. Το σχολείο απευθυνόταν τόσο σε τυφλούς όσο και βλέποντες μαθητές με στόχο να μην απομονωθεί ο τυφλός μαθητής από τους συνομηλίκους του. Στο Ηνωμένο Βασίλειο το πρώτο σχολείο για άτομα με μειονεκτήματα όρασης λειτούργησε το 1791 στο Λίβερπουλ και ιδρύθηκε από τον Henry Dannette με στόχο την εκπαίδευση των μαθητών στη χειροτεχνία και στη μουσική. Οι μαθητές διδάσκονταν για να κερδίζουν τα απαραίτητα για τη ζωή τους και δεν δόθηκε έμφαση στην εκπαίδευσή τους. Για τους μαθητές με μειωμένη όραση οι πρώτες ειδικές τάξεις ιδρύθηκαν το 1908 στο Boundary Lane στην Αγγλία από τους Janes Kerr και Harrnon. Στις Η.Π.Α αντίστοιχες τάξεις ιδρύθηκαν στη Βοστώνη το 1913 και στη συνέχεια ιδρύθηκαν και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Στην αρχή της λειτουργίας των ειδικών τάξεων για τυφλούς μαθητές, απαγορεύονταν η γραφή και η ανάγνωση, ενώ η διδασκαλία γινόταν προφορικά. Γενικά στόχος της Πολιτείας ήταν να υποστηρίξει τον εθελοντισμό και παράλληλα να δημιουργήσει ένα πλαίσιο, όπου με τη συνεργασία δημόσιων και εθελοντικών οργανισμών να μπορεί να εγγραφεί ότι όλα τα παιδιά έλαβαν την κατάλληλη εκπαίδευση.

Όπως έχει επισημάνει ο Σούλης (2013) στη μελέτη του για την Ελλάδα, το 1906 ιδρύθηκε στην Αθήνα, ο Οίκος Τυφλών, ο οποίος είχε ως στόχο την προστασία, την εκπαίδευση και την περίθαλψη τυφλών παιδιών ηλικίας 7 με 18 ετών. Η εκπαίδευση των ατόμων με αναπηρία ασκούσαν κατά κανόνα από την ιδιωτική πρωτοβουλία και διακρινόταν από έντονο ιδρυματισμό. Στη συνέχεια το 1939 ιδρύεται στη Φιλοθέη

από το σύλλογο «Φίλοι των τυφλών» η Σχολή τυφλών κοριτσιών. Αργότερα, το 1946 λειτούργησαν κι άλλα ειδικά σχολεία, όπως ο «Φάρος Τυφλών» και η «Σχολή Τυφλών» στη Θεσσαλονίκη. Το 1979 ιδρύθηκε στην Αθήνα το Κέντρο εκπαίδευσης και αποκατάστασης Τυφλών. Μια πρώτη επίσημη παρέμβαση της Πολιτείας για τα άτομα με μειωμένη όραση έγινε το 1951 με την ψήφιση του Νόμου 1904/1905, σύμφωνα με τον οποίο προσδιορίζονταν οι νομικές προϋποθέσεις για τα άτομα με τύφλωση.

Στην Ελλάδα σύμφωνα με το νόμο 3699/2008 – ΦΕΚ 199/Α’/2.10.2008, Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση ατόμων με αναπηρία ή με ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες αναφέρεται ότι επίσημη γραφή των τυφλών μαθητών αναγνωρίζεται η γραφή Braille. Οι τυφλοί μαθητές και οι μαθητές με χαμηλή όραση, χωρίς νοητική υστέρηση ή άλλης μορφής ειδικές εκπαιδευτικές ανάγκες ,μπορούν να φοιτούν, με βάση τη γνωμάτευση του οικείου Κέντρου Διεπιστημονικής Αξιολόγησης, Συμβουλευτικής και Υποστήριξης (ΚΕ.Δ.Α.Σ.Υ.), στις σχολικές τάξεις του Γενικού Σχολείου υποστηριζόμενοι από τον εκπαιδευτικό της τάξης και κατά περίπτωση με την υποστήριξη μέλους ΕΕΠ του κλάδου ΠΕ31 ή ΕΒΠ (στο <https://www.e-nomothesia.gr/kat-periballon/skhedia-poleon/upourgike-apophase-52907-2009.html>)

Σύμφωνα με τον Στασινό (2020) τα παιδιά με προβλήματα όρασης αντιστοιχούν σε ένα μικρό σχολικό πληθυσμό. Εκτιμάται σε 1/1000 παιδιά που παρακολουθούν το σχολείο. Από αυτά 75%-80% έχουν χαμηλή ή μειωμένη όραση. Όπως αναφέρει η Μαντζιάρη (2008) η συχνότητα των παιδιών με προβλήματα όρασης που χρειάζονται ειδική εκπαίδευση είναι πολύ μικρή. Αυτό προκύπτει από τα πορίσματα προγράμματος του ΕΠΕΑΕΚ (Αναλυτικά προγράμματα-Χαρτογράφηση Ειδικής Αγωγής, 2004) όπου το ποσοστό των μαθητών που φοιτούν σε ΣΜΕΑ (Σχολικές Μονάδες Ειδικής Αγωγής) ανέρχεται στο 0,7%.

Η εκπαίδευση των μαθητών με προβλήματα όρασης μπορεί γίνει με διάφορα διδακτικά εργαλεία και υλικά προσαρμοσμένα στις ιδιαίτερες ανάγκες των μαθητών, τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν τόσο στο σχολείο όσο και στο σπίτι. Πολλοί μαθητές με τύφλωση χρησιμοποιούν υποστηρικτική τεχνολογία (όπως τηλεόραση κλειστού κυκλώματος, μεγέθυνση οθόνης ή λογισμικό ανάγνωσης οθόνης), η χρήση των οποίων τους επιτρέπει να διαβάζουν και να έχουν πρόσβαση στο διαδίκτυο. Η χρήση του κώδικα Braille είναι επίσης σημαντική (Στασινός, 2020). Ο κώδικας Braille (βλ. εικόνα 2) δεν είναι τίποτε άλλο από ένα ανάγλυφο σύστημα αφής

ανάγνωσης και γραφής που στηρίζεται στο λεγόμενο εξάστιγμο. Αποτελείται δηλαδή από το συνδυασμό έξι ανάγλυφων τελειών (κουκίδων) που ακολουθούν τη διάταξη ενός πίνακα αποτελούμενο από 3 γραμμές και 2 στήλες. Αναπτύχθηκε από τον τυφλό «Luis Braille» το 1829. Η γραφή της Braille γίνεται μέσω της γραφομηχανής Perkins Brailler και μιας συσκευής που λέγεται «πλάκα και στυλός» (Στασινός, 2020; Αργυρόπουλος, Παντελιάδου, 2011).



Εικόνα 2: Ανάγνωση με την αφή Πηγή: Αθανασιάδου, Ζούμα, 2014

Όπως αναφέρει ο Στασινός (2020) μερικοί τυφλοί μαθητές μπορεί να βασίζονται σε έναν σκύλο οδηγό ή μια λευκή ράβδο για να βοηθηθούν στην κινητικότητά τους, ενώ άλλοι που έχουν επαρκή υπολειμματική όραση μπορούν να μετακινηθούν ανεξάρτητα. Οι μαθητές ενδέχεται να χρειάζονται προσαρμογές και βοηθητικές συσκευές για να διευκολύνουν την κινητικότητα και την πρόσβασή τους στην εκπαίδευση όπως, έξυπνους αισθητήρες αντικειμένων του περιβάλλοντος (ηχητικός ανιχνευτής δρόμου, ηχητικά γυαλιά, ηχητικός φακός).

1.2.7. Σωματεία ατόμων με τύφλωση –οπτική αναπηρία

Για τις διεκδικήσεις των ατόμων με τύφλωση ιδρύθηκαν κατά καιρούς σωματεία όπως: Η «Πανελλήνιος Ένωσις Τυφλών», το 1928 με σκοπό την ηθική και υλική υποστήριξη των τυφλών ώστε να ζήσουν ως έντιμοι και αξιοπρεπείς πολίτες. Ο «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Τυφλών» ιδρύθηκε το 1932 είχε συνδικαλιστική μορφή και διεκδικούσε από την Πολιτεία μέτρα για την εκπαίδευση, την επαγγελματική αποκατάσταση, την ιατροφαρμακευτική περίθαλψη και την προνοιακή στήριξη των τυφλών της χώρας. Η «Οργάνωση Προστασίας Τυφλών» με πρωτοβουλία του φιλανθρωπικού σωματείου της ίδρυσε τη Σχολή Τυφλών Βορείου Ελλάδος «Ο Ήλιος» το 1947. Ο «Φάρος Τυφλών της Ελλάδος» ιδρύθηκε το 1946 στην Καλλιθέα

από τον Eric Boulter με σκοπό την προαγωγή της επαγγελματικής εκπαίδευσης των τυφλών και της αποκατάστασής τους (Τσαβαλιά Παρασκευή, 2015:71-77). Η Εθνική Ομοσπονδία Τυφλών (Ε.Ο.Τ.) ιδρύθηκε το 2005 με απώτερο σκοπό τη διασφάλιση των δικαιωμάτων των ατόμων με τύφλωση και την αντιμετώπιση των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν (Μπαρμπαλιά Ελένη, Χατζηπέτρου Ανθή, 2014).

1.2.8. Παροχές από την Πολιτεία στα άτομα με τύφλωση –οπτική αναπηρία

Με διάφορες νομοθετικές ρυθμίσεις (ΦΕΚ 2621/Β/31-12-2009) η Πολιτεία λαμβάνει μέτρα που μπορούν να κάνουν ευκολότερη και ασφαλέστερη τη διάσχιση των δρόμων για τους πεζούς με προβλήματα όρασης, όπως η τοποθέτηση ανάγλυφων πλακών στα πεζοδρόμια σε ελεύθερες ζώνες πεζών, καθώς και η τοποθέτηση ηχητικών σημάτων κυκλοφορίας στα φανάρια. Σύμφωνα με την ισχύουσα νομοθεσία (ΦΕΚ 1189/15.05.2013, τευχ. Β) τα άτομα με τύφλωση δικαιούνται επίδομα τυφλότητας, κάρτα ανεργίας από τον ΟΑΕΔ, την οποία δεν ανανεώνουν κάθε μήνα, δικαιούνται έκπτωση μέχρι 2.000 μονάδες κάθε δίμηνο στον προσωπικό τους λογαριασμό σταθερής τηλεφωνικής σύνδεσης του ΟΤΕ, έκπτωση στα δημοτικά τέλη που πληρώνουν μέσω του λογαριασμού της ΔΕΗ, καθώς και δωρεάν είσοδο στα μέσα μαζικής μεταφοράς (στο <https://www.esamea.gr/legal-framework/syntaxma>) (Ε.Σ.Α.μεΑ.).

1.2.9. Πληθυσμός με τύφλωση –οπτική αναπηρία

Ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας (ΠΟΥ) έχει προσπαθήσει να εκτιμήσει τον συνολικό αριθμό των τυφλών παγκοσμίως. Το 1990 έχει εκτιμηθεί ότι ο αριθμός των τυφλών ατόμων είναι περίπου στα 38 εκατομμύρια στον κόσμο, από τους οποίους το 75% διαμένει στην Αφρική και την Ασία. Ο μεγαλύτερος αριθμός τυφλών ζουν στη νότια και στην ανατολική Ασία (11,7 και 6,2 εκατ. αντίστοιχα), ενώ η μεγαλύτερη αναλογία τυφλών υπάρχει στην ανατολική και δυτική Αφρική, καθώς και στη νότια Ασία (πάνω από 4% του πληθυσμού έναντι το πολύ 0,5% στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ). Όσον αφορά τον αριθμό των ατόμων με χαμηλή όραση έχει εκτιμηθεί σε 110 εκατομμύρια. Για την Ελλάδα, η εκτίμηση είναι 21.000 τυφλοί για το 1990. Ο πραγματικός αριθμός όμως μπορεί να είναι διαφορετικός αν λάβουμε υπόψιν ότι πολλοί τυφλοί ζουν σε απομακρυσμένες περιοχές και ότι πολλές οικογένειες

αποφεύγουν να δηλώσουν την αναπηρία των παιδιών τους. Επίσης, σύμφωνα με τον ΠΟΥ (1995) το 58% του πληθυσμού των τυφλών είναι ηλικίας άνω των 60 ετών, το 31,7% είναι μεταξύ 45-49 ετών, ενώ το 6,5% ανήκει στην ηλικία μεταξύ 15-44 ετών. Ένα μικρό ποσοστό (3,8%) έχει ηλικία μέχρι 14 ετών (Bruno Sperl, 2001).

1.3 ΔΙΑΧΥΤΗ ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΗ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ

1.3.1.Ορισμός αυτισμού

Ο όρος αυτισμός προέρχεται από τον ελληνικό όρο «αυτός», «εαυτός» που σημαίνει «εγώ ο ίδιος». Οι πρώτες παρατηρήσεις παιδιών που παρουσίαζαν διαταραχές συμπεριφοράς, ανάπτυξης και κοινωνικών επαφών έγιναν από τον H. Maudsley το 1967, ενώ η πρώτη χρήση του όρου έγινε από τον E. Bleuler το 1911 (Στεργίου, 2008). Στην επιστήμη αναγνωρίστηκε ως διαταραχή/ασθένεια από τον L. Kanner το 1943 και σύμφωνα με τις σύγχρονες απόψεις αναφέρεται σε νευρο-αναπτυξιακό σύνδρομο, που εμφανίζεται σε πρώιμο στάδιο της ζωής του ανθρώπου (κατά τα 3 πρώτα έτη) (Μανιφάβα & Κελέση, 2015; Heward,2011). Αποτελεί «μια σοβαρή νευροψυχιατρική κατάσταση που οφείλεται σε ποικίλες νευροχημικές και λειτουργικές διαταραχές της εγκεφαλικής λειτουργίας» (Στεργίου, 2008:115). Χαρακτηρίζεται ως εκτεταμένη (ή διάχυτη) αναπτυξιακή διαταραχή, καθώς επηρεάζει τρεις περιοχές της ανάπτυξης, την τριάδα των διαταραχών: την κοινωνική αλληλεπίδραση, την επικοινωνία και τη φαντασία, δηλαδή τον πυρήνα των κλινικών χαρακτηριστικών του αυτισμού. Πρόκειται για μία αναπτυξιακή διαταραχή του ανθρώπου (με την έννοια της διαταραχής ψυχολογικής ανάπτυξης), που διαρκεί ισόβια και είναι συνήθως παρούσα από τη γέννηση του παιδιού (Σταύρου, 2002).

Στην πραγματικότητα, υπάρχουν δύο θεάσεις του όρου: η αντικειμενική (από την πλευρά της επιστήμης) και η υποκειμενική (από την εμπειρία των ιδίων αυτιστικών ατόμων). Αναφορικά με την πρώτη, η επιστήμη αντιμετωπίζει τον αυτισμό ως μια σοβαρή αναπτυξιακή διαταραχή, η οποία χαρακτηρίζεται από δυσκολίες και περιορισμούς, που ποικίλλουν σε βαρύτητα από άτομο σε άτομο και αποτελούν διάχυτο χαρακτηριστικό της λειτουργικότητάς του (Folkman et al., 1986). Πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με τους Folkman et al. (1986), αυτές οι δυσκολίες και περιορισμοί αφορούν:

- στην κοινωνική κατανόηση, συναλλαγή και συναισθηματική αμοιβαιότητα,
- στον τρόπο επικοινωνίας και στη γλώσσα,
- στο περιορισμένο, στερεότυπο, επαναλαμβανόμενο ρεπερτόριο δραστηριοτήτων και ενδιαφερόντων, ενώ στη συμπεριφορά επικρατούν ιδιόρρυθμα ενδιαφέροντα και ενασχολήσεις,

- στην ανομοιογενή ανάπτυξη γνωσιακών λειτουργιών
- στην ανακόλουθη επεξεργασία αισθητηριακών προσλήψεων.

Αντίθετα, πάντα σύμφωνα με τους ίδιους ερευνητές, η υποκειμενική άποψη θέλει τον αυτισμό να αποτελεί ένα διαφορετικό τρόπο λειτουργίας του εγκεφάλου, της σκέψης και της αντίληψης του κόσμου (Folkman et al, 1986).

1.3.2. Ταξινόμηση Αυτισμού

Το σύστημα ταξινόμησης Νοητικών Διαταραχών DSM βασίστηκε στη Διεθνή Ταξινόμηση των Νόσων και Σχετικών Προβλημάτων Υγείας (International Classification of Diseases – ICD) ένα σύστημα που δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του Διεθνούς Στατιστικού Ινστιτούτου το 1893 ώστε να καλυφθεί η ανάγκη δημιουργίας μιας παγκοσμίως κοινής πολιτικής καταγραφής των νόσων υπό την αιγίδα του Παγκοσμίου Οργανισμού Υγείας. Το σύστημα ταξινόμησης ICD περιλαμβάνει κάθε νόσο, ενώ το DSM αφορά στις νοητικές και ψυχικές διαταραχές, γεγονός που το καθιστά καταλληλότερο για την περίπτωση των διαταραχών αυτιστικού φάσματος (Βαδικόλιας, 2008).

Σύμφωνα με την Αμερικάνικη Ψυχιατρική Εταιρεία που εξέδωσε την άνοιξη 2013 το Διαγνωστικό και Στατιστικό Εγχειρίδιο των Νοητικών Διαταραχών (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder – DSM) με τα νέα διαγνωστικά κριτήρια στην Ψυχική Υγεία, έγινε αποδεκτός ο περιγραφικός όρος «διαταραχή του φάσματος του αυτισμού» (autism spectrum disorder), ο οποίος χρησιμοποιείται για την περιγραφή «προδήλων ανεπαρκειών, που εκτείνονται σε περισσότερες της μιας περιοχές ανάπτυξης ενός παιδιού» (Στασινός, 2020:154). Οι συνηθέστερες αναπτυξιακές διαταραχές που, σύμφωνα με το DMS-IV, εντάσσονται στη διαταραχή του φάσματος του αυτισμού (APA, 2013) είναι:

Διαταραχή Asperger

Η Διαταραχή Asperger αποτελεί μια αναπτυξιακή διαταραχή η οποία διερευνήθηκε για πρώτη φορά από τον Hans Asperger (1944), ο οποίος περιέγραψε τα συμπτώματα και χαρακτηριστικά της, ενώ την αποκάλεσε «αυτιστική ψυχοπάθεια». Τα κλινικά χαρακτηριστικά της διαταραχής, όπως εντοπίστηκαν και περιγράφηκαν από τον Asperger μετά από εξέταση συγκεκριμένων περιπτώσεων,

φαινόταν να παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με την αναπτυξιακή διαταραχή που ήδη περιέγραψε ο Kanner, ωστόσο απουσίαζε η εικόνα της νοητικής υστέρησης και της υστέρησης σε επίπεδο γλωσσικής ανάπτυξης (Μανιφάβα & Κελέση, 2015). Στα χαρακτηριστικά της συγκαταλέγονται αδυναμίες κοινωνικοποίησης, και εκδήλωσης δυσαρέσκειας ή και έλλειψη προσπάθειας για κάθε μορφής κοινωνικής αλληλεπίδρασης, χωρίς ωστόσο να παρατηρούνται ελλείψεις όσον αφορά στην ανάπτυξη επικοινωνιακών δεξιοτήτων, παρόλο που αυτές είναι συνήθως μονόπλευρες. Περαιτέρω χαρακτηριστικά περιλαμβάνουν την ανάπτυξη ενδιαφερόντων που απέχουν από τα συνηθισμένα, την εκδήλωση συμπεριφορών που δεν συνάδουν με τα υφιστάμενα κοινωνικά πρότυπα, καθώς και σε αρκετές περιπτώσεις, υστέρηση σε επίπεδο κινητικής ανάπτυξης, που συνοδεύεται από αδέξιες κινήσεις των παιδιών (Νότας, 2005).

Διαταραχή Rett

Εκδηλώνεται κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων ετών του βρέφους και παρατηρείται κυρίως σε κορίτσια. Στις περισσότερες περιπτώσεις πριν την εκδήλωση της διαταραχής προηγείται ομαλή ανάπτυξη του βρέφους, για διάστημα 5 μηνών τουλάχιστον. Με την εκδήλωση της διαταραχής Rett ο ρυθμός ανάπτυξης κεφαλής αρχίζει να επιβραδύνεται (από τον 5^ο έως και τον 48^ο μήνα του βρέφους), ενώ από τον 5^ο έως και τον 30^ο μήνα, εκδηλώνονται διαταραχές στις σκόπιμες κινήσεις των άνω άκρων με ταυτόχρονη εμφάνιση στερεοτυπικών κινησιακών μοτίβων και προβλήματα κινησιολογικού συντονισμού. Παράλληλα, στην ίδια ηλικία, οι επικοινωνιακές δεξιότητες του βρέφους φθίνουν και εμφανίζονται αδυναμίες κοινωνικοποίησης, χαρακτηριστικές των διαταραχών του φάσματος του αυτισμού. Παρουσιάζεται υστέρηση στα επίπεδα της γλωσσικής και της ψυχοκινητικής ανάπτυξης. Τα αίτια εμφάνισης της διαταραχής Rett είναι άγνωστα, ενώ η πρόγνωση της είναι εξαιρετικά δυσχερής (Νότας, 2005; Φρανσίς, n.d.).

Παιδική Αποδιοργανωτική Διαταραχή ή σύνδρομο Heller

Πρόκειται για μια κλινική κατάσταση, η οποία εκδηλώνεται με χαρακτηριστικά παρόμοια με αυτά του αυτισμού. Το σύνδρομο Heller εμφανίζεται σε παιδιά πριν την ηλικία των δέκα ετών. Η ανάπτυξη του παιδιού, ενώ είναι ομαλή έως τους 48 μήνες

στη συνέχεια παρουσιάζει διαταραχή που μπορεί να εκδηλωθεί σε διαφορετικούς αναπτυξιακούς τομείς (γλωσσική ανάπτυξη, κοινωνικές δεξιότητες, προσαρμοστική συμπεριφορά, κινητικές δεξιότητες, σωματικός έλεγχος). Καθώς η κλινική εικόνα του Συνδρόμου Heller δεν παρουσιάζει σημαντικές διαφορές σε σχέση με τις λοιπές διαταραχές του φάσματος του αυτισμού, για τη διάγνωσή του απαιτείται η ύπαρξη τουλάχιστον δύο από τα ανωτέρω αναφερόμενα συμπτώματα (Heward, 2011).

Διάχυτη Αναπτυξιακή Διαταραχή Μη Προσδιοριζόμενη Αλλιώς

Στη διάχυτη αναπτυξιακή διαταραχή εντάσσεται το σύνολο των περιπτώσεων παιδιών που εκδηλώνουν συμπτώματα του φάσματος του αυτισμού, αλλά είτε αυτά εκδηλώνονται σε ηλικία μεγαλύτερη των τριών ετών, είτε τα συμπτώματα που εκδηλώνονται δεν εκτείνονται στο τρίπτυχο κοινωνικές δεξιότητες – γλωσσική ή/και σωματική επικοινωνία – συμπεριφορικές διαταραχές (Νότας, 2005; Heward, 2011).

Διευρυμένος φαινότυπος

Η περίπτωση του διευρυμένου φαινότυπου αποτελεί μια ειδική κατηγορία των διαταραχών του φάσματος του αυτισμού, καθώς σε αυτή εντάσσονται άτομα, στα οποία τα χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην ύπαρξη διαταραχής δεν είναι εμφανή και αναγνωρίσιμα. Τα άτομα αυτά των οποίων ο δείκτης νοημοσύνης είναι υψηλός, έχουν ικανοποιητικές κοινωνικές δεξιότητες, είναι αποδοτικοί στον εργασιακό τομέα και δημιουργούν οικογένεια. Πολλοί τοποθετούν τον διευρυμένο φαινότυπο στο φάσμα του αυτισμού πέραν του συνδρόμου Asperger (Νότας, 2005).

Στην τρέχουσα έκδοση του εγχειριδίου (DSM-V), υπάρχουν αρκετές διαφοροποιήσεις σε σχέση με το DSM-IV με εμφανέστερη την προαναφερθείσα αντικατάσταση του όρου «Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές – Δ.Α.Δ.» με τον όρο «Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος - Δ.Α.Φ.», ο οποίος αποτελεί πλέον μια διακριτή διαγνωστική κατηγορία, στην οποία εντάσσεται μια ομάδα συμπτωμάτων. Άλλη μια σημαντική διαφορά είναι και η κατηγοριοποίηση του Συνδρόμου Rett ως ξεχωριστή διαταραχή, με αποτέλεσμα την κατάργησή του από υποκατηγορία αυτιστικής διαταραχής. Καταργήθηκαν επίσης οι υποκατηγορίες Σύνδρομο Asperger, Αυτισμός, Παιδική Αποδιοργανωτική Διαταραχή και Δ.Α.Δ-μη προσδιοριζόμενη αλλιώς,

κατατασσόμενες πλέον στην ενιαία γενική κατηγορία, της Διαταραχής Αυτιστικού Φάσματος (APA, 2013).

1.3.3. Αιτιολογία αυτισμού

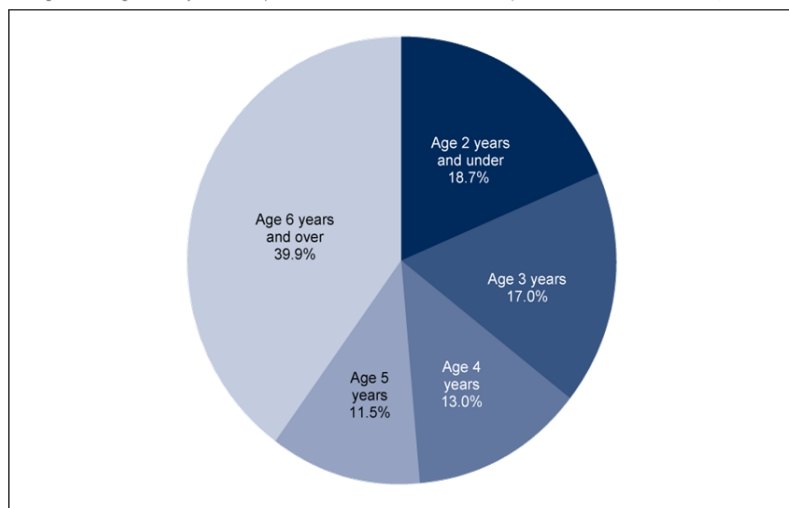
Σύμφωνα με τον Στασινό (2020), 3-4 παιδιά ανά 10.000, έχουν κάποια μορφή διαταραχής του φάσματος του αυτισμού, με τα αγόρια να παρουσιάζουν τριπλάσιες έως και τετραπλάσιες πιθανότητες από τα κορίτσια να εμφανίσουν διαταραχή. Όπως αναφέρει ο Νότας (2005), η εμφάνιση της διαταραχής φαίνεται να οφείλεται σε γενετικά αίτια, με τις έρευνες να εστιάζουν περισσότερο στη γενετική προδιάθεση και τους γενετικούς παράγοντες, σε διαφοροποιήσεις στη δομή του εγκεφάλου, σε ελλείψεις ενζύμων, βιταμινών και μετάλλων, στις ανοσοποιήσεις, τα εμβόλια και τις αντιβιώσεις, στις ουσίες που προκαλούν μολύνσεις, στις μολύνσεις από ιούς, αφρώδεις μολύνσεις και μολύνσεις των αυτιών, σε τροφικές αλλεργίες, σε περιβαλλοντικούς παράγοντες, χωρίς ωστόσο να περιορίζονται μόνο σε αυτούς τους τομείς (Νότας, 2005). Πλέον, η αντίληψη που επικρατούσε παλαιότερα ότι ο αυτισμός οφείλεται σε «κρύους γονείς» έχει εγκαταλειφθεί πλήρως. Η σχέση μητέρας – παιδιού, πατέρα – παιδιού ή των γονέων μεταξύ τους, δεν είναι η αιτία που προκαλεί τον αυτισμό, αλλά είναι πολύ σημαντική για την ανάπτυξη και την εξέλιξή του, όπως και η σχέση με τα άλλα μέλη της οικογένειας (Νότας, 2006; Μανιφάβα & Κελέση, 2015).

1.3.4. Χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτισμού

Η ύπαρξη αναπτυξιακής διαταραχής γίνεται αντιληπτή καθώς μεγαλώνει το παιδί, ενώ αξιόπιστη διάγνωση μπορεί να γίνει σε ηλικίες από 2-3 ετών. (Σταύρου, 2002). Χωρίς σωστή και έγκαιρη διάγνωση, όπως αναφέρουν οι Μανιφάβα και Κελέση (2015), τα παιδιά με διαταραχές αυτιστικού φάσματος μπορεί να καταδικαστούν σε μια υποτιμημένη ζωή, με ανεπαρκή πρόνοια και χωρίς αντιμετώπιση των ειδικών αναγκών τους. Σε έρευνα που έγινε στις ΗΠΑ από το Κέντρο Ελέγχου Λοιμώξεων (CDC) σε συνεργασία με το Εθνικό Κέντρο Στατιστικών Υγείας (NCHS) σχετικά με την ηλικία διάγνωσης διαταραχής αυτιστικού φάσματος, βρέθηκε ότι το 18,7% των διαγνώσεων αντιστοιχούσε σε παιδιά ηλικίας κάτω των δύο ετών, το 17,0% σε παιδιά ηλικίας τριών ετών, το 13% σε παιδιά τεσσάρων ετών, το 11, 5% σε παιδιά ηλικίας 5 ετών, ενώ το 39,9% σε

παιδιά από έξι ετών και άνω (Εικόνα 3). Τα στοιχεία της έρευνας μαρτυρούν δηλαδή ότι μόλις στις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας, οι γονείς και οι κηδεμόνες άρχισαν να ανταποκρίνονται έγκαιρα στα πρώτα συμπτώματα αναπτυξιακών διαταραχών, καθώς τα παιδιά με ημερομηνία γέννησης πριν το 2008, διαγνώστηκαν σε ηλικίες άνω των τεσσάρων ετών (CDC, 2011).

Figure 1. Percent distribution of child's age when parent or guardian was first told that child had autism spectrum disorder among children aged 6–17 years with special health care needs and autism spectrum disorder: United States, 2011



NOTE: Access data table for Figure 1 at: http://www.cdc.gov/nchs/data/databriefs/db07_tables.pdf#1.
SOURCE: CDC/NCHS, Survey of Pathways to Diagnosis and Services, 2011.

Εικόνα 3: Ηλικία πρώτης διάγνωσης αυτισμού στις Η.Π.Α. Πηγή: CDC/NCHS, 2011

Όπως αναφέρουν οι Μανιφάβα & Κελέση (2015); Heward (2011) τα χαρακτηριστικά που πρέπει να είναι παρόντα για τη διάγνωση μιας διαταραχής του φάσματος του αυτισμού είναι:

- **Διαταραχή της κοινωνικής αλληλεπίδρασης (κοινωνικότητας):** με αυτό δεν εννοείται τόσο η αποφυγή ή η αντίσταση στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, αλλά η υποκείμενη έλλειψη κοινωνικού ενδιαφέροντος και αντίληψης.
- **Διαταραχή της επικοινωνίας:** δηλαδή προβλήματα στην κατανόηση και στη χρήση μη-λεκτικής και λεκτικής επικοινωνίας. Η επικοινωνία και όχι ο λόγος, αποτελεί το κύριο πρόβλημα του αυτισμού. Η κατανόηση τείνει να περιορίζεται στα πράγματα που ενδιαφέρουν τα άτομα με αυτισμό και είναι κυριολεκτική και συγκεκριμένη. Τα άτομα που έχουν υψηλό δείκτη νοημοσύνης και ικανοποιητικό λεξιλόγιο μπορεί να επιλέγουν σχολαστικά τις λέξεις που χρησιμοποιούν, με την τελική διατύπωση των φράσεων να είναι επιμελημένη και πομπώδης.
- **Διαταραχή της φαντασίας:** τα άτομα αυτά διαθέτουν φαντασία που διαφέρει, (ποιοτικά και ποσοτικά) από τη φαντασία των άλλων ατόμων, καθώς

χαρακτηρίζονται από την απουσία ή την ελλειμματική ευελιξία στη σκέψη, ενώ αναπτύσσουν «τελετουργίες» και εμμονική ενασχόληση με αντικείμενα και πράξεις (Μανιφάβα & Κελέση 2015; Heward2011)

1.3.5. Διάγνωση αυτισμού

Σήμερα η διάγνωση σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να γίνει έγκαιρα. Για να είναι έγκυρη πρέπει να συνοδεύεται από σωστή, σαφή, αναλυτική ενημέρωση της οικογένειας, η οποία θα λαμβάνει παράλληλα συμβουλευτική υποστήριξη και θα συμμετέχει στον σχεδιασμό της θεραπευτικής – εκπαιδευτικής παρέμβασης (Νότας, 2006). Η οικογένεια, όπως αναφέρει ο Νότας (2006), έρχεται αντιμέτωπη με προβλήματα που προέρχονται κυρίως από το ίδιο το παιδί με τις ιδιαιτερότητές του και τις δυσκολίες του, από τις σχέσεις του ζεύγους αλλά και των άλλων μελών της οικογένειας, όπως αναγκαστικά διαμορφώνονται λόγω της ύπαρξης ατόμου με αυτισμό, από την γενική κοινωνικο-οικονομική κατάστασή της και από το πολιτισμικό περιβάλλον της και τις αντιλήψεις της κοινότητας (Νότας, 2006).

Η τελική διάγνωση διαταραχής αυτιστικού φάσματος στην Ευρώπη βασίζεται στο ταξινομητικό εγχειρίδιο της Παγκόσμιας Οργάνωσης Υγείας ICD-10, στο οποίο κατηγοριοποιούνται τα σύνδρομα που αναφέρονται στον παρακάτω πίνακα. Δίπλα από την ονομασία της διαταραχής υπάρχει μία στήλη, η οποία περιλαμβάνει τις παλαιότερες ονομασίες, που τους είχαν αποδοθεί από την ιατρική κοινότητα και τους ερευνητές – ή την εκλαϊκευμένη ονομασία τους (ΠΟΥ, 2008).

Πίνακας 1. Ταξινόμηση συνδρόμων διαταραχής αυτιστικού φάσματος κατά ICD-10

Σύνδρομο	Παλαιότερες ονομασίες
Αυτισμός της παιδικής ηλικίας	αυτιστική διαταραχή, βρεφικός αυτισμός, βρεφική ψύχωση, σύνδρομο Kanner
Άτυπος αυτισμός	άτυπη ψύχωση της παιδικής ηλικίας, νοητική καθυστέρηση με αυτιστικά χαρακτηριστικά
Σύνδρομο Rett	

Άλλη αποργανωτική (δυσενοποιητική) διαταραχή της παιδικής ηλικίας (Παιδική Αποδιοργανωτική Διαταραχή)	βρεφική άνοια, αποδιοργανωτική-αποαπαρτιωτική ψύχωση, σύνδρομο Heller
Διαταραχή υπερδραστηριότητας σχετιζόμενη με νοητική υστέρηση και στερεότυπες κινήσεις	
Σύνδρομο Asperger	αυτιστική ψυχοπαθητική διαταραχή, σχιζοειδής διαταραχή της παιδικής ηλικίας
Άλλες διάχυτες αναπτυξιακές διαταραχές	
Διάχυτη αναπτυξιακή διαταραχή, μη καθοριζόμενη	

(Πηγή: ΠΟΥ, 2008)

Όσον αφορά στα διαγνωστικά κριτήρια του αυτισμού, αυτά βασίζονται κυρίως στο Εγχειρίδιο Διαγνωστικής και Στατιστικής της Αμερικανικής Ψυχιατρικής Εταιρείας (DSM IV & V), μέσω του οποίου επιτυγχάνεται ο εντοπισμός των διαταραχών σε τρεις ευρείες περιοχές: α) την κοινωνική αλληλεπίδραση, β) την επικοινωνία, γ) τα στερεότυπα πρότυπα της συμπεριφοράς ή των ειδικών ενδιαφερόντων (APA, 2013).

Σημαντικά θεωρούνται δώδεκα κριτήρια για την κοινωνική αλληλεπίδραση, την επικοινωνία, τα στερεότυπα πρότυπα της συμπεριφοράς ή των ειδικών ενδιαφερόντων όπως παρουσιάζονται στον Πίνακα 2.

Πίνακας 2. Κριτήρια τριών περιοχών για τη διάγνωση διαταραχής αυτιστικού φάσματος (DSM IV & V)

Κοινωνική αλληλεπίδραση	Επικοινωνία	Στερεότυπα πρότυπα συμπεριφοράς ή ειδικών ενδιαφερόντων
έκδηλη μειονεξία στη	καθυστέρηση ή	έντονη ενασχόληση με

χρήση πολλαπλών μη λεκτικών συμπεριφορών	απουσία ανάπτυξης προφορικού λόγου, χωρίς αναπλήρωση μέσω εναλλακτικών τρόπων επικοινωνίας	τουλάχιστον ένα στερεότυπο και περιορισμένο πρότυπο ενδιαφερόντων σε μη φυσιολογικό βαθμό
αποτυχία ανάπτυξης κατάλληλων για την ηλικία σχέσεων με συνομήλικους	έκδηλη μειονεξία στις δεξιότητες συζήτησης	δύσκαμπτη προσκόλληση σε μη λειτουργικές ρουτίνες ή τελετουργίες
απουσία αυθόρμητης αναζήτησης άλλων με σκοπό την αλληλεπίδραση και το μοίρασμα των ενδιαφερόντων	στερεότυπη και επαναλαμβανόμενη χρήση του λόγου	στερεότυπες και επαναλαμβανόμενες κινητικές ιδιοτυπίες
απουσία ή σημαντικό έλλειμμα κοινωνικής ή συναισθηματικής αμοιβαιότητας	απουσία κατάλληλου, ανάλογου για την ηλικία, παιχνιδιού πλούσιου σε στοιχεία προσποίησης και κοινωνικής μίμησης	έντονη ενασχόληση με μέρη αντικειμένων

(Πηγή: APA, 2013)

Ένα άτομο με αυτισμό πρέπει να παρουσιάζει έξι από τα δώδεκα παρακάτω κριτήρια, δύο από τα οποία τουλάχιστον πρέπει να υποδηλώνουν διαταραχή ή έλλειμμα στην κοινωνική αλληλεπίδραση, ενώ πρέπει να υπάρχει και από ένα τουλάχιστον κριτήριο σχετικά με την επικοινωνία και τα στερεότυπα πρότυπα συμπεριφοράς (APA, 2013). Η έγκυρη διάγνωση βασίζεται στο αναπτυξιακό ιστορικό, στην καλή παρατήρηση και αξιολόγηση του παιδιού, καθώς και του πλαισίου διαβίωσης (ΠΟΥ, 2008; Νότας, 2006).

1.3.6. Αντιμετώπιση –Αποδοχή αυτισμού

Η έγκαιρη διάγνωση μιας διαταραχής του αυτιστικού φάσματος συμβάλλει στην έγκαιρη αποδοχή, αντιμετώπιση και διαχείριση των παιδιών με αυτιστική διαταραχή, και προσφέρει πολύτιμα οφέλη στο ίδιο το παιδί, στην οικογένειά του και στο ευρύτερο περιβάλλον του. Η εφαρμογή των καταλλήλων, κάθε φορά, στρατηγικών παρέμβασης, όσο το δυνατόν νωρίτερα είναι δυνατόν να περιορίσει αφενός την εδραίωση της όποιας προβληματικής συμπεριφοράς του παιδιού, αφετέρου το ενδοοικογενειακό άγχος που προκαλείται από την ύπαρξη της αυτιστικής διαταραχής σε κάποιο παιδί της οικογένειας (Νότας, 2006).

Σύμφωνα με τους Folkman et al. (1986), ο σχεδιασμός των απαιτούμενων στρατηγικών αντιμετώπισης των παιδιών με αυτιστική διαταραχή βασίζεται, σε γενικές γραμμές, στη θεωρία του ψυχολογικού στρες και της προσαρμογής (coping) που αναπτύχθηκε κυρίως από τους Lazarus, Folkman και άλλους συνεργάτες τους. Η συγκεκριμένη θεωρία, αναγνωρίζει τη γνωστική αποτίμηση (cognitive appraisal), η οποία περιγράφει τις διαδικασίες που ακολουθεί ένα άτομο προκειμένου α) να ερμηνεύσει την τρέχουσα κατάσταση που αντιμετωπίζει και β) να αποφασίσει για το εάν αυτή αποτελεί ή όχι απειλή για τον ίδιο π.χ. για την ασφάλεια ή την ευημερία του. Παράλληλα, η ίδια θεωρία περιγράφει κατά πόσο είναι εφικτή η διαχείριση της γνωστικής αποτίμησης. Αναγνωρίζει επίσης την προσαρμογή (coping), δηλαδή τη συνεχή διαμόρφωση και αλλαγή των συνειδητών γνωστικών και συμπεριφορικών προσπαθειών του ατόμου προκειμένου να μπορέσει να αντιμετωπίσει και να διαχειριστεί δεδομένες εξωτερικές ή/και εσωτερικές απαιτήσεις – ανάγκες, τις οποίες αποτιμά ως επαχθείς ή αποτιμά ότι οι πόροι διαχείρισής τους υπερβαίνουν τους διαθέσιμους δικούς του πόρους. Οι δύο παραπάνω διεργασίες αποτελούν τους σημαντικότερους παράγοντες ρύθμισης των διαπροσωπικών σχέσεων και της άμεσης και μακροπρόθεσμης εξέλιξης τους, όσον αφορά σε περιπτώσεις αγχωτικών ατόμων ή ατόμων με ιδιαιτερότητες (π.χ. άτομα με αυτιστική διαταραχή και τα άτομα του περιβάλλοντός τους) (Folkman et al, 1986).

Όπως αναφέρουν οι Folkman et al (1986), σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία του ψυχολογικού στρες και της προσαρμογής, η διαμόρφωση στρατηγικών αντιμετώπισης των παιδιών με αυτιστική διαταραχή, καθώς και των οικείων τους, αποτελεί μια πολύ-παραγοντική ανάλυση των δεδομένων της κάθε οικογένειας, ώστε να επιτευχθεί τελικά μια αποτελεσματική αντιμετώπιση του συνόλου των αναγκών

της, τόσο ως προς το παιδί όσο και ως προς την οικογένεια. Δεν απαιτείται απλώς η αντιμετώπιση με φαρμακευτική αγωγή και εκπαίδευση και φροντίδα μόνο του παιδιού που έχει διαγνωσθεί με κάποια διαταραχή του αυτιστικού φάσματος. Απαιτείται η βέλτιστη δυνατή «προσαρμογή» (coping) τόσο του ίδιου του παιδιού, όσο και όλης της οικογένειας. Επομένως, όπως εξηγούν οι Μανιφάβα και Κελέση (2015), πρέπει να αντιμετωπισθεί και να διαμορφωθεί το σύνολο των συνειδητών γνωστικών και συμπεριφορικών προσπαθειών της οικογένειας σε ατομικό και σε ομαδικό επίπεδο, ώστε να επιτευχθεί ο μέγιστος δυνατός περιορισμός της πίεσης που επιδέχονται από το γεγονός της ύπαρξης ενός ιδιαίτερου παιδιού στους κόλπους της οικογένειας. Τα βήματα που πρέπει να ακολουθηθούν για την αντιμετώπιση ενός παιδιού με αυτιστική διαταραχή, αφορούν αφενός το ίδιο το παιδί και, αφετέρου, όλη την οικογένειά του (Folkman et al., 1986, σελ. 992-993; Μανιφάβα & Κελέση, 2015).

Οι Μανιφάβα & Κελέση (2015) τονίζουν ότι η επιλογή της θεραπευτικής – εκπαιδευτικής παρέμβασης που θα προκριθεί πρέπει να είναι κατάλληλη, τόσο για το παιδί όσο και για την οικογένειά του. Παράλληλα, θα πρέπει να βασίζεται στην καλλιέργεια αισθήματος εμπιστοσύνης και ασφάλειας στο παιδί προς την οικογένειά του, τους ανθρώπους που το φροντίζουν και τους επαγγελματίες υγείας με τους οποίους αλληλοεπιδρά. Για να αναπτύξει ένα παιδί με αυτιστική διαταραχή τέτοιου τύπου συναισθήματα, πρέπει να αισθανθεί καταρχήν ότι τα άτομα που τον φροντίζουν και εκπαιδεύουν, το ακούν, το κατανοούν και το αγαπούν (Μανιφάβα & Κελέση, 2015). Όπως αναφέρει και ο Νότας (2005) για να μπορέσει ένα παιδί με αυτιστική διαταραχή να λειτουργήσει και να αναπτυχθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, χρειάζονται συγκεκριμένες συνθήκες διαβίωσης που χαρακτηρίζονται από συναισθηματική ζεστασιά, ψυχολογική και λειτουργική υποστήριξη, αλλά διαθέτουν υψηλά επίπεδα εργονομίας, λειτουργικότητας, σταθερότητας και συνέπειας. Αντίθετα, παράγοντες όπως αστάθεια στο ωράριο, έντονοι ήχοι και χρώματα, ύπαρξη πολλών αντικειμένων ή παιχνιδιών, συνήθως αποτελούν αρνητικά ερεθίσματα και οδηγούν σε συναισθηματικά ξεσπάσματα, έντονες αντιδράσεις των παιδιών με διαταραχή αυτιστικού φάσματος, ενώ μάλιστα αποτελούν εμπόδια για την ανάπτυξή τους (Νότας, 2005).

Εκτός της έγκαιρης διάγνωσης, σημαντικό ρόλο για την υποστήριξη ενός παιδιού με διαταραχή αυτιστικού φάσματος παίζει, σύμφωνα με τον Στασινό (2020) η παρακολούθησή του από διεπιστημονική ομάδα με παιδοψυχίατρο, ψυχολόγο,

παιδιάτρο με ειδικευση στην αναπτυξιακή αξιολόγηση, κοινωνικό λειτουργό, ειδικό παιδαγωγό. Η ομάδα αυτή θα πρέπει να συνεργάζεται και να παρέχει υπηρεσίες συμβουλευτικής στους γονείς του παιδιού με αυτιστική διαταραχή. Συνήθως, απαιτείται σχεδιασμός ενός εξατομικευμένου προγράμματος αντιμετώπισης των ιδιαιτεροτήτων του εκάστοτε παιδιού. Αντίστοιχο πρόγραμμα θα πρέπει να εφαρμόζεται και στα πλαίσια της σχολικής του εκπαίδευσης, βάσει των ειδικών αναγκών του κάθε παιδιού (Στασινός, 2020).

Ο Νότας (2006) υπογραμμίζει ότι για την επίτευξη και τον σχεδιασμό αποτελεσματικών στρατηγικών αντιμετώπισης παιδιών με αυτιστικές διαταραχές, απαιτείται τόσο από την οικογένεια του παιδιού, όσο και από τους επαγγελματίες υγείας να παρατηρούν το παιδί με προσοχή, καθώς κάθε κίνηση ή αντίδραση μπορεί να έχει ιδιαίτερη σημασία και νόημα ή να αποτελεί μια προσπάθεια εκδήλωσης των «θέλω» και των αναγκών του ή και επικοινωνίας του με τους γύρω του. Ένα παιδί με αυτιστική διαταραχή εκδηλώνει συχνά τα συναισθήματά και τις ανάγκες του μέσω έντονων αντιδράσεων. Γι' αυτό, θα πρέπει να υπάρχει η δυνατότητα να «διαβαστεί» και να ερμηνευθεί η κάθε του αντίδραση. Για παράδειγμα, ο στροβιλισμός του σημαίνει ανάγκη απομόνωσής του ή αντιμετώπισης του άγχους του, το να πετάει αντικείμενα σημαίνει ότι θέλει να τραβήξει την προσοχή του γονέα του ή ότι θέλει να εκφράσει μια ανάγκη του χωρίς να μπορεί να βρει πώς να το πει ή να το δείξει, κ.τ.λ. (Νότας, 2006).

Οι Μανιφάβα & Κελέση (2015) αναφέρουν ότι σημαντική είναι επίσης και η αντιμετώπιση των αρνητικών αντιδράσεων και συμπεριφορών, ειδικά σε περιπτώσεις που αυτές είναι επικίνδυνες για το παιδί ή τους οικείους του ή εμποδίζουν την ανάπτυξή του (Μανιφάβα & Κελέση, 2015). Εκτός από την αναγνώριση των αρνητικών του αντιδράσεων, σύμφωνα με τον Νότα (2006), είναι απαραίτητη η αναγνώριση των θετικών αντιδράσεων απέναντι σε καταστάσεις, αντικείμενα και δραστηριότητες που κινούν το ενδιαφέρον του και του δημιουργούν ευχάριστα συναισθήματα, τα οποία θα πρέπει να αποτελούν τα σημεία εκκίνησης των παρεμβάσεων, με στόχο την «αποδοχή της συμμετοχής» κάποιου άλλου προσώπου και την πρόκληση άμεσης επικοινωνιακής πρόθεσης στο παιδί (Νότας, 2006). Ο Στασινός (2020) αναφέρει ότι ο ενήλικας – εκπαιδευτικός ή κηδεμόνας – θα πρέπει να προσεγγίζει το παιδί με προσεκτικές κινήσεις, για μικρή χρονική διάρκεια κάθε φορά, η οποία θα αυξάνεται σταδιακά. Σύμφωνα με τον Νότα (2006) το πρόσωπο

που αναλαμβάνει κάθε φορά τον ρόλο του «ενήλικα» θα πρέπει να αποτελεί μια πολύ διακριτική παρουσία η οποία θα γίνεται με σταθερούς ρυθμούς περισσότερο ενεργή, με στόχο τη δημιουργία μιας σχέσης – κλειδί. Μετά τη δημιουργία αυτής της πρώτης σχέσης – κλειδί, ακολουθεί η προσπάθεια διεύρυνσης των κοινωνικών επαφών του παιδιού, μέσα από τη συμμετοχή του σε δραστηριότητες άλλων παιδιών, οπότε και υπάρχουν πιθανότητες δημιουργίας κι άλλων σχέσεων – κλειδιών (Νότας, 2006).

1.3.7. Οικογένεια με παιδί αυτιστικού φάσματος

Σε μια οικογένεια, μέλος της οποίας έχει διαγνωσθεί με κάποια διαταραχή του αυτιστικού φάσματος, συνήθως δημιουργούνται έντονα στρεσογόνες καταστάσεις που μπορεί να εστιάζουν τόσο στο ίδιο το πρόβλημα του παιδιού, όσο και στα συναισθήματα των υπόλοιπων μελών της οικογένειας. Σύμφωνα με τον Νότα (2006), η διάγνωση οποιασδήποτε διαταραχής αποτελεί την πιο τραυματική στιγμή για τους γονείς ενώ οι Μανιφάβα & Κελέση (2015) σημειώνουν πως είναι πολύ οδυνηρό χτύπημα και προκαλεί σοκ και θλίψη. Ωστόσο, η πάροδος του χρόνου, η αγάπη προς το παιδί και η συνήθεια, λειτουργούν θεραπευτικά και σταδιακά επιτυγχάνεται η αποδοχή της διαταραχής του παιδιού. Παρόλη την αποδοχή της ιδιαιτερότητας του παιδιού τους, οι περισσότεροι γονείς συνεχίζουν να αντιμετωπίζουν με καχυποψία και άρνηση το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποια πλήρης θεραπεία (Σπανοπούλου και συν, 2012). Η προσαρμογή των γονέων στην αναπηρία του παιδιού τους συντελείται μέσα από μια σειρά σταδίων, (σοκ, άρνηση, θλίψη και θυμός, προσαρμογή, αναδιοργάνωση) σύμφωνα με τα οποία, η διάγνωση ενός αυτιστικού παιδιού σηματοδοτεί την εμφάνιση μιας οικογενειακής κρίσης. Ο αριθμός και η ονομασία των σταδίων μπορεί να ποικίλλουν μεταξύ των ερευνητών, όμως το κοινό είναι, ότι από όλους προτείνεται ως τελικό στάδιο η αποδοχή του αυτισμού, η ανάπτυξη θετικών συναισθημάτων από την πλευρά των γονιών και η προσαρμογή στις νέες προκλήσεις (Νότας, 2006).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2.1 Ορισμός κινηματογράφου

«Ο κινηματογράφος είναι η "έβδομη τέχνη", η σύνθεση όλων των πλαστικών τεχνών, σε ρυθμική κίνηση, ρυθμικών τεχνών σε πίνακες και σε γλυπτά των φώτων». Έτσι τον ορίζει το 1921 ο Canudo (L' Artducinema, 1960, σελ.137). Σύμφωνα με τον Αϊζενστάιν «ο κινηματογράφος θα είναι μια καινούργια και θαυμαστή παραλλαγή της τέχνης που θα συγχωνεύει σε ένα μόνο σύνολο, θα συγκερνά μέσα της τη ζωγραφική και το δράμα, τη μουσική τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική και το χορό, το τοπίο και τον άνθρωπο, την εικόνα και τον λόγο» (Κολοβός, 1988 σελ.137) Ο Robert, σύμφωνα με τον Κολοβό (1988), θέλοντας να δώσει έναν άλλο ορισμό για τον κινηματογράφο αναφέρει ότι είναι: α) μια διαδικασία που επιτρέπει τη φωτογραφική εγγραφή και την προβολή εμψυχωμένων απόψεων και β) είναι η τέχνη σύνθεσης τεχνικών διαδικασιών και πραγμάτωσης ταινιών ενώ για τον Mauss ο κινηματογράφος αποτελεί «ένα συνολικό κοινωνικό γεγονός» που μπορεί να διερευνηθεί από τέσσερις απόψεις: την οικονομική, την τεχνολογική, την κοινωνιολογική και την αισθητική (Κολοβός, 1988).

Σύμφωνα με το Λεξικό του Διζικιρίκη, (1985) ένας ορισμός είναι εφικτός, όταν προσδιορίζεται: α) από μια ιστορική κρίση, δηλαδή όταν εξετάζεται η σημασία που αποκτά ο κινηματογράφος μέσα από τους σταθμούς από τους οποίους πέρασε, ώσπου να χαρακτηριστεί σαν «τέχνη», β) από μια θεωρητική κρίση που σημαίνει ταυτόχρονα και μια έρευνα του ζητήματος, όπως παρουσιάζεται σήμερα, μέσα από τις ποικίλες εκδοχές του.

2.2 Απαρχές και πρώτα βήματα

Ο κινηματογράφος στην αρχή του ήταν πολύ περισσότερο τεχνική παρά τέχνη, η οποία γεννήθηκε μέσα από τις προσπάθειες αναπαράστασης της κίνησης μέσω της ανασύνθεσής της από τις άπειρες στιγμές ακινησίας (Μποντίνας, 1993). Η εφεύρεση της προβολής και της φωτογραφίας ήταν δύο τεχνοεπιστημονικά επιτεύγματα που συνέβαλαν σε αυτήν. Πολλοί εφευρέτες προσπάθησαν να αναπαραστήσουν την κίνηση αξιοποιώντας τα επιτεύγματα της φωτογραφίας. Στον κινηματογράφο εκείνοι που κατάφεραν να το επιτύχουν με ικανοποιητικά αποτελέσματα ήταν οι Thomas Edison και οι αδερφοί Auguste και Louis Lumière (Δελβερούδη, 2002).

Ο Edison με τη βοήθεια του φωτογράφου Dickson, κατασκευάζει δύο συσκευές, τον κινητογράφο, μια μηχανή λήψης, και το κινητοσκόπιο, μια μηχανή προβολής. Ο Edison κατοχυρώνει και τις δύο ευρεσιτεχνίες το 1891 και είναι ο πρώτος στην ιστορία του κινηματογράφου που δημιούργησε κινηματογραφικό στούντιο, το "Μπλακ Μόρια". Στην Γαλλία, οι αδερφοί Lumière κατασκευάζουν ένα μηχανήμα, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα μηχανή προβολής, λήψης και τυπωτικό μηχανήμα και κατοχυρώνουν διεθνώς την ονομασία κινηματογράφος. Ο όρος κινηματογράφος εισάγεται πρώτα το 1892 από το Γάλλο εφευρέτη Λέον, ο οποίος ωστόσο δεν κατορθώνει να πληρώσει το χρηματικό αντίτιμο και να το κατοχυρώσει ως ευρεσιτεχνία (Ραφαηλίδης, 1996; Μποντίνας, 1993).

Η μηχανή των Lumière είναι φορητή και οι Γάλλοι κινηματογραφιστές απαθανατίζουν σκηνές από την καθημερινή ζωή στα εργοστάσια και τα πάρκα, τις οποίες στη συνέχεια προβάλλουν σ' έναν αρχικά μικρό κύκλο καλλιτεχνών. Γρήγορα, ωστόσο, θα ξεκινήσουν οι προβολές στο ευρύ κοινό έναντι αντιτίμου. Η πρώτη επίσημη δημόσια προβολή πραγματοποιήθηκε στο Salon Indienne Grand Café, στο Παρίσι, το 1895. Χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του κοινού, που παρακολουθεί μία από τις πρώτες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου, των αδελφών Lumière, την «Αφιξη του τρένου στον σταθμό Ciotat» (L' arrivée d' un train en gare de la Ciotat). Το τρένο εικονιζόμενο σε φυσικό μέγεθος να κινείται προς την κατεύθυνση των θεατών, έστρεψε τους τελευταίους σε φυγή από φόβο μιας επικείμενης πρόσκρουσης (Brodwell & Thompson, 2020).

2.3 Κινηματογραφικά πρωτοποριακά κινήματα

Τρία είναι τα κύρια πρωτοποριακά κινήματα που άκμασαν μέσα στα πλαίσια του κινηματογράφου της εποχής: Ο Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός (1915-1929), ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός (1920-1930) και το κίνημα του Σοβιετικού Μοντάζ (1925-1933).

Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός

Το νέο αισθητικό ρεύμα του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού κάνει την εμφάνισή του στις αρχές του αιώνα, με κύριους εμπνευστές τους: Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein και Louis Delluc. Πρόκειται για δημιουργούς-

διανοούμενους και θεωρητικούς του κινηματογράφου, που εγκαταλείπουν την σταθερή, αμετάβλητη απεικόνιση των αντικειμένων και επιχειρούν να συλλάβουν τις φευγαλέες οπτικές εντυπώσεις (impressions), που δημιουργεί το φως. Επιδιώκουν ν' απαλλάξουν τον κινηματογράφο από τη θεατρικότητα και τη λογοτεχνικότητα, που χαρακτήριζε τις μέχρι τότε παραγωγές. Οι Γάλλοι ιμπρεσιονιστές αντιμετώπιζαν τον κινηματογράφο ως μια αυτόνομη μορφή τέχνης, η οποία προσφέρει μοναδικές δυνατότητες έκφρασης στον καλλιτέχνη (Nowell-Smith, 1996; Μποντίνας, 1993).

Για τους ιμπρεσιονιστές, σύμφωνα με τους Brodwell & Thompson, (2020) ο ρυθμός έπαιξε κεντρικό ρόλο στην ταινία, εφόσον παρείχε τον τρόπο να δίνεται έμφαση στη εσωτερική, συναισθηματική ή νοητική ζωή των χαρακτήρων της δράσης κι όχι στην εξωτερική δράση καθαυτή. Επέμεναν πως ο ρυθμός φέρνει τον κινηματογράφο πιο κοντά στη μουσική απ' ό,τι οποιοδήποτε άλλο είδος τέχνης. Η ρυθμική βάση των ταινιών είναι το γρήγορο μοντάζ ενώ ένα καινοφανές εύρος οπτικών τεχνασμάτων (ίριδες, διπλοτυπίες, μάσκες, καθρέφτες παραμόρφωσης) λειτουργούν ως αποτυπώσεις και ίχνη των συναισθημάτων των χαρακτήρων (Brodwell & Thompson, 2020). Χαρακτηριστική ταινία για την αναπαράσταση των ονειροπολήσεων και φαντασιώσεων αποτελεί η ταινία «Η χαμογελαστή Κυρία Μπετέ», 1922 της Dulak. Άλλες ταινίες ορόσημο του ιμπρεσιονισμού αποτελούν «Η πλημμύρα» του Delluk, «Πιστή καρδιά» και «Η ωραία Νιβερνέζα» του Epstein, «Η δέκατη συμφωνία» του Gance, «το Ελ Ντοράντο» του Marcel L'Herbier (Nowell-Smith, 1996).

Γερμανικός Εξπρεσιονισμός

Σύμφωνα με τους Ραφαηλίδη (1996) & Μποντίνας, (1993) στις αρχές του 1920 κάνει πρεμιέρα στο Βερολίνο μία ταινία που αναγνωρίζεται ως νέο είδος στο κινηματογράφο. «Το εργαστήρι του Δρ. Καλιγκάρι» (Das Cabinet des dr. Caligari) του Robert Wiene θεωρείται η πρώτη εξπρεσιονιστική ταινία. Είναι η εποχή μετά την ήττα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου, όπου στη Γερμανία επικρατεί μεγάλος πληθωρισμός, ανέχεια, εγκληματικότητα και γενικότερα καταστάσεις που δημιουργούν μια τάση φυγής από την πραγματικότητα και την αναζήτηση ενός φανταστικού, μαγικού κόσμου. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ανήκει στο ευρύτερο

κίνημα του εξπρεσιονισμού που εκδηλώθηκε και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, καθώς επίσης και σε άλλες τέχνες, όπως η αρχιτεκτονική και η ζωγραφική.

Γενικότερα ο γερμανικός εξπρεσιονισμός, όπως διαβάζουμε στον Ραφαηλίδη, (1996) & Μποντίνα (1993), διακρίνεται από το έντονο μακιγιάζ, τον έντονο φωτισμό και το παίξιμο των ηθοποιών που θυμίζει την τέχνη της παντομίμας. Στην οθόνη εισβάλλει μια στρατιά από τέρατα. Σπουδαίες ταινίες του εξπρεσιονισμού είναι «Νοσφεράτου ο Βρικόλακας» του Μουνάου, «Το Γκόλεμ» του Paul Wegener, «Τα τρία φώτα», «Η Αυγή» του Φάουστ, «Μητρόπολις» και «Η διαθήκη του Δόκτορος Μαμπούζε» του Φριτς Λανγκ, «Το κουτί της Πανδώρας» του Georg Wilhelm Pabst. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός θα ανοίξει αργότερα το δρόμο στα έργα φρίκης και φαντασίας καθώς και στο φιλμ νουάρ, και θα επηρεάσει τον γαλλικό κινηματογράφο (Ραφαηλίδης, 1996; Μποντίνας, 1993).

Κίνημα του Σοβιετικού Μοντάζ

Στην Ρωσία οι σκηνοθέτες διανοούμενοι, που συνδέονταν με την Κρατική Σχολή Κινηματογράφου, που ιδρύεται το 1920, έχουν στόχο να συμφιλιώσουν την ελευθερία της δημιουργίας με την πολιτική αποτελεσματικότητα και διατυπώνουν μανιφέστα, όπου θέτουν την τεχνική του μοντάζ ως το «αδιαμφισβήτητο αξίωμα της παγκόσμιας κινηματογραφικής κουλτούρας» (Stam, 2006, σελ 60).

Σύμφωνα με τον Stam (2006) ο Kuleshon, μέσα από μια σειρά πειραμάτων προσπάθησε να αποδείξει ότι οι ηθοποιοί δεν χρειάζεται να υποδύονται εκφραστικά γιατί είναι το μοντάζ που προκαλεί τα συναισθήματα και τους συνειρμούς στους θεατές. Πρόκειται για το γνωστό έκτοτε "πείραμα του Kuleshon" σχετικά με τη δύναμη της σύνδεσης κάδρων που αναδεικνύει την κινηματογραφική τεχνική έναντι της ερμηνείας του ηθοποιού ή του οπτικού περιεχομένου ενός μονοπλάνου.

Ο Pudovkin με τη σειρά του, όπως αναφέρει ο Μποντίνας, (1993), μέσα από τα συγγράμματά του, που μεταφράστηκαν και χρησιμοποιήθηκαν σε κινηματογραφικές σχολές παγκοσμίως, διατύπωσε τις βασικές αρχές της αφήγησης και της χωροχρονικής ακολουθίας από την πλευρά του σκηνοθέτη. Ήταν ο πρώτος που συστηματοποίησε τις θεωρίες για την αισθητική του κινηματογράφου και αντιλήφθηκε τις μεγάλες δυνατότητες του κινηματογράφου να εκφράζεται πρώτα και κύρια μέσα από το μοντάζ. Για τον ίδιο το μυστικό μιας ταινίας βρίσκεται στους

κανόνες οργάνωσης του βλέμματος που μπορεί και χειρίζεται η τεχνική του μοντάζ. Οι πιο σημαντικές από τις ταινίες του υπήρξαν οι εξής: «Η μάνα», «Το τέλος της Αγίας Πετρούπολης», «Θύελλα στην Ασία» (Μποντίνας, 1993).

Ο Eisenstein, αναφέρουν οι Ραφαηλίδης (1996) & Stam (2006), μετατρέπει το μοντάζ σε μέσο έκφρασης ιδεών. Το 1924 σκηνοθετεί την «Απεργία», ταινία που γυρίζεται εξολοκλήρου μέσα σ' ένα εργοστάσιο κι αποτελεί την πρώτη σημαντική ταινία του κινήματος του Μοντάζ. Με το έργο του «Το Θωρηκτό Ποτέμκιν» που προβάλλεται και σε χώρες εκτός της Σοβιετικής Ένωσης, αναγνωρίζεται διεθνώς. Η πολιτική σκέψη του Αϊζενστάιν ήταν συνυφασμένη με την τεχνική του. Σε ένα πρώτο στάδιο έδωσε έμφαση στο "μοντάζ των ατραξιόν", αντλώντας εικόνα από το τσίρκο και τα Λούνα Παρκ με στόχο να προκαλέσει σοκ στον θεατή και την έντονη αντίδρασή του (Ραφαηλίδης, 1996; Stam, 2006).

Όπως αναφέρει ο Μποντίνας (1996) ο Vertov, πίστευε ότι ο κινηματογράφος θα υποτασσόταν στην αντικειμενικότητα του φακού, η οποία και αποτελεί την εγγύηση για την ανεύρεση της αλήθειας των κοινωνικών φαινομένων. Υποστήριζε το γύρισμα των ταινιών στο δρόμο και μακριά από τα στούντιο, προκειμένου να δείξει τους ανθρώπους όπως πραγματικά ήταν κι όχι όπως φαίνονται πίσω από το μακιγιάζ και τα κοστούμια και στόχευε πάντα στην κοινωνική αλήθεια. Αξιόλογες ταινίες του αποτελούν οι εξής: «Ιστορία μιας μπουκιάς ψωμιού», «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή». Οι απόψεις του επηρέασαν σημαντικά τον κινηματογραφικό ρεαλισμό μετά το 1940.

2.4 Το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο

Ο όρος βωβός κινηματογράφος χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις ταινίες που δεν είχαν ηχητικούς διαλόγους. Οι διάλογοι γίνονται μέσω παντομίμας και κάρτες τίτλων-διαλόγων. Όπως αναφέρει ο Gomery (2005), η πρώτη ταινία βωβού κινηματογράφου γυρίστηκε από τον Louis La Prince το 1888 και είχε διάρκεια μόλις δύο δευτερόλεπτα (Reader, 2000). Κατασκευές, όπως το Chronophone (χρονόφωνο), που κατασκεύασε το 1902 ο Γάλλος μηχανικός Gaumont, το Cameraphone (καμεράφωνο) του Αμερικανού εφευρέτη E. Norton (1908), ή το kinetophone (κινητόφωνο) του Edison (1913), προσπάθησαν να λύσουν το θέμα του ήχου, αλλά χρησιμοποιήθηκαν κυρίως σε παραστάσεις βαριετέ μέχρι τελικά να εγκαταλειφθούν.

Οι κύριοι λόγοι που καταδίκασαν σε αποτυχία τις απόπειρες της εποχής ήταν, σύμφωνα με τους Gomery & Altman (2005) α) η αδυναμία πλήρους συγχρονισμού εικόνας και ήχου, β) η ανεπάρκεια στην ηχητική ενίσχυση, γ) το υψηλό κόστος και δ) η οικονομική απόδοση αυτών των κατασκευών (Gomery, 2005; Altman, 2005). Όπως διαβάζουμε στον Altman, (2005) το 1923, κατασκευάζεται το Phono film (φωνοφίλμ), συσκευή εγγραφής ήχου πάνω σε φιλμ από τον Lee de Forest και ενώ είναι αρκετά αποτελεσματική, οι μεγιστάνες της βιομηχανίας του κινηματογράφου δεν την προκρίνουν θεωρώντας πως πρόκειται για ακόμη μία συσκευή προορισμένη για βαριετέ (Altman, 2005). Η ιστορία της έλευσης του ήχου στον κινηματογράφο ουσιαστικά ξεκινά το 1926, με τη συσκευή Vitaphone της Warner Brothers ένα σύστημα συγχρονισμένης εγγραφής εικόνας και ήχου σε γραμμοφωνικό δίσκο. Την ίδια χρονιά, προβάλεται η τρίωρη ταινία «Δον Ζουάν», η οποία ενσωματώνει ηχογραφημένα ηχητικά εφέ και μουσική, αλλά καθόλου διαλεκτικό διάλογο. Η ταινία που θα σηματοδοτήσει το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο είναι «Ο τραγουδιστής της τζαζ» (The Jazz Singer, 1927) της Warner Bros, μια εν μέρει μόνο ομιλούσα ταινία μεγάλου μήκους, που βασίζεται στην ίδια τεχνολογία. Στην Ευρώπη, η έλευση του ήχου στον κινηματογράφο πραγματοποιείται με την γερμανική παραγωγή «Φιλώ το χέρι σας κυρία μου» (Ich küsse Ihre Hand, Madame) στις αρχές του 1929, η οποία όμως δεν ενσωματώνει διαλόγους. Λίγους μήνες αργότερα θα προβληθεί η βρετανικής παραγωγής «The Clue of the New Pin» που αποτελεί την πρώτη εν μέρει ομιλούσα ταινία στην Ευρώπη (Brodwell & Thompson, 2020). Για τον Αμερικάνο ιστορικό Gomery, όμως, η ημερομηνία σταθμός για το πέρασμα στον ομιλούντα κινηματογράφο είναι η 11η Μαΐου 1928 όταν οι μεγαλύτερες αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες υπέγραψαν συμβόλαια συνεργασίας, εδραιώνοντας το νέο κινηματογραφικό καθεστώς. Η ενσωμάτωση του ήχου στον κινηματογράφο σηματοδοτεί για τις Ηνωμένες Πολιτείες την έναρξη της "Χρυσής εποχής του Χόλυγουντ" και μαζί με αυτήν ένα είδος αποικισμού, όχι αμιγώς οικονομικού αλλά βασικά πολιτισμικού για τον υπόλοιπο κόσμο (Gomery, 2005).

Στη βωβή κινηματογραφία, όπως αναφέρει ο Eymann (1999) το οπτικό στοιχείο ήταν αυτό που απέδιδε το νόημα και απαιτούσε τη συμμετοχή της αντίληψης του θεατή ενώ με την ενσωμάτωση του ήχου, το λεκτικό στοιχείο εκφράζει το νόημα μέσω της ρητής διατύπωσης. Ο διάλογος κάνει κυριολεκτική κάθε στιγμή και μετατρέπει σε αντικειμενική κάθε υποκειμενική έκφραση μετασχηματίζοντας

ταυτόχρονα το κινηματογραφικό ύφος (Eyman, 1999). Όπως αναφέρει ο Μποντίνας (1993) η πιο χαρακτηριστική περίπτωση αμφισβήτησης της αισθητικής του ομιλούντα κινηματογράφου ανήκει στον Charlie Chaplin (Τσάρλι Τσάπλιν), ο οποίος είπε ότι η τέχνη της παντομίμας θα γινόταν άσχημη.

2.5 Ο κινηματογράφος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο

Ιταλικός Νεορεαλισμός

Τη δεκαετία του 1940 αναπτύσσεται στην Ιταλία ο Ιταλικός νεορεαλισμός που με τη σειρά του θα επηρεάσει την εξέλιξη του κινηματογράφου στη χώρα. Επηρεασμένος από το Μουσολινικό καθεστώς οι άνθρωποι του ιταλικού κινηματογράφου αντιδρούν στην επιβολή ενός ψευδοϊστορισμού και ενός "κινηματογράφου των ντεκόρ". Η αρχή γίνεται το 1942 όταν ο Βισκόντι με την ταινία «Οσεσίονε» σπάει το φράγμα της απομόνωσης του Ιταλικού κινηματογράφου και επιβάλλει την ανάγκη για τη δημιουργία ενός φθηνού κινηματογράφου. Η ταινία θα ανοίξει νέους δρόμους στην ιστορία του Ευρωπαϊκού σινεμά. Οι Ιταλοί κινηματογραφιστές βγαίνουν στο δρόμο για να κινηματογραφήσουν ό,τι συμβαίνει γύρω τους (Ραφαηλίδης, 1996; Μποτίνας, 1993). Έτσι οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες με σημαντικότερους τον Rossellini, De Sica και Visconti στρέφουν την κάμερα στον καθημερινό άνθρωπο, βάζοντας τον θεατή στη θέση του πρωταγωνιστή, και καταγράφουν τις κοινωνικές συνθήκες της ανέχειας και της εκμετάλλευσης που βιώνει η μεταπολεμική Ιταλία.

Η ταινία που εισάγει τις βασικές αρχές του νεορεαλιστικού αισθητικού ύφους είναι η «Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη» του Rossellini, γυρισμένη το 1945 μέσα στα ερείπια της βομβαρδισμένης πόλης. Η πρωτοτυπία ωστόσο του ιταλικού νεορεαλισμού εντοπίζεται στο επίπεδο της αφήγησης. Η εστίαση της θεματολογίας είναι στην καθημερινή ζωή και στο δράμα των απλών καθημερινών ανθρώπων, κυρίως της εργατικής τάξης. Ο Νεορεαλισμός επηρέασε μετέπειτα τον Παγκόσμιο κινηματογράφο του Μοντερνισμού (Brodwell & Thompson, 2020). Σύμφωνα με τον Μποντίνας (1993) εξαιρετικές ταινίες του νεορεαλιστικού ύφους αποτελούν οι εξής ταινίες: «Η Γη Τρέμει» (La Terra Trema, 1948) του Visconti και «Κλέφτης Ποδηλάτων» (Ladri Di Bicicletta, 1948) του De Sica.

Νέο Κύμα

Στα μέσα της δεκαετίας του 1940 Γάλλοι σκηνοθέτες και σεναριογράφοι είχαν διαφωνήσει για το ποιος πρέπει να είναι ο δημιουργός μιας ταινίας. Στην περίοδο της κατοχής μερικοί από αυτούς υποστήριζαν τον σεναριογράφο, ενώ οι Leenhardt και Bazin υποστήριζαν ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να αναλάβει ο ίδιος την καλλιτεχνική ευθύνη του έργου του, το οποίο και θα εκφράζει το προσωπικό του όραμα για τον κόσμο. Αυτή η άποψη εκφράστηκε με το μανιφέστο Κάμερα-στυλό του Astruc το 1948, στο οποίο η κάμερα παραλληλίζεται με το στυλό του συγγραφέα δημιουργού (Brodwell & Thompson, 2020; Ραφαηλίδης, 1996).

Στη Γαλλία των μεταπολεμικών χρόνων και τη δεκαετία του 1950, τα πολιτικά κινήματα υπαναχωρούν και το βιοτικό επίπεδο βελτιώνεται ενισχύοντας έναν τρόπο ζωής και κουλτούρας που βασίζεται στον καταναλωτισμό και την ψυχαγωγία. Ταυτόχρονα επικρατεί ένα αρτηριοσκληρωτικό σύστημα παραγωγής και εκμετάλλευσης στον παραδοσιακό κινηματογραφικό κόσμο. Η κινηματογραφική σκέψη και πρακτική θέλει να ανατρέψει τους αισθητικούς παραδοσιακούς όρους και αναζητά νέες αξίες της κινηματογραφικής γλώσσας. Η ανερχόμενη αυτή γενιά κινηματογραφιστών ονομάζεται Nouvelle Vague δηλαδή Νέο Κύμα, που σύντομα θα κυριαρχούσε στη Γαλλία. Πρόκειται για ένα οικονομικοπολιτικό κίνημα που αναπτύσσεται ως αντίδραση στο κινηματογραφικό κατεστημένο της Γαλλίας. Λόγω της ανυπαρξίας κεφαλαίων οι ταινίες γυρίζονταν σε φυσικούς χώρους με ολιγομελές συνεργείο και άσημους ηθοποιούς. (Brodwell & Thompson, 2020; Ραφαηλίδης, 1996; Μποτίνας, 1993).

Οι σημαντικότεροι δημιουργοί του Νέου Κύματος ήταν: οι Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer. Χαρακτηριστικότερη ταινία του ρεύματος είναι «Τα 400 χτυπήματα» του Τρυφώ ενώ άλλες που ξεχώρισαν ήταν: «Η συλλέκτρια», «Η νύχτα μου με την Μοντ», «Το γόνατο της Κλαίρης» του Rohmer, «Οι καραμπινιέροι», «Ο τρελός Πιρό» του Godard (Brodwell & Thompson, 2020; Μποτίνας, 1993; Ραφαηλίδης, 1996).

Free Cinema

Το Free Cinema αντιπροσώπευε μια νέα στάση απέναντι στον συμβατικό κινηματογράφο που απείχε από την πραγματικότητα της καθημερινής σύγχρονης ζωής της Βρετανίας. Οι κινηματογραφιστές του Free Cinema επιχείρησαν να αποκαταστήσουν την αντικειμενικότητα και την κριτική σκέψη διαχειριζόμενοι με σεβασμό την εικόνα του μέσου πολίτη, όπου ο σκηνοθέτης θα παίρνει τον ρόλο του κοινωνικού σχολιαστή. Κοινό χαρακτηριστικό όλων των ταινιών του κινήματος που δημιουργήθηκαν ήταν η απαλλαγή από τα στενά όρια που επέβαλλε η παγκόσμια βιομηχανία. Κινηματογραφιστές και κριτικοί όπως οι Reisz, Anderson, Richardson και Mazzetti ίδρυσαν το κίνημα και μαζί με τους Lassally και Fletcher υπήρξαν συντελεστές στις περισσότερες ταινίες του κινήματος. Χαρακτηριστικά έργα του Free Cinema αποτελούν τα εξής έργα: «Dreamland» (1953) του Anderson, «Momma Don't Allow» (1956) του Tony Richardson, «We Are the Lambeth Boys» (1958) του Reisz, «Every Day Except Christmas» (1957) του Anderson (Τζαφέρη, 2015).

2.6 Ο Σύγχρονος κινηματογράφος

Τρίτος Κινηματογράφος

Ο "Third Worldism", όπως έχει καθιερωθεί σαν όρος, αποτελεί ένα σημαντικό ρεύμα μέσα στο πλαίσιο του Παγκόσμιου σινεμά. Είναι πλούσιος σε κουλτούρα, προοδευτικός και πρωτότυπος. Έγινε γνωστός τη δεκαετία του 1960 και αναγνωρίστηκε στη διεθνή σκηνή, κερδίζοντας βραβεία, καθώς και καλές κριτικές από τους κριτικούς του κινηματογράφου σε Ευρώπη και Β. Αμερική (Stam, 1984).

Όπως αναφέρουν οι Brodwell & Thompson (2020) στη Βραζιλία, ο Νέος Κινηματογράφος (Cinema Novo) αναδύθηκε μέσα από τη συνάντηση του κινηματογράφου και της πολιτικής κριτικής. Οι ταινίες αυτού του ρεύματος απευθύνονταν κυρίως σε καλλιεργημένους θεατές που εκτιμούσαν τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Στην Ινδία, μια παρόμοια άνθηση στον κινηματογραφικό κόσμο σηματοδότησε η ταινία «Bhuvan Shame» (1969) του Mrinal Sen, που αντικατόπτριζε την επιθυμία του σκηνοθέτη να ασκήσει κοινωνική κριτική. Ο Σεν είχε συμμετάσχει στο αριστερό Ινδικό Λαϊκό Κίνημα του Θεάτρου και σκηνοθετούσε ταινίες από το 1956. Μαζί με τον σκηνοθέτη Ritwik Ghatak, συνέβαλαν στη δημιουργία του Νέου Ινδικού Κινηματογράφου στις αρχές του 1970. Σε ορισμένες χώρες, ο

πολιτικοποιημένος κινηματογράφος προήλθε από τις ίδιες ανησυχίες για κοινωνική κριτική, που είχαν αναδείξει τους σκηνοθέτες στη δεκαετία του 1950. Ο Αιγύπτιος Youssef Chahine, για παράδειγμα, ήταν ένα άτομο που εκμεταλλεύτηκε την φήμη του για να σκηνοθετήσει τέτοιου τύπου ταινίες, όπως το «Al-Ard» (1969) (Brodwell & Thompson 2020).

Ταυτόχρονα, στη Μέση Ανατολή μεγάλωνε ένα κίνημα New Cinema αφιερωμένο στην επανάσταση του Τρίτου Κόσμου. Αιγυπτιακές αντιαποικιοκρατικές ταινίες, όπως το «Cairo '30» του Salah Abou (1966) και η ταινία «The Rebels» του Tewfik Saleh (1968) ενέπνευσαν τους σκηνοθέτες στο Λίβανο, την Τυνησία και την Αίγυπτο. Οι Παλαιστινιακές και Αλγερινές οργανώσεις αντίστασης ανέβαζαν προπαγανδιστικά μικρού μήκους έργα. Στο Μαρόκο ιδρύεται το περιοδικό, Cinema 3 (το "3" αντιπροσωπεύει τον Τρίτο Κόσμο) και τον Δεκέμβριο του 1973, το Αλγέρι φιλοξενεί μια συνάντηση δημιουργών ταινιών του Τρίτου Κόσμου. Παρόμοιες δραστηριότητες πραγματοποιούνται στην Ασία, την Αφρική και τη Λατινική Αμερική (Brodwell & Thompson, 2020).

Ανεξάρτητος κινηματογράφος

Η ευρύτερη διαθεσιμότητα εξοπλισμού και κυρίως η ελαφριά κάμερα των 16mm έκανε την πειραματική παραγωγή ταινιών εφικτή. Η πιο σημαντική άνθιση της κουλτούρας του ανεξάρτητου κινηματογράφου, σημειώθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου τα πανεπιστήμια και οι σχολές τέχνης δημιούργησαν τμήματα παραγωγής ταινιών. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, ορισμένες εναλλακτικές αμερικάνικες ταινίες, ήταν το «Between Time and Timbuktu» (Fred Barzyk, 1972), «Coming Apart» (Milton Moses Ginsberg, 1969). Το 1978 έγινε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Ηνωμένων Πολιτειών στο Σόλτ Λέικ Σίτυ που περιλάμβανε ανεξάρτητα έργα. Κάποιες από τις ταινίες που βγήκαν για την πρώτη χρονιά ήταν οι «The Whole Shootin Match» των Eagle Pennell και «Joe και Maxi» από τον Joel Gold (Kolker, 2008).

Νέο Χόλυγουντ

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, μια νέα γενιά σκηνοθετών συνέβαλε ώστε να μετατραπεί ο αμερικάνικος κινηματογράφος σε μια ανανεωμένη έκδοση του

κλασικού Χόλυγουντ. Οι σκηνοθέτες που ταυτίστηκαν με το «New Hollywood» διέφεραν εντυπωσιακά από την προηγούμενη γενιά, αλλά και μεταξύ τους. Ορισμένοι, όπως ο Τζορτζ Λούκας και ο Φράνσις Φορντ Κόπολα, προέρχονταν από σχολές κινηματογράφου, ενώ άλλοι, όπως ο Πίτερ Μπογκντάνοβιτς ήταν κριτικός και έγινε κινηματογραφιστής και ο Bob Rafelson δεν είχε κάνει κινηματογραφικές σπουδές. Αρκετοί ήταν σκηνοθέτες- διανοούμενοι, όπως ο Terrence Malick («Badlands», 1973, «Days of Heaven», 1978), και άλλοι προέρχονταν από τον χώρο της αντικουλτούρας, όπως οι: Brian De Palma («Greetings», 1968, «Sisters», 1973), John Carpenter («Dark Star», 1974, «Assault on Precinct», 1977) και John Milius («Dillinger», 1973, «The Wind and the Lion», 1975). Ενώ οι παραπάνω δημιουργοί επικράτησαν στις αρχές της δεκαετίας του '70, άλλοι εμφανίστηκαν λίγο αργότερα όπως ο σεναριογράφος Paul Schrader («Blue Coliar», 1978), ο Michael Cimino («The Deer Hunter», 1978), David Lynch («Eraserhead», 1978) και Jonathan Demme («Melvin and Howard», 1980) (Brodwell & Thompson, 2020).

Η μεταμοντέρνα αφήγηση

Η άνοδος της Pop Art οδήγησε πολλούς ιστορικούς τέχνης σε μια νέα ανοχή του μαζικού πολιτισμού και την απόρριψη των μεγάλων φιλοδοξιών του «υψηλού μοντερνισμού». Οι καλλιτέχνες άρχισαν να ενσωματώνουν στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας, να αναγνωρίζουν τη δύναμη της αγοράς στη δημιουργία των τάσεων στην τέχνη γενικότερα και τον κινηματογράφο ειδικότερα και να θεωρούν όλα τα στυλ του παρελθόντος εξίσου διαθέσιμα για τη δημιουργία ταινιών. Αυτά ήταν μερικά από τα χαρακτηριστικά που προσδιορίστηκαν ως μεταμοντερνισμός. Ο ίδιος ο όρος αναφέρεται και σε άλλες τέχνες και μάλιστα έγινε συνώνυμο για τη μεταπολεμική εποχή του χρηματοοικονομικού καπιταλισμού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της αισθητικής είναι το «Blue Velvet» (1982), το «Blade Runner» (1987) και «Pulp Fiction» (1994) (Brodwell & Thompson, 2020).

2.7 Ο Ελληνικός κινηματογράφος

Οι πρώτες προσπάθειες κινηματογράφησης στην Ελλάδα εκκινούν με τους αδερφούς Μανάκια, οι οποίοι συγκρότησαν ένα μοναδικής αξίας αρχείο με 60 ταινίες αποτυπώνοντας πανηγύρια, γάμους κι άλλα πολιτιστικά και πολιτικά δρώμενα από

την ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων. Η πρώτη σωζόμενη ταινία από αυτό το αρχείο είναι «Οι Υφάντρες» του 1905. Το 1907 ιδρύεται ο πρώτος κινηματογράφος στην Αθήνα ενώ το 1912 το θερινό θέατρο Αττικών μετατρέπεται οριστικά σε κινηματογράφο. Οι αίθουσες προβολών πολλαπλασιάζονται. Το 1915 ανεβαίνει «Η Γκόλφω», από τον Κωνσταντίνο Μπαχατώρη, που συνιστά την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία και την αντιπροσωπευτική του είδους του ποιμενικού ειδυλλίου, που αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα. Από το 1930 και μετά αρχίζουν να προβάλλουν ομιλούσες ταινίες. «Οι Απάχηδες των Αθηνών», μεταφορά ομώνυμης οπερέτας, (1930) σε σκηνοθεσία Γαζιάδη, έχει καταξιωθεί ως η ταινία που σηματοδοτεί το πέρασμα από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο. Η ταινία ενσωμάτωσε μουσική καθώς και ήχους γραμμένους σ' ένα γραμμόφωνο που μεταδίδονταν πίσω από την οθόνη. Αξιόλογο έργο της εποχής αποτελεί και η ταινία «Δάφνις και Χλόη» (1931) σε σκηνοθεσία Ορέστη Λάσκου (Δελβερούδη, 2002).

Παλιός κινηματογράφος (+-1950)

Σύμφωνα με την Αθανασάτου (2002) τα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η παραγωγή ταινιών επιβραδύνεται σημαντικά. Μέσα στην κατοχή γυρίζονται δύο σημαντικές ταινίες: «Η φωνή της καρδιάς» (1943), σε σκηνοθεσία Δ. Ιωαννόπουλου και «Χειροκροτήματα» (1944), του Γ. Τζαβέλα. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '40 οι εταιρίες παραγωγής αυξάνονται σε 13 με επικρατέστερες τις: Φίνος Φιλμ, Νόβακ Φιλμ, Ολύμπια Φιλμ και Ανζερβός.

Μετά τον πόλεμο, όπως αναφέρει η Αθανασάτου (2002), παρατηρούνται αξιόλογες προσπάθειες να δημιουργηθεί μια νέα κινηματογραφική γλώσσα που επικεντρώνεται σε ζητήματα σύγχρονης ζωής. Μια νέα τάση δημιουργείται με αισθητικές επιρροές από νεορεαλισμό και πρώτες αντιπροσωπευτικές ταινίες το «Πικρό Ψωμί» (1951) σε σκηνοθεσία Γ. Γρηγορίου και «Μαύρη γη» του Στ. Τατασόπουλου. Ταυτόχρονα μια νέα γενιά σκηνοθετών (Γ. Τζαβέλας, Ντ. Δημόπουλος, Μ. Κακογιάννης) επιδίδονται σε αστικές ηθογραφίες καθημερινών ανθρώπων με ταινίες που διαδραματίζονται στο αστικό τοπίο της Αθήνας και που συγκροτούν την τάση της "Αθηναϊκής Σχολής". Η πρώτη ταινία του είδους «Ο Μεθύστακας» (1950), σηματοδοτεί την καθιέρωση του ελληνικού κινηματογράφου ως μέσο λαϊκής ψυχαγωγίας. Η "Αθηναϊκή Σχολή" γυρίζει εξίσου και πολλές κωμωδίες με αντιπροσωπευτικές «Το σοφεράκι» (1953), «Η κάλπικη λίρα» (1956), «Μια ζωή την έχουμε» (1958).

Σημαντικές ταινίες της εποχής που ξεχώρισαν για το κινηματογραφικό τους ύψος είναι «Ο Δράκος» (1956) του Κούνδουρου και η ταινία «Στέλλα» (1955) σε σκηνοθεσία Κακογιάννη. Το 1956 προβάλλεται η πρώτη έγχρωμη ταινία στους ελληνικούς κινηματογράφους «Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας» (σενάριο και σκηνοθεσία Παρασκευά) ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος γνωρίζει διεθνή αναγνώριση με την ταινία «Ο Αλέξης Ζορμπάς» του Μ. Κακογιάννη που κερδίζει 3 Όσκαρ (Αθανασάτου, 2002).

Εμπορικός κινηματογράφος (1960-1970)

Η δεκαετία του 1960 αποτελεί την χρυσή εποχή του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου με μέσο όρο την παραγωγή ετησίως 80 ταινιών, πάνω από εκατό νέες εταιρίες παραγωγής και την κατακόρυφη αύξηση του αριθμού των εισιτηρίων. Πρόκειται για ένα σινεμά για "όλη την οικογένεια" με τις ελληνικές ταινίες να γίνονται πλέον εμπορικό προϊόν μέσα από την τυποποίηση τόσο της παραγωγής όσο και της διανομής (οργανωμένα στούντιο, σταθερό επιτελείο κωμικών ηθοποιών, επανάληψη στερεότυπων ηρώων) που απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό. Εκτός από τη φαρσοκωμωδία και το μελόδραμα εμφανίζεται και το ελληνικό μιούζικαλ, με κύριο εμπνευστή και σκηνοθέτη τον Γ. Δαλιανίδη («Μερικοί το προτιμούν κρύο», 1961).

Η ίδρυση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, αλλά και πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής, αντικατοπτρίζονται στη γέννηση ενός ανεξάρτητου κινηματογράφου που αμφισβητεί τις νόρμες του εμπορικού κινηματογράφου. Δημιουργοί και ταινίες αυτής της νέας τάσης προετοιμάζουν το έδαφος για την ανάδειξη των σκηνοθετών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου της επόμενης δεκαετίας. Σύμφωνα με την Αθανασάτου (2002), το 1966 στο 7^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ξεχωρίζουν οι ακόλουθες ταινίες: «Εκδρομή» του Τ. Κανελλόπουλου, «Μέχρι το πλοίο» του Α. Δαμιανού, «Πρόσωπο με πρόσωπο» του Ρ. Μάνθουλη, «Τζίμης ο Τίγρης» του Π. Βούλγαρη, «Με τη λάμψη στα μάτια» του Π. Γλυκοφρύδη (Αθανασάτου, 2002).

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1970)

Οι ελληνικές ταινίες που συγκροτούν το Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, αναφέρει ο Κολοβός (2002), εμπνέονται από το γαλλικό κινηματογράφο και

αναζητούν ένα νέο αισθητικό ύφος μέσα από την εστίαση στον πειραματισμό και το προσωπικό στυλ. Οι νέες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της μεταπολίτευσης εμπνέουν την αμφισβήτηση τόσο στη θεματολογία όσο και στα εκφραστικά μέσα, αναδεικνύοντας ένα κινηματογράφο πολιτικό και με κριτική ματιά στραμμένη στα ζητήματα της μετανάστευσης και των ταξικών συγκρούσεων, που ταλανίζουν την εποχή. Μια ταινία ορόσημο είναι η «Αναπαράσταση» (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Πολλοί είναι οι αξιόλογοι σκηνοθέτες που αφήνουν το δικό τους κινηματογραφικό στίγμα με ταινίες όπως: «Το προξενίο της Άννας» (1972) του Π. Βούλγαρη, «Ιωάννης ο βίαιος» (1973) της Τ. Μαρκετάκη, «Οι τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας» (1978) του Ν. Παναγιωτόπουλου, «Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί» (1981) της Φ. Λιάππα, «Ηλεκτρικός Άγγελος» (1981) του Θ. Ρεντζή, «Γλυκιά συμμορία» (1983) του Ν. Νικολαΐδη, «Ρεμπέτικο» (1984) του Κ. Φέρρη (Κολοβός, 2002).

2.8 Σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος

Όπως αναφέρει ο Κολοβός (2002) η δεκαετία του 1990 συναντά τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Οι δημιουργοί του Σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου ακολουθούν την γραμμική αφήγηση και τα κοινωνικά θέματα των μεγάλων ακροατηρίων, χωρίς ιδιαίτερες αισθητικές ανησυχίες και ανοιχτή προβληματική. Αυτό αποδεικνύεται από την ταινία του Σωτήρη Γκορίτσα «Απ' το χιόνι» (1993) και τις ταινίες του Αντώνη Κόκκινου «Τέλος εποχής» (1994) και «Ο Αδερφός μου κι εγώ» (1998) οι οποίες δεν είχαν κάποιες αισθητικές αρχές. Επικρατέστερο είδος αναδείχθηκε η κωμωδία. Αξιόλογες ταινίες είναι «Παρακαλώ γυναίκες μην κλαίτε» (1992), των Τσιώλη και Βακαλόπουλου, «Η διακριτική γοητεία των αρσενικών», (1998) και ο «Οργασμός της αγελάδας» της Όλγας Μαλέα. Σύμφωνα με τον Σκοπετέας (2015) άλλες ταινίες με μεγάλες εισπρακτικές επιτυχίες ήταν Safe Sex (1999), Σειρήνες στο Αιγαίο (2005), Πολίτικη κουζίνα (2004).

2.9 Κινηματογράφος και αναπηρία

Η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, όπως και τα έντυπα μέσα, αποτελούν πεδίο αναπαραγωγής στερεοτύπων, με τη μεσολάβηση της εικόνας να έχει τη δύναμη να καθορίζει την εμπειρία της αναπηρίας και να διαιωνίζει τις προκαταλήψεις για τα άτομα με ειδικές ανάγκες (Shakespeare, 1999; Renwich, Schomans & Shore, 2014) ειδικά όταν, υπάρχει κοινό που η μόνη του εμπειρία με την αναπηρία είναι μέσω της τηλεόρασης (Stibbe, 2004). Επομένως, σε μια εποχή που η ισχύς των μέσων μαζικής επικοινωνίας επισφραγίζεται εύγλωττα μέσα από το προσωνύμιο «τέταρτη εξουσία», υπάρχει σημαντικός ρόλος των μέσων μαζικής επικοινωνίας στην διαμόρφωση της κοινής συνείδησης μέσω της σκιαγράφησης των κινηματογραφικών χαρακτήρων (Stibbe, 2004).

Η πρώτη ταινία στην οποία υπήρξε ένα άτομο με εμφανή αναπηρία ήταν το 1898 στο «The Fake Beggar». Ήταν μια ταινία πενήντα δευτερολέπτων που έφτιαξε ο Edison, η οποία αναφερόταν σε έναν άνδρα που προσποιούνταν τον τυφλό με σκοπό να εξαπατήσει τους διερχόμενους ζητιανεύοντας ως ανάπηρος ώσπου ένας αστυνομικός καταλαβαίνει την απάτη του διότι ο ζητιάνος μαζεύει ένα νόμισμα που έπεσε δίπλα από το καπέλο του. Η ταινία εισάγει την τάση του κινηματογράφου να προκαλέσει γέλιο στο κοινό (Βεργιώτη, 2019: Norden, 1994). Στην συνέχεια, κάνουν την εμφάνισή τους ακόμη δώδεκα ταινίες μικρού μήκους του βωβού κινηματογράφου που αφορούν την παρουσίαση της αναπηρίας με συγκεκριμένες ιδεολογικές στοχεύσεις (Βεργιώτη, 2019: Moeschen, 2008).

Από τότε και μέχρι και σήμερα, οι ερευνητές μελετώντας την εξέλιξη των αναπαραστάσεων της αναπηρίας στον κινηματογράφο, κατέγραψαν ένα πλήθος στερεοτύπων που συμβάλλουν στη δόμηση α) της αρνητικής εικόνας που περιβάλλει τους ανάπηρους και β) των πατερναλιστικών στάσεων που εκφράζονται απέναντί τους, όπως αναπτύσσεται περαιτέρω στη συνέχεια.

2.10 Παρουσία αναπηρίας στον κινηματογράφο και είδη αναπαραστάσεων

Σύντομη ιστορική αναδρομή

Όπως αναφέρει η Κατσάνη (2020) ο Norden (1994) εντοπίζει τέσσερις περιόδους στην αναπαράσταση της αναπηρίας στον κινηματογράφο. Αυτές είναι οι εξής:

1) Η πρώτη περίοδος παρουσιάζει το ανάπηρο άτομο ως φρικιό (freak). Αυτό γίνεται μέσω των freak show που ήταν αποδεκτά και μέρος την Αμερικάνικης λαϊκής κουλτούρας και παρουσίαζε άτομα με σωματικές και ψυχικές διαφορές. Σκοπός του show ήταν η «πώληση» του ατόμου ως αξιοθέατο και να καλύψει τις ανθρώπινες περιέργειες για τα ανάπηρα άτομα. Σημαντική είναι η ταινία *Freaks* (ΗΠΑ, Tod Browning, 1932) όπου χρησιμοποίησε πραγματικούς ανάπηρους ερμηνευτές από τσίρκο. Στόχος ήταν να ξεπεραστεί ο τρόμος από την ταινία *Φρανκενστάιν*. Οι κριτικοί χαρακτήρισαν αρνητικά τις φρικιαστικές εικόνες (Hayes, 2003) και η ταινία απαγορεύτηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο (The Telegraph, 2004).

2) Η δεύτερη περίοδος αφορά την «αποκατάσταση» της αναπηρίας. Αμέσως μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο οι περισσότερες ταινίες ασχολούνται με τους βετεράνους του πολέμου. Στις ΗΠΑ και την Ευρώπη, η γενιά που είχε πολεμήσει ήθελε να δει τις προσδοκίες της για μια πιο δίκαιη κοινωνία να αντανakλάται στις ταινίες τους (Hayes, 2003). Μία χαρακτηριστική ταινία ήταν η «Υπερηφάνεια των πεζοναυτών» (Η.Π.Α., Ντέλμερ Ντάιβς, 1945) που βασίζεται στην αληθινή ιστορία ατόμου που τυφλώθηκε από χειροβομβίδα (Hayes, 2003).

3) Η τρίτη περίοδος εκτείνεται από τη δεκαετία του 1950 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η απεικόνιση των ατόμων με αναπηρία στις ταινίες επιδεινώνεται. Αυτό οφείλεται στο "κυνήγι μαγισσών" του Μακ Άρθι στις ΗΠΑ, το οποίο επηρέασε σε σημαντικό βαθμό την κοινή γνώμη, με το κοινό να μην είναι ακόμη έτοιμο να αποδεχθεί τη «γυμνή» αλήθεια – την πραγματική εικόνα της αναπηρίας. Αρκετοί αριστεροί σκηνοθέτες και ηθοποιοί που ήταν υπεύθυνοι για ταινίες με κοινωνικό χαρακτήρα, καταγγέλθηκαν ως κομμουνιστές και τους απαγορεύτηκε να εργάζονται (Baranger & Baranger, 2008). Αυτό σήμαινε την επιστροφή σε μια σειρά ταινιών με πολλά από τα προηγούμενα στερεότυπα, (Norden, 1994). Μια χαρακτηριστική ταινία είναι το *Miracle Worker* (ΗΠΑ, Arthur Penn,

1962). Η ταινία αφορά την Έλεν Κέλερ που όντας τυφλή και κωφή μαθαίνει με τη βοήθεια της δασκάλας της πώς να επικοινωνήσει. Η ταινία παρουσιάζει ένα άτομο με αναπηρία που θριαμβεύει επί της τραγωδίας του και δίνει το μήνυμα ότι δεν υπάρχει κανένα εμπόδιο που δεν μπορεί να ξεπεραστεί (Crow, 2010). Τότε, όπως και τώρα, ο μύθος της προσωπικής προσπάθειας διατηρεί την εστίαση του στο άτομο, ότι δηλαδή είναι τα άτομα είναι υπεύθυνα για το πεπρωμένο τους. Ήταν στο χέρι της Έλεν Κέλερ να συμπειστεί σε έναν κόσμο χωρίς αναπηρία. Το να προσαρμοστεί ο κόσμος στην αναπηρία, δεν υφίσταται σαν σκέψη (Crow, 2010).

4) Η τέταρτη περίοδος κυμαίνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έως το 2003. Υπάρχει μια αλλαγή προς μια πιο ανεκτική στάση, που συνδέεται με τους επαναπατριζόμενους βετεράνους του πολέμου του Βιετνάμ στις ΗΠΑ και, στη Βρετανία, στον αριστερό φιλελευθερισμό στη βιομηχανία του κινηματογράφου. Το κοινό που παρουσίαζε ενδιαφέρον για την παρακολούθηση ταινιών με θέματα για την αναπηρία ήταν αρκετά μεγάλο ώστε να ενθαρρύνει τους κινηματογραφιστές να παράγουν μια ροή τέτοιων ταινιών κατά τα επόμενα σαράντα χρόνια. Περιλαμβάνουν κυρίως πολίτες με αναπηρία με χαρακτήρες που μερικές φορές υπερβαίνουν τα προηγούμενα στερεότυπα, ενώ ενισχύουν άλλα (Norden, 1994).

Σχετικές Έρευνες

Κατά τη διάρκεια μιας χρονικής περιόδου, η οποία εκτείνεται σε περίπου 70 έτη, εντοπίζονται αρκετές έρευνες που έχουν ως αντικείμενο τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας σε κινηματογραφικές ταινίες. Οι Byrd & Elliot (1985) κατέγραψαν ένα μικρό ποσοστό ταινιών που παρουσίαζαν αναπηρίες για την χρονική περίοδο 1976-1983. Σε σχετικές έρευνες, τόσο η Harnett, (2000) όσο και η Saltes, (2010) κάνουν αναφορά για το πολύ μικρό ποσοστό χαρακτήρων με αναπηρίες στην ιρλανδική και καναδική τηλεόραση αντιστοίχως. Παρόλα αυτά σε σύγκριση με το παρελθόν παρατηρείται μία σχετική αύξηση στον κινηματογράφο, όσον αφορά στην παραγωγή ταινιών που προσεγγίζουν το θέμα της αναπηρίας. Ο Safran, (1998) κατά τη μελέτη οσκαρικών ταινιών της περιόδου 1927-1996 διαπίστωσε ότι από το 1970 και μετά η αύξηση άγγιξε το ποσοστό του 43%. Σε αυτό το ποσοστό οι ψυχιατρικές αναπηρίες ήταν οι πιο συχνές.

Η έρευνα των Black & Pretes, (2007) μελέτησε χαρακτήρες με σωματικές αναπηρίες δεκαοχτώ ταινιών που προβλήθηκαν ανάμεσα στα έτη 1975 και 2004. Αναγνωρίστηκαν στερεοτυπικές αναπαραστάσεις, κάποιες από τις οποίες ήταν αντικρουόμενες. Συγκεκριμένα, τα άτομα με ειδικές ανάγκες παρουσιάζονται ως μοναχικά, μη ικανά να συνεχίσουν τις ζωές τους και σε κάποιες ταινίες οι χαρακτήρες σκιαγραφούνται με αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές (π.χ. εθισμός στο αλκοόλ). Το ζήτημα του θανάτου θίγεται σε πολλές ταινίες, καθώς η επίκτητη σωματική αναπηρία βιώνεται με τέτοιο τρόπο που ο θάνατος αποτελεί την καλύτερη λύση (better-off dead). Προβάλλεται επίσης το στερεότυπο ότι τα ανάπηρα άτομα αποτελούν εμπόδιο, λόγω του ότι έχουν ανάγκη την φροντίδα. Οι αντιφατικές αναπαραστάσεις που παρουσιάζονται είναι αυτή του κακού, αξιοθρήνητου ατόμου σε αντιδιαστολή με το άτομο που αποτελεί έμπνευση για τους υπολοίπους διότι ξεπερνάει τα εμπόδια του και πετυχαίνει τους στόχους του.

Όσον αφορά τις Ελληνικές Κινηματογραφικές ταινίες ο Μαρινάκης (2009) προσέγγισε ταινίες που αφορούσαν τα παιδιά με αναπηρία από το 1950 έως το 2007. Διαπιστώθηκε ότι στην περίοδο του «Παλαιού Κινηματογράφου», η αναπηρία αντιμετωπίζεται απλώς ως μια ασθένεια ενώ στον «Νέο Κινηματογράφο» γίνεται αναφορά στα προβλήματα και συναισθήματα που δημιουργεί η αναπηρία στον κοινωνικό περίγυρο. Τέλος, από τον «Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο» καταγράφηκε μόνο μια ταινία («Το φως που σβήνει») και δείχνει τις ιδιαίτερες ικανότητες ενός ανάπηρου παιδιού στη μουσική να αντισταθμίζει τα προβλήματα της αναπηρίας του (Μαρινάκης, 2009).

Τα τελευταία χρόνια η αναπηρία «προβάλλεται» όλο και πιο συχνά στον κινηματογράφο, αν και συνεχίζει να κατέχει μικρότερο μερίδιο της κινηματογραφικής προβολής σε σχέση με άλλα κοινωνικά ζητήματα (Renwich, Schomans, & Shore, 2014). Η ολοένα και συχνότερη προβολή της αναπηρίας γεννά αναπαραστάσεις, αναπαράγει στερεότυπα και παράλληλα διαμορφώνει τον τρόπο και τη δυναμική πρόσληψης των εικόνων και των αναπαραστάσεων εκ μέρους του θεατή (Levers, 2001). Για πολλούς σεναριογράφους και σκηνοθέτες οι «θετικές» εικόνες με αναπηρία είναι εκείνες που αντιμετωπίζουν την αναπηρία ως δευτερεύον χαρακτηριστικό. Οι αφηγήσεις δεν επιδιώκουν να ορίσουν ένα άτομο από την αναπηρία του- απλώς «τυχαίνει» να έχει κάποια αναπηρία (Morris, 1996). Αυτές οι απεικονίσεις δείχνουν χαρακτήρες με αναπηρίες που είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά

στο «κανονικό», δηλαδή ελκυστικοί, δραστήριοι, εμπλεκόμενοι και ανταγωνιστικοί και βιώνουν «φυσιολογικές» σχέσεις (Longmore, 1987; Nelson, 2003).

Οι «θετικές» εικόνες αποτελούν τις αναπαραστάσεις εκείνες, κατά τις οποίες τα άτομα με αναπηρίες εμφανίζονται ως φυσιολογικοί άνθρωποι, έχοντας δηλαδή πλήρη ικανότητα διεκπεραίωσης εργασιών, όπως θα έπραττε και κάθε άτομο χωρίς αναπηρία (Nelson, 2003). Υπάρχουν δύο μεγάλες αντιθέσεις σε αυτήν την άποψη. Η πρώτη προέρχεται από συγγραφείς που αμφισβητούν τον ορισμό της κανονικότητας και ερωτούν ποιος αποφασίζει τον ορισμό (McRuer, 2006). Η δεύτερη αντίθεση προέρχεται από εκείνους που, υποθέτοντας ότι η κανονικότητα μπορεί να οριστεί, αμφισβητούν την επικύρωσή του εν λόγω ορισμού, ως εκείνον που περιγράφει τον προτιμώμενο τρόπο ζωής (Darke, 1998; McRuer, 2006). Οι εικόνες που θέτουν τα άτομα με αναπηρία ως άτομα με έντονη ανάγκη βοήθειας, τα οποία μάλιστα επιθυμούν και οραματίζονται την κανονικότητα, είναι η ίδια η ψευδαίσθηση που εντοπίζεται στην "καρδιά" της καταπίεσης των ατόμων με ειδικές ανάγκες (Darke, 1998).

Η αναζήτηση φυσιολογικών, σεξουαλικά ικανοποιητικών και ελκυστικών χαρακτήρων υποβιβάζει εκείνους που δεν μπορούν να ανταποκριθούν σε αυτό το πρότυπο περαιτέρω κάτω από την κλίμακα του τι είναι αποδεκτό. Αυτή η «φαντασία της κανονικότητας» περιθωριοποιεί περαιτέρω τα άτομα με αναπηρίες επειδή δεν είναι σε θέση, στις περισσότερες περιπτώσεις, να μιμηθούν τις εικόνες της κανονικότητας ή να αποκτήσουν οποιοδήποτε όφελος από οποιαδήποτε απόπειρα «ομαλοποίησης» (Darke, 1998).

2.1.1. Στερεοτυπικές αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο

Οι φιλόσοφοι της Σχολής της Φρανκφούρτης έζησαν την απότομη ανάπτυξη του κινηματογράφου και θεώρησαν ότι ο κινηματογραφικός ταινίες δεν αποτελούν έργα τέχνης με μία αντίστοιχη εμπορική διάσταση, αλλά σκέτα εμπορεύματα. Αναφερόμενοι στον όρο «πολιτιστική βιομηχανία» (Kulturindustrie), οι στοχαστές της Σχολής της Φρανκφούρτης «φωτογράφιζαν» τη βιομηχανία του κινηματογράφου και ειδικά την Αμερικάνικη σαν το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μαζικής παραγωγής, προώθησης και κατανάλωσης προϊόντων μαζικής κουλτούρας (Πασχαλίδης & Χαμπούρη, 2002).

Επομένως, ο κινηματογράφος αποτελεί κείμενο μαζικής κουλτούρας λόγω του βασικού χαρακτηριστικού του που είναι η εύκολη προσβασιμότητα από το κοινό. Αυτό εγκαθιδρύει μια αλληλεπιδραστική σχέση ανάμεσα στο μέσο και τον θεατή (Πασχαλίδης & Χαμπούρη, 2002). Ο κινηματογράφος αποτελεί διάυλο κοινοποίησης μηνυμάτων, αντανακλάει την κυρίαρχη ιδεολογία και τις αξίες της κοινωνίας, επηρεάζει κοινωνικές συμπεριφορές και διαμορφώνει αντιλήψεις απέναντι στην αναπηρία. Αποτέλεσμα αυτών αποτελεί η δημιουργία συγκεκριμένων αναπαραστάσεων για την αναπηρία. Αυτές είναι συνήθως στερεότυπες (Renwich, Schomans, & Shore, 2014) και παρουσιάζουν μία «κατασκευασμένη» πραγματικότητα που δεν αντιπροσωπεύει επαρκώς τη βιωμένη καθημερινή εμπειρία των ΑμεΑ (Harnett, 2000; Scarrett, 2011).

Οι κυρίαρχες εικόνες στην οθόνη καταδεικνύουν μικρή ομοιότητα με τις πραγματικές εμπειρίες των ατόμων με αναπηρίες (Wolfson & Norden, 2000) και αντιπροσωπεύουν ένα σημαντικό χάσμα μεταξύ των ατόμων με αναπηρία και των ομολόγων τους στην οθόνη (Norden, 1994). Η ερευνήτρια Jenny Morris (1996) ισχυρίζεται ότι μπορούσε να παρακολουθήσει τηλεόραση και να πάει σε θέατρα για χρόνια χωρίς να δει την πραγματική εμπειρία της αναπηρίας να αντανακλάται στην οθόνη.

Οι Davis & Watson (2002) προσεγγίζοντας τα στερεότυπα που αφορούν τα παιδιά με αναπηρία, αναφέρουν για μια ρητορική φιλανθρωπίας και οίκτου που αναπαράγεται μέσα από τον κινηματογράφο. Παρουσιάζονται τα παιδιά με αναπηρία ως «δυστυχισμένα» και «απελπισμένα» υποκείμενα που χρήζουν συμπαράσταση και συμπόνια.

Ο Longmore (1987) εντόπισε ένα πλήθος αρνητικών θεμάτων και εικόνων κατά την εξέταση διαφόρων ειδών ταινιών. Συγκεκριμένα, στις ταινίες τρόμου υπήρχε η σύνδεση της αναπηρίας και εγκληματικότητας ή κακόβουλων προθέσεων καθώς και ότι το παραμορφωμένο σώμα συμβολίζει την παραμορφωμένη ψυχή. Οι ανάπηροι συνδέονται με τη φιγούρα του κακού και κυριαρχούν τρεις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις.

- την αναπηρία ως τιμωρία για κάποιο κακό που έχει κάνει στη ζωή του,
- τους αναπήρους ως πικραμένους από την κακοτυχία τους και

- τους ανάπηρους που δεν αντέχουν να βλέπουν τους σωματικά ικανούς και βάζουν στόχο να τους καταστρέψουν (Longmore, 1987).

Ο Barnes (1992), όπως αναφέρεται από την Βεργιώτη (2019), στην έρευνα που εκπόνησε για το Βρετανικό Συμβούλιο των Αναπηρικών Οργανώσεων (British Council of Organisations of Disabled People), αναφέρεται σε έντεκα κοινά επαναλαμβανόμενα στερεότυπα που αφορούν την αναπηρία. Αυτά είναι τα εξής:

- **Οι ανάπηροι ως αξιολύπητοι και παθητικοί.** Χαρακτηριστική ταινία είναι η «The Elephant Man» (David Lynch, 1980) όπου ένας ιατρός βοηθάει έναν παραμορφωμένο στο πρόσωπο άνδρα, ενώ ο κηδεμόνας του τον περιφέρει σαν δημόσιο θέαμα. Οι ταινίες με αυτές τις αναπαραστάσεις προκαλούν αισθήματα οίκτου και θλίψης για τα ανάπηρα άτομα ενώ συγχρόνως υπενθυμίζεται στο κοινό ότι η ευημερία των αναπήρων εξαρτάται από την βοήθεια των σωματικών ικανών, όπως του ιατρού στην ταινία.
- **Το άτομο ως αντικείμενο βίας.** Κλασικές ταινίες του Hollywood που το ανάπηρο άτομο δέχεται βίαιες συμπεριφορές από μη ανάπηρο άτομο είναι η «Lady in a Cage» και «Whatever Happened to Baby Jane», όπου δείχνοντας το ανάπηρο άτομο αβοήθητο ή εξαρτημένο διαιωνίζουν τη βία προς το πρόσωπό τους. Και οι δυο ταινίες αφορούν άτομα που βρίσκονται σε αναπηρικό αμαξίδιο και στην πρώτη ταινία κλέβουν το σπίτι του και το εγκλωβίζουν στο ασανσέρ, ενώ στην δεύτερη η ηρωίδα είναι εξαρτημένη και αβοήθητη απέναντι στις δολοφονικές τάσεις της αδερφής της.
- **Οι ανάπηροι ως μοχθηροί και κακοί.** Σε πλήθος δημοφιλών ταινιών η κακία των χαρακτήρων συνδέεται με την αναπηρία τους. Χαρακτηριστική είναι η ταινία «Dr Jekyll and Mr Hyde» (Rouben Mamoulian, 1931) όπου φαίνεται η αντίθεση μεταξύ του Dr Jekyll του ευθυτενή, ωραίου και χαρισματικού και του Mr Hyde που έχει έντονη σωματική δυσμορφία και είναι παράφρονος. Επίσης, στις ταινίες «Dirty Harry» (Son Siegel, 1971) και «The Sting» (George Roy Hill, 1973) όλοι οι κακοί κουτσαίνουν, ενώ πλήθος ανάπηρων εγκληματιών παρελαύνουν από τις ταινίες του James Bond.
- **Η αναπηρία χρησιμοποιείται για την δημιουργία ατμόσφαιρας ή σαν ντεκόρ.** Χαρακτηριστική ταινία είναι η ταινία «Frankenstein» (James Whale, 1931) όπου με σκοπό να ενισχυθεί μια διάχυτη αίσθηση απειλής, η ευθύνη για

τις πράξεις του τέρατος πέφτουν στον ανάπηρο και παραμορφωμένο υπηρέτη και όχι στον δημιουργό του. Τέτοιες στερεοτυπικές απεικονίσεις υποβιβάζουν την ανθρώπινη υπόσταση των αναπήρων.

- **Το ανάπηρο άτομο ως υπερ-σακάτης.** Με σκοπό να υπάρξει ο σεβασμός προς τους αναπήρους τους δίνονται σχεδόν μαγικές ικανότητες. Σύμφωνα με τον Barnes, δείγμα αυτής της στερεοτυπικής παρουσίασης αποτελεί η βραβευμένη ταινία «My Left Foot» (Jim Sheridan, 1989) όπου περιγράφεται η ζωή ενός ατόμου με εγκεφαλική παράλυση που μπορούσε να κουνήσει μόνο το αριστερό του πόδι, μέχρι να καταξιωθεί ως καλλιτέχνης και συγγραφέας. Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο ρόλος δόθηκε σε σωματικά ικανό ηθοποιό ενώ μπορούσε να δοθεί σε ανάπηρο ηθοποιό.
- **Οι ανάπηροι ως αντικείμενα εμπαιγμού.** Ο Harro Marx, αποτελεί, σύμφωνα με τον Barnes, χαρακτηριστικό παράδειγμα ηθοποιού, ο οποίος προσποιούνταν ότι δεν μπορούσε να μιλήσει για να προκαλέσει γέλιο.
- **Οι ανάπηροι ως ο μοναδικός και χειρότερος εχθρός του εαυτού τους.** Παράδειγμα γνωστών ταινιών αποτελεί οι «Coming Home» (Hal Ashby, 1978) και «Born on the Fourth of July» (Oliver Stone, 1989). Και οι δυο ταινίες διαπραγματεύονται το ψυχολογικό τραύμα των ηρώων στην προσπάθεια τους να συμφιλιωθούν με την αναπηρία τους. Σημαντική είναι η ύπαρξη ετεροσεξουαλικής σχέσης και των δύο ηρώων που τους βοηθάει αρκετά. Αυτό θεωρήθηκε πρόοδος στις αναπαραστάσεις της αναπηρίας, διότι μέχρι τότε οι ταινίες εμφάνιζαν τους ανάπηρους ως ανενεργούς σεξουαλικά.
- **Οι ανάπηροι ως φορτίο.** Το στερεότυπο αυτό συνδέεται με την αντίληψη ότι οι ανάπηροι είναι εξαρτημένοι από κάποιο μη ανάπηρο άτομο και αδυνατούν να συντηρήσουν τον εαυτό τους, κάτι που δεν ισχύει διότι με την κατάλληλη υποστήριξη μπορούν να επιτύχουν σημαντικό βαθμό αυτονομίας και ανεξαρτησίας. Η προπαγάνδα του τρίτου Ράιχ στηρίχθηκε σε αυτές τις αντιλήψεις και τις προώθησε στον κινηματογράφο με σκοπό να δικαιολογήσει το πρόγραμμα «ευθανασίας» που εφάρμοσε. Μία γνωστή ταινία είναι το «Ich Klage» (Κατηγορώ) που αφηγείται την ιστορία ενός γιατρού που σκότωσε την σύζυγό του επειδή είχε αναπηρία.

- **Οι ανάπηροι ως σεξουαλικά αφύσικοι.** Όπως αναφέρεται από την Βεργιώτη, σύμφωνα με τον Barnes, η ταινία «Whose Life is it Anyway?» (John Badham, 1981) περνάει το μήνυμα ότι οι ανάπηροι είναι σεξουαλικά νεκροί και τέτοια ζωή δεν αξίζει να ζει κανείς. Συνήθως, παρουσιάζονται άνδρες ανίκανοι σεξουαλικά με χαρακτηριστική ταινία η «Παναγιά των Παρισίων» (Wallace Worsley, 1923). Οι γυναίκες ανάπηρες με σεξουαλική ανικανότητα είναι σπανιότερες.
- **Οι ανάπηροι ως ανίκανοι να συμμετέχουν πλήρως στην κοινωνική ζωή.** Λόγω απουσίας αναπαράστασης αναπήρων ατόμων σε παραγωγικές θέσεις όπως δάσκαλοι ή στο τμήμα εργατικής δύναμης, τροφοδοτείται η άποψη ότι οι ανάπηροι είναι κατώτεροι και πρέπει να διαχωρίζονται από τους υπόλοιπους ανθρώπους.
- **Οι ανάπηροι ως «κανονικοί».** Ο Barnes αναγνωρίζει κάποια βελτίωση στις αναπαραστάσεις, καθώς όλο και συχνότερα εμφανίζονται χαρακτήρες ατόμων όπου έτυχε να έχουν κάποια αναπηρία.

Ο Shakespeare (1999: 164), περιγράφει λιγότερες στερεοτυπικές μορφές που περιέχουν περισσότερα από ένα στερεότυπα του Barnes. Επισημαίνει με τη σειρά του τρεις στερεοτυπικές μορφές αναπήρων να λαμβάνουν χώρα στις μεγάλες οθόνες:

- «τραγικές, αλλά γενναίες υπάρξεις» («the tragic but brave in valid»)
- «απειλητικοί σακάτες» («sinister cripple»)
- «ανάπηροι υπερήρωες» («the supercrip»)

Σύμφωνα με τον Shakespeare, παραγωγοί ταινιών επιλέγουν τους συγκεκριμένους χαρακτήρες αποσκοπώντας στο να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του κοινού, είτε μέσω της συμπάθειας (sympathy), είτε μέσω της αποστροφής (revulsion).

Παρόμοια με τον Barnes, ο Nelson αναφέρει επτά στερεότυπα για την αναπηρία, όπως αναδύονται στις κινηματογραφικές αφηγήσεις (Nelson, 2003, Black & Pretes, 2007) τα οποία υφίστανται και γενικότερα στα κείμενα μαζικής κουλτούρας, όπως ο τύπος, η τηλεόραση και είναι τα εξής:

- ενός ανάπηρου ατόμου που ζει μια τραγωδία που απαιτεί τη συμπάθεια και την φιλανθρωπία

- του ανάπηρου υπερ-σακάτη, ο οποίος διαθέτει το θάρρος, την αντοχή και την αποφασιστικότητα με στόχο να ξεπεράσει τις δυσκολίες που προκαλεί η αναπηρία του. Αυτό το άτομο χρησιμοποιείται ως πρότυπο για τους άλλους αλλά μπορεί να οδηγήσει τα ανάπηρα άτομα να αισθανθούν ότι έχουν αποτύχει αν δεν έχουν πετύχει κάτι εξαιρετικό.
- του ανάπηρου ατόμου με σκοτεινές, κακές και εγκληματικές προθέσεις. Αυτό πηγάζει είτε από την αντίληψη ότι η αναπηρία είναι τιμωρία για κάποια παρεκτροπή, είτε από την βεβαιότητα ότι οι ανάπηροι είναι πικραμένοι με την τύχη τους και μνησικακούν απέναντι στους σωματικά ικανούς και επιζητούν την καταστροφή τους.
- η ζωή του ατόμου, ως μη έχουσα αξία. Αυτό το στερεότυπο προωθεί την ιδέα ότι η αναπηρία σημαίνει συνεχή σωματική εξάρτηση, δυστυχία κι στέρηση της αυτονομίας και αυτοδιάθεσης. Σε αυτήν την περίπτωση, δεν λαμβάνονται υπόψη η αποκατάσταση των ατόμων με τη χρήση βοηθητικής τεχνολογίας για βελτίωσης της ποιότητας ζωής.
- άτομο ως «απροσάρμοστο» που χρειάζεται τους μη ανάπηρους ανθρώπους για να αποκτήσει γνώση για τον εαυτό του.
- «βάρος» για το οικογενειακό περιβάλλον, στερεότυπο που μετατοπίζει την εστίαση μακριά από το ανάπηρο άτομο και επιτονίζει την γενναιοδωρία των ανθρώπων που του παρέχουν φροντίδα.

Το τελευταίο στερεότυπο παρουσιάζει το άτομο ως ανίκανο να ζήσει μία «επιτυχημένη» ζωή. Ουσιαστικά η υπόσταση του ατόμου καθορίζεται από την αναπηρία του και όχι από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά (Black & Pretes, 2007).

Σύμφωνα με τα παραπάνω στερεότυπα αναπαραστάσεων, ο Nelson υποστηρίζει την βελτίωση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας. Παρουσιάζει ταινίες με ρεαλιστικότερες και πιο συμπαθητικές απεικονίσεις. Χαρακτηριστικές ταινίες είναι η ταινία «Coming Home» (Hal Ashby, 1978) και «Born on the Fourth of July» (Oliver Stone, 1989) όπου αναπαράγουν το στερεότυπο ανάπηρου-εχθρού του εαυτού του. Ακόμη, σε αντίθεση με τον Barnes, η άποψη του Nelson για τις ταινίες «The Elephant Man» (David Lynch, 1989) και «My Left Foot» (Jim Sheridan, 1989) είναι ότι αποτελούν δείγματα βελτίωσης της κινηματογραφικής εικόνας των αναπήρων. Ο Nelson θεωρεί ότι οι ταινίες αυτές αντιμετωπίζουν την αναπηρία με μεγαλύτερη

συμπάθεια και χωρίς συναισθηματισμούς. Η αναπηρία πρέπει να απεικονίζεται ως μια τυχαία πλευρά της ζωής του ατόμου και όχι ως το κυρίαρχο μέρος της (Nelson, 2003).

Η βελτίωση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας στον κινηματογράφο επιβεβαιώνεται από τον Norden μετά από ανάλυση 300 κινηματογραφικών ταινιών που επεκτείνονται χρονικά μεταξύ 1890-1990. Τα στερεότυπα που προσδιόρισε ο Norden (Βεργιώτη, 2019: Norden, 1994) είναι τα εξής:

- **Ο ανάπηρος σούπερ-σταρ.** Χαρακτηριστική ταινία είναι η ταινία «The Other Side of the Mountain» (Larry Peerce, 1975) η οποία παρουσιάζει τη ζωή του υποψηφίου αθλητή για τους ολυμπιακούς αγώνες μετά από ατύχημα που προκάλεσε παράλυση στο μεγαλύτερο μέρος του σώματός του.
- **Ο κακότυχος κωμικός,** του οποίου η αναπηρία προκαλεί προβλήματα είτε απευθείας στον ίδιο είτε στους άλλους. Ως δείγματα χαρακτήρων ο Norden αναφέρει τον νοητικά ανάπηρο βετεράνο του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου στην ταινία «Fire Sale» (Alan Arkin, 1977), τον τυφλό Mr. Muckle στην ταινία «It's a Gift» (Norman Z. McLeod, 1934) και τους τυφλούς και κωφούς εφημεριδοπώλες στο «See No Evil, Hear No Evil» (Arthur Hiller, 1989).
- **Ο ηλικιωμένος ανάπηρος-κορρίδο.** Χαρακτηριστική ταινία ο ηλικιωμένος τυφλός σύζυγος στην ταινία «The Four Horseman of the Apocalypse» (Rex Ingram, 1921) όπου αγνοεί τις επαφές της γυναίκας του με έναν τολμηρό στρατιώτη. Αυτό το στερεότυπο υπάρχει κυρίως στην εποχή του βωβού κινηματογράφου
- **Ο ανάπηρος γκουρού της υψηλής τεχνολογίας.** Συνήθως άνδρας με κινητικές αναπηρίες που αποδεικνύεται ειδήμονας στον χειρισμό υπολογιστών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο αξιωματικός της CIA, άριστος χρήστης της κονσόλας επικοινωνίας και χρήστης αναπηρικού αμαξιδίου στην ταινία «Three Days of Condor» (Sydney Pollack, 1975). Ταινίες με παρόμοιους χαρακτήρες είναι οι «No Way Out» (Roger Donaldson, 1978) «Power» (Sidney Lumet, 1986) και «Starman» (Jonh Carpenter, 1984).

- **Ο ευγενής πολεμιστής ή ανάπηρος βετεράνος.** Σύμφωνα με τον Norden, εμφανίστηκε πλήθος ταινιών με αυτό το στερεότυπο μετά τον πρώτο και δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και τον πόλεμο του Βιετνάμ. Χαρακτηριστικές ταινίες είναι οι «The Big Parade» (King Vidor, 1925), «Pride of the Marines» (Delmer Daves, 1945) «The Best Years of Our Lives» (William Wyler, 1946), «Till the End of Time» (Edward Dmytryk, 1946), «Coming Home» (Hal Ashby, 1978), «Born on the Fourth of July» (Oliver Stone, 1989 και «Forest Gump» (Robert Zemeckis, 1994). Αυτές περιλαμβάνουν βετεράνους που υπέστησαν σωματικές απώλειες στους πολέμους και απεικονίζονται διαφορετικά ανάλογα με τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής τους. Όταν οι αναπηρίες των βετεράνων αποτελούσαν περίπου εμβλήματα της μάχης απεικονίζονταν ως φιγούρες με μπαστούνι, στη περίοδο του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου ως συμπαθείς και μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ ως πικραμένοι ή οργισμένοι χαρακτήρες.
- **Ο εμμονικός εκδικητής ανάπηρος,** ο οποίος θέλει να πάρει εκδίκηση από αυτούς που θεωρεί υπεύθυνους για την αναπηρία του. Χαρακτηριστικοί ήρωες σε ταινίες είναι ο Κάπτεν Χουκ στην ταινία «Πίτερ Παν» (Herbert Brenon, 1924), ο Κουασιμόδο σε όλες τις εκδοχές της ταινίας «Η Παναγία των Παρισίων» (1923, 1939, 1957, 1996) και ο Καπετάνιος Ahab στις ταινίες «Moby Dick» (Lloy Bacon, 1930, John Huston, 1956).
- **Ο σοφός άγιος** είναι το στερεότυπο που παρουσιάζει τους ανάπηρους ως ηλικιωμένους με ικανότητες ενόρασης. Σύμφωνα με τον Norden, το στερεότυπο αυτό επικρατεί στις ταινίες των δεκαετιών 1930 και 1940. Χαρακτηριστικός ήρωας είναι ο τυφλός ερημίτης που βοηθάει το Τέρας καθώς βλέπει την ικανότητα του τέρατος να αναπτύξει ανθρώπινη συμπεριφορά, στην ταινία «The Bride of Frankenstein» (James Whale, 1935).
- **Η γλυκιά αθώα ανάπηρη** αποτυπώνεται στο πρόσωπο μίας αγνής θεοσεβής, άφυλης και εξαιρετικά αξιολύπητης ανάπηρης γυναίκας ή ανάπηρου παιδιού που τις περισσότερες φορές θεραπεύεται εκ θαύματος. Σύμφωνα με τον Norden, Βρετανοί και Αμερικάνοι έχουν προσαρμόσει την κλασική νουβέλα του Ντίκενς «Μια Χριστουγεννιάτικη Ιστορία» σε πολλές εκδοχές ταινιών (1901, 1908, 1910, 1912, 1914, 1938, 1951) στην οποία σημαντικό ρόλο έχει

η φιγούρα του γλυκού, αθώου αναπήρου του Tiny Tim. Το συγκεκριμένο στερεότυπο εμφανίζεται από τις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες. Πιο συγκεκριμένα, στην ταινία «City of Lights» (Charles Chaplin, 1931) στον ρόλο της ανώνυμης νεαρής πωλήτριας λουλουδιών και στην ταινία «Forrest Gump» (Robert Zemeckis, 1994), αντίστοιχα.

- **Ο ανάπηρος- τεχνολογικό θαύμα.** Σύμφωνα με τον Norden, όπως αναφέρεται από την Βεργιώτη (2019), στην τριλογία του «Πολέμου των Άστρων» περιλαμβάνει δύο χαρακτήρες που ανταποκρίνονται σε αυτήν την στερεοτυπική αναπαράσταση: ο Dath Vader του οποίου τα τραύματα του έχουν προσδώσει βιονικές ικανότητες και τον Luke Skywalker του οποίου το προσθετικό χέρι λειτουργεί καλύτερα από το φυσικό. Σε αυτήν το στερεότυπο, τα ανάπηρα άτομα έχουν προσθετικά μέλη που τους κάνουν πιο λειτουργικούς.
- **Το τραγικό θύμα.** Το ανάπηρο άτομο παρουσιάζεται ως χτυπημένο από την φτώχεια, ως κοινωνικό απόβλητο και το τέλος του είναι ο θάνατος.

Συνοψίζοντας με βάση τα παραπάνω όσον αφορά τις αναπαραστάσεις των ατόμων με αναπηρία, αντιλαμβανόμαστε ότι ο κινηματογράφος συνήθως παρουσιάζει και αναπαράγει στερεότυπα τα οποία καθιστούν τα άτομα με αναπηρία να χρήζουν βοήθειας και οίκτου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1 Ερευνητική διαδικασία

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθούμε στο ερευνητικό μέρος της μεταπτυχιακής εργασίας που εκπονήσαμε. Θα παρουσιάσουμε τη μεθοδολογία που εφαρμόσαμε για τη συλλογή των δεδομένων μας μέσω των ταινιών που αποτέλεσαν το κομμάτι του δείγματός μας, προκειμένου να ανιχνεύσουμε τις αναπαραστάσεις των νέων με αναπηρία στον κινηματογράφο.

3.2 Το δείγμα

Το δείγμα της έρευνας αποτελείται από τις παρακάτω τέσσερις ταινίες. Δύο ταινίες αφορούν παιδιά με προβλήματα όρασης και δυο ταινίες αφορούν παιδιά στο φάσμα του αυτισμού, Asperger. Παρακάτω παραθέτουμε τα βασικά στοιχεία και την περίληψη των ταινιών.

Τίτλοι και περίληψη ταινιών

1. Το χρώμα του παραδείσου (The Color of Paradise), 1999. Σκηνοθεσία: Majid Majidi. Περίληψη ταινίας: Η ταινία περιγράφει τη ζωή ενός οκτάχρονου παιδιού του Μοχάμεντ ο οποίος είναι εκ γενετής τυφλός και είναι οικότροφος σε ένα ίδρυμα για τυφλά παιδιά. Είναι η τελευταία μέρα στο σχολείο καθώς έρχεται το καλοκαίρι και ο Μοχάμεντ περιμένει τον πατέρα του Χασέμ να τον πάρει να πάνε μαζί στο χωριό του όπου θα περάσει τις καλοκαιρινές του διακοπές. Ο πατέρας όμως δυσκολεύεται να διαχειριστεί την επιστροφή του γιου του στο σπίτι γιατί τον θεωρεί εμπόδιο αφού θέλει να ξαναπαντρευτεί.

2. Το φως που σβήνει (Fading light), 2000. Σκηνοθεσία: Βασίλης Ντούρος. Περίληψη ταινίας: Ο δωδεκάχρονος Χρήστος ζει σε ένα νησί μαζί με τη μητέρα του Ελένη. Το αγόρι πάσχει από μία σπάνια αρρώστια και χάνει σιγά- σιγά την όραση του. Λόγω των προβλημάτων που αντιμετωπίζει στο σχολείο εξαιτίας της κατάστασης του, βρίσκει αποκούμπι στο φαροφύλακα με τον οποίο δημιουργεί μια φιλική σχέση. Ο Χρήστος είναι μεγάλο ταλέντο στη μουσική και η δασκάλα του τον βοηθά να λάβει μέρος σε ένα μουσικό διαγωνισμό που διοργανώνεται στην Αθήνα.

3. Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά (Extremely Loud and Incredibly Close), 2011. Σκηνοθεσία: Stephen Daldry. Περίληψη ταινίας: Ο δεκάχρονος Όσκαρ

είναι ένα ειδικό παιδί που βρίσκεται κάπου στο φάσμα του αυτισμού (σύνδρομο Asperger). Μετά το θάνατο του πατέρα του και επειδή θέλει να τον κρατήσει δίπλα του ζωντανό ψάχνει στα πράγματά του όπου τυχαία βρίσκει ένα κλειδί μέσα σε ένα φάκελο. Ξεκινά έτσι ένα ταξίδι όπου προσπαθεί να κατανοήσει κάτι που κυριολεκτικά δεν έχει νόημα για αυτόν.

4. Ένα λαμπρό νέο μυαλό (A Brilliant Young Mind / X+Y), 2014.
Σκηνοθεσία: Morgan Matthews. Περίληψη ταινίας: Ο εννιάχρονος Nathan που έχει διαγνωστεί από νωρίς με αυτισμό χάνει τον πατέρα του σε ένα τροχαίο δυστύχημα. Μετά από κάποια χρόνια λόγω του ότι είναι ταλέντο στα μαθηματικά με τη βοήθεια του δασκάλου του καταφέρνει να πάρει μέρος σε διακεκριμένο διαγωνισμό στα μαθηματικά στην Ταιβάν. Η απομάκρυνσή του από το γνώριμο περιβάλλον του δημιουργεί κάποια προβλήματα προσαρμογής στο νέο περιβάλλον που έχουν σχέση με τις κοινωνικές του συναλλαγές με τους άλλους ανθρώπους.

Πίνακας 1: Χώρες προέλευσης ταινιών

ΤΑΙΝΙΑ	ΧΩΡΑ
The Color of Paradise	Ιράν
A Brilliant Young Mind / X+Y	Βρετανία
Extremely Loud and Incredibly Close)	Αμερική
Το φως που σβήνει	Ελλάδα

Οι ταινίες διερευνήθηκαν ως προς τη χώρα προέλευσης: ήταν μια ταινία Ιρανικής παραγωγής, μια ταινία Βρετανικής παραγωγής, μια ταινία Αμερικανικής παραγωγής και μια ταινία Ελληνικής παραγωγής, καλύπτοντας έτσι γεωγραφικά την Ευρώπη, Κεντρική Ασία και Β. Αμερική σε μια προσπάθεια να διερευνήσουμε το ζήτημα της αναπαράστασης της αναπηρίας των παιδιών στον κινηματογράφο μέσα από ένα δείγμα ταινιών που ίσως αναδείξει διαφορετικές πολιτισμικές θεωρήσεις του ζητήματος.

Πίνακας 2: Σκηνοθέτες ταινιών

TAINIES	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ	ΦΥΛΟ
The Color of Paradise	Majid Majidi	Άνδρας
A Brilliant Young Mind / X+Y	Morgan Matthews	Άνδρας
Extremely Loud and Incredibly Close	Stephen Daldry	Άνδρας
Το φως που σβήνει	Βασίλης Ντούρος	Άνδρας

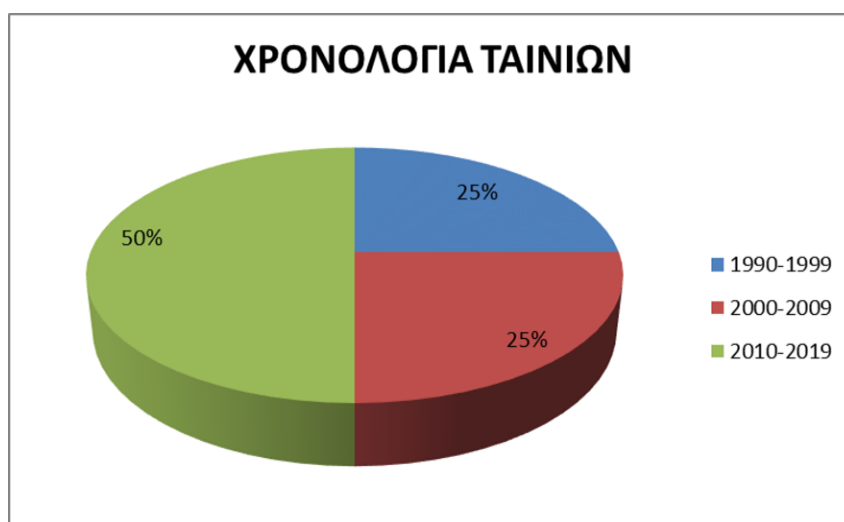
Αν και κατά την διαδικασία του καθορισμού του δείγματός μας προσπαθήσαμε να εντοπίσουμε ταινίες που αντιπροσωπεύουν και τα δύο φύλα τόσο σε ό,τι αφορά για παράδειγμα τους σκηνοθέτες/τριες των ταινιών, όσο και τους/τις πρωταγωνιστές/τριες, ωστόσο οι σκηνοθέτες και των τεσσάρων ταινιών του δείγματος είναι άνδρες. Υπάρχουν ταινίες με θέμα την τύφλωση, για παράδειγμα η ταινία «Πετώντας στα τυφλά» όπου η πρωταγωνίστρια είναι κορίτσι, αλλά δεν στάθηκε δυνατή η εύρεση της ταινίας με ελληνικούς υπότιτλους. Όπως και ταινίες με θέμα τον αυτισμό για παράδειγμα η ταινία «Fly Away» με πρωταγωνίστρια κορίτσι και σκηνοθέτρια την Janet Grillo, και η ταινία «Black Balloon» με πρωταγωνιστή αγόρι σε σκηνοθεσία της Elissa Down, οι οποίες έχουν αποτελέσει δείγμα άλλων αντίστοιχων ερευνών και έχουν ήδη μελετηθεί. Ο σκηνοθέτης της ταινίας Extremely Loud and Incredibly Close, Stephen Daldry έχει λάβει τρεις υποψηφιότητες για βραβεία καλύτερου σκηνοθέτη, για τις ταινίες Billy Elliot (2000), The Hours (2002) και The Reader (2008). Στην ταινία «Το φως που σβήνει» σκηνοθέτης είναι ο Βασίλης Ντούρος και στην ταινία «A Brilliant Young Mind / X+Y» σκηνοθέτης είναι ο Morgan Matthews επίσης άντρας.

Πίνακας 3: Είδος ταινιών

TAINIA	ΕΙΔΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ
The Color of Paradise	Δραματική
A Brilliant Young Mind / X+Y	Δραματική
Extremely Loud and Incredibly Close	Δραματική μυστηρίου
Το φως που σβήνει	Δραματική κοινωνική

Οι ταινίες «Το χρώμα του παραδείσου» (The Color of Paradise) και «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» (A Brilliant Young Mind / X+Y) είναι δραματικές ταινίες. Η ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» (Extremely Loud and Incredibly Close) είναι δραματική ταινία μυστηρίου. «Το φως που σβήνει (Fading light)» είναι μια δραματική κοινωνική ταινία. Κύριο χαρακτηριστικό τους είναι ότι και οι τέσσερις είναι δραματικές ταινίες και αποτελούν ένα κινηματογραφικό είδος που αναφέρεται συνήθως σε κοινωνικά θέματα και ανθρώπινες ιστορίες που δεν προκαλούν γέλιο. Στις ταινίες μυστηρίου αναζητούμε κάτι, συνήθως έναν δολοφόνο, ή να λύσουμε ένα μυστήριο που παρουσιάζεται στην ταινία, όπως η ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» όπου ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να λύσει ένα μυστήριο.

Διάγραμμα 1: Χρονολογία Ταινιών



Οι ταινίες που διερευνήθηκαν ήταν μεταξύ των ετών 1999-2014 και το εύρος των ταινιών μεταξύ τους είναι 15 έτη. Η ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» (The Color of Paradise), 1999 είναι η πιο παλιά ενώ η ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό (A Brilliant Young Mind / X+Y)», 2014 είναι η πιο πρόσφατη.

Σενάριο ταινιών

Η ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» είναι εμπνευσμένη από το ντοκιμαντέρ, Beautiful Young Minds, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Φεστιβάλ BRITDOC στις 26 Ιουλίου 2007. Το ντοκιμαντέρ αφηγείται την ιστορία μιας ομάδα λαμπρών εφήβων και την προετοιμασία αυτών για να λάβουν μέρος στη Διεθνή Ολυμπιάδα Μαθηματικών 2006 καθώς παλεύουν για να γίνουν οι έξι επιλεγμένοι που

θα εκπροσωπήσουν το Ηνωμένο Βασίλειο. Πολλοί από τους νέους μαθηματικούς που εμφανίστηκαν στην ταινία είχαν μια μορφή αυτισμού. Το ίδρυμα BRITDOC είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός με έδρα το Λονδίνο και τη Νέα Υόρκη. Στόχος του είναι να γυρίζει εξαιρετικές ταινίες ντοκιμαντέρ (στο <https://en.wikipedia.org/wiki/X%2BY>) Επίσης το «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» είναι βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Jonathan Safran Foer. Πρόκειται για μεταφορά του ομώνυμου βιβλίου στη μεγάλη οθόνη, που βραβεύτηκε με βραβείο απεικόνισης V&A το 2005, σαν εξαιρετικό βιβλίο για ενήλικες από την αμερικάνικη ένωση βιβλιοθηκών το 2006 και πήρε το διεθνές λογοτεχνικό βραβείο στο Δουβλίνο το 2007. Στην ταινία «Το φως που σβήνει» σεναριογράφος είναι η Δέσποινα Τομαζάνη. Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος είναι το ίδιο πρόσωπο ο Majid Majidi. Ο Eric R. Roth σεναριογράφος της ταινίας «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» έχει προταθεί πέντε φορές για το Όσκαρ για το Καλύτερο Προσαρμοσμένο Σενάριο για το Forrest Gump (1994), το The Insider (1999), το Μόναχο (2005), το The Curious Case of Benjamin Button (2008) και το A Star is Born (2018) (στο https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BE%CE%B1%CE%B9%CF%81%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%94%CF%85%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%91%CF%80%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B1_%CE%9A%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AC).

Πίνακας 4: Απήχηση κινηματογραφικών ταινιών στο κοινό

TAINIES	ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ
Extremely Loud and Incredibly Close	\$55,247,881
The Color of Paradise	\$2,777,552
A Brilliant Young Mind / X+Y	\$1,043,620

Ένας δείκτης με τον οποίο συνηθίζουμε να αποτιμούμε την απήχηση των ταινιών στο κοινό είναι ο αριθμός των θεατών που έχουν προσελκύσει, γεγονός που γίνεται αντιληπτό από τις εισπράξεις. Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τα στοιχεία που

αντλήσαμε από την ιστοσελίδα www.boxofficemojo.com η ταινία ««Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό αφού διεθνώς σημείωσε εισπράξεις της τάξεως των 55,247,881 δολαρίων ενώ ο αρχικός προϋπολογισμός της ταινίας ήταν 40,000,000 δολάρια. Η ταινία «Το χρώμα του Παραδείσου» σημείωσε διεθνώς εισπράξεις της τάξεως των 2,777,552 δολαρίων καθώς και νέο ρεκόρ εισπράξεων ασιατικού φιλμ στη δύση. Η ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» σημείωσε τις μικρότερες εισπράξεις της τάξεως 1,043,620 των δολαρίων. Για την ελληνική ταινία «Το φως που σβήνει» δεν βρέθηκαν αντίστοιχα στοιχεία.

Καθορισμός δείγματος

Για τον καθορισμό του δείγματος αρχικά έγινε αναζήτηση στο διαδίκτυο με λέξεις κλειδιά σύμφωνα με το θέμα της έρευνας και τα ερευνητικά μας ερωτήματα όπως για παράδειγμα «ταινίες με διαταραχή αυτιστικού φάσματος», «ταινίες με τύφλωση». Στη συνέχεια βρέθηκαν περίπου 18 ταινίες με αυτισμό και 10 ταινίες με τύφλωση. Στο επόμενο στάδιο επιλέχθηκαν 10 ταινίες με ήρωα με αυτισμό και 5 ταινίες με ήρωα με τύφλωση. Σε αυτό το στάδιο οι ταινίες επιλέχθηκαν με κριτήριο την προσβασιμότητα ή μη σε αυτές. Στη συνέχεια απορρίψαμε ταινίες γιατί είχαν αποτελέσει αντικείμενο μελέτης από άλλους ερευνητές, όπως οι ταινίες «Black Balloon» και «Fly away», οι οποίες αναλύθηκαν διεξοδικά στην εργασία με τίτλο «Η απεικόνιση της οικογένειας του χαρακτήρα με διαταραχή αυτιστικού φάσματος στον κινηματογράφο» της Λίσγου Μαρία-Ευαγγελία. Στο στάδιο αυτό δεν επιλέχθηκαν οι ταινίες των οποίων οι πρωταγωνιστές με αναπηρία ήταν ενήλικοι και δεν ανταποκρίνονταν έτσι ηλικιακή κατηγορία που μελετάμε στην παρούσα έρευνα. Επίσης, απορρίψαμε παρά τη θέλησή μας μερικές ακόμη ταινίες, όπως «Πετώντας στα τυφλά», και «Ο μικρός σολίστας» καθώς δεν στάθηκε εφικτό να τις έχουμε στη διάθεσή μας με ελληνικούς ή ακόμη και αγγλικούς υπότιτλους. Τελικά, καταλήξαμε στις τέσσερις ταινίες που παρουσιάσαμε στις προηγούμενες σελίδες, επειδή κρίναμε ότι ήταν σύμφωνες με τη θεματική της ερευνάς μας. Συγκεκριμένα και οι τέσσερις ταινίες αναφέρονται σε παιδιά ή/και νέους με αναπηρία. Αυτό γινόταν έκδηλο τόσο από τους πρωταγωνιστές των ταινιών, τις σαφείς αναφορές στο σενάριο και σε πολλές σκηνές που αναδείκνυαν τον «αυτισμό» ή το σύνδρομο Asperger και την τύφλωση, κάτι το οποίο θα μας απασχολήσει σε άλλο σημείο της έρευνας (βλ. παράρτημα με αναλυτικές πληροφορίες για τις ταινίες).

3.3 Σκοπός της έρευνας

Με την παρούσα εργασία επιχειρούμε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται οι αναπηρίες νέων ανθρώπων στο σύγχρονο ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο, εστιάζοντας στις περιπτώσεις της διαταραχής αυτιστικού φάσματος και της οπτικής αναπηρίας, μέσω τεσσάρων ταινιών. Δύο ταινίες αφορούν την οπτική αναπηρία, «Το φως που σβήνει» και «Το χρώμα του παραδείσου» και δυο ταινίες με διαταραχή αυτιστικού φάσματος, «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» και «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά».

3.4 Ερευνητικά ερωτήματα

Τα ερευνητικά ερωτήματα που καλούμαστε να απαντήσουμε έχουν ως εξής:

1^ο: «Πώς αναπαρίστανται οι νέοι με διαταραχή αυτιστικού φάσματος και οπτικής αναπηρίας στον σύγχρονο ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο;»

2^ο: «Ποια μοντέλα αναπηρίας αναδεικνύονται στις ταινίες μέσα από τις αναπαραστάσεις των νέων με αναπηρία;»

3.5 Μέθοδος έρευνας

Η έρευνα που πραγματοποιήσαμε ήταν ποιοτική. Σύμφωνα με τους Denzin & Lincoln (2005) όπως αναφέρεται από τους Ίσαρη & Πουρκό (2015) η ποιοτική έρευνα είναι μια έρευνα που τοποθετεί τον ερευνητή στον κόσμο κάνοντας αυτό τον κόσμο ορατό. Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές διαστάσεις της ποιοτικής έρευνας. Η πρώτη διάσταση αναφέρεται στη φιλοσοφική, επιστημολογική θεμελίωση της ποιοτικής έρευνας, η δεύτερη διάσταση αναφέρεται στη μεθοδολογία της έρευνας, η τρίτη διάσταση παραπέμπει στις επιμέρους μεθόδους και τεχνικές που χρησιμοποιούνται στην ποιοτική έρευνα. Αυτές είναι η παρατήρηση, ομάδες εστίασης, βιογραφική μελέτη, έρευνα-δράση, θεμελιωμένη θεωρία, ανάλυση συνομιλίας, ανάλυση λόγου, κ.ά. Η ποιοτική έρευνα χρησιμοποιεί λεκτικά και παραστατικά δεδομένα όπως παρατηρήσεις, συνεντεύξεις, προφορικές αφηγήσεις, φωτογραφίες, ταινίες, βίντεο κ.λπ. (Ίσαρη & Πουρκό, 2015).

3.6 Ανάλυση δεδομένων

Η ανάλυση των δεδομένων των ταινιών έγινε μέσα από την παρακολούθηση των τεσσάρων κινηματογραφικών ταινιών που αποτέλεσαν το δείγμα μας και με βάση την θεματική ανάλυση (Bryman, 2017), η οποία αποτελεί μία μέθοδο συλλογής, κωδικοποίησης, ανάλυσης ποιοτικών δεδομένων προχωρήσαμε στην αποδελτίωση των πληροφοριών μας. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται στην ανάλυση γραπτών, προφορικών, φιλικών κειμένων κ.λπ.

Έτσι είδαμε τις ταινίες του δείγματός μας πολλές φορές για να τις κατανοήσουμε και στη συνέχεια άρχισε η συλλογή των δεδομένων μας. Προσπαθήσαμε να συλλέξουμε σημαντικές πληροφορίες που περιέχονται στις ταινίες και θα μας βοηθούσαν στην περαιτέρω ανάλυσή τους. Οι πληροφορίες που αντλήσαμε μας έδωσαν τη δυνατότητα να προσεγγίσουμε την ταινία σαν ένα φιλικό κείμενο, με στοιχεία που δομούν την αφηγηματική λειτουργία του και αντλούν από το χώρο της λογοτεχνίας, της φωτογραφίας και του κινηματογράφου.

Στη συνέχεια έγινε η καταγραφή των πληροφοριών σε καρτέλες φιλικής ανάλυσης (βλ. Παράρτημα) με στοιχεία που αφορούσαν τους σημαντικότερους χαρακτήρες των ηρώων, δηλαδή το όνομα τους, την εξωτερική εμφάνιση, την ενδυμασία, τη χροιά/τόνος φωνής, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, καθώς και ποιοι είναι, τι αναζητούν και πώς σχετίζονται με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Επίσης, καταγράψαμε πληροφορίες που αφορούν τη δομή ιστορίας, δηλαδή την παρουσίαση προσώπων των ταινιών, του τόπου που διαμένουν, την παρουσίαση του προβλήματος που αντιμετωπίζουν καθώς και τη δράση και την έκβαση των ταινιών. Κατόπιν καταγράψαμε γεγονότα ιδιαίτερης σημασίας, γεγονότα που ξεχωρίζουν τόσο αναφορικά με το περιεχόμενο και την πλοκή της ιστορίας, όσο και κινηματογραφικά λόγω του τρόπου που αποδίδονται και συμβολίζονται στην ταινία. Επίσης, συλλέξαμε πληροφορίες για τη γλώσσα του κινηματογράφου που έχουν να κάνουν με το ποιος αφηγείται, με το χρόνο αφήγησης, το μοντάζ. Τέλος, καταγράψαμε πληροφορίες για το πεδίο (εντός, εκτός πεδίου) και τα πλάνα των ταινιών (γενικό, μεσαίο πλάνο κ.λπ.), καθώς και πληροφορίες που έχουν να κάνουν με τη λήψη της κάμερας (ευθεία στο επίπεδο του ματιού, πλονζέ από πάνω προς τα κάτω για να δούμε το αδιέξοδο και την ψυχολογική φόρτιση των ηρώων, κοντρπλονζέ η κάμερα κινείται από κάτω προς τα

πάνω, ομπλίκ η κάμερα καταγράφει το κινούμενο άτομο), την κίνηση της μηχανής (πανοραμική η κάμερα κινείται πάνω, κάτω, δεξιά, αριστερά, τράβελινγκ όταν η κάμερα κινείται γύρω από τα αντικείμενα) και τον ήχο (μουσική επένδυση, ήχος off, διάλογος, σιωπή) <https://optioncinemasofia.jimdofree.com/les-fiches-cin%C3%A9ma/faire-une-analyse-de-film/>.

Σε επόμενο βήμα αξιοποιώντας τα δεδομένα που συλλέξαμε περάσαμε στην ανάλυση των ταινιών και κατόπιν καταγράψαμε σε αρχείο (βλ. Παράρτημα) το σχήμα των ταινιών, με στοιχεία που αφορούσαν: α) την παρουσίαση του πρωταγωνιστών και τον τόπο ζωής τους, β) την εμφάνιση-ανάδειξη του προβλήματός τους, γ) τα εμπόδια και τους αρωγούς τους, δ) το ταξίδι ορόσημο των πρωταγωνιστών, και τέλος ε) την κάθαρση των πρωταγωνιστών. Τέλος διατυπώσαμε τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματά μας.

Συνοψίζοντας μπορούμε να παρουσιάσουμε σχηματικά τα στάδια που ακολουθήθηκαν για τη διεξαγωγή της έρευνας μας ως εξής:



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

4.1 Αποτελέσματα από την ανάλυση ταινιών με θέμα την οπτική αναπηρία

Ταινία α΄: «Το Φως Που Σβήνει», σκην. Majid Majidi, Ιράν (1999)

Ταινία β΄: «Το χρώμα του παραδείσου», σκην. Β. Ντούρος, Ελλάδα (2000)

1. Πρωταγωνιστές

Ταινία α΄: «Το Φως Που Σβήνει»

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Χρήστος, μοναχοπαίδι σε μονογονεϊκή οικογένεια και μαθητής Στ΄ τάξης δημοτικού σχολείου που κατοικεί στη Χάλκη στα Δωδεκάνησα. Ο Χρήστος έχει καστανά μαλλιά, και κανονικό ύψος για την ηλικία του. Η εμφάνισή του είναι προσεγμένη, καθαρή, γεγονός που μαρτυρά οικογενειακή φροντίδα. Ο πατέρας του έχει εγκαταλείψει την οικογένεια για να ακολουθήσει μία ανεξάρτητη ζωή, μποέμ καλλιτέχνη μουσικού. Η μητέρα του αγαπά και φροντίζει τον γιο της, τον οποίο δυσκολεύεται ωστόσο να κατανοήσει.

Ο Χρήστος έχει ελλιπή όραση και φοράει γυαλιά, γεγονός που τον διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα παιδιά της τάξης του. Υπάρχουν χαρακτηριστικές σκηνές στην ταινία που δείχνουν για παράδειγμα τον Χρήστο να παίζει μπάλα με τους συμμαθητές του στο διάλειμμα και εκείνοι να τον περιπαίζουν λόγω της κακής επίδοσης στο παιχνίδι. Επίσης, αντίστοιχη σκηνή υπάρχει και μέσα στην τάξη, κατά την οποία ο Χρήστος δυσκολεύεται να δει στον πίνακα και να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Ο Χρήστος δεν έχει κάποια ιδιαίτερη επαφή με τους συμμαθητές του και δεν διαφαίνεται, αρχικά τουλάχιστον, στην ταινία κάποια φιλία με ομηλικούς.



Εικόνα 1: «Το φως που σβήνει», ο πρωταγωνιστής με το βιολί στη φύση

Ένα άλλο στοιχείο που παρουσιάζεται έντονα από την αρχή της ταινίας είναι η ιδιαίτερη σχέση του Χρήστου με τη μουσική και τη φύση. Υπάρχουν μεγάλα πλάνα που τον δείχνουν να περιπλανιέται στην ακροθαλασσιά, σε απόμερες πλαγιές, να αγναντεύει το πέλαγος πάντα με το βιολί στην πλάτη. Ο Χρήστος είναι ιδιαίτερο ταλέντο στη μουσική. Παίζει θαυμάσια βιολί που του έμαθε ο μοναδικός του φίλος, ένα μοναχικός γέρο-φαροφύλακας. Ο Χρήστος, εσωστρεφής και μοναχικός και ο ίδιος, βρίσκει καταφύγιο στη μουσική και στη φιλία του με τον φαροφύλακα, τον οποίο επισκέπτεται συστηματικά. Η εσωστρέφεια του πρωταγωνιστή δηλώνεται και από τον χαμηλό τόνο της φωνής του και τη μελαγχολική χροιά της.

Ταινία β΄: «Το χρώμα του παραδείσου»

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Μοχάμεντ ένα οκτάχρονο αγόρι εκ γενετής τυφλός, ο οποίος φορά συχνά μαύρα γυαλιά. Είναι οικότροφος σε μία Σχολή Τυφλών στην Τεχεράνη. Στην ταινία τον συναντούμε ωστόσο κατά τις διακοπές του στην οικογένειά του σ' ένα χωριό της ιρανικής ενδοχώρας. Ο Μοχάμεντ είναι ο μοναχογιός μιας μονογονεϊκής, αλλά διευρυμένης οικογένειας. Ζει με τον πατέρα του - η μητέρα του έχει πεθάνει - τις δύο αδερφές του και την γιαγιά του.



Εικόνα 2: «Το χρώμα του παραδείσου», ο πρωταγωνιστής - κοντινό πλάνο στα χέρια

Παρά την τύφλωσή του, ο Μοχάμεντ γνωρίζει ανάγνωση και γραφή μέσω Braille, αντιλαμβάνεται πολύ καλά τον περιβάλλοντα χώρο μέσω της ψηλάφησης και της ακοής του. Αυτήν την ικανότητά του ο σκηνοθέτης την γνωστοποιεί ήδη από την αρχή της ταινίας σε μία χαρακτηριστική και πολύ δυνατή σκηνή που δείχνει τον Μοχάμεντ να εντοπίζει έναν νεοσσό που έπεσε από τη φωλιά του, να το σώζει από τα νύχια μιας γάτας και να τον επανατοποθετεί στη φωλιά του στο δέντρο. Τα χέρια του Μοχάμεντ είναι πολύ σημαντικά γι' αυτόν και ο σκηνοθέτης πολύ συχνά κάνει κοντινά πλάνα σε αυτά. Ο Μοχάμεντ είναι ένα χαρούμενο παιδί, που έχει διάθεση και

βούληση να ζήσει και να χαρεί τη ζωή. Αυτό φαίνεται από τις διαπροσωπικές του σχέσεις που διατηρεί με το σύνολο των ατόμων που τον περιβάλλουν. Μοναδική δυσκολία η στάση του πατέρα, ο οποίος δυσκολεύεται να αποδεχτεί το τυφλό παιδί του και η οποία όπως θα αναλύσουμε παρακάτω έχει κομβική σημασία για την εξέλιξη της ταινίας.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι στην πρώτη ταινία ο πρωταγωνιστής είναι το μοναδικό παιδί μιας μονογονεϊκής μητριαρχικής οικογένειας που αντιμετωπίζει πρόβλημα με την όρασή του, δυσκολεύεται να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του σχολείου, είναι εσωστρεφής και μοναχικός με ιδιαίτερο ταλέντο στη μουσική. Στη δεύτερη ταινία διαπιστώνουμε ότι ο πρωταγωνιστής είναι ένα από τα τρία παιδιά μιας μονογονεϊκής πατριαρχικής οικογένειας. Είναι τυφλός και τον βλέπουμε να φοιτά σε σχολή τυφλών όπου μαθαίνει με ευχαρίστηση γραφή και ανάγνωση Braille. Είναι χαρούμενος, ικανός και έχει την αποδοχή γενικά, εκτός από τον πατέρα του που τον θεωρεί βάρος.

2. Το περιβάλλον των πρωταγωνιστών

Ταινία α΄: «Το Φως Που Σβήνει»

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» ο Χρήστος κινείται σε 3 χώρους, δηλαδή α) στο σπίτι όπου ζει με την μητέρα του και τους επισκέπτεται ενίοτε ο σύντροφός της, β) στο σχολείο με τους συμμαθητές του και τους εκπαιδευτικούς, γ) στον φάρο όπου κατοικεί ο φίλος του γερο-φύλακας και παίζει εκεί μουσική.

A) Σπίτι -οικογενειακό περιβάλλον

Η Ελένη, μητέρα του Χρήστου, είναι όμορφη και νέα γυναίκα με συντηρητικό/αυστηρό στυλ ενδυμασίας και κόμμωσης. Συνήθως φοράει σκούρα χρώματα, φούστα με ζακέτα κι έχει μαζεμένα μαλλιά, αντανακλώντας έτσι ένα συντηρητικό/παραδοσιακό πλαίσιο. Η χροιά της φωνής της παρουσιάζεται με εναλλαγές, τις περισσότερες φορές κοφτή και απότομη, ενίοτε όμως τρυφερή. Η μητέρα του Χρήστου, αν και συνεχίζει τη ζωή της και προσπαθεί να την ξαναφτιάξει με το νέο της σύντροφο, δεν έχει ξεπεράσει ακόμη την τραυματική εμπειρία του διαζυγίου από τον μουσικό σύζυγό της που την εγκατέλειψε. Γι' αυτόν τον λόγο αντιτίθεται στην κλήση του παιδιού της στη μουσική. Ο πατέρας του Χρήστου δεν έχει ιδιαίτερη παρουσία στην ταινία. Είναι παρών με την απουσία του και τη σιωπή της πρώην συζύγου και μητέρας του Χρήστου. Τον βλέπουμε μία και μοναδική φορά σε μία πολύ σύντομη σκηνή ως έναν ροκ μουσικό, αφοσιωμένο στην τέχνη του, ο οποίος δεν αναγνωρίζει καν το παιδί του.



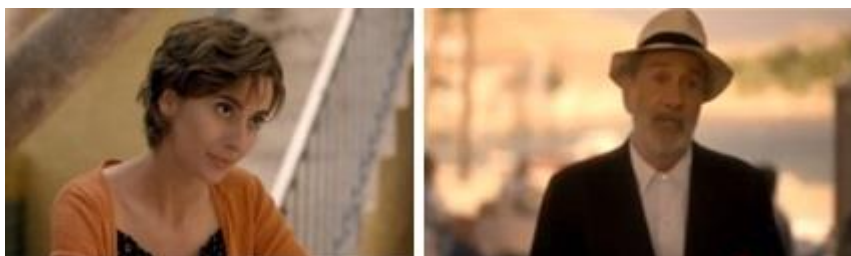
Εικόνα 3: «Το Φως Που Σβήνει», οι γονείς του Χρήστου

Ο Χρήστος δεν έχει αδέρφια και συγγενείς στο νησί. Ως μοναδικός φίλος και επισκέπτης της οικογένειάς τους εμφανίζεται ο σύντροφος της μητέρας του, ένας κλασικός μεσήλικας, ο οποίος είναι ήρεμος και υποστηρικτικός τόσο προς τη μητέρα

του Χρήστου, όσο και προς τον ίδιο. Προσπαθεί να κάνει τον Χρήστο να τον αποδεχθεί, έχει θετική παρουσία, η οποία, στην αρχή τουλάχιστον, δεν γίνεται αντιληπτή από το παιδί. Ο Χρήστος τον απορρίπτει εμφατικά νιώθοντας ότι με την παρουσία του θα πάρει τη θέση του πατέρα του, τον οποίο συνεχίζει να αναζητά.

B) Σχολείο

Ο Χρήστος δεν έχει κάποια ιδιαίτερη επαφή με τους συμμαθητές του. Αρχικά φαίνεται απόμερος και απομονωμένος από την τάξη του. Στην πορεία διαφαίνεται μία αλλαγή με μία συμμαθήτριά του που του εκφράζει το ενδιαφέρον της. Σε μια σκηνή όπου οι συμμαθητές του τον σπρώχνουν και τον αποκαλούν «στραβούλακια», εκείνη κατευθύνεται προς το μέρος του και τον βοηθά να βρει τα γυαλιά του που έχουν πέσει κάτω. Στο σχολείο κάνει την εμφάνισή της η Μαρία, μια νεοφερμένη δασκάλα στο νησί, η οποία είναι η καινούρια δασκάλα του Χρήστου. Είναι νέα, εμφανίσιμη, σύγχρονη γυναίκα, με κοντά μαλλιά, μοντέρνα ρούχα και οδηγεί μηχανάκι. Ο τόνος της φωνής της είναι σταθερός, ήρεμος και με φιλική διάθεση. Αποτελεί μια θετική παρουσία στη ζωή του Χρήστου και θα διαδραματίσει κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της.



Εικόνα 4: «Το φως που σβήνει», η δασκάλα και ο φαροφύλακας

Η Μαρία αντιλαμβάνεται την ιδιαιτερότητα του μαθητή της, αναζητά επικοινωνία μαζί του, τον ακολουθεί κι ανακαλύπτει τον φάρο, τον φαροφύλακα και την έφεση του μαθητή της στη μουσική. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αναζητήσει επικοινωνία με τους κηδεμόνες του Χρήστου και να συναντήσει τη μητέρα του.

Γ) Φάρος

Ο φάρος είναι ένας τόπος αποδοχής για τον Χρήστο. Ο γερο-φύλακας ένας ηλικιωμένος, απλός, πράος, καλοσυνάτος και συνετός μοναχικός άντρας είναι φίλος του πρωταγωνιστή. Δεν γνωρίζουμε, αρχικά, πολλές πληροφορίες για τη ζωή του,

παρά μόνο ότι αυτός μύησε τον Χρήστο στη μουσική μαθαίνοντάς του βιολί. Στην πορεία μαθαίνει ο θεατής της ταινίας ότι πριν έρθει στο νησί ως πρόσφυγας, ήταν βιολιστής. Ο γερο-φύλακας ζει αποκομμένος από την κοινότητα του νησιού κι έχει τη φήμη του «αλαφροϊσκιωτού».

Ταινία β΄: «Το χρώμα του παραδείσου»

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» βλέπουμε τον Μοχάμεντ να κινείται σε τρεις χώρους: α) στο οικοτροφείο με τους άλλους οικότροφους και τους εκπαιδευτικούς, β) στο σπίτι του με τον πατέρα του, τη γιαγιά και τις αδερφές του και γ) στο ξυλουργείο που αποτελεί γι' αυτόν ένα τόπο μαθητείας με τον τυφλό ξυλουργό Αλί.

A) Οικοτροφείο

Στο οικοτροφείο που αποτελεί για τον Μοχάμεντ τον κύριο τόπο μαθητείας, ο δάσκαλος του συντηρητικά ντυμένος με ήρεμη φωνή συντροφεύει το παιδί που περιμένει τον πατέρα του να έρθει να τον πάρει στο χωριό για τις καλοκαιρινές διακοπές. Καθώς όμως ο πατέρας του αργεί, το παιδί παραμένει μόνο του στην αυλή. Ο δάσκαλος του στην Σχολή Τυφλών του έχει μάθει γραφή και ανάγνωση μέσω Braille. Η παρουσία του είναι θετική και υποστηρικτική προς το Μοχάμεντ. Στην ταινία ο σκηνοθέτης δεν εστιάζει σε σκηνές από τη ζωή του Μοχάμεντ στη Σχολή Τυφλών με τους συμμαθητές του για παράδειγμα, καθώς το ενδιαφέρον του επικεντρώνεται στην οικογένεια του πρωταγωνιστή.

B) Σπίτι -οικογενειακό περιβάλλον

Στο σπίτι ο Μοχάμεντ ζει με τον πατέρα του, τη γιαγιά του και τις δύο αδερφές του. Το σπίτι τους είναι μια απλή αγροτική κατοικία, από την οποία όμως δεν λείπει κάτι. Ο πατέρας του Μοχάμεντ, ο Χασέμ, παρουσιάζεται ως ένας άνδρας μέσης ηλικίας, κατηφής και προβληματισμένος με μελαγχολικό τόνο φωνής, εργατικός. Τα συναισθήματά του σχετίζονται με την οικογενειακή του κατάσταση, καθώς έμεινε χήρος με τρία παιδιά εκ των οποίων το ένα τυφλό. Παρουσιάζεται εγκλωβισμένος στον ρόλο του ανάμεσα στα συναισθήματα του και τα κοινωνικά στερεότυπα. Δεν

είναι αδιάφορος για τα παιδιά του, αλλά συνήθως είναι απόμακρος και αυστηρός. Προσπαθεί να φτιάξει τη ζωή του μετά το θάνατο της γυναίκας του καθώς ετοιμάζεται να ξαναπαντρευτεί.



Εικόνα 5: «Το χρώμα του παραδείσου», το οικογενειακό περιβάλλον του Μοχάμεντ.

Η γιαγιά του Μοχάμεντ και μητέρα του Χασέμ, το όνομα της οποίας δεν αναφέρεται στην ταινία, είναι μια ώριμη γυναίκα με μαντήλι στο κεφάλι κάτι που ταιριάζει με τα ήθη του Ιράν και μελαγχολικό τόνο φωνής. Είναι ήρεμη, ταπεινή, συμφιλιωμένη με τη ζωή της, πολύ χαρούμενη όταν έρχεται ο εγγονός της στο χωριό και ιδιαίτερα θλιμμένη όταν ο πατέρας απομακρύνει ξαφνικά το αγόρι από το σπίτι στέλνοντάς τον για μαθητεία εσώκλειστο σ' έναν τυφλό ξυλουργό.

Οι αδερφές του Μοχάμεντ, Χάνιεμ και Μπάχαρε, είναι ενθουσιασμένες με τον ερχομό του αδερφού και τα δώρα που ο ίδιος έφτιαξε για εκείνες. Έχουν πολύ καλή σχέση μαζί του και απολαμβάνουν τη συντροφιά του. Τον αντιμετωπίζουν μαζί με τη γιαγιά τους ισότιμα και τον θαυμάζουν που ξέρει να διαβάζει με τη μέθοδο Braille και να αντιλαμβάνεται τη φύση με την αφή.

Γ) Ξυλουργείο

Το ξυλουργείο είναι για το Μοχάμεντ ένας χώρος μαθητείας, αλλά κι ένας χώρος εγκλεισμού καθώς ο πατέρας του φροντίζει να τον «κρύψει» εκεί με πρόφαση την εκμάθησή της τέχνης του ξυλουργού. Το ξυλουργείο είναι ο τόπος στον οποίο τον απομακρύνει από το σπίτι ο πατέρας του γιατί είναι τυφλός και δεν τον αποδέχεται. Ο ξυλουργός Αλί είναι ένας τυφλός άνδρας, που κι αυτός όπως το παιδί φοράει γυαλιά έχει μελαγχολικό και θλιμμένο τόνο στη φωνή του και είναι υποστηρικτικός προς τον Μοχάμεντ.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι στην πρώτη ταινία το σπίτι/οικογένεια είναι ένα άξενο περιβάλλον για τον Χρήστο και ότι το μέρος καταφυγής στο οποίο ο ήρωας

βρίσκει αποδοχή είναι ο φάρος. Ο απομακρυσμένος φάρος είναι ο χώρος όπου μπορεί να υπάρξει αυθεντικά, όπως είναι. Το σχολείο ενώ αρχικά δεν ήταν ένας φιλικός χώρος για τον Χρήστο με την παρουσία και στάση της νέας δασκάλας γίνεται. Η δασκάλα διαδραματίζει κομβικό ρόλο και συνδέει τους τρεις τόπους προς όφελος του πρωταγωνιστή, όπως θα δούμε και την πορεία της ανάλυσης. Στην δεύτερη ταινία διαπιστώνουμε ότι για τον πρωταγωνιστή το σπίτι-οικογένεια μέσα από την επαφή και δράση της γιαγιάς και των αδερφών του είναι γι' αυτόν ένας χώρος αποδοχής όπου αισθάνεται ασφάλεια και χαρά. Δεν ισχύει όμως κάτι τέτοιο στο σπίτι-οικογένεια σε ό,τι αφορά τον πατέρα του. Το οικοτροφείο αποτελεί γι' αυτόν ένα τόπο μάθησης και προσωπικής ανάπτυξης ενώ το ξυλουργείο αποτελεί ένα ουδέτερο περιβάλλον που είναι ωστόσο άξενο για τον πρωταγωνιστή αφού βρέθηκε εκεί απομακρυνόμενος βίαια από την οικογενειακή θαλπωρή με απόφαση του πατέρα του, χωρίς τη θέληση του ίδιου. Και στις δύο ταινίες ο φάρος και το ξυλουργείο είναι δύο τόποι απομάκρυνσης (στην περίπτωση του Μοχάμεντ) ή αυτοαπομάκρυνσης (στην περίπτωση του Χρήστου) αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την αποβολή των ανάπηρων από την κοινωνία.

3. Σχέσεις πρωταγωνιστή και υπόλοιπων προσώπων

Ταινία α΄: «Το Φως Που Σβήνει»

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» αναδεικνύονται οι σχέσεις του πρωταγωνιστή με α) τους ενήλικες, όπως οι γονείς του, η δασκάλα του, ο φαροφύλακας και β) με τους ομηλικούς του. Επίσης, αναδεικνύονται οι σχέσεις των ενηλίκων μεταξύ τους πάντα σε συνάρτηση τον Χρήστο και δημιουργούνται τα παρακάτω δίπολα: μητέρα-δασκάλα, δασκάλα-φαροφύλακας, μητέρα-φαροφύλακας.

A) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ενήλικες

Ο Χρήστος με τους γονείς του

Η μητέρα του Χρήστου προσπαθεί να ξαναφτιάξει τη ζωή της με το νέο της σύντροφο και μοιάζει να μην συμεριζεται την αγάπη του παιδιού της για τη μουσική, αλλά και την ανάγκη του να μάθει για τον πατέρα του. Στην πορεία της ταινίας μαθαίνουμε ότι αυτό οφείλεται στην προσπάθειά της να ξεπεράσει το τραύμα του διαζυγίου. Ενδεικτική είναι η σκηνή όπου επιστρέφοντας από μία έξοδο με τον σύντροφό της και αφού έχει πάρει την απόφαση να τον παντρευτεί, σπάει το βιολί του γιου της, το οποίο βλέπει ως ένα σημείο σύνδεσης με το παρελθόν, τόσο το δικό της, όσο και του γιου της, δηλαδή μία σύνδεση με τον πατέρα και σύζυγο που τους εγκατέλειψε. Στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας η μητέρα του Χρήστου εμφανίζεται απόμακρη και χωρίς κατανόηση στις δυσκολίες και επιλογές του γιου της, απόλυτη και αυστηρή, η οποία προσπαθεί να επιβάλλει τα πράγματα όπως αυτή τα νομίζει σωστά. Η μητέρα είναι απορριπτική και δεν εγκρίνει ούτε την επαφή του Χρήστου με τον φαροφύλακα. Στο τέλος όμως της ταινίας αποδέχεται την κλήση του παιδιού της στη μουσική και του επιτρέπει χάρη στις παρεμβάσεις της δασκάλας και του φαροφύλακα να συμμετάσχει σε διαγωνισμό μουσικής στην Αθήνα, στον οποίο ο Χρήστος θα λάβει το πρώτο βραβείο.

Ο πατέρας του Χρήστου παρουσιάζεται παντελώς αδιάφορος γι' αυτόν, καθώς όπως φαίνεται στην ταινία μετά το χωρισμό του έφυγε από το νησί και δεν επισκέφτηκε ποτέ ξανά το γιο του. Αυτό είχε ως συνέπεια ο Χρήστος να αναζητά απεγνωσμένα να τον γνωρίσει. Έτσι, το ταξίδι που πραγματοποιεί ο Χρήστος στην Αθήνα έχει βαρύνουσα σημασία, καθώς πέρα από τον διαγωνισμό μουσικής και την επίσκεψη στον οφθαλμίατρο, επισκέπτεται και τον πατέρα του στο μαγαζί που παίζει

μουσική. Εκεί, ο πρωταγωνιστής της ταινίας βιώνει ματαιώση, καθώς ο πατέρας του δεν τον αναγνωρίζει, γεγονός που ενώ τον θυμώνει και τον πληγώνει, ταυτόχρονα τον απελευθερώνει και λυτρωμένος πια επιστρέφει στο νησί του έχοντας πλέον χώρο να αποδεχτεί τον νέο σύντροφο της μητέρας του.

Ο Χρήστος με τη δασκάλα του

Η νεοφερμένη δασκάλα του Χρήστου, η Μαρία, αναζητά να βοηθήσει τον Χρήστο να αγαπήσει το σχολείο, καθώς και να τον υποστηρίξει να πάρει μέρος σ' ένα διαγωνισμό μουσικής. Συνδέεται αμέσως μαζί του και αναγνωρίζει το ταλέντο του, κατανοεί τις δυσκολίες του και τον βοηθά με το πρόβλημα όρασης που αντιμετωπίζει. Μεσολαβεί ανάμεσα στον Χρήστο και τη μητέρα του, καθώς ζητάει τη συναίνεσή της για να τον συνοδέψει στην Αθήνα τόσο στο διαγωνισμό μουσικής, όσο και στον οφθαλμίατρο. Ο Χρήστος, αρχικά, δεν συνεργάζεται με τη δασκάλα του. Σιγά-σιγά κάμπτονται οι αντιστάσεις του όταν η δασκάλα καταφέρνει να διεισδύσει στη σχέση του Χρήστου με τον φαροφύλακα και να κερδίσει έτσι την εμπιστοσύνη του. Σε αυτό καταλυτικό ρόλο έπαιξε η συνεργασία του φαροφύλακα με τη δασκάλα.

Ο Χρήστος με τον φαροφύλακα

Ο φαροφύλακας, ο κύριος Σουρσούμης διαδραματίζει για τον Χρήστο πολλαπλό ρόλο. Ο πρωταγωνιστής αποκαλώντας τον «παππού» φανερώνει τους δεσμούς και τα συναισθήματά του προς αυτόν. Ο φαροφύλακας από την πλευρά του, τον ακούει με ενδιαφέρον, συνομιλεί ισότιμα μαζί του, τον αποδέχεται και λειτουργεί παράλληλα ως φίλος, συγγενής και μέντοράς του. Όπως αναδεικνύεται στην ταινία, οι δύο ταιριαστοί, μα παράταιροι συνάμα, φίλοι έχουν κοινό τους σημείο τη διαφορετικότητά τους και την αγάπη τους στη μουσική ως διέξοδο στα συναισθήματά τους. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά σε σημείο της ταινίας είναι «αλαφροϊσκιωτος παππούς και παράξενο παιδί». Η παρουσία του φαροφύλακα στη ζωή του Χρήστου είναι καταλυτική. Αυτός βοηθά για να βρουν τον πρωταγωνιστή όταν εκείνος βρίσκει καταφύγιο στην αγαπημένη του σπηλιά, αυτός αποδέχεται τη δασκάλα και την εντάσσει στην παρέα τους με αποτέλεσμα από δύο μέλη να γίνουν τρεις και ενωμένοι να καταφέρουν περισσότερα προς όφελος του Χρήστου. Επίσης, αυτός είναι που δίνει

λύση και βοηθά τον Χρήστο να συμμετάσχει στον διαγωνισμό μουσικής δωρίζοντάς του το αγαπημένο του βιολί και μοναδική παρηγοριά του.

B) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ομηλίκους

Οι σχέσεις του Χρήστου με τους ομηλίκους του όπως αναφέρθηκε παραπάνω δεν είναι ιδιαίτερα πλούσιες ή καλές γιατί τον θεωρούν «περίεργο παιδί». Μοναδική περίπτωση αποτελεί μία συμμαθήτριά του που του συμπαραστέκεται και σε μια χαρακτηριστική σκηνή τον ρωτάει αν θα επιστρέψει από το ταξίδι του στην Αθήνα ή αν θα μείνει για πάντα εκεί. Ο σκηνοθέτης αναδεικνύει τη μοναξιά και μοναχικότητα του πρωταγωνιστή με μια σκηνή με σαλιγκάρια, την οποία παραθέτει εμβόλιμα σε αρκετά σημεία της ταινίας. Για παράδειγμα, βλέπουμε τον Χρήστο να γυρνάει από το σχολείο μόνος στο σπίτι και να παρατηρεί τα σαλιγκάρια που διατηρεί ως κατοικίδια ή τον βλέπουμε να τους παίζει μουσική. Τα σαλιγκάρια έχουν μία συμβολική αξία για τον πρωταγωνιστή, ο οποίος σε μια έκθεσή του γράφει γι' αυτά «το σαλιγκάρι φωνάζει όσο 10 βιολιά όταν φοβάται», δείχνοντας αν μη τι άλλο ότι φαίνεται να τα καταλαβαίνει.

Γ) Σχέσεις ενηλίκων μεταξύ τους

Μητέρα και δασκάλα Χρήστου

Οι σχέσεις των δύο γυναικών αρχικά δεν είναι εύκολες. Η δασκάλα επιδιώκει επαφή με την μητέρα. Η μητέρα έχει αμυντική στάση και δεν θέλει να συνεργαστεί μαζί της. Απορροφημένη από τα προβλήματά της, τα συναισθήματά της από το διαζύγιο, λέει σε μια σκηνή της ταινίας: «μη σε ξεγελούν οι γραφικότητες είναι δύσκολη η ζωή στο νησί», αμφισβητώντας με αυτόν τον τρόπο τη γνησιότητα του ενδιαφέροντος της δασκάλας για το Χρήστο. Η δασκάλα ωστόσο επιμένει, δεν εγκαταλείπει την προσπάθεια και κάνει εν τέλει τη μητέρα του Χρήστου να μην αγνοήσει το ταλέντο του γιου της. Την φέρνει αντιμέτωπη με την πραγματικότητα, γεγονός που την εξωθεί να βιώσει εσωτερική σύγκρουση. Αυτή κορυφώνεται όταν ο Χρήστος εγκαταλείπει το σπίτι και κρύβεται σε μια σπηλιά. Αυτό το περιστατικό την αφυπνίζει, αντιλαμβάνεται τη θετική στάση της δασκάλας, αλλά και του φαροφύλακα στη ζωή του παιδιού της και μαλακώνει. Η παρουσία της δασκάλας είναι κομβική για την αλλαγή της στάσης της μητέρας προς την κλίση για τη μουσική που έχει ο γιος

της, καθώς στο τέλος του επιτρέπει να πάρει μέρος στο μουσικό διαγωνισμό. Οι σχέσεις των δύο γυναικών βελτιώνονται χάρη στους ελιγμούς της δασκάλας από τη μια και την αγάπη της μητέρας για το παιδί της.

Δασκάλα και φαροφύλακας

Μεταξύ της δασκάλας και του φαροφύλακα αναπτύσσεται μια πολύ καλή σχέση, η οποία βαίνει προς όφελος του Χρήστου. Ο φαροφύλακας αναγνωρίζει στο πρόσωπο της δασκάλας μία εν δυνάμει σύμμαχο που θα επηρεάσει θετικά την κατάσταση, δηλαδή θα συμβάλλει στη βελτίωση της ζωής του Χρήστου, στη σχέση του με τη μητέρα του, στην αποδοχή από αυτήν του μουσικού ταλέντου του και εν τέλει την αυτοπραγμάτωση του πρωταγωνιστή. Στην ουσία, ο φαροφύλακας βοηθάει τον Χρήστο να εμπιστευτεί τη δασκάλα και η δασκάλα συμβάλει ώστε να δεχτεί η μάνα του Χρήστου το φαροφύλακα. Οι δυο μαζί είναι σημαντικοί αρωγοί του Χρήστου και οι δύο είναι αλληλοσυμπληρωματικοί χαρακτήρες για να επιτύχουν αυτό που θέλουν.

Μητέρα και φαροφύλακας

Αρχικά η μητέρα του Χρήστου έχει εχθρική στάση απέναντι στη φίλια του γιου της με το φαροφύλακα γιατί θεωρεί ότι τον επηρεάζει να ασχοληθεί με τη μουσική και όχι με τα μαθήματά του στο σχολείο. Όταν όμως τη βοηθάει να βρει το παιδί της, τότε λυγίζει. Επίσης, ο φαροφύλακας λειτουργεί καταλυτικά και κάμπτε τις αντιστάσεις της μητέρας ως προς τη συμμετοχή του γιου της στον διαγωνισμό. Είναι αυτός που του χαρίζει το βιολί του προκειμένου να αναπληρώσει το βιολί που του έσπασε η μητέρα του και είναι πάλι αυτός που αποπλίζει τη μητέρα αναιρώντας τα επιχειρήματά της λέγοντας πόσο σημαντικό είναι για τον Χρήστο να προσπαθήσει να λάβει μέρος στο μουσικό διαγωνισμό. Για παράδειγμα, της λέει χαρακτηριστικά «τη δημιουργία πρέπει να την προστατεύουμε και να μπαίνει στις ψυχές και να φυτεύει αγάπη...».

Η αρχική άρνηση της μητέρας απέναντι στον φαροφύλακα, αίρεται, όπως και στην περίπτωση της δασκάλας μετά την εξαφάνιση του Χρήστου στη σπηλιά και τον επιτυχή εντοπισμό του χάρη στις ενέργειες του φαροφύλακα. Μετά από αυτό το συμβάν και τη συνειδητοποίηση της μητέρας τού πόσο απόμακρη ήταν από τις

επιθυμίες και ανάγκες του γιου της, η στάση της αλλάζει και γίνεται μαζί με τους υπόλοιπους μια υποστηρικτική ομάδα για το καλό του Χρήστου. Η εξομάλυνση των σχέσεων των ενηλίκων που περιτριγυρίζουν τον Χρήστο, οδηγεί στη συμμετοχή του πρωταγωνιστή στον διαγωνισμό μουσικής και στη μετάβαση του στην Αθήνα, ταξίδι ορόσημο για τη ζωή του.

Ταινία β': «Το χρώμα του παραδείσου»

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» αναδεικνύονται οι σχέσεις του πρωταγωνιστή (Μοχάμεντ) κυρίως με τον οικογενειακό του περίγυρο, δηλαδή με τον πατέρα του, τη γιαγιά του και τις αδερφές του και λιγότερο με τον δάσκαλό του και τον τυφλό ξυλουργό. Επίσης, αναδεικνύονται και οι σχέσεις των ενηλίκων μεταξύ τους πάντα σε συνάρτηση με τον Μοχάμεντ.

A) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ενήλικες

Μοχάμεντ- πατέρας

Ο πατέρας ουσιαστικά θέλει να απομακρύνει το γιο του από κοντά του γιατί ντρέπεται γι' αυτόν, καθώς θεωρεί την αναπηρία του εμπόδιο στα σχέδιά του για τον δεύτερο γάμο που θέλει να συνάψει. Από την αρχή της ταινίας ο σκηνοθέτης γνωστοποιεί τη δυσκολία που έχει ο πατέρας να αποδεχτεί τον τυφλό γιο του καθώς τον παρουσιάζει να αργεί να τον πάρει από το σχολείο για τις καλοκαιρινές διακοπές και όταν τελικά φθάνει να τον πάρει ζητά από τους δασκάλους του να τον κρατήσουν εκεί γιατί όπως λέει «δεν μπορεί να τον φροντίσει». Ο μικρός τον περιμένει αρκετή ώρα, κατά την οποία δείχνει να δυσανασχετεί ή στενοχωριέται καθώς όλοι οι άλλοι οικοτρόφοι έχουν αναχωρήσει. Στη συνέχεια, οι θεατές βλέπουν τον πατέρα να ταλαντεύεται ανάμεσα στον τυφλό γιο του και στη νέα ζωή που θέλει να ξεκινήσει και τελικά αποφασίζει να αφήσει το παιδί σε ένα τυφλό ξυλουργό, με πρόφαση να μάθει την τέχνη. Στην ουσία, η απόφαση να στείλει τον γιο του για μαθητεία, εκπορεύεται από την ανάγκη που νοιώθει να αποσιωπήσει ότι έχει τυφλό παιδί από την οικογένεια της μέλλουσας νύφης, θεωρώντας την αναπηρία του γιου του ως ένα στίγμα που θα αποτρέψει την πραγματοποίηση του γάμου. Έτσι, χωρίς να λάβει υπόψη του την έφεση του παιδιού του στα γράμματα, την αγάπη της γιαγιάς για τον εγγονό, αποφασίζει μόνος και απομακρύνει επί της ουσίας το παιδί από την εστία του.

Η απόφαση αυτή είναι πράξη άρνησης του ανάπηρου παιδιού. Ο Μοχάμεντ αποκόπτεται βίαια από αγαπημένα του πρόσωπα, δεν κατανοεί αρχικά τη στάση του πατέρα του, αλλά στην πορεία, όπως καταδεικνύει μία σχετική σκηνή στο ξυλουργείο μεταξύ Μοχάμεντ και ξυλουργού, νοιώθει την απόρριψη και γνωρίζει ότι αυτή οφείλεται στην τυφλότητά του.

Μοχάμεντ - γιαγιά

Η γιαγιά είναι μία ιδιαίτερα θετική παρουσία τόσο στη ζωή του Μοχάμεντ όσο και στην ταινία. Αγαπάει πολύ τον εγγονό της, τον υποδέχεται ένθερμα πίσω στο σπίτι κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών, τον αντιμετωπίζει ισότιμα και δεν τον διαχωρίζει από τα υπόλοιπα παιδιά του σπιτιού. Έτσι κάνει μαζί του περιπάτους ή διάφορες απαιτητικές οικιακές εργασίες στο πλαίσιο της αυτάρκειας ενός αγροτικού νοικοκυριού, δεν τον εμποδίζει να πάει μαζί με τις αδερφές του στο συμβατικό σχολείο. Η γιαγιά, σε αντίθεση με τον γιο της και πατέρα του Μοχάμεντ, δείχνει έμπρακτα με τη στάση της ότι δεν θεωρεί πρόβλημα την αναπηρία του εγγονού της. Τον θέλει δίπλα της και έρχεται σε ρήξη με τον γιο της για την απόφαση που πήρε να τον απομακρύνει από το σπίτι με το πρόσχημα της μαθητείας.

Μοχάμεντ - δάσκαλος

Στην ταινία εμφανίζονται δύο φορές δύο δάσκαλοι. Ο δάσκαλος της Σχολής Τυφλών και ο δάσκαλος του συμβατικού σχολείου. Και οι δύο είναι άνθρωποι που στέκονται με σεβασμό απέναντι στον τυφλό Μοχάμεντ. Ο πρώτος τον υποστηρίζει στο οικοτροφείο καθώς περιμένει τον πατέρα του, κρατώντας του συντροφιά και καθησυχάζοντάς τον για την αργοπορία του πατέρα του. Ο δεύτερος δείχνει το θαυμασμό απέναντι στον Μοχάμεντ που ξέρει να διαβάσει και που παρακολουθεί την εκπαιδευτική διαδικασία επάξια, αν όχι καλύτερα από τα υπόλοιπα παιδιά της τάξης του, τα οποία δεν έχουν τις δυσκολίες του Μοχάμεντ.

Μοχάμεντ - ξυλουργός

Ο ξυλουργός είναι μία ουδέτερη φιγούρα, η οποία προσπαθεί να δείξει στον Μοχάμεντ την τέχνη του και ταυτόχρονα να τον κάνει να συμφιλιωθεί με τη μοίρα

του, όπως πιθανώς είχε πράξει και ο ίδιος. Ο Μοχάμεντ του εκμυστηρεύεται τον πόνο του σε μία σκηνή ιδιαίτερα συγκινητική κατά την οποία ο Μοχάμεντ, νιώθοντας κατάσαρκα την αδικία εις βάρος του, αμφισβητεί πλέον τα λόγια του δασκάλου του, αλλά και τον Θεό: «Ο δάσκαλός μου στο οικοτροφείο έλεγε: Ο Θεός σας αγαπά τους τυφλούς περισσότερο από εμάς επειδή είστε τυφλοί. Αλλά λέω ότι αν μας αγαπούσε θα μας έδινε μάτια για να τον δούμε».

B) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ομηλικούς

Δεν διαφαίνονται σχέσεις με άλλους ομηλικούς του εκτός από τις αδερφές του, οι οποίες τρέφουν για τον αδερφό τους αγάπη και αποδοχή. Στην ταινία οι σκηνές που μοιράζεται ο πρωταγωνιστής με τις αδερφές του και τη γιαγιά του είναι κινηματογραφημένες με λυρισμό, ζωντανά χρώματα, όμορφες εικόνες φύσης και γελαστών προσώπων. Παρά το μαύρο της τύφλωσης, ο Μοχάμεντ όταν είναι με τις αδερφές του είναι σε μία πανδαισία χρωμάτων, βλέπει και χαίρεται τη φύση. Οι αδερφές του τον αντιμετωπίζουν ισότιμα και είναι περήφανες για τον αδερφό τους που είναι καλός μαθητής. Αυτό φαίνεται, σε μια σκηνή στην οποία τις ακολουθεί στο δικό τους σχολείο και ανταποκρίνεται στις ανάγκες του μαθήματος καλύτερα από τους υπόλοιπους.

Γ) Σχέσεις ενηλίκων μεταξύ τους

Γιαγιά - Πατέρας

Η σχέση μητέρας και γιου, δηλαδή γιαγιά και πατέρα του Μοχάμεντ στην πορεία διαταράσσονται σοβαρά, καθώς η γιαγιά αντιτίθεται στους χειρισμούς του γιου της αναφορικά με τον τυφλό Μοχάμεντ. Όταν αντιλαμβάνεται ότι ο εγγονός της δεν είναι στο σπίτι, διαφωνεί με την εξουσία του γιου της και την αντίληψή του για την αναπηρία του παιδιού ως πρόβλημα στα σχέδιά του. Παρά την προχωρημένη ηλικία της και τη θέση της ως γυναίκα στην κοινωνία που ζει, φεύγει από το σπίτι για να τον αναζητήσει και να τον φέρει πίσω. Ο γιος της αν και αρχηγός σε μια πατριαρχική οικογένεια, κάτω από το σθένος της αντίστασης της γιαγιάς και μητέρας του τρέχει πίσω της να προλάβει τις καταστάσεις. Η ανένδοτη στάση της γιαγιάς φτάνει στα όρια της θυσίας που από τη μία χαλά τα σχέδια του γάμου του γιου της και από την άλλη διασφαλίζει την επιστροφή του Μοχάμεντ. Ωστόσο, η προσπάθεια

επανόρθωσης βαίνει άκαρπη, καθώς εκτός από τη γιαγιά και ο εγγονός χάνει τη ζωή του σε δυστύχημα στο δρόμο της επιστροφής. Θάνατοι με τους οποίους ο σκηνοθέτης θέλησε να τιμωρήσει την ύβρη του πατέρα.

Πατέρας-Δάσκαλος

Η σχέση του πατέρα με τον δάσκαλο από την Σχολή Τυφλών δεν αποτελεί μία κομβική σχέση για την ανάπτυξη της ιστορίας που αφηγείται η ταινία, αλλά είναι ενδεικτική. Ήδη από την αρχή της ταινίας ο πατέρας, καθοδηγούμενος από τις αντιλήψεις του για την αναπηρία, απευθύνεται στον δάσκαλο προκειμένου να μην πάρει το παιδί του στο σπίτι για τις καλοκαιρινές διακοπές. Η συνομιλία που έχει ο πατέρας με τον δάσκαλο υπογραμμίζει τη δυσκολία του να αποδεχτεί το τυφλό παιδί τους ή/και την ντροπή του γι' αυτό.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι στην πρώτη ταινία η μητέρα του πρωταγωνιστή είναι αυτή που δυσκολεύεται να αποδεχτεί το ιδιαίτερο παιδί της, ενώ στη δεύτερη ταινία είναι ο πατέρας του. Στην πρώτη ταινία υποστηρικτικοί απέναντι στον αμβλύωπα Χρήστο στέκονται άτομα με σχετική εκπαίδευση, όπως η δασκάλα ή άτομα με αντίστοιχα βιώματα περιθωριοποίησης που τους έκαναν να αποκτήσουν ενσυναίσθηση. Ο ευρύτερος περίγυρος είναι αδιάφορος και ακολουθεί αρνητική ή θετική στάση, αρκεί να δίνει κάποιος το έναυσμα γι' αυτό. Στη δεύτερη ταινία τα άτομα που είναι υποστηρικτικά απέναντι στον τυφλό Μοχάμεντ είναι οι δάσκαλοι, πάλι άτομα με σχετική εκπαίδευση, ή γιαγιά του και οι αδερφές του, δηλαδή άτομα που εκφράζουν αγάπη και σεβασμό απέναντι του χωρίς να τον διαχωρίσουν λόγω της αναπηρίας του ορμώμενες από τα συναισθήματα τους γι' αυτόν και αγνοώντας τα στερεότυπα και ταμπού, στα οποία υποκύπτει ο πατέρας του. Βλέπουμε δηλαδή ότι οι δυσκολίες των πρωταγωνιστών αφορούν τη στάση των γονιών τους, οι οποίοι καλούνται να διαχειριστούν μία απαιτητική κατάσταση, η οποία αποτελεί πιθανώς πλήγμα στον ναρκισσισμό τους.

4.2 Αποτελέσματα από τις ταινίες με θέμα διαταραχή αυτιστικού φάσματος

«Ένα λαμπρό νέο μυαλό», σκην. Morgan Matthews, Βρετανικής παραγωγής, 2014, «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά», σκην. Stephen Daldry Αμερικανικής παραγωγής, 2011

1. Πρωταγωνιστές

Ταινία α': «Ένα λαμπρό νέο μυαλό»

Πρωταγωνιστής είναι ο Νείθαν, ένα νεαρό αγόρι που από την ηλικία των 9 ετών διαγνώστηκε στο φάσμα του αυτισμού. Ο Νείθαν έχει ιδιαίτερο χάρισμα στα μαθηματικά και δυσκολίες στις κοινωνικές συναναστροφές. Εμφανίζεται ιδιαίτερα ντροπαλός, εσωστρεφής και φοβισμένος, κάτι που δηλώνεται από την υποτονική φωνή του, αλλά αναφέρεται και ρητά από τον ίδιο στην αρχή της ταινίας. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «επειδή δεν μιλάω πολύ, οι άνθρωποι πιστεύουν ότι δεν έχω τίποτα να πω. Έχω πολλά να πω. Φοβάμαι απλώς να τα πω».

Ο Νείθαν είναι ένα μοναχοπαιδί, διατηρεί ιδιαίτερη σχέση με τον πατέρα του, ενώ η επικοινωνία με τη μητέρα του δεν είναι εύκολη. Μετά από ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα, στο οποίο ο ίδιος είναι συνεπιβάτης, σκοτώνεται ο πατέρας του και ο Νείθαν ζει μόνος πια με τη μητέρα του. Στην ταινία παρακολουθούμε τον πρωταγωνιστή σε δύο διαφορετικές ηλικίες, δηλαδή ως εννιάχρονο παιδί με τους δύο γονείς του και μετά ως δεκαεξάχρονο έφηβο με τη μητέρα του. Παρακολουθούμε τη ζωή του πρωταγωνιστή με χρονικές ανακολουθίες και συνεχείς αναδρομές στο παρελθόν, κατά τις οποίες ο θεατής της ταινίας αποκαλύπτει κάθε φορά και μία σημαντική πληροφορία ή πτυχή από τη ζωή του μικρού Νείθαν με τον πατέρα του. Οι αναδρομές στο παρελθόν είναι η απεικόνιση των σκέψεων ή ενθυμήσεων του Νείθαν αναφορικά με τον πατέρα του. Πρόκειται για σκέψεις που κάνει ή μνήμες που ανασύρει κάθε φορά που βιώνει κάποια δύσκολη και αγχωτική γι' αυτόν κατάσταση. Μέσα από αυτές αντιλαμβανόμαστε από τη μια τη στενή σχέση που διατηρούσε με τον πατέρα του, σχέση στην οποία έβρισκε κατανόηση, καταφύγιο, αποδοχή. Από την άλλη αντιλαμβανόμαστε τη δυσκολία του να επικοινωνήσει με τη μητέρα του, η οποία δεν μπορούσε να προσεγγίσει τον γιο της με τρόπο αποδεκτό από τον ίδιο. Ενδεικτικές είναι οι σκηνές α) στην αποθήκη του σπιτιού όταν συμβαίνει ένα ατύχημα με το χρυσόψαρο κι εκείνη τον επιπλήττει με τρόπο που τον αγχώνει ή που

νιώθει ως απόρριψη ο Νείθαν και β) στην κηδεία του πατέρα του όταν η μητέρα του προσπαθεί να πιάσει το χέρι του γιου της και εκείνος το αρνείται. Παρά τις δυσκολίες επαφής με τη μητέρα του, ο Νείθαν έχει την φροντίδα και αγάπη της και δεν στερείται υλικά αγαθά.



Εικόνα 6: «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», ο πρωταγωνιστής της ταινίας

Ο Νείθαν επίσης, έχει εμμονές με το φαγητό. Για παράδειγμα, επιθυμεί να τρώει συγκεκριμένο αριθμό από κεφτεδάκια που να ανήκει στους πρώτους αριθμούς και οι πατάτες του θέλει να έχουν συγκεκριμένη διάταξη στο πιάτο. Δυο σκηνές το αναδεικνύουν αυτό: η μια σκηνή είναι με τη μητέρα του που πηγαίνει να αγοράσει φαγητό και παραγγέλνει κεφτεδάκια, χωρίς όμως τις παραπάνω προϋποθέσεις και η δεύτερη σκηνή είναι όταν τρώει με την Τζιάνγκ-Μέι και της εξομολογείται ότι είναι σταθερός στις προτιμήσεις του και πως δεν μπορεί να φάει γιατί οι γαριδοκεφτέδες δεν είναι ο αριθμός που πρέπει. Επίσης, όπως παρατηρούμε συστηματικά στην ταινία ο Νείθαν δεν δέχεται το άγγιγμα από άλλους ανθρώπους και ειδικά από τη μητέρα του. Για παράδειγμα, σε μια σκηνή που ο Νείθαν είναι μικρός, ο καθηγητής Μάρτιν του τείνει το χέρι για χειραψία κι εκείνος λέει ότι δεν του αρέσει να το κάνει. Επίσης, ο θόρυβος, το φως και τα έντονα χρώματα στους δρόμους της Ταιβάν είναι ενοχλητικά για το Νείθαν και του προκαλούν δυσφορία όταν κάνει βόλτα με την Τζιάνγκ-Μέι. Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει τις σκηνές των κρίσεων του πρωταγωνιστή με σκηνοθετικά τεχνάσματα για να τις αναπαραστήσει. Για παράδειγμα, είτε μέσω του ήχου off, δηλαδή με μουσική που δεν είναι ορατή στην οθόνη όταν αφηγείται ο Νείθαν, είτε με σιωπή για να μας δείξει την απομόνωση του ήρωα από τους υπόλοιπους, είτε με θολή εικόνα όταν ο Νείθαν χάνεται στις σκέψεις του.

Η απώλεια του πατέρα και της εξαιρετικής επαφής που είχαν είναι ένα γεγονός που πλήττει τον Νείθαν. Όλη η ταινία πραγματεύεται α) την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του πρωταγωνιστή με αυτισμό να αποδεχθεί τα νέα δεδομένα στη ζωή του, δηλαδή την απώλεια του πατέρα και τη συνύπαρξη με τη μητέρα και β)

την προσπάθεια της μητέρας να δημιουργήσει ένα πλαίσιο επικοινωνίας και κατανόησης με τον αυτιστικό γιο της. Σημαντική παρουσία στη σχέση μητέρας και γιου διαδραματίζει ο καθηγητής του Νείθαν, ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, τον προετοιμάζει για τη μαθηματική Ολυμπιάδα.

Ταινία β': «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά»

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Όσκαρ, ένα μοναχοπαίδι εννέα χρονών που κατοικεί στη Νέα Υόρκη με τον πατέρα και τη μητέρα του. Είναι ένα ιδιαίτερο παιδί που πάσχει από κάποια μορφή διαταραχής αυτιστικού φάσματος (Asperger) κι αυτό δυσχεραίνει την καθημερινότητά του και τις κοινωνικές του αλληλεπιδράσεις. Λαμβάνει φροντίδα και αγάπη από τους γονείς του και διατηρεί μία ιδιαίτερα επιτυχημένη και υποστηρικτική σχέση με τον πατέρα του. Όταν ο πατέρας του σκοτώνεται στην τρομοκρατική επίθεση της 11^η Σεπτεμβρίου ο πρωταγωνιστής μένει μόνος με τη μητέρα του. Η απώλεια του πατέρα επηρεάζει καταλυτικά τη ζωή του, καθώς ο μικρός δεν αποδέχεται το γεγονός, λέγοντας χαρακτηριστικά, στην κηδεία του «πώς μπορείς να θάβεις ένα άδειο φέρετρο!».

Όπως καταλαβαίνουμε στην πορεία της ταινίας ο Όσκαρ βιώνει μία χαοτική συναισθηματική κατάσταση, ανάμεσα στις τύψεις που νιώθει από τη μια για το τηλεφώνημα του πατέρα λίγα λεπτά πριν αυτός πεθάνει, τηλεφώνημα στο οποίο δεν ανταποκρίθηκε και στην πεποίθηση από την άλλη ότι ο πατέρας του κρύβεται στο πλαίσιο των παιχνιδιών που συνήθιζαν να παίζουν και ότι πρέπει να τον βρει. Στην πεποίθηση αυτή συντείνει το γεγονός ότι ο Όσκαρ, ψάχνοντας τα πράγματα του πατέρα του, βρίσκει ένα κλειδί μέσα σε ένα φάκελο. Ξεκινά έτσι ένα ταξίδι κατά τη διάρκεια του οποίου προσπαθεί να βρει τη λύση σε ένα αίνιγμα/παιχνίδι. Έτσι, παρακολουθούμε τον πρωταγωνιστή στις διαρκείς αναζητήσεις και περιπλανήσεις του, γινόμαστε μάρτυρες στις εκρήξεις θυμού που παθαίνει, τον βλέπουμε να γίνεται απότομος και επιθετικός απέναντι στη μητέρα του, με την οποία δυσκολεύεται να επικοινωνήσει ή τον βλέπουμε να επινοεί τρόπους για να αντιμετωπίζει τις φοβίες του, να αντιμετωπίζει πράγματα και καταστάσεις που του προκαλούσαν άγχος και δυσλειτουργία, όπως π.χ. να διασχίζει γέφυρες, να χρησιμοποιεί μέσα μαζικής μεταφοράς. Το παιχνίδι αυτό, αν και υπάρχει μόνο στο μυαλό του Όσκαρ, τον βοηθά να συμφιλιωθεί με την απώλεια του πατέρα του, να έρθει πιο κοντά με τη μητέρα του

και να αποκτήσει αυτοπεποίθηση και να αυτονομηθεί, όπως επιδίωκε ο πατέρας του γι' αυτόν κι έτσι να επιβεβαιωθούν τα ισχυρά θεμέλια της σχέσης τους.



Εικόνα 7: «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά», ο πρωταγωνιστής της ταινίας

Για να μας δείξει τη σύγχυση του Όσκαρ ο σκηνοθέτης τον παρουσιάζει να τρέχει γρήγορα όταν βρίσκεται σε εκρήξεις θυμού ή να καταστρέφει ό,τι βρίσκεται μπροστά του. Τα σκηνοθετικά τεχνάσματα που χρησιμοποιεί για να αναπαραστήσει τις σκηνές των κρίσεων του είναι τα ακόλουθα: α) όταν ο Όσκαρ βρίσκεται σε ψυχολογική φόρτιση η γωνία λήψης της κάμερας είναι *plonge*, δηλαδή ο ήρωας κινηματογραφείται με την κάμερα να βρίσκεται ψηλά και να κοιτά προς τα κάτω, β) όταν ο ήρωας βρίσκεται σε πανικό, κοιτάζει προς τα πάνω, γ) όταν έχει εξάρσεις θυμού ή φόβου η κάμερα καταγράφει τον πρωταγωνιστή με κινούμενη λήψη. Επίσης, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ήχο *off*. Συχνά μουσική ή ήχοι, όπως το ντέφι του Όσκαρ συνοδεύουν σκηνές, όπως όταν ακούγεται η φωνή του πατέρα στον τηλεφωνητή ή όταν αφηγείται κάτι ο ίδιος.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι στην πρώτη ταινία ο πρωταγωνιστής με διαταραχή αυτιστικού φάσματος από την παιδική του ηλικία είναι το μοναδικό παιδί μιας μονογονεϊκής μητριαρχικής οικογένειας καθώς ο πατέρας έχει σκοτωθεί. Είναι ιδιαίτερα ντροπαλός, εσωστρεφής και φοβικός με τους άλλους ανθρώπους και με δυσκολίες στις κοινωνικές συναναστροφές. Είναι ιδιαίτερο ταλέντο στα μαθηματικά. Στη δεύτερη ταινία διαπιστώνουμε ότι ο πρωταγωνιστής είναι επίσης το μοναδικό παιδί μιας μονογονεϊκής οικογένειας καθώς ο πατέρας του έχει σκοτωθεί. Είναι ένα ιδιαίτερο παιδί, που πάσχει από κάποια μορφή αυτιστικής διαταραχής (*Asperger*), η οποία δυσχεραίνει την καθημερινότητα του και τις κοινωνικές του αλληλεπιδράσεις. Εμφανίζει φοβίες όπως να διασχίσει γέφυρες ή να χρησιμοποιήσει τα μέσα μαζικής μεταφοράς.

2. Το περιβάλλον των πρωταγωνιστών

Ταινία α': «Ένα λαμπρό νέο μυαλό»

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», ο Νέιθαν κινείται στο σπίτι και στο σχολείο. Στο πλαίσιο της σχολικής του ζωής συμμετέχει σε διεθνή ολυμπιάδα μαθηματικών, μέρος της προετοιμασίας της λαμβάνει χώρα στην Ταιβάν. Το ταξίδι που πραγματοποιεί από τη μια και η συμμετοχή του στην Ολυμπιάδα μαθηματικών από την άλλη αναδεικνύονται ως ορόσημα στη ζωή του, καθώς είναι η πρώτη φορά που φεύγει από το ασφαλές περιβάλλον του σπιτιού του και έρχεται σε συναναστροφή με άλλους ανθρώπους.

A) Σπίτι -οικογενειακό περιβάλλον

Ο Μάικλ είναι πατέρας του Νέιθαν. Έχει ήρεμη και σταθερή φωνή και είναι πολύ υποστηρικτικός και κοντά στο παιδί του. Περνούν ωραία μαζί. Αυτό φαίνεται σε μια σκηνή όπου αστειεύεται μαζί του βάζοντας πατάτες στη μύτη, κάτι που κάνει το Νέιθαν να γελάει. Η μητέρα του Νέιθαν, Τζούλι, είναι μία νέα γυναίκα. Οι εκφράσεις στο πρόσωπό της δείχνουν εσωτερικές συγκρούσεις. Δυσκολεύεται να αποδεχτεί το θάνατο του συζύγου της και δεν ξέρει πώς να διαχειριστεί τη συμπεριφορά του Νέιθαν. Ο σκηνοθέτης την εμφανίζει θλιμμένη και μοναχική μετά τον θάνατο του συντρόφου της. Απλά ντυμένη με casual ρούχα, αγχωμένη και μερικές φορές με κάποια ξεσπάσματα θυμού ή απόγνωσης, αλλά υπομονετική με τον Νέιθαν προσπαθεί να τον πλησιάσει. Δεν ξέρει πώς να τον προσεγγίζει συγκριτικά με τον σύζυγό της ο οποίος είχε μια επιτυχημένη επικοινωνία και σχέση με το γιο του. Η μητέρα αντιλαμβανόμενη την ιδιαίτερη κλίση του παιδιού της στα μαθηματικά τον γράφει σ' ένα νέο σχολείο όπου τον παίρνει υπό την εποπτεία του ο καθηγητής Μάρτιν.

B) Σχολείο- καθηγητές

Στο σχολείο ο Νέιθαν έρχεται σε επαφή κυρίως με δύο καθηγητές μαθηματικών. Ο Μάρτιν, ένας νέος καλοντυμένος άνδρας εκπαιδεύει τον πρωταγωνιστή για τον μαθηματικό διαγωνισμό και είναι ιδιαίτερα υποστηρικτικός μαζί του. Ιδιαίτερο ταλέντο από μικρός και ο ίδιος στα μαθηματικά, όπως και ο

Νείθαν. Πάσχει από σκλήρυνση κατά πλάκας. Σταδιακά η κατάστασή του φθίνει και αντιμετωπίζει κινητικά προβλήματα. Η χροιά της φωνής του είναι ήρεμη. Απότοκο της πάθησής του είναι ο εθισμός του σε χάπια και ουσίες και οι συναισθηματικές του μεταπτώσεις. Προσπαθεί να διαχειριστεί την ασθένειά του και τις ματαιώσεις που έχει ζήσει εξαιτίας της. Ενώ αρχικά δεν παραδέχεται ότι χρειάζεται ψυχολογική στήριξη, τον βλέπουμε τελικά να απευθύνεται σε ομάδα ψυχοθεραπείας. Ο Ρίτσαρντ είναι ο καθηγητής-συνοδός του Νείθαν στο διαγωνισμό μαθηματικών στην Ταϊβάν εμφανίζεται ως ένας άνδρας μέσης ηλικίας, καλοντυμένος με φωνή που εκπέμπει αυτοπεποίθηση, ενίοτε και υπεροψία. Με πιθανή έλλειψη ενσυναίσθησης, παρουσιάζεται ως ένας καθηγητής που διεκπεραιώνει τις υποθέσεις του, αδιαφορώντας για το τι μπορεί να ζουν τα παιδιά. Αποκλειστικό μέλημά του η επιτυχής συμμετοχή του Νείθαν και των υπόλοιπων μαθητών στη μαθηματική Ολυμπιάδα.



Εικόνα 8: «Ένα λαμπρό νέο μυαλό»: γονείς και καθηγητής του Νείθαν

Στο πλαίσιο του σχολείου και της προετοιμασίας για τη μαθηματική Ολυμπιάδα ο Νείθαν είναι οικότροφος στην Ταϊβάν και συγκατοικεί με τον Λουκ ένα συμμαθητή του, ο οποίος είναι επίσης στο φάσμα του αυτισμού. Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του περνάει πολλές δοκιμασίες, καθώς αισθάνεται άβολα με την κοντινή επαφή ή την έκθεσή του σε μεγάλο κοινό. Στις δοκιμασίες συχνά αναδύονται οι κατακερματισμένες μνήμες από τη στιγμή του δυστυχήματος με τον πατέρα του, δοκιμασίες που προσπαθεί να αντιμετωπίσει με τηλεφωνήματα στον καθηγητή του Μάρτιν και τις θύμησες από ευτυχισμένες σκηνές με τον πατέρα του. Το πλαίσιο της προετοιμασίας του στην μαθηματική Ολυμπιάδα έχει για τον Νείθαν και ευχάριστες δοκιμασίες καθώς γνωρίζει τη συμμαθήτριά του Τσιανγκ-Μει, με την οποία νοιώθει πολύ κοντά και όμορφα για πρώτη φορά. Ο χώρος του σχολείου δηλαδή αναδεικνύεται ως ένας χώρος με ποικίλες εμπειρίες και ενδιαφέρουσες συναντήσεις για τον Νείθαν. Αποτελεί γι' αυτόν έναν πλαίσιο κοινωνικοποίησης και ωρίμασης για τον ίδιο.

Ταινία β': «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά»

Ο Όσκαρ κινείται σε δυο χώρους στο σπίτι του και στους παραχώδεις δρόμους της Νέας Υόρκης. Αρχικά το σπίτι του αποτελεί γι' αυτόν έναν τόπο γαλήνης και ευτυχίας με ευχάριστες στιγμές με τον πατέρα του, τον οποίο υπεραγαπά. Μετά το θάνατό του όμως, αρχίζει να αποτελεί ένα αφιλόξενο μέρος με συνεχείς συγκρούσεις με τη μητέρα του, καθώς και ένα τόπο επώδυνων ενθυμήσεων και πένθους. Η πόλη, παραχώδης με πολυκοσμία, θόρυβο και ανωνυμία, είναι ένα πρόβλημα και μία πρόκληση για τον Όσκαρ. Πρόκληση την οποία ωστόσο δέχεται καθώς αποφασίζει να περιπλανηθεί στους δρόμους της. Οι δρόμοι της πόλης και το ταξίδι του Όσκαρ σ' αυτούς αποτελεί ένα τόπο αυτοπραγμάτωσης και συνάντησης με τη μητέρα του.

Α) Σπίτι -οικογενειακό περιβάλλον

Ο πατέρας του Όσκαρ, Τόμας, είναι ένας ώριμος άνδρας, εμφανίσιμος με απλό συμβατικό ντύσιμο. Αγαπάει την οικογένειά του και αυτό φαίνεται συστηματικά από τη σταθερή και ήρεμη φωνή με την οποία απευθύνεται προς τη σύζυγο και το γιο του, αλλά και από την αγωνιώδη φωνή του στα μηνύματα που αφήνει στον τηλεφωνητή του σπιτιού του όταν βρίσκεται στους δίδυμους πύργου την 11^η Σεπτεμβρίου και συνειδητοποιεί ότι θα τους χάσει για πάντα. Είναι πράος με κατανόηση, στοργικός πατέρας και συντροφικός σύζυγος, αλληλέγγυος και συναισθηματικός. Αναθέτει στον γιο του μικρές αποστολές με παιγνιώδη χαρακτήρα στο πλαίσιο της επικοινωνίας του μαζί του με σκοπό να τον ενθαρρύνει στην ανάπτυξη των κοινωνικών του δεξιοτήτων και της αυτοπεποίθησής του, αφού ο Όσκαρ «δυσκολεύεται» να μιλήσει με άλλους ανθρώπους.

Η μητέρα του πρωταγωνιστή, Λίντα, είναι νέα, εμφανίσιμη και εργαζόμενη. Κομψή, με προσεγμένα ρούχα, με ήρεμη αλλά και αγωνιώδη φωνή όταν προσπαθεί να μάθει τι απέγινε ο σύζυγος της. Εμφανίζεται κάποιες φορές απότομη όταν έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Όσκαρ. Είναι όμως στοργική και υποστηρικτική μητέρα και σύζυγος. Είναι επίσης μελαγχολική και καταθλιπτική μετά το θάνατο του συζύγου της. Προσπαθεί να αντιμετωπίσει το πένθος της και να επικοινωνήσει με τον γιο της.



Εικόνα 9: «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά», ο Όσκαρ με τους γονείς του

Η γιαγιά του Όσκαρ έχει την κλασική εμφάνιση μιας ηλικιωμένης κυρίας σε αστικό περιβάλλον. Ντυμένη, ανάλογα με την ηλικία της, με ήρεμη και σταθερή φωνή και θλιμμένη από τον ξαφνικό θάνατο του γιου της. Ο παππούς του Όσκαρ έχει την κλασική εμφάνιση ενός ηλικιωμένου κυρίου σε αστικό περιβάλλον και είναι αρχικά μία αινιγματική παρουσία τόσο για τους θεατές όσο και για τον Όσκαρ. Λίγο κατάκοπος, ντυμένος με μαύρο κοστούμι, παρουσιάζεται θλιμμένος και με απώλεια ομιλίας. Εμφανίζεται αρχικά ως ενοικιαστής στο σπίτι της γιαγιάς, αλλά στη συνέχεια θεατές και πρωταγωνιστής καταλαβαίνουν ταυτόχρονα ότι είναι ο παππούς του Όσκαρ. Ο ήρωας έχει την πλήρη αποδοχή και υποστήριξη από την οικογένεια του.

B) Δρόμοι της Νέας Υόρκης

Στην ταινία βλέπουμε τον Όσκαρ να περιπλανιέται στους δρόμους της Νέας Υόρκης και να προσπαθεί να ανακαλύψει τι ξεκλειδώνει το κλειδί που βρήκε στα πράγματα του πατέρα του. Η χαοτική περιπλάνησή του στους δρόμους της μεγαλούπολης, είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει την απώλεια του πατέρα του. Προσπαθεί να τον βρει, επιδιώκει να διατηρήσει τη μνήμη του ζωντανή, προσπαθεί να μετριάσει την ενοχή που νοιώθει καθώς καθηλωμένος από τις φοβίες του δεν μπόρεσε να απαντήσει στο τελευταίο τηλεφώνημα του πατέρα του. Στην περιπλάνησή του αντιμετωπίζει τις φοβίες που έχει για τον θόρυβο των αεροπλάνων, το θόρυβο του μετρό και τον φόβο του να διασχίσει γέφυρες και τις υπερνικά.

Συνοψίζοντας διαπιστώνουμε ότι στην πρώτη ταινία το σπίτι/οικογένεια είναι ένα φιλόξενο περιβάλλον όπου ο πρωταγωνιστής βρίσκει αποδοχή κυρίως από τον πατέρα του. Το σχολείο είναι ένα μέρος πολλαπλών εμπειριών, θετικών και αρνητικών, αλλά σίγουρα επικοδομητικών καθώς μέσω αυτού συμβαίνει το ταξίδι

ορόσημο για τη ζωή του πρωταγωνιστή. Στην δεύτερη ταινία διαπιστώνουμε ότι το σπίτι/οικογένεια είναι επίσης ένα φιλόξενο περιβάλλον όπου ο πρωταγωνιστής βρίσκει αποδοχή με τον πατέρα να έχει τον πιο υποστηρικτικό ρόλο. Οι δρόμοι της Νέας Υόρκης αποτελούν μια πρόκληση κι ένα πεδίο αντιμετώπισης του πρωταγωνιστή με τις φοβίες του και τις αναζητήσεις του.

3. Σχέσεις πρωταγωνιστών και υπόλοιπων προσώπων

Ταινία α': «Ένα λαμπρό νέο μυαλό»

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», αναδεικνύονται οι σχέσεις του πρωταγωνιστή με τους γονείς του, τους καθηγητές του και τους ομηλίκους του. Επίσης, αναδεικνύονται οι σχέσεις των ενηλίκων μεταξύ τους πάντα σε συνάρτηση τον Νείθαν οι οποίες είναι: γονείς μεταξύ τους, μητέρα Νείθαν-καθηγήτρια Μάρτιν, καθηγήτρια Μάρτιν-καθηγητής Ρίτσαρντ.

Α) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ενήλικες

Νείθαν και γονείς

Ο πρωταγωνιστής είχε ιδιαίτερη σχέση με τον πατέρα του. Στην ταινία είναι εμφανές ότι ο πατέρας του τον κατανοεί και τον υποστηρίζει. Του λέει χαρακτηριστικά ότι είναι ένα «χαρισματικό παιδί» ή ότι «είναι σαν να έχει ειδικές δυνάμεις όπως ένας μάγος». Η μητέρα του προσπαθεί να είναι υπομονετική μαζί του και να τον πλησιάσει. Θλιμμένη και μοναχική μετά τον θάνατο του συντρόφου της «υπολείπεται» ωστόσο στα μάτια του Νείθαν. Φαίνεται ότι η επικοινωνία της με το Νείθαν δεν είναι εύκολη και επιτυχημένη όπως ήταν η σχέση του αγοριού με τον πατέρα του. Οι δυσκολίες δεν οφείλονται μόνο σε αυτήν. Ο Νείθαν την συγκρίνει με τον πατέρα του και σε κάποια σκηνή αναρωτιέται γιατί να μην ήταν αυτή στο αυτοκίνητο την ώρα του δυστυχήματος στη θέση εκείνου.

Μετά το θάνατο του συζύγου της η μητέρα του Νείθαν καταβάλλει επίπονες προσπάθειες να φτιάξει τη σχέση της με το γιο της. Έχει αποδεχθεί και εκείνη την ιδιαιτερότητα του γιου της. Η σχέση του Νείθαν με τη μητέρα του ωστόσο, γίνεται πιο έντονη, ειδικά καθώς αυτός μεγαλώνει. Ο σκηνοθέτης δείχνει τον Νείθαν να κάθεται πάντα πίσω στο αυτοκίνητο της μητέρας και όχι στο μπροστινό κάθισμα δίπλα της. Αρνείται κοντινή επαφή μαζί της, για παράδειγμα αρνείται να της κρατήσει το χέρι ή να ανταποκριθεί στα τηλεφωνήματά της όταν είναι στην Ταϊβάν. Παρά τις διακυμάνσεις που περνά η επικοινωνία τους, στο τέλος όπως θα δούμε στη συνέχεια οι σχέσεις τους εξομαλύνονται και καταφέρνουν να προσεγγίσουν ο ένας τον άλλον.

Νείθαν και καθηγητές

Ο καθηγητής μαθηματικών Μάρτιν αναπτύσσει μια ιδιαίτερη σχέση με τον πρωταγωνιστή. Αντιλαμβάνεται το ταλέντο του στα μαθηματικά και τον ενθαρρύνει να πάρει μέρος στην μαθηματική Ολυμπιάδα και να μεταβεί στην Ταιβάν για να προετοιμαστεί σε ένα πλαίσιο συνεργασίας και ανταλλαγής μαθητών. Ο Νείθαν αναπτύσσει μαζί του δεσμούς εμπιστοσύνης και πιθανώς τον βλέπει ως υποκατάστατο του πατέρα του. Ο Μάρτιν από την άλλη μπορεί να βλέπει στον Νείθαν τον εαυτό του, καθώς ήταν και αυτός είχε έφεση στα μαθηματικά. Υποστηρίζει τον πρωταγωνιστή στην προσπάθειά του, τόσο στη φάση της προετοιμασίας και της προεπιλογής στην Ταιβάν μέχρι την επίσημη συμμετοχή του στην Ολυμπιάδα στη Βρετανία, από την οποία φτάνει ακόμη και στο σημείο να τον βοηθήσει να αποχωρήσει όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι πραγματική του επιθυμία, αλλά επιβεβλημένη στην ουσία κοινωνικά συμμετοχή λόγω του ταλέντου του στα μαθηματικά. Από την άλλη ο καθηγητής Ρίτσαρντ φαίνεται να μη συμεριζεται και να μην καταλαβαινει την ιδιαιτεροτητα του Νείθαν. Έχει απαιτήσεις από αυτόν. Τον βλέπει ως έναν ταλαντούχο μαθητή που πρέπει να αξιοποιήσει το χάρισμα του και να κοπιάσει για τη νίκη. Φυσικό επακόλουθο των αντιλήψεών του είναι να μην κατανοήσει την επιθυμία του Νείθαν να αποχωρήσει από τον διαγωνισμό και να προσπαθήσει να τον αποτρέψει. Δεν τα καταφέρνει ωστόσο αφού η συνεργασία του Νείθαν με τον καθηγητή Μάρτιν αποδεικνύεται γνήσια και πιο ισχυρή.

Β) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ομηλικούς

Ο Νείθαν σχετίζεται χαλαρά με το σύνολο των συμμαθητών του. Τον παρακολουθούμε να σχετίζεται με μεγαλύτερη οικειότητα με την Τζιανγκ-Μέι, με την οποία οικοδόμησε μια καθοριστική σχέση και με τον συμμαθητή του Λουκ.

Νείθαν και Τζιανγκ-Μέι

Η Τζιανγκ-Μέι είναι μία πρόσχαρη και αισιόδοξη κοπέλα με μακριά μαλλιά, ντυμένη κυρίως με τη στολή του σχολείου. Ωστόσο, κουβαλά το βάρος της επιτυχημένης οικογενειακής παράδοσης στα μαθηματικά. Δέχεται ιδιαίτερη πίεση

από τον καθηγητή θείο της, ο οποίος τρέφει υψηλές προσδοκίες. Η Τζιανγκ-Μέι έχει ένα κοινό προφίλ με τον Νέιθαν σε ό,τι αφορά το ιδιαίτερο ταλέντο στα μαθηματικά και τη συμμετοχή στον διαγωνισμό υπό την επιρροή του κοινωνικού πλαισίου. Οι δύο νέοι αναπτύσσουν αμοιβαία συμπάθεια και συναισθήματα. Ο Νέιθαν δυσκολεύεται να κατανοήσει την αγάπη και να κάνει χώρο στην καρδιά του. Όσο εμβαθύνει η επικοινωνία των νέων, ο Νέιθαν βρίσκεται σε σύγκρουση. Έχει αναστολές. Φοβάται ότι διακυβεύεται η αγάπη του για τον πατέρα του, ότι αν συνδεθεί με τη συμμαθήτριά του θα πάρει τη θέση του πατέρα του. Τελικά ανταποκρίνεται στο ερωτικό σκίρτημα και η σχέση του αυτή είναι απελευθερωτική, καθώς από τη μια λαμβάνει συνεχή κατανόηση και στήριξη από την Τζιανγκ-Μέι και από την άλλη βρίσκει τη δύναμη μέσα από το παράδειγμά της να αποτινάξει το βάρος του κοινωνικού πλαισίου και να μην συμμετάσχει στην μαθηματική Ολυμπιάδα, αφού δεν είναι κάτι που επιθυμεί ειλικρινά.



Εικόνα 10: οι συμμαθητές του Νέιθαν και η φίλη του Τζιανγκ-Μέι

Νέιθαν και Λουκ

Ο Λουκ είναι συμμαθητής του πρωταγωνιστή με τον οποίο γνωρίζεται στην Ταιβάν. Είναι και ο ίδιος στο φάσμα του αυτισμού και ο μόνος από την τάξη τους που κατάλαβε ότι οι δυσκολίες του Νέιθαν οφείλονται στον αυτισμό του. Ο Λουκ δεν είναι δημοφιλής στην ομάδα. Οι συμμαθητές του δεν τον αποδέχονται και τον φωνάζουν περιπαικτικά «αυτιστικό» χωρίς να γνωρίζουν απαραίτητα ότι είναι όντως στο φάσμα αυτισμού. Συγκατοικεί με τον Νέιθαν και όταν αυτός τον αντιλαμβάνεται τυχαία να αυτοτραυματίζεται παρακολουθούμε μία ισχυρή και κομβική σκηνή στην ταινία: τον μονόλογο του Λουκ για τον αυτισμό. Ο λόγος του Λουκ είναι καταγγελτικός. Επικρίνει τη στάση των γονιών του, και των γονιών γενικά που υπογραμμίζουν και αναδεικνύουν ως χάρισμα τις ιδιαιτερότητες των παιδιών τους.

Καταγγέλλει ότι ενισχύουν αυτό το κομμάτι προσπαθώντας να ισοσκελίσουν το ναρκισσιστικό τους τραύμα από την ύπαρξη του παιδιού με αναπηρία. Δηλώνει ότι ενώ «είναι εξαιρετικός στα μαθηματικά, δεν το απολαμβάνει». Αυτή η σκηνή είναι έχει μεγάλη σημασία καθώς παρακολουθούμε ένα άτομο με αυτισμό να μιλάει για τον αυτισμό. Επίσης, έχει μεγάλη σημασία στην πλοκή της ταινίας καθώς όπως αποδεικνύεται και από την έκβαση της ιστορίας του Νείθαν η εξομολόγηση του Λουκ απελευθερώνει τον πρωταγωνιστή από την εικόνα του χαρισματικού παιδιού που πρέπει να ακολουθεί και βρίσκει το σθένος να αποχωρήσει από τη μαθηματική Ολυμπιάδα.

Γ) Σχέσεις ενηλίκων μεταξύ τους

Στην ταινία διακρίνονται οι σχέσεις των γονέων μεταξύ τους ως ζευγάρι και ως γονείς, της μητέρας του Νείθαν και του καθηγητή του Μάρτιν, καθώς και οι σχέσεις των δυο καθηγητών του Νείθαν, δηλαδή του Μάρτιν και του Ρίτσαρντ.

Οι γονείς του Νείθαν μεταξύ τους

Οι γονείς είναι αγαπημένοι και αλληλέγγυοι μεταξύ τους και αυτό φαίνεται από την αρχή της ταινίας όταν και οι δύο βρίσκονται στο ιατρείο, πριν γίνει η διάγνωση για το γιο τους, πιάνει ο ένας το χέρι του άλλου καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής τους εκεί. Το πόσο αγαπημένοι είναι μεταξύ τους φαίνεται και από τη σκηνή του δυστυχήματος πως η μητέρα τρέχει προς το μέρος τους με αγωνία για να δει τι συνέβη και μετά το θάνατο του πατέρα η μητέρα εμφανίζεται θλιμμένη. Σε άλλη σκηνή όταν το χρυσόψαρο πέφτει, ο Νείθαν αρχίζει να τρέχει νομίζοντας ότι η μητέρα θα τον μαλώσει τότε εκείνη φωνάζει τον πατέρα και πέφτει στην αγκαλιά του για να την παρηγορήσει. Σε μια άλλη σκηνή στο γκαράζ ο Νείθαν παίζει με τον πατέρα του και η μητέρα τους βλέπει και ρωτάει το σύζυγό της «σε αφήνει να του πιάνεις το χέρι;» Καθώς η αλληλεπίδραση μητέρας-γιου δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχημένη, η μητέρα δείχνει να μην καταλαβαίνει πώς είναι δυνατόν να τα καταφέρνει ο σύζυγός της και αυτό να την κάνει να νοιώθει πως υπολείπεται. Παρόλα αυτά είναι και οι δύο δοτικοί και υποστηρικτικοί προς τον πρωταγωνιστή.

Μητέρα του Νείθαν -καθηγητής Μάρτιν

Η Τζούλι συνεργάζεται με τον καθηγητή του παιδιού της και τελικά η συνεργασία αυτή αποδίδει καθώς ο Νείθαν λαμβάνει τελικά μέρος στο διαγωνισμό μαθηματικών. Τα κοινά στοιχεία που ενώνουν τη μητέρα με τον καθηγητή είναι η πορεία του Νείθαν, η μοναξιά που και οι δυο νιώθουν και η θλίψη από τις ματαιώσεις της ζωής τους. Για τη μητέρα η ματαιώση έρχεται με το θάνατο του πατέρα και την κακή σχέση που έχει με το γιο της μετά το θάνατο του συντρόφου της. Για τον καθηγητή η ματαιώση έρχεται από την αρρώστια του. Η μητέρα προσπαθεί να μάθει μαθηματικά για να πλησιάσει τον γιο της και νοιώθει έλξη για τον καθηγητή. Προσπαθεί να συνδεθεί συναισθηματικά μαζί του κάτι που και αυτός θέλει. Μέσα από το φλερτ που αναπτύσσεται μεταξύ τους προσπαθούν και οι δυο να βγουν από τη μοναξιά τους. Τελικά παρά την προσπάθεια τους η σχέση δεν εξελίσσεται.

Καθηγητής Μάρτιν και καθηγητής Ρίτσαρντ

Οι δύο καθηγητές αποτελούν ένα ενδιαφέρον δίδυμο. Καθώς εξελίσσεται η ταινία καταλαβαίνουμε ότι είναι παλαιοί γνώριμοι από τα φοιτητικά τους χρόνια και με ανταγωνιστικές σχέσεις. Και οι δύο καλοί στο αντικείμενό τους, ωστόσο αποτελούν δύο διαφορετικές όψεις του επαγγέλματος, που όμως αλληλοσυμπληρώνονται. Ο Ρίτσαρντ διδάσκει στο Πανεπιστήμιο, νοιώθει επιτυχημένος, κάτι που το εκφράζει συστηματικά στην ταινία και κυρίως απευθυνόμενος στον Μάρτιν, τον οποίο θεωρεί υποδεέστερο στο γνωστικό τους αντικείμενο καθώς εκείνος διδάσκει σε σχολείο Β/θμιας Εκπ/σης. Ωστόσο, παρά την επιτυχία του, οι εκπαιδευτικές του πρακτικές υπολείπονται, όπως και οι επικοινωνιακές δεξιότητες με τους μαθητές του. Ο Μάρτιν έχει για τον εαυτό του ένα βλέμμα αυτολύπησης και θυμού καθώς ταλαιπωρείται από πάθηση που τον οδήγησε σε επαγγελματικές, αλλά και προσωπικές ματαιώσεις. Αν και θεωρεί τον εαυτό του χαμένο, είναι καλός στο αντικείμενό του και αγαπητός από τα παιδιά.

Η σχέση των δύο καθηγητών αν και ανταγωνιστική, βοηθά τον Μάρτιν όταν ακούει την εκδοχή του συναδέλφου του για την αποτυχία του, την οποία εκείνος αποδίδει στον χαρακτήρα του και τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την κατάστασή του. Αυτή η κριτική τον αφυπνίζει και τον κάνει να αντιδράσει, να

αποδεχτεί από τη μια τη ζωή του και να βγει από την άλλη από το τέλμα και τον ψυχολογικό μαρασμό.

Το προφίλ των δύο καθηγητών αντανακλάται και στη σχέση τους με τον πρωταγωνιστή. Ο Μάρτιν με κατανόηση και ενσυναίσθηση προς τον ήρωα ενώ ο Ρίτσαρντ, αντίθετα, δεν αντιλαμβάνεται την ιδιαιτερότητα του Νείθαν και τον πιέζει να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του διαγωνισμού, γεγονός που σηματοδοτεί το διαφορετικό αξιακό σύστημα και τις διαφορετικές εκπαιδευτικές πρακτικές που ακολουθούν.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι ο πρωταγωνιστής έχει ιδιαίτερα επιτυχημένη επαφή με τον πατέρα του ενώ δεν έχει καλές σχέσεις με τη μητέρα του. Οι δύο γονείς είναι αγαπημένοι μεταξύ τους και υποστηρικτικοί προς το γιο τους. Ο γιος, μεταξύ άλλων που έχουν να κάνουν με το φάσμα αυτισμού, αντιμετωπίζει δυσκολίες να σχετιστεί με τη μητέρα του και να αποδεχτεί το θάνατο του πατέρα του. Ο πρωταγωνιστής έχει την υποστήριξη του καθηγητή του Μάρτιν, ο οποίος διαθέτει και μόρφωση και αντίστοιχα βιώματα με τον ήρωα. Έχει και την υποστήριξη της συμμαθήτριάς του, η οποία αποδέχεται την ιδιαιτερότητά του. Ο ευρύτερος περίγυρος όπως ο καθηγητής Ρίτσαρντ και οι άλλοι ομήλικοί του εμφανίζονται περισσότερη ουδέτεροι απέναντι στον πρωταγωνιστή, χωρίς να αντιλαμβάνονται τι και πώς το ζει. Αυτό αναδεικνύει ότι άτομα με μόρφωση και ενσυναίσθηση μπορούν να κατανοήσουν τα άτομα με αναπηρία.

Ταινία β': «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά»

Σχέσεις πρωταγωνιστή και υπόλοιπων προσώπων

Σε αυτήν την ταινία αναδεικνύονται οι σχέσεις του πρωταγωνιστή με τους γονείς του, τους συγγενείς του και άλλους ενήλικες που τον βοήθησαν. Επίσης, αναδεικνύονται οι σχέσεις των ενηλίκων μεταξύ τους πάντα σε συνάρτηση τον Όσκαρ. Οι σχέσεις αυτές είναι οι ακόλουθες: οι γονείς μεταξύ τους, γιαγιά/παππούς και πατέρας του Όσκαρ.

Α) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ενήλικες

Όσκαρ με γονείς

Ο Όσκαρ και ο πατέρας του είχαν έναν αδιαμφισβήτητο δεσμό μεταξύ τους. Ο πατέρας καταλαβαίνει τον Όσκαρ πολύ καλά και μπορεί να σκεφτεί σαν αυτόν. Έχει ενσυναίσθηση και αντιλαμβάνεται τις δυσκολίες και τους περιορισμούς που προκύπτουν από την «ιδιαιτερότητα» του γιου του. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε ότι η σχέση του πατέρα του Όσκαρ με το δικό του πατέρα δεν ήταν καλή καθώς ο παππούς του πρωταγωνιστή είχε εγκαταλείψει το γιο του σε μικρή ηλικία δηλαδή ο Τόμας μεγάλωσε χωρίς πατέρα. Αυτή η απώλεια ήταν καθοριστική στη σχέση που έχτισε ο Τόμας με το δικό του γιο. Ο Όσκαρ είχε σχέση εμπιστοσύνης και ιδιαίτερη αδυναμία στον πατέρα του, καθώς όπως φαίνεται περνούσε πολύ χρόνο μαζί του. Ο Τόμας από την άλλη προσπαθούσε να βοηθήσει το γιο του να ξεπεράσει τις φοβίες του για τις κοινωνικές συναναστροφές σχεδιάζοντας συναρπαστικές αποστολές και εξερευνήσεις στην πόλη τους. Χάρτες, διαγράμματα και άλλα στοιχεία ενεργοποιούσαν τον Όσκαρ για να βγει στη μεγάλη περιπέτεια της ζωής, δηλαδή την επικοινωνία με άλλους ανθρώπους.

Η μητέρα στη σχέση με τον γιο της έχει δεύτερο ρόλο, καθώς ο Όσκαρ έχει μια πιο διακριτική και απόμακρη σχέση μαζί της. Η σχέση τους περνάει διακυμάνσεις μετά τον θάνατο του πατέρα. Έτσι διακρίνουμε συχνά εντάσεις μεταξύ τους. Μάλιστα σε μια χαρακτηριστική σκηνή έκρηξης θυμού του Όσκαρ της πετάει διάφορα αντικείμενα. Η μητέρα προσπαθεί να καλύψει το κενό του πατέρα, κάτι που εν τέλει καταφέρνει, καθώς όπως φανερώνεται σε θεατές και πρωταγωνιστή στο τέλος της ταινίας ήταν πάντα κοντά του και τον βοηθούσε διακριτικά στην αποστολή που ανέλαβε εκουσίως μετά το θάνατο του πατέρα του.

Όσκαρ με γιαγιά και παππού του

Η γιαγιά του Όσκαρ προσπαθεί να σταθεί δίπλα στον εγγονό της κάθε φορά που την αναζητά. Για παράδειγμα, είναι πάντα διαθέσιμη στο walkie talkie όποτε θέλει να μιλήσει μαζί της, ακόμα κι αν είναι μεσάνυχτα. Έχει ένα ιδιαίτερο δεσμό και πολύ τρυφερή σχέση μαζί του. Του δείχνει αποδοχή και υποστήριξη. Όταν ο Όσκαρ μαθαίνει για το θάνατο του πατέρα του μπαίνει κάτω από το κρεβάτι και η γιαγιά ξαπλώνει μαζί του λέγοντας του «θα είμαι μαζί σου και θα σου κρατώ συντροφιά μέχρι να έρθει η μητέρα σου σπίτι». Ο παππούς βρίσκεται απρόοπτα δίπλα στον εγγονό του. Τον βλέπουμε να υποστηρίζει το παιδί στη διάρκεια της αποστολής του.

Για παράδειγμα, επισκέπτονται μαζί ανθρώπους και μέρη για να βρουν τον πιθανό κάτοχο του κλειδιού. Επίσης τον βοηθά να ξεπεράσει κάποιες φοβίες του, για παράδειγμα τον προκαλεί να περάσει μόνος του μια γέφυρα και τον συνοδεύει στο μετρό. Υπό μία έννοια αντικαθιστά τον πατέρα του Όσκαρ.

Όσκαρ και ζεύγος Μπλακ

Ο Γουίλιαμ Μπλακ είναι ένας ώριμος και σοβαρός κύριος. Έχει ήρεμη και σταθερή φωνή. Είναι ο ιδιοκτήτης του μυστηριώδους κλειδιού που βρήκε ο Όσκαρ στα πράγματα του πατέρα του μετά το θάνατό του. Προσπαθεί να καθησυχάσει τον Όσκαρ όσο καλύτερα μπορεί λέγοντας του για τη σχέση που είχε και αυτός με τον δικό του πατέρα και πώς αισθάνθηκε ο ίδιος όταν εκείνος πέθανε. Ο Όσκαρ τον εμπιστεύεται. Υπάρχει ένας κοινός τόπος που τους συνδέει, που συμβολίζεται με το κλειδί και είναι η απουσία του πατέρα τους και το κενό επικοινωνίας που τους άφησε. Όπως αποδεικνύεται, τους βασανίζει και τους δύο το γεγονός, ότι ο Όσκαρ δεν απάντησε στα μηνύματα που άφησε ο πατέρας του στο τηλέφωνο λίγο πριν πεθάνει ενώ ο Γουίλιαμ Μπλακ δεν διάβασε έγκαιρα το γράμμα του πατέρα του πριν πεθάνει. Η Άμπι Μπλακ είναι μια όμορφη και μοντέρνα γυναίκα, στεναχωρημένη από το διαζυγίο της με τον Γουίλιαμ Μπλακ. Βοηθάει τον Όσκαρ στην αναζήτηση που κάνει, για να βρει τον ιδιοκτήτη του μυστηριώδους κλειδιού, καθώς τον οδηγεί στον Γουίλιαμ Μπλακ.

Β) Σχέσεις πρωταγωνιστή με ομηλικούς

Στην ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» δεν υπάρχουν σκηνές όπου να διαφαίνεται ότι να υπάρχουν σχέσεις μεταξύ του Όσκαρ και ομηλικών του.

Γ) Σχέσεις μεταξύ ενηλίκων

Γονείς μεταξύ τους ως ζευγάρι και ως γονείς

Στην ταινία φαίνεται ότι οι γονείς έχουν μια τρυφερή σχέση μεταξύ τους καθώς και σχέση αγάπης και στοργής ο ένας για τον άλλο. Αυτό φαίνεται από το πώς η

σύζυγος μιλάει στον σύντροφό της όταν εκείνος της τηλεφωνεί για να της πει ότι κάτι κακό συνέβη και εκείνη του λέει να φύγει γρήγορα από το σημείο της επίθεσης. Επίσης η αγάπη τους φαίνεται και στο πως η σύζυγος αντιμετώπισε με θλίψη την απώλεια του συντρόφου της που τη βύθισε στο πένθος. Είναι αλληλέγγυοι και δεν είναι ανταγωνιστικοί. Στηρίζουν και αποδέχονται την ιδιαιτερότητα του γιου τους. Ο πατέρας με το να αναθέτει αποστολές στον Όσκαρ για να έρθει σε επαφή με άλλους ανθρώπους ώστε να αναπτύξει τις κοινωνικές του δεξιότητες και εμπειρίες. Η μητέρα με υπομονή προσπαθεί να κερδίσει την εμπιστοσύνη του Όσκαρ και να τον κάνει να την αποδεχτεί μετά το θάνατο του πατέρα του και συζύγου της καθώς και να τον προστατέψει, χωρίς να το ξέρει ο ίδιος, στην αποστολή που προσπαθεί να φέρει εις πέρας.

Γιαγιά – παππούς και πατέρας Όσκαρ

Η γιαγιά επίσης έχει μία ιδιαίτερη σχέση με τον ενοικιαστή-παππού του Όσκαρ. Δεν τον εγκαταλείπει όταν αυτός την επισκέπτεται στο σπίτι της και του προσφέρει στέγη, αλλά είναι απόμακρη για λόγους που σχετίζονται με το παρελθόν τους (καθώς όπως φαίνεται ο παππούς τους είχε εγκαταλείψει όταν ο Τόμας ήταν μικρός σύμφωνα με τα λεγόμενα του στην ταινία). Μεταξύ της γιαγιάς και τον παππού – ενοικιαστή υπάρχει μια σχέση οικειότητας και εμπιστοσύνης.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι ο πρωταγωνιστής έχει ιδιαίτερες σχέσεις με τον πατέρα του και δεν έχει το ίδιο καλές σχέσεις με τη μητέρα του, αρχικά τουλάχιστον. Οι δυο γονείς εμφανίζονται αγαπημένοι μεταξύ τους και υποστηρικτικοί προς το παιδί τους. Βλέπουμε δηλαδή ότι η δυσκολία του πρωταγωνιστή, αφορά τη σχέση του με τη μητέρα, η οποία μετά το θάνατο του συζύγου της καλείται να διαχειριστεί τη δύσκολη σχέση που έχει με το παιδί της. Επίσης βλέπουμε τη δυσκολία του πρωταγωνιστή να αποδεχτεί το θάνατο του πατέρα του. Υποστηρικτικοί απέναντι στον ήρωα είναι η γιαγιά και ο παππούς του που εκφράζουν την αγάπη και την υποστήριξη απέναντί του και ο περίγυρός του όπως το ζεύγος Μπλακ που δείχνει να έχει θετική στάση προς την ιδιαιτερότητα του Όσκαρ. Επίσης διαπιστώνουμε ότι στην ταινία δεν εμφανίζονται να υπάρχουν σχέσεις μεταξύ του πρωταγωνιστή και ομηλίκων του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την ανάλυση των τεσσάρων ταινιών του δείγματός μας με πρωταγωνιστές αντίστοιχα τον αμβλύπωπα Χρήστο και τον τυφλό Μοχάμεντ και τον Νείθαν και τον Όσκαρ που βρίσκονται στο φάσμα του αυτισμού προέκυψε ένα σχήμα που παρουσιάζει τα εξής κοινά σημεία: α) παρουσίαση πρωταγωνιστή και τόποι της ζωής τους, β) εμφάνιση - ανάδειξη προβλήματος που αντιμετωπίζει, γ) εμπόδια και αρωγοί στις αναζητήσεις του, δ) ταξίδι - ορόσημο στη ζωή του και ε) κάθαρση που οδηγεί στη λύτρωση του. Πάνω σε αυτούς τους πέντε άξονες οικοδομείται η αφήγηση της ιστορίας κάθε ταινίας και αρθρώνεται ο λόγος του σκηνοθέτη σχετικά με το ζήτημα που πραγματεύεται μέσω της ταινίας του, δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση την αναπηρία λόγω τύφλωσης και λόγω αυτισμού.

5.1 Σχετικά με τις ταινίες για τύφλωση: «Το φως που σβήνει» και «Το χρώμα του παραδείσου»

5.1.2 Παρουσίαση πρωταγωνιστή και των τόπων της ζωής τους

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» ο Χρήστος είναι ένα παιδί με ελλιπή όραση και ταυτόχρονα ένα παιδί με ιδιαιτερότητες/ιδιοτροπίες, αλλά και εξαιρετικό ταλέντο στο βιολί. Τον βλέπουμε να συναναστρέφεται με άτομα που τον υποστηρίζουν, όπως ο φαροφύλακας και η δασκάλα του Μαρία. Δεν συναναστρέφεται με τους συμμαθητές του, οι οποίοι τον θεωρούν παράξενο. Ο σκηνοθέτης μέσα από γενικά πλάνα τον δείχνει να κάνει μοναχικές περιπλανήσεις. Ο Χρήστος κινείται στο σπίτι του, στο σχολείο και στο φάρο. Ο απομακρυσμένος φάρος αναδεικνύεται ως το καταφύγιό του, η οικογένεια ως ένα περιβάλλον που αδυνατεί να τον κατανοήσει, ενώ το σχολείο αναδεικνύεται φιλικό για τον Χρήστο μόνο μετά τις ενέργειες της νέας δασκάλας.

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» ο Μοχάμεντ είναι ένα τυφλό χαρούμενο και ικανό παιδί, που παρά την τύφλωσή του έχει κατακτήσει σε μεγάλο βαθμό την αυτονομία του και μπορεί να κάνει πολλά πράγματα χάρη π.χ. της ευαισθησίας που διαθέτει να ακούει, αγγίζει, συναισθάνεται. Ο σκηνοθέτης φροντίζει με κοντινά πλάνα να μας δείχνει αυτή την ικανότητά του για παράδειγμα σε μια σκηνή στο ποτάμι όπου ο Μοχάμεντ ανακαλύπτει γράμματα Braille στα βότσαλα, σε

άλλη σκηνή αφουγκράζεται το κελάηδισμα των πουλιών και προσπαθεί να αποκωδικοποιήσει αυτούς τους ήχους. Ο Μοχάμεντ κινείται κυρίως στο οικογενειακό του περιβάλλον, το οποίο είναι φιλικά διακείμενο απέναντί του σε ό,τι αφορά τη γιαγιά και τις αδερφές του και αρνητικά διακείμενο σε ό,τι αφορά τον πατέρα του.

Διαπιστώνουμε ότι στην ταινία «Το φως που σβήνει», ο ήρωας εμφανίζεται ως προβληματισμένο-ιδιαίτερο-προβληματικό παιδί με ελλιπή όραση, με προβλήματα στο σχολείο ενώ στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» ο Μοχάμεντ είναι ένα πρόσχαρο παιδί που αν και τυφλό είναι πολύ ικανό και δεν φαίνεται να έχει προβλήματα στο σχολείο.

5.1.3 Ανάδειξη προβλήματος πρωταγωνιστών

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» το πρόβλημα όρασης του πρωταγωνιστή δεν αποτελεί το αρχικό ή μοναδικό τουλάχιστον πρόβλημά του. Πρόβλημά του είναι η απουσία του πατέρα του και η άρνηση της μητέρας του να αναγνωρίσει τη σημασία που έχει η μουσική στη ζωή του. Το μουσικό του ταλέντο σχετίζεται με τον πατέρα του που ήταν και ο ίδιος μουσικός και αυτό στην ταινία παρουσιάζεται με διττό τρόπο: από τη μια η μουσική είναι το μέσο που διαθέτει ο πρωταγωνιστής να διατηρήσει μία (φαντασιακή) σχέση του με τον πατέρα του και από την άλλη η μουσική είναι αυτή που κάνει συνεχώς «αισθητή» την παρουσία του πατέρα στο σπίτι, παρουσία που η μητέρα του πρωταγωνιστή θέλει να ξεφορτωθεί. Η μουσική λοιπόν είναι το σημείο διαφωνίας και έλλειψης επικοινωνίας μεταξύ μητέρας κι γιου. Το πρόβλημα της όρασης είναι αυτό που μεταξύ άλλων μαλακώνει τη μητέρα. Δηλαδή, η αναπηρία παρουσιάζεται ως άξια συμπόνοιας ή ενσυναίσθησης.

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» η αναπηρία του Μοχάμεντ θεωρείται πρόβλημα από τον πατέρα του, ο οποίος νιώθει ντροπή γι' αυτόν. Την άποψη του πατέρα δεν συμμερίζεται ωστόσο κανείς άλλος στην οικογένεια. Ούτε η γιαγιά, ούτε οι αδερφές του Μοχάμεντ, οι οποίες τον αντιμετωπίζουν ισότιμα, τον αγαπούν, τον αποδέχονται και τον χαίρονται για όσα μπορεί να κάνει.

Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι στην ταινία «Το φως που σβήνει», αναπηρία και ιδιαίτερο ταλέντο συνυπάρχουν και, συνεπικουρούμενων των οικογενειακών ζητημάτων, ωθούν τον πρωταγωνιστή σε μοναχικότητα, εσωτερικές αναζητήσεις και προβληματισμούς. Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» η αναπηρία

παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως πρόβλημα, θέαση που αντιστοιχεί στη ματιά του πατέρα και στο ιατρικό μοντέλο και ως αποδοχή/ισοτιμία της αναπηρίας, θέαση που αντιστοιχεί στη ματιά της γιαγιάς, των αδερφών και στο κοινωνικό μοντέλο. Στην ιρανική ταινία αντιπαρατίθενται τα δύο μοντέλα αναπηρίας και ο σκηνοθέτης παίρνει θέση υπέρ του κοινωνικού μοντέλου.

5.1.4 Εμπόδια και αρωγοί πρωταγωνιστών

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» εμπόδιο στην πορεία του πρωταγωνιστή είναι ο οικογενειακός περίγυρος καθώς η μητέρα του δείχνει να μην αντιλαμβάνεται από τη μία το πρόβλημα όρασης του γιου της και από την άλλη τη ζωτική ανάγκη που αποτελεί γι' αυτόν η μουσική. Εμπόδιο είναι και ο κοινωνικός περίγυρος καθώς οι συμμαθητές του στο σχολείο θεωρούν τον Χρήστο στραβούλιακα και οι υπόλοιποι παράξενο παιδί. Μοναδικός αρωγός του πρωταγωνιστή είναι, αρχικά, μία παράταιρη φίλια με έναν μοναχικό και ηλικιωμένο φαροφύλακα και στη συνέχεια η καινούρια δασκάλα του.

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» ο ήρωας αντιμετωπίζει ως εμπόδιο τον ίδιο του τον πατέρα, ο οποίος δυσκολεύεται να τον αποδεχτεί και στην ουσία τον απορρίπτει αφού τον απομακρύνει από το σπίτι, στέλνοντάς τον να μαθητεύσει χωρίς τη θέλησή του στον τυφλό ξυλουργό, όπως ήδη είδαμε στην ανάλυση της ταινίας. Ο τυφλός Μοχάμεντ γκρεμίζει την ιδεατή εικόνα του υγιούς γιου που προσδοκούσε ο πατέρας του, ο οποίος βιώνει έντονα ένα ναρκισσιστικό τραύμα, μια ματαίωση ουσιαστικά του εγώ του. Αισθάνεται το παιδί του ως ελαττωματικό και γι' αυτό το κρύβει. Σε αντίθεση με τον πατέρα, γιαγιά και αδερφές δείχνουν πλήρη αποδοχή στον τυφλό Μοχάμεντ και εκ τούτου μπορούν να θεωρούν αρωγοί του. Ειδικά η γιαγιά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει σε προηγούμενες σελίδες (βλ. σελ. 88), συγκρούεται με τον πατέρα του Μοχάμεντ και γιο της και ανατρέπει τα σχέδιά του χωρίς ωστόσο να καταφέρει να επανορθώσει την κατάσταση αφού πεθαίνει μαζί με τον εγγονό της.

Διαπιστώνουμε δηλαδή πως στην ταινία «Το φως που σβήνει», η απόρριψη της αναπηρίας ξεκινάει στο οικογενειακό και επεκτείνεται στον κοινωνικό περίγυρο ενώ κατανόηση και αποδοχή εκφράζεται από ανθρώπους που έχουν σχετική εκπαίδευση π.χ. δασκάλα και ευαίσθησιες λόγω ενσυναίσθησης π.χ. φαροφύλακας. Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου», η απόρριψη της αναπηρίας γίνεται από τα ανδρικά

μέλη της οικογένειας π.χ. πατέρας και η αποδοχή από τα γυναικεία μέλη της οικογένειας π.χ. γιαγιά ενώ το σχολείο και οι εκπαιδευτικοί αναδεικνύονται ως τόποι και υποκείμενα που λειτουργούν υπέρ των παιδιών.

5.1.5 Ταξίδι ορόσημο στη ζωή των πρωταγωνιστών: ανακατατάξεις που προκαλούνται από το ταξίδι

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» το ταξίδι στην Αθήνα έχει τριπλή σημασία για τον πρωταγωνιστή. Σηματοδοτεί γι' αυτόν: α) τη συμμετοχή του σε μουσικό διαγωνισμό και τη βράβευση του με το 1^ο βραβείο, β) τη συνάντηση με τον πατέρα του στην Αθήνα, η οποία αν και επώδυνη ματαίωση για τον ήρωα αφού ο πατέρας του δεν τον αναγνωρίζει, λυτρώνει τον πρωταγωνιστή και γ) τη διάγνωση της επικείμενης τύφλωσης σύμφωνα με τη διάγνωση του οφθαλμιάτρου που επισκέπτεται με τη δασκάλα του.

Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» το ταξίδι έχει βαρύνουσα, αλλά και τραγική σημασία ταυτόχρονα. Διαταράσσει την οικογενειακή γαλήνη, προκαλεί σιωπηλή, μα ηχηρή σύγκρουση στις σχέσεις γιαγιάς και πατέρα του τυφλού αγοριού και εν τέλει ισοδυναμεί με ύβρη από πλευράς του πατέρα. Για το λόγο αυτό το ταξίδι έχει ολέθρια αποτελέσματα. Η γιαγιά στο ταξίδι αναζήτησης του εγγονού αρρωσταίνει και πεθαίνει, ο εγγονός στο ταξίδι της επιστροφής πεθαίνει πέφτοντας από το άλογο και ο επικείμενος γάμος του πατέρα ματαιώνεται.

Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι στην ταινία «Το φως που σβήνει» το ταξίδι έχει αίσιο τέλος καθώς μας δείχνει την αναγνώριση του ήρωα από τη μητέρα του και την κοινότητα της στην οποία ζει, ενώ η επικείμενη ολική τύφλωσή του ισοσκελίζεται από το ταλέντο του στη μουσική. Αντίθετα, το ταξίδι στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» σημαίνει το δραματικό τέλος της ταινίας καθώς η ύβρις του πατέρα προς το ανάπηρο παιδί του οδηγεί τα πάντα σε τραγωδία.

5.1.6. Κάθαρση των πρωταγωνιστών

Στην ταινία «Το φως που σβήνει» η κάθαρση έρχεται με την αναγνώριση του Χρήστου από τη μητέρα του, τους φίλους του και την κοινότητα του μικρού νησιού. Η χαρά και αναγνώριση του πρωταγωνιστή σημαδεύεται από τον θάνατο του μέντορα

του, του ηλικιωμένου φαροφύλακα. Αυτή η «θυσία» ωστόσο φαντάζει περισσότερο στα μάτια μας ως σκηνοθετικό τέχνασμα προκειμένου να αποφευχθεί ένα εύκολο happy end στην ταινία. Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» η κάθαρση συμβαίνει με ένα σκληρό τρόπο. Ο θάνατος του παιδιού του και της γιαγιάς αποτελούν μία σκληρή τιμωρία για τον άκαρδο, σκληρό και εγκλωβισμένο στα στερεότυπα πατέρα.

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι στην ταινία «Το φως που σβήνει», πρωταγωνιστής και αρωγοί του δίνουν μία μάχη και την κερδίζουν. Στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» πρωταγωνιστής και αρωγός σημειώνουν μία συμβολική νίκη μέσα από τη θυσία τους, η οποία λειτουργεί και ως ένα σκληρό μάθημα για τον υβριστή πατέρα και μία οδυνηρή αποδοχή της αναπηρίας.

5.2 Σχετικά με τις ταινίες για τον αυτισμό: «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» και «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά»

5.2.1. Παρουσίαση πρωταγωνιστή και των τόπων της ζωής τους

Ο πρωταγωνιστής της και στις δύο ταινίες είναι ένας μοναχογιός σε μονογονεϊκή οικογένεια. Και οι δύο χάνουν τον πατέρα τους με τον οποίο είχαν αναπτύξει ιδιαίτερους δεσμούς, καθώς είχαν μία δυνατή σχέση κατανόησης, επικοινωνίας και υποστήριξης. Και οι δύο πρωταγωνιστές δυσκολεύονται να επικοινωνήσουν το ίδιο επιτυχώς με τη μητέρα τους, την οποία δεν αποδέχονται, αρχικά τουλάχιστον. Είναι εσωστρεφείς, με φοβίες, στο φάσμα του αυτισμού και προσπαθούν να ανασυνταχθούν μετά την απώλεια του πατέρα. Ο Νέιθαν στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό» έχει έφεση στα μαθηματικά, κάτι που προσπαθεί να ενισχύσει η μητέρα του. Μετά τον θάνατο του πατέρα του καλή επικοινωνία έχει με τον καθηγητή του και στη συνέχεια με την κοπέλα του. Η ζωή του εξελίσσεται στο σπίτι και στο σχολείο. Ο ζωή του Όσκαρ από την ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» εξελίσσεται στο σπίτι και στους δαιδαλώδεις δρόμους της μεγαλούπολης όπου ζει προσπαθώντας να κατανοήσει και να λύσει έναν γρίφο που θεωρεί ότι θα τον φέρει κοντά στον πατέρα του.

Διαπιστώνουμε ότι και στις δύο ταινίες ο πρωταγωνιστής αντιμετωπίζει μία αντίστοιχη κατάσταση: στο φάσμα του αυτισμού, σε μονογονεϊκή οικογένεια με

έντονη την απώλεια του πατέρα-αρωγού και με δυσκολία στην επικοινωνία με τη μητέρα τους. Και οι δύο καλούνται να διαχειριστούν ένα είδος αποστολής. Να αποδεχτούν την πατρική απώλεια, να ανασυγκροτήσουν τη ζωή τους στο πλευρό της μητέρας τους και να αντιμετωπίσουν ο ένας την μαθηματική Ολυμπιάδα στην οποία συμμετέχει ως ταλαντούχος στα μαθηματικά και ο άλλος την επίλυση του γρίφου.

5.2.2. Ανάδειξη προβλήματος

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», το πρόβλημα εμφανίζεται με τον ξαφνικό θάνατο του πατέρα του, τον οποίο ο πρωταγωνιστής δυσκολεύεται να αποδεχθεί. Αναζητά να σχετιστεί με άλλους, όπως με τη μητέρα του, τον καθηγητή του, και τους υπόλοιπους ανθρώπους που τον περιβάλλουν, συμμαθητές και καθηγητές, αλλά δυσκολεύεται λόγω του αυτισμού. Στην ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» το πρόβλημα εμφανίζεται κι εδώ με τον απρόσμενο θάνατο του πατέρα, για τον οποίο ο πρωταγωνιστής νοιώθει θλίψη και ενοχές. Μην μπορώντας να αποδεχτεί το θάνατο του πατέρα του, ο οποίος ήταν πολύ σημαντικός γι' αυτόν, αναζητά να τον βρει μέσα από μια αποστολή. Έτσι ξεκινάει ένα ταξίδι αναζήτησης στους δρόμους της Νέας Υόρκης, παρά τις διάφορες φοβίες που έχει και τα πρόβλημα που αντιμετωπίζει με τις κοινωνικές του συνδιαλλαγές, λόγω του Asperger.

Διαπιστώνουμε ότι και στις δύο ταινίες το πρόβλημα εμφανίζεται όταν πεθαίνει ξαφνικά ο πατέρας κάθε πρωταγωνιστή. Η αναπηρία αναδεικνύεται περισσότερο καθώς χάνεται το άτομο που την έκανε πιο εύκολα διαχειρίσιμη. Έτσι, ενώ όσο ζούσε ο πατέρας του πρωταγωνιστή στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», για παράδειγμα, οι ιδιαίτερες διατροφικές συνήθειες του αυτιστικού γιου αντιμετωπίζονταν με χιούμορ και παιγνιώδη διάθεση ενώ στην ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» οι κοινωνικές δυσκολίες του γιου παρουσιάζονταν ως ένας άθλος που έπρεπε να στεφθεί με επιτυχία. Με την απώλεια του πατέρα τα ξεσπάσματα πανικού των πρωταγωνιστών έγιναν πιο έντονα και δισεπίλυτα από την μητέρα τους αντίστοιχα, των οποίων τους χειρισμούς παρουσιάζουν οι σκηνοθέτες και στις δύο ταινίες ως λιγότερο αποτελεσματικούς.

5.2.3.Εμπόδια και αρωγοί πρωταγωνιστών

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», το πλαίσιο του πρωταγωνιστή είναι γενικά υποστηρικτικό. Δεν βλέπουμε να υπάρχει απόρριψη από τα άτομα (πατέρας, μητέρα, συμμαθητές, καθηγητές) με τα οποία συναναστρέφεται. Ωστόσο ο κατ'εξοχήν αρωγός του ήταν ο πατέρας του. Το εμπόδιο που συναντά στη ζωή του είναι επί της ουσίας η απώλεια του πατέρα-αρωγού. Οι υπόλοιποι αρωγοί που τον περιβάλλουν, υπολείπονται του πατέρα με τον οποίο ο πρωταγωνιστής τους συγκρίνει συνεχώς. Η φιγούρα του καθηγητή, ο οποίος υποφέρει κι αυτός από πάθηση που του προκαλεί αναπηρία, είναι μία υποστηρικτική παρουσία για τον πρωταγωνιστή, η οποία αρχικά τουλάχιστον διαδραματίζει ένα είδος υποκατάστατου του πατέρα. Όσο όμως ο πρωταγωνιστής αποδέχεται την απώλεια του πατέρα, τόσο η επικοινωνία του βελτιώνεται με τους ανθρώπους που τον στηρίζουν και τόσο γίνεται πιο αυτόνομος.

Στη ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» ο ήρωας έχει την αποδοχή από τη μητέρα, τον πατέρα, τη γιαγιά και τον παππού του. Εμπόδιο στην πορεία του αποτελεί και σ' αυτήν την ταινία η απώλεια του πατέρα-αρωγού, καθώς όλα τα υπόλοιπα άτομα του περιβάλλοντος υπολείπονται σε σχέση με την πατρική φιγούρα. Η μητέρα, με την οποία οι σχέσεις του πρωταγωνιστή δεν είναι καλές, προσπαθεί να καλύψει το κενό του πατέρα μετά το θάνατό του και μετά από αρκετές διακυμάνσεις στις σχέσεις τους, η επικοινωνία τους βελτιώνεται, καθώς ο Όσκαρ ανακαλύπτει στο πρόσωπο της μητέρας του ένα άτομο που μπορεί να το αποδεχτεί και να τον στηρίζει.

Διαπιστώνουμε ότι και στις δύο ταινίες οι ήρωες λάμβαναν την πλήρη αποδοχή από τον πατέρα τους αντίστοιχα, ενώ η μητέρα τους δυσκολευόταν να διαχειριστεί με την ίδια επιτυχία την ιδιαίτερη κατάσταση. Ειδικά, στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», παρατηρούμε ότι η μητέρα στην προσπάθειά της να αποδεχθεί την αναπηρία του γιου της, υποκύπτει στο λάθος που ο σκηνοθέτης δια στόματος των αυτιστικών ηρώων της ταινίας Νέιθαν και Λουκ καταγγέλλει: στο να αναδεικνύουν το ιδιαίτερο ταλέντο των αυτιστικών παιδιών τους για να ισοσκελίσουν το ναρκισσιστικό τους τραύμα.

5.2.4. Ταξίδι ορόσημο στη ζωή του πρωταγωνιστή: ανακατατάξεις που προκαλούνται από το ταξίδι

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», το ταξίδι του ήρωα στην Ταιβάν αποτελεί ορόσημο με διπλή σημασία: α) την αρχική αποδοχή του ταλαντούχου ιδιαίτερου μαθητή, παρά τον αυτισμό του, και τη μετέπειτα απόρριψη της σχετικής ετικέτας και β) τη γνωριμία του με τη συμμαθήτριά του Τζανγκ-Μει, η οποία αναδεικνύεται καθοριστική γι' αυτόν καθώς δίπλα της καταφέρνει να αποδεχθεί τον εαυτό του, να βελτιώσει την επικοινωνία του με τη μητέρα του και να συμφιλιωθεί με την απώλεια του πατέρα του. Στην ταινία «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» ο ήρωας με την περιπλάνησή του στους δρόμους Νέας Υόρκης: α) αναζητά τον πατέρα του και β) έρχεται αντιμέτωπος τις φοβίες του και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει στις κοινωνικές του συνδιαλλαγές. Στην ουσία αντιμετωπίζει τον εαυτό του και τα όριά του.

Διαπιστώνουμε ότι και στις δύο ταινίες τα ταξίδια – ορόσημα λειτουργούν απελευθερωτικά για τους πρωταγωνιστές, οι οποίοι λυτρώνονται από το βάρος των προσδοκιών ή των ενοχών αντίστοιχα και αποδέχονται τη νέα κατάσταση, γεγονός που εξομαλύνει τις σχέσεις τους και τους κάνουν να αποδεχτούν από τη μια και να επιβάλλουν από την άλλη τον εαυτό τους έτσι όπως είναι.

5.2.5. Κάθαρση των πρωταγωνιστών

Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», ο ήρωας επιστρέφει στην Αγγλία μετά τη νίκη του στο μαθηματικό διαγωνισμό στην Ταιβάν. Η κάθαρση επέρχεται ωστόσο μετά από μία εσωτερική σύγκρουση, η οποία τον οδηγεί να αποσύρει τη συμμετοχή του από την Ολυμπιάδα, καθώς αυτή δεν ήταν δική του επιθυμία, αλλά οδηγήθηκε σε αυτήν ως αποτέλεσμα της ιδιαιτερότητάς του ως νέος με αυτισμό και ιδιαίτερο ταλέντο στα μαθηματικά. Ο πρωταγωνιστής απελευθερώνεται από το βάρος των προσδοκιών της μητέρας, του σχολείου, στους οποίους όφειλε υπό μία έννοια να αποδείξει ότι αν και με αυτισμό είναι ικανός να επιτύχει. Ταυτόχρονα, απελευθερώνεται και από το πένθος του πατέρα, συμφιλιώνεται με τη μητέρα του και κάνει ένα βήμα στην κοινωνικότητά του αναζητώντας την κοπέλα που τον ενδιαφέρει. Κάθαρση επέρχεται και για τη μητέρα του, η οποία παράλληλα με τον γιο της κατέβαλε και η ίδια προσπάθειες για να τον κατανοήσει με αποτέλεσμα να

μετακινηθεί από την οπτική της και να τροποποιήσει τη στάση της συμβαδίζοντας πλέον με αυτήν του γιου της.

Στο «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» ο πρωταγωνιστής μετά την τελική έκβαση της αποστολής και τη ματαίωση που βίωσε σχετικά με το γρίφο που είχε επιβάλλει στον εαυτό του νομίζοντας πως επιλύοντάς του θα έβρισκε τον πατέρα του, αποδέχεται το θάνατο του πατέρα του και βελτιώνει τις σχέσεις με τη μητέρα του. Ταυτόχρονα και η μητέρα λυτρώνεται καθώς στην προσπάθειά της να προστατέψει το παιδί της κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής του, έσκυψε πάνω στο πρότζεκτ του, κατάλαβε τον τρόπο σκέψης του, έκανε δηλαδή κάτι αντίστοιχο με τον σύζυγό της, γεγονός που συνέβαλε στην αμοιβαία αποδοχή μητέρας – πρωταγωνιστή.

Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι και στις δύο ταινίες υπάρχει αίσια έκβαση στις αναζητήσεις των πρωταγωνιστών και αποκατάσταση των σχέσεων τους με τη μητέρα τους αντίστοιχα. Στην ταινία «Ένα λαμπρό νέο μυαλό», επέρχεται η νίκη του πρωταγωνιστή Νείθαν και των αρωγών του, καθώς ο πρωταγωνιστής απελευθερώθηκε από το βάρος του χαρισματικού παιδιού με ιδιαιτερότητες, αποδέχτηκε τη μητέρα του και το θάνατο του πατέρα του. Σε μια σκηνή της ταινίας η μητέρα ρωτάει τον πρωταγωνιστή σχετικά με τον σύζυγό της «μα τι έκανε εκείνος και ήταν καλά;» ο Νείθαν απαντά: «έβαζε πατάτες στην μύτη του. Με έκανε να γελώ», κάτι που ευθύς μιμήθηκε η μητέρα του κλαίγοντας και ο Νείθαν άρχισε να της χαμογελά για πρώτη φορά, να της πιάνει το χέρι και να κάθεται στο μπροστινό κάθισμα του αυτοκινήτου. Στο «Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά» επέρχεται η νίκη του πρωταγωνιστή καθώς καταφέρνει να αποδεχθεί το θάνατο του πατέρα του και να κατανοήσει τη θετική παρουσία της μητέρας του μέσα από τη διακριτική και σιωπηλή συμπαράστασή της στην περιπλάνηση του.

5.3. Για το σύνολο των ταινιών

5.3.1. Η Αποδοχή-Απόρριψη των πρωταγωνιστών

Στις ταινίες με οπτική αναπηρία αναδεικνύεται η αποδοχή που λαμβάνει ο Χρήστος από τη δασκάλα του και το φαροφύλακα, ενώ ο Μοχάμεντ λαμβάνει αποδοχή από τη γιαγιά, τις αδερφές του και τους εκπαιδευτικούς του. Απόρριψη νιώθει ο Χρήστος από τη μητέρα και τους συμμαθητές του ενώ ο Μοχάμεντ από τον πατέρα του. Στις ταινίες με θέμα την διαταραχή αυτιστικού φάσματος αναδείχθηκε, η

πλήρης αποδοχή που λαμβάνει ο Νείθαν από τον πατέρα του, τον καθηγητή μαθηματικών Μάρτιν, την φίλη του και τους συμμαθητές του. Ο Όσκαρ επίσης λαμβάνει πλήρη αποδοχή από τον πατέρα του και τους παππούδες του. Μερική αποδοχή λαμβάνουν ο Νείθαν και ο Όσκαρ από τις μητέρες τους. Όπως έχουμε αναφέρει στο θεωρητικό πλαίσιο, σύμφωνα με τους Μανιφάβα & Κελέση (2015) τα παιδιά με αυτισμό δεν λαμβάνουν πλήρη αποδοχή από ανθρώπους που δείχνουν ότι τελικά δεν έχουν αποδεχθεί πλήρως την ιδιαιτερότητά τους. Για να αναπτύξει ένα παιδί με αυτιστική διαταραχή αισθήματα, εμπιστοσύνης και ασφάλειας πρέπει να αισθανθεί ότι τα άτομα που το φροντίζουν και το εκπαιδεύουν, το ακούν, το κατανοούν και το αγαπούν (Μανιφάβα & Κελέση, 2015). Βλέπουμε λοιπόν, ότι οι ήρωες των ταινιών που αναλύσαμε λαμβάνουν πλήρη αποδοχή από ανθρώπους με σχετική μόρφωση και ευαισθησία στο θέμα της αναπηρίας, όπως οι εκπαιδευτικοί τους ή άτομα με αντίστοιχα βιώματα αναπηρίας ή περιθωριοποίησης που τους έκαναν να αποκτήσουν ενσυναίσθηση, όπως ο μαθηματικός του Νείθαν ή ο φαροφύλακας και λαμβάνουν αποδοχή από εκείνα τα μέλη της οικογένειάς τους που δείχνουν ικανά να τους ακούσουν, δουν και αγαπήσουν άνευ όρων. Τέτοιοι είναι η γιαγιά του Μοχάμεντ, ο πατέρας του Νείθαν και του Όσκαρ. Ενώ βλέπουμε τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, όπως ο πατέρας του Μοχάμεντ, η μητέρα του Χρήστου, του Νείθαν και του Όσκαρ να αντιμετωπίζουν δυσκολίες στην επικοινωνία τους μαζί τους, καθώς δεν έχουν καταφέρει να οικοδομήσουν ένα ασφαλές συναισθηματικό πλαίσιο για τα παιδιά τους, πιθανώς επειδή δεν έχουν «αποδεχθεί πλήρως την ιδιαιτερότητά τους».

5.3.2. Η αναπηρία άτομο με ικανότητες ή με ταλέντο

Και στις τέσσερις ταινίες τα ανάπηρα παιδιά και νέοι που προβάλλονται έχουν ικανότητες και καταφέρνουν πολλά πράγματα αυτόνομα. Σύμφωνα με το θεωρητικό μας πλαίσιο όπως αναφέρει η Crow (2010), η ταινία που αφορά την Έλεν Κέλερ που όντας τυφλή και κωφή μαθαίνει με τη βοήθεια της δασκάλας της πώς να επικοινωνήσει παρουσιάζει ένα άτομο με αναπηρία που δίνει το μήνυμα ότι δεν υπάρχει κανένα εμπόδιο που δεν μπορεί να ξεπεραστεί (Crow, 2010). Σε δύο από τις ταινίες που αναλύσαμε η αναπηρία συνοδεύεται με ένα ταλέντο, όπως στην περίπτωση του Χρήστου που έχει εξαιρετικό χάρισμα στη μουσική ή την περίπτωση του Νείθαν που ξεχωρίζει στα μαθηματικά. Στην μία περίπτωση ωστόσο το ταλέντο μοιάζει σαν να ισοσκελίζει την αναπηρία και είναι ένα μέσο για να γίνει αποδεκτό το

ανάπηρο άτομο από το περιβάλλον του, ενώ στην άλλη περίπτωση η θέαση των ανάπηρων ατόμων ως χαρισματικά άτομα καταγγέλλεται ως ένας τρόπος μέσα από τον οποίο επιχειρείται να επουλωθεί το ναρκισσιστικό τραύμα των οικογενειών. Έτσι, όπως αναφέρθηκε και στο θεωρητικό πλαίσιο σχετικά με τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας στον κινηματογράφο στο παρελθόν (βλ. σελ.54-57), οι ταινίες του δείγματός μας αν και στο σύνολό τους παρουσιάζουν θετικές εικόνες για τα άτομα με αναπηρία και στηλιτεύουν απορριπτικές συμπεριφορές και στάσεις, ενίοτε διατηρούν παλαιότερα στερεότυπα, όπως στην περίπτωση της ταινίας «Το φως που σβήνει».

5.3.4. Τα μοντέλα αναπηρίας που αναδείχθηκαν στις ταινίες

Στις ταινίες με θέμα την οπτική αναπηρία η ταινία «Το χρώμα του παραδείσου» αναπαράγει τα στερεότυπα και αναδεικνύει το ιατρικό μοντέλο από τη μεριά του πατέρα του Μοχάμεντ που τον απομακρύνει από το σπίτι γιατί τον θεωρεί εμπόδιο. Η απόφαση αυτή είναι πράξη άρνησης του ανάπηρου παιδιού. Σύμφωνα με το θεωρητικό μας πλαίσιο η έρευνα των Black & Pretes, (2007) μελέτησε χαρακτήρες με σωματικές αναπηρίες δεκαοχτώ ταινιών που προβλήθηκαν στον κινηματογράφο ανάμεσα στα έτη 1975 και 2004. Σε αυτές προβάλλεται το στερεότυπο ότι τα ανάπηρα άτομα αποτελούν εμπόδιο, λόγω του ότι έχουν ανάγκη την φροντίδα. Από την άλλη πλευρά, η στάση της γιαγιά και των αδερφών του Μοχάμεντ, αναδεικνύει το κοινωνικό μοντέλο εκφράζοντας την αγάπη και σεβασμό απέναντι του χωρίς να τον διαχωρίσουν λόγω της αναπηρίας του ορμώμενες από τα συναισθήματα τους γι' αυτόν, αγνοούν τα στερεότυπα και ταμπού, στα οποία υποκύπτει ο πατέρας του. Στην ταινία ««Το φως που σβήνει» αναδεικνύεται το κοινωνικό μοντέλο από τη μεριά της δασκάλας και του φαροφύλακα, οι οποίοι βοηθούν και στηρίζουν το παιδί. Τέλος, και στις δύο ταινίες με οπτική αναπηρία ο φάρος και το ξυλουργείο είναι δύο τόποι απομάκρυνσης (στην περίπτωση του Μοχάμεντ) ή αυτοαπομάκρυνσης (στην περίπτωση του Χρήστου) αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο την αποβολή των ανάπηρων από την κοινωνία. Μάλιστα σε ό,τι αφορά τον Μοχάμεντ στην ταινία «Το χρώμα του παραδείσου», έχουμε την τιμωρία του πατέρα που δεν μπόρεσε να αποδεχτεί το ανάπηρο παιδί του, καταγγέλλοντας με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης τους θιασώτες του ιατρικού μοντέλου, χωρίς ωστόσο να αποφύγει το στερεότυπο του τραγικού ανάπηρου (βλ. θεωρητικό πλαίσιο (σελ., 56) αφού στο τέλος ο τυφλός πρωταγωνιστής της ταινίας πεθαίνει.

Στις ταινίες με διαταραχή αυτιστικού φάσματος αναδεικνύεται το κοινωνικό μοντέλο αναπηρίας, καθώς οι πρωταγωνιστές έχουν την πλήρη στήριξη του πατέρα τους ο καθένας αντίστοιχα που έχει αποδεχθεί την ιδιαιτερότητά του παιδιού του και την οπτική που πηγάζει από αυτήν, κερδίζοντας με αυτόν τον τρόπο την εμπιστοσύνη του. Ο σχεδιασμός των απαιτούμενων στρατηγικών αντιμετώπισης των παιδιών με αυτιστική διαταραχή βασίζεται, σε γενικές γραμμές, στη θεωρία του ψυχολογικού στρες και της προσαρμογής (coping) που αναπτύχθηκε κυρίως από τους Lazarus, Folkman και άλλους συνεργάτες τους (βλ. σελ. 35). Βάσει αυτής της θεωρίας το παιδί με αυτιστική διαταραχή προσπαθεί να α) να ερμηνεύσει την εκάστοτε κατάσταση που αντιμετωπίζει και β) να αποφασίσει για το εάν αυτή αποτελεί ή όχι απειλή για τον ίδιο π.χ. για την ασφάλεια ή την ευημερία του (Folkman et al. 1986). Αυτό συνέβη με τον Όσκαρ και τον Νείθαν. Βρήκε ο καθένας στον πατέρα τους την ασφάλεια που ήθελε. Ο πατέρας του Όσκαρ αναθέτει στον γιο του μικρές αποστολές με παιγνιώδη χαρακτήρα στο πλαίσιο της επικοινωνίας του μαζί του με σκοπό να τον ενθαρρύνει στην ανάπτυξη των κοινωνικών του δεξιοτήτων και της αυτοπεποίθησής του, αφού ο Όσκαρ «δυσκολεύεται» να μιλήσει με άλλους ανθρώπους. Ο πατέρας του Νείθαν είναι πολύ κοντά στο παιδί του και το στηρίζει και αυτό φαίνεται στην ταινία, καθώς όταν είναι μαζί του ο Νείθαν χαμογελά και φαίνεται να περνάνε καλά οι δυο τους.

Αν και η έρευνά μας έχει περιορισμούς αφενός λόγω του περιορισμένου δείγματος και αφετέρου λόγω του υποκειμενικού παράγοντα της ματιάς του ερευνητή που υπεισέρχεται στην ανάλυση των δεδομένων σε μια ποιοτική έρευνα, μπορούμε να πούμε με βάση τις συγκεκριμένες ταινίες που αναλύσαμε ότι τα παιδιά με αναπηρία στον σύγχρονο διεθνή κινηματογράφο λαμβάνουν αποδοχή από άτομα με συναίσθημα, σχετική εκπαίδευση ή σοφία, καθώς και από άτομα με αντίστοιχα βιώματα περιθωριοποίησης, τα οποία έχουν αποκτήσει ενσυναίσθηση. Ακόμη, βιώνουν απόρριψη από άτομα που θεωρούν την αναπηρία ως εμπόδιο, απόρριψη από πατέρα ή μητέρα λόγω ναρκισσιστικού τραύματος. Η πλειοψηφία των ταινιών ενστερνίζεται το κοινωνικό μοντέλο και στηλιτεύει το ιατρικό μοντέλο.

Τα αποτελέσματα αυτά μπορούν να αποτελέσουν βάση για επόμενες έρευνες από άλλους μελετητές, Για παράδειγμα, προς επίρρωση ή όχι των διαπιστώσεών μας θα ήταν σημαντικό να πραγματοποιηθούν έρευνες με θέμα την αναπαράσταση των νέων με αναπηρία στο σύγχρονο ελληνικό και διεθνή κινηματογράφο με διαφορετικές

ταινίες από αυτές που αναλύθηκαν σε αυτή την εργασία, καθώς και με διαφορετικές αναπηρίες.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Altman, R. (2005). *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, σ. 162, 177
- American Psychiatric Association. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. 5th ed.* American Psychiatric Publishing, Washington, DC. Διαθέσιμο στη διεύθυνση: : <https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm>
- Baranger, M., & Baranger, W. (2008). The Analytic Situation as a Dynamic Field. *The International Journal of Psychoanalysis*, σσ. 795-826.
- Barnes, C., & Mercer, C. (2003). *Disability*. Cambridge: Polity Press.
- Beeton, S. (2005). *Film Induced Tourism*. Clevedon: Channel View Publications.
- Black, R., & Pretes, L. (2007). Victims and victors: Representation of physical disability on the silver screen. *Research and Practice for Persons with Severe Disabilities*, σσ. 66-83.
- Brodwell, D. & Thompson, K. (2020). *Ιστορία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης
- Byrd, E., & Elliott, T. (1985). Feature films and disability: A descriptive study. *Rehabilitation Psychology*.
- Bryman, A. (2017). *Μέθοδοι κοινωνικής έρευνας*. Στο Αϊδίνης Αθ. (Επιμ.), (Π. Σακελλαρίου). Αθήνα: Gutenberg.
- Crow, G. (2010, 04 January). Social Solidarities. *Sociology Compass*, σσ. 52-60.
- Darke, P. (1998). Understanding cinematic representations of disability. Στο T. Shakespeare, *The Disability Reader: Social Science Perspectives*. London and New York: Cassell.
- Eyman, S. (1999). *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, σ. 20-22
- Folkman, S., Lazarus, R.S., Dunkel-Schetter, C. , DeLongis, A. & Gruen, R.J. (1986). Dynamics of a stressful encounter: cognitive appraisal, coping, and encounter outcomes. *Journal of Personality and Social Psychology*, 50(5):992-1003. doi: 10.1037//0022-3514.50.5.992.
- Gomery, D. (2005). *The Coming of Sound: A History*, New York: Routledge, σ. 25-26

- Harnett, A. (2000). Escaping the 'evil avenger' and the 'supercrip': Images of disability in popular television. *Irish Communication Review*.
- Hayes, M. (2003). Society for Disability Studies Troubling Signs: Disability, Hollywood Movies and the Construction of a Discourse. *Washington State University*, σσ. 114-132.
- Heward, W. (2011). *Μια εισαγωγή στην Ειδική εκπαίδευση*. Μετάφραση Λυμπεροπούλου Χ, Μοτίβο Εκδοτική: Αθήνα
- Hounor, H., & Fleming, J. (1998). Ιστορία της Τέχνης. (Α. Παππάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή.
- Kolker, R. (2012). *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*, Oxford Hade Book on line.
- Levers, L. (2001). Representations of psychiatric disability in fifty years of Hollywood film: An ethnographic content analysis. *Theory & Science*.
- Longmore, P. (1987). Screening stereotypes: Images of disabled people in television and motion pictures. Στο A. Gartner, *Images of the disabled: disabling images* (σσ. 65-78). New York: Praeger.
- McRuer, R. (2006). *Crip Theory*. New York and London: New York University Press.
- Moeschen, S. C. (2008). A Crippling Deceit: Mendicancy and the Performance of Disability in Progressive America. *Disability Studies/ Performance Studies*, σσ. 81-97.
- Morris, J. (1996). *Pride against prejudice: A personal politics of disability*. London: The Women's Press.
- Nelson, J. (2003). The invisible cultural group: Images of disability. Στο P. Lester, & S. Ross, *Images that injure*. London: Praeger.
- Norden, M. (1994). Politics, movies and physical disability. Στο M. Norden, *The cinema of isolation: A history of physical disability in the movies*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Nowell-Smith, G. (ed.). (1996). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press. σ. 18-20, 113, 205 – 210
- Reader, K. (2000). *Ιστορία Παγκοσμίου Κινηματογράφου 1895-1975*. (Σ. Τριανταφύλλου, Μεταφρ.) Αιγόκερως.

Renwich, Schomans, A., & Shore, D. (2014). *Hollywood Takes on Intellectual/ Developmental Disability: Cinematic Representations of Occupational Participation OTJR: occupation, participation and health*. Taylor&Francis Ltd.

Safran, S. (1998). *The first century of disability portrayal in film: An analysis of the literature*. *The Journal of Special Education*. σσ.467-479

Saltes, N. (2010). *Capturing Disability on Camera: An Analysis of Disability Representation in Television Programming with a Focus on Canadian Regulatory Initiatives*. *Canadian Journal of Media Studies*.

Sarrett, J. (2011). *Trapped children: Popular images of children with autism in the 1960s and 2000s*. *Journal of medical humanities*, σσ. 141-153.

Shakespeare, T. (1999). *Art and lies? Representations of disability on film*. Στο M. Corker, & S. French, *Disability Discourse*. Buckingham: Open University Pres.

Sperl, B. (2001). *Ανάπτυξη Υπηρεσιών Βιβλιοθήκης προς τα άτομα με προβλήματα όρασης: οδηγός για ελληνικές βιβλιοθήκες. Πρόσβαση στις Σύγχρονες Υπηρεσίες των Βιβλιοθηκών για Τυφλούς και Μερικώς Βλέποντες Χρήστες (Access to the ModernLibrary Services for the Blind and Partially Sighted People)*. Πρόγραμμα Leonardo da Vinci. Έργο ACCELERATE. Εγχειρίδιο Εκπαίδευσης Εκπαιδευτών. Ευρωπαϊκή Επιτροπή LEONARDO DA VINCI PROGRAMME. Accelerate project.

Stam, R. (1984). *Journal of Film and Video*. College Course File: THIRD WORLD CINEMA: University of Illinois Press. σ.50

Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης, σ. 59-68

Stibbe, A. (2004). *Disability, gender and power in Japanese television drama*. *JapanForum*, σσ. 21-36.

World Health Organization (WHO). (2002). *Towards a Common Language for Functioning, Disability and Health: ICF*. [WHO/EIP/ GPE/CAS/01.3]. Geneva

Αθανασάτου Γ. (2002). *Ο Ελληνικός Μεταπολεμικός Κινηματογράφος*. τόμος Β'. Πάτρα: ΕΑΠ

- Αθανασιάδου Κ, Ζούμα Δ. (2014). *Προσαρμογή υλικού για τη διδασκαλία, εκμάθηση, πιστοποίηση της ελληνικής σε άτομα με αναπηρίες*. Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας. Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων
- Αργυρόπουλος Β, Παντελιάδου, Σ. (2011). *Ειδική Αγωγή από την έρευνα στη διδακτική πράξη*. Αθήνα: Πεδίο
- Βαδικόλιας, Κ. (2008). *Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές. Εκπαίδευση Εκπαιδευτικών – Γονέων Παιδιών με Αναπηρίες και Γονέων Μαθητών με Αναπηρίες*. Ομάδα Συγγραφέων. Επιστ. Υπεύθ. Άννα Καρλοβασίτου. Θεσσαλονίκη: 2008.
- Βεργιώτη, Ε. (2019). *Όψεις της Αναπηρίας σε δυο Εκδοχές Κινηματογραφικής Αφήγησης: Ταινίες Μυθοπλασίας και Ντοκιμαντέρ και η Δυνατότητα Αξιοποίησής τους στη Διδακτική Πράξη από τη Σκοπιά των Κοινωνικών Προσεγγίσεων της Αναπηρίας*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ.
- Γιάννου, Κ.(2018). *Προσαρμογή και στήριξη μαθητών με προβλήματα όρασης στο γενικό σχολείο*. Διπλωματική Εργασία Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
- Δελβερούδη, Ε.Α, (2002). *Αρχή και εξέλιξη του Ελληνικού κινηματογράφου*. τόμος Β΄. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Διζικιρίκης, Γ. (1985). *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου* (Τόμ. 2). Αιγόκερος.
- Ζώνιου-Σιδέρη, Α.(2011). *Οι ανάπηροι και η εκπαίδευσή τους. Μια ψυχοπαιδαγωγική της ένταξής τους*. Αθήνα : Πεδίο
- Τσαρρη , Φ.& Πούλκο, Μ. (2015). *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας. Εφαρμογές στην ψυχολογία και στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα.
- Κατσάνη, Σ., (2020). *Αναπαραστάσεις της αναπηρίας στα ΜΜΕ*. Μεταπτυχιακή εργασία. Αθήνα: ΕΑΠ.
- Κατσούλης Φ., Χαλκιά Ι. (2007). *Εισαγωγή στην εκπαίδευση των μαθητών με μερική ή ολική απώλεια όρασης*. Αθήνα: ΕΠΕΑΕΚ: Πρόσβαση για όλους.
- Κόζα, Μ., (2014), *Παραγωγή εκπαιδευτικού - απτικού υλικού για τυφλούς στα μαθηματικά*. Πανεπιστήμιο Αιγαίου
- Κολοβός, Ν. (1988). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερος.

- Κολοβός, Ν. (2002). *Νέος Ελληνικός κινηματογράφος*. τόμος Β'. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Μέσα από την κάμερα : Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*. Αθήνα : Εκδόσεις Παπαζήση
- Μανιφάβα, Α., Κελέση, Μ., (2015). *Αναπτυξιακές διαταραχές παιδιών με αυτισμό. Παρεμβάσεις της ομάδας των επαγγελματιών υγείας*. Το Βήμα του Ασκληπιού. 14 (3). 173-187.
- Μαρινάκης, Β. (2009). *Τα παιδιά με αναπηρία στον ελληνικό κινηματογράφο*. Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού, 9, σσ. 95-107.
- Ματζιάρη, Α. (2008), *Εκπαίδευση ατόμων με προβλήματα όρασης. Εκπαίδευση Εκπαιδευτικών -Γονέων Παιδιών με Αναπηρίες και Γονέων Μαθητών με Αναπηρίες*. Ομάδα συγγραφέων. Επιστ. Υπεύθ. Άννα Καρλοβασίτου. Θεσσαλονίκη
- Μπαρμπαλιά Ε., Χατζηπέτρου Α.(2014), *Σχεδιασμός πολιτικής σε θέματα αναπηρίας*. Αθήνα: Εθνική Συνομοσπονδία Ατόμων με Αναπηρία
- Μποντίνας, Θ. (1993). *Η κρυφή γοητεία του κινηματογράφου*. 2η έκδ. Αθήνα: Παρασκήνιο
- Μπουσδούνης, Ι. (2019). *Ειδική Αγωγή και Εκπαίδευση*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Ρόδος: Πανεπιστήμιο Αιγαίου
- Νότας Σ., (2005). *Το Φάσμα του Αυτισμού, Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές: Ένας Οδηγός για την Οικογένεια*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Διεύθυνση Ειδικής Αγωγής. Διαθέσιμο στη διεύθυνση: http://www.autismthessaly.gr/wp-content/uploads/2017/04/to-fasma_diaxies-anaptixiakes.pdf
- Νότας Σ., (2006). *Οι Οικογένειες των Παιδιών με Αυτισμό – Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές*, Διαθέσιμο στη διεύθυνση: : <https://edulll.ekt.gr/edulll/handle/10795/290>
- Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας, (2008). *ICD-10, Διεθνής Στατιστική Ταξινόμηση Νόσων και Συναφών Προβλημάτων Υγείας, Δέκατη Αναθεώρηση*. Συνεργασία: Γενεύη: Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας, Αθήνα: Υπουργείο Υγείας & Κοινωνικής Αλληλεγγύης, Αθήνα: Εθνική Σχολή Δημόσιας Υγείας.
- Παπαδόπουλος, Κ. (2009). *Εκπαίδευση ατόμων με πρόβλημα όρασης. Τυπική και εξ αποστάσεως*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

- Παπαλεξανδρή, Χ. (2016). *Προβλήματα όρασης και υποστηρικτική ψυχολογία*. 6^ο Πανελλήνιο Συνέδριο Επιστημών Εκπαίδευσης και Ειδικής Αγωγής. Αθήνα: ΕΚΠΑ
- Πασχαλίδης, Γ. & Χαμπούρη, Αικ. (2002). *Εισαγωγή στον Πολιτισμό*, Τόμος Α. Πάτρα: Εκδόσεις ΕΑΠ
- Ραφαηλίδης, Β. (1996). *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Σκοπετέας, Ι.(2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών Με παραδείγματα από τον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα
- Σούλης, Γ. (2013). *Εκπαίδευση και αναπηρία*. Αθήνα: Εθνική Συνομοσπονδία Ατόμων με Αναπηρία
- Σπανοπούλου, Α., Αδάμου, Β., Παπαστεργίου, Δ., Καλογεροπούλου, Ι., (2012). *Στήριξη οικογενειών αυτιστικών παιδιών*. Επιστημονικά Χρονικά. 17(4), 200-202.
- Στασινός, Δ. (2020). 3^η έκδοση. *Η Ειδική Συμπεριληπτική Εκπαίδευση 2027*. Αθήνα: Παπαζήσης
- Στασινός, Δ. (2020). 3^η έκδοση. *Η Ειδική Συμπεριληπτική Εκπαίδευση 2027*. Αθήνα: Παπαζήσης
- Σταύρου, Λ. (2002). *Ψυχοδυναμική αποκλιόντων*. Αθήνα: Άνθρωπος.
- Στεργίου, Β. (2008). *Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές. Εκπαίδευση Εκπαιδευτικών – Γονέων Παιδιών με Αναπηρίες και Γονέων Μαθητών με Αναπηρίες*. Ομάδα Συγγραφέων. Επιστ. Υπεύθ. Άννα Καρλοβασίτου. Θεσσαλονίκη: 2008.
- Τζαβαλιά, Π. (2015). Διπλωματική Εργασία. *Η ιστορία τού Οίκου Τυφλών της Ελλάδος*. Αθήνα . Πάντειο Πανεπιστήμιο
- Τζιαφίρη, Ε. (2015). *Η αναπαράσταση της πόλης στον κινηματογράφο και ο κινηματογραφικός τουρισμός- Το Λονδίνο μέσα από το Free Cinema*. Διδακτορική Διατριβή. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Τσιναρέλης, Γ. , (2005). *Εκπαίδευση και άτομα με προβλήματα όρασης*. Αθήνα.
- Φρανσίς, Κ., n.d., *Διάχυτες Αναπτυξιακές Διαταραχές ή Διαταραχές του Αυτιστικού Φάσματος*. ΕΠΕΑΕΚ: Πρόσβαση για Όλους.

Ιστοσελίδες που αξιοποιήθηκαν

<https://en.wikipedia.org/wiki/X%2BY>) ανακτήθηκε στις 13/3/2021

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%BE%CE%B1%CE%B9%CF%81%CE%B5%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC_%CE%94%CF%85%CE%BD%CE%B1%CF%84%CE%AC_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%91%CF%80%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B1_%CE%9A%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%AC ανακτήθηκε στις 18/3/2021

www.boxofficemojo.com ανακτήθηκε στις 19/3/2021

<https://www.fte.org.gr/index.php/el/2014-02-03-13-55-42/2014-02-03-14-00-23?fbclid=IwAR0IGZeiQ8-SwBR> ανακτήθηκε στις 8/8/2021

(<https://www.esamea.gr/legal-framework/syntagma>) ανακτήθηκε στις 18/8/2021

<https://www.e-nomothesia.gr/kat-periballon/skhedia-poleon/upourgike-apophase-52907-2009.html> ανακτήθηκε στις 20/08/2021

<https://www.who.int/classifications/icf/icfbeginnersguide.pdf> ανακτήθηκε στις 25/7/2021

<http://www.disabled.gr/nomos-36992008-fek-199a2-10-2008-idiki-agogi-ke-ekpedefsi-atomon-me-anapiria-i-me-idikes-ekpedeftikes-an> ανακτήθηκε στις 30/8/2021

<https://optioncinemasofia.jimdofree.com/les-fiches-cin%C3%A9ma/faire-une-analyse-de-film/>. Ανακτήθηκε στις 21/1/2022

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στη συνέχεια ακολουθούν αναλυτικοί πίνακες των ταινιών:

	
ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Το χρώμα του παραδείσου (The Color of Paradise)
Χώρα/χώρες παραγωγής, συμπαραγωγής	Ιράν
Χρονολογία	1999
Διάρκεια	50΄
Γλώσσα	Περσικά
Συμμετοχή σε φεστιβάλ	Montreal World Film Festival και το San Diego Film Critics Society Awards.
Διακρίσεις	<p>Η ταινία έχει βραβευτεί σε διάφορα φεστιβάλ απ' όλο τον κόσμο μεταξύ των οποίων στο Montreal World Film Festival με βραβείο σκηνοθεσίας Majid Majidi.</p> <p>Στο San Diego Film Critics Society Awards, Καλύτερη ταινία ξένων γλωσσών.</p> <p>Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου Ουρουγουάης 2002, Καλύτερη ταινία.</p>
Σύνοψη	<p>Η ταινία πραγματεύεται το δράμα ενός τυφλού αγοριού του οποίου ο πατέρας του δεν θέλει να γυρίσει πίσω στο σπίτι από το ίδρυμα που φοιτά γιατί τον θεωρεί εμπόδιο στο γάμο του. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι τυφλό παιδί στην πραγματική του</p>

	ζωή.
Ηθοποιοί	Μωχάμαντ (Mohsen Ramezani): παιδί Χασέμ (Hossein Mahjoub) :πατέρας Salameh Feyzi: γιαγιά Mohamad Rahmani : Δάσκαλος Farahnaz Safari : Μεγάλη αδερφή Elham Sharifi: Μικρή αδερφή
Συντελεστές	Σενάριο- Σκηνοθεσία: Majid Majidi Παραγωγή: Ali Ghaemmaghani, Ghaem Maghami, Mehdi Mahabadi , MohsenSarab Φωτογραφία: Hashem Attar Μοντάζ: Hassan Hassandoost Ήχος: Mohammad Reza Delpak, Houra Maleki, Y adollah Najafi, RezaN arimizadeh
Σχετικά με το φιλμ	Παρόλο που η ταινία δεν είναι αργή, παρουσιάζεται ήσυχη και απλοχέρη, σχεδόν σαν προσευχή. Στο Entertainment Weekly Lisa Schwarzbaum [«While never slow, the film feels quiet and spacious, like a prayer»]. Πηγή www.imdb.com
Λίγα λόγια για σκηνοθέτη/σεναριογράφο	Ο Majid Majidi από τα 14 του συμμετείχε σε θεατρικές ομάδες. Σπούδασε στη δραματική σχολή της Τεχεράνης. Με το σκηνοθετικό του ντεμπούτο “Baduk” (1992) συμμετείχε στο 15ήμερο νέων σκηνοθετών των Καννών Έχει κερδίσει αρκετά εθνικά βραβεία. “Τα παιδιά του παραδείσου” (1997) ήταν υποψήφια για ξενόγλωσσο Όσκαρ.



ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Το φως που σβήνει
Χώρα/χώρες παραγωγής, συμπαραγωγής	Ελλάδα
Χρονολογία	2000
Διάρκεια	95´
Γλώσσα	Ελληνική
Συμμετοχή σε φεστιβάλ	<p>Η ταινία προβλήθηκε στο Διεθνές Παιδικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Σικάγο, 2000, Greek Film Festival (Antipodes), Αυστραλία, 2006, Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Βανκούβερ, 2007</p> <p>Η ταινία συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του: Στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000, στο Φεστιβάλ BRETIGNY, 2002.</p>
Διακρίσεις	<p>Βραβείο Καλύτερων Σκηνικών, Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Golden Knight, 2001.</p> <p>Βραβείο Καλύτερων Σκηνικών, Φεστιβάλ Ευρωπαϊκού Σινεμά, Lecce, 2001.</p>
Σύνοψη	<p>Ο 12χρονος Χρήστος που ζει σε ένα νησί με τη μητέρα του χάνει σιγά-σιγά την όρασή του. Μεταξύ του φαροφύλακα και του Χρήστου αναπτύσσεται μια σχέση φιλίας και</p>

	κατανόησης. Παρόλα τα πρόβλημα που αντιμετωπίζει καταφέρνει με τη βοήθεια της δασκάλας του να πάρει μέρος σε ένα μουσικό διαγωνισμό.
Ηθοποιοί	Αλέκος Αλεξανδράκης: Φαροφύλακας Βίκυ Βολιώτη : Δασκάλα Βλαδίμηρος Γκολοσίνσκι: Αγόρι Ελισάβετ Ναζλίδου: Μητέρα Δημήτρης Μαυρόπουλος, Μπάμπης Χατζηδάκης, Στέλλα Γιάννη
Συντελεστές	Σενάριο: Δέσποινα Τομαζάνη Σκηνοθεσία: Βασίλης Ντούρος Παραγωγή: Κώστας Λαμπρόπουλος και Νίκος Λαμπρόπουλος. Φωτογραφία: Γιάννης Δρακουλαράκος Μοντάζ: Γιάννης Τσιτσόπουλος Ήχος: Ντίνος Κίττου Ντεκόρ: Αναστασία Αρσένη
Σχετικά με το φιλμ	« Η καλύτερη ελληνική ταινία που είδα ποτέ. Έχει μια λυρικήτητα που σε συναρπάζει». «Φοβερή και ειδικότερα που γυρίστηκε σε ένα νησί σαν την Χάλκη». στο www.athinorama.gr/cinema/movieratings.aspx?id=1006335
Λίγα λόγια για σκηνοθέτη/σεναριογράφο	Σπούδασε σκηνοθεσία κινηματογράφου. Ίδρυσε την θεατρική ομάδα "Πείραμα" όπου σκηνοθέτησε έργα νέων Ελλήνων συγγραφέων. Έχει επίσης σκηνοθετήσει ντοκιμαντέρ, τηλεταινίες και σειρές για την ελληνική τηλεόραση.



ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	Extremely Loud and Incredibly Close(Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά)
Χώρα/χώρες παραγωγής, συμπαραγωγής	Αμερικάνικη
Χρονολογία	2011
Διάρκεια	129΄
Γλώσσα	Αγγλικά
Συμμετοχή σε φεστιβάλ	Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Παλμ Σπρινγκς 2012.
Διακρίσεις	Βραβεία Broadcast Film Critics Association, Καλύτερος νεαρός ηθοποιός Thomas Horn 2012. AARP Movies for Grownups Awards 2012, βραβείο, Καλύτερος σκηνοθέτης Stephen Daldry. Βραβεία BET 2012, Καλύτερη ηθοποιός Maxvon Sydow για τη βοήθεια σαν υποστηρικτική ηθοποιό. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Παλμ Σπρινγκς 2012, Βραβείο Διευθυντής της Χρονιάς, Stephen Daldry.
Σύνοψη	Η ταινία αφορά ένα δεκάχρονο ειδικό παιδί που βρίσκεται κάπου στο αυτιστικό φάσμα (σύνδρομο

	Asperger).Μετά το θάνατο του πατέρα του και επειδή θέλει να τον κρατήσει δίπλα του ζωντανό ψάχνει στα πράγματά του όπου τυχαία βρίσκει ένα κλειδί μέσα σε ένα φάκελο. Ξεκινά έτσι ένα ταξίδι όπου προσπαθεί να κατανοήσει κάτι που κυριολεκτικά δεν έχει νόημα για αυτόν.
Ηθοποιοί	Thomas Horn:παιδί Tom Hanks: πατέρας Sandra Bullock: μητέρα Max von Sydow Zoe Caldwell Viola Davisohn John Goodman
Συντελεστές	Σενάριο: Eric Roth Σκηνοθεσία:Stephen Daldry Παραγωγή:ScottRudin
Σχετικά με το φιλμ	Είναι μια δυνατή συναισθηματική ταινία, μια αξέχαστη και επιβραβευτική κινηματογραφική εμπειρία. Στο Boxoffice Magazine Pete Hammond www.imdb.com «It's an emotional powerhouse of a film, an unforgettable and rewarding motion picture experience».
Λίγα λόγια για σκηνοθέτη/σεναριογράφο	Ο σκηνοθέτης έχει κερδίσει τρία βραβεία.



ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ	A Brilliant Young Mind / X+Y
Χώρα/χώρες παραγωγής, συμπαραγωγής	Βρετανική ταινία
Χρονολογία	2014
Διάρκεια	111΄
Γλώσσα	Αγγλική
Συμμετοχή σε φεστιβάλ	Διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου Τορόντο. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σιάτλ 2015. Φεστιβάλ ταινιών Tallinn Black Nights 2014.
Διακρίσεις	Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Παλμ Μπιτς 2015, καλύτερη ταινία μεγάλου μήκους. Φεστιβάλ ταινιών της Ρώμης 2014, καλύτερος αναδυόμενος παραγωγός Λόρα Χέιστινγκς-Σμιθ. Φεστιβάλ ταινιών Tallinn BlackNights 2014, καλύτερη ταινία.
Σύνοψη	Ο Nathan έχει διαγνωστεί με αυτισμό αλλά παρόλο αυτό καταφέρνει να πάρει μέρος σε διακεκριμένο διαγωνισμό στα μαθηματικά στην Ταιβάν.
Ηθοποιοί	Asa Butterfield: Nathan παιδί Rafe Spall: Martin δάσκαλος

	<p>Σάλι Χόκινς: μητέρα</p> <p>Eddie Marsan: Richard</p> <p>Jo Yang Jo : Yang Zhang Mei</p> <p>Martin McCann : Michael Ellis</p> <p>Jake Davies : Luke Shelton</p> <p>Alex Lawther : Isaac Cooper</p>
Συντελεστές	<p>Σενάριο: James Graham</p> <p>Σκηνοθεσία: Morgan Matthews</p> <p>Παραγωγή: David M. Thompson</p> <p>Φωτογραφία: Ντάνι Κοέν</p> <p>Casting:</p>
Σχετικά με το φιλμ	<p>Η μοναδικότητα της ταινίας έγκειται στο τρόπο με τον οποίο ξεφεύγει από τα κλισέ των σκηνών μέσα από ιδιαίτερα προσεγμένους τρόπους. ΣτοThe TelegraphTim Robeywww.imdb.com «The film’s magic is how it slips the skin of sappy and mendacious formula, stepping away from cliché scene by scene, and in quietly revelatory ways.»</p>
Λίγα λόγια για σκηνοθέτη/σεναριογράφο	<p>Ο Morgan Matthews είναι Άγγλος, βραβευμένος σκηνοθέτης ντοκιμαντέρ της BAFTA. Οι BFI and BBC Films συνεργάστηκαν με τον Matthews σε μια ταινία μεγάλου μήκους X + Y εμπνευσμένη από το ντοκιμαντέρ του Beautiful Young Minds .</p>

1. ΣΧΗΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΤΥΦΛΩΣΗ

Α/α	ΣΧΗΜΑ	ΤΑΙΝΙΑ 1η ΤΟ ΦΩΣ ΠΟΥ ΣΒΗΝΕΙ	ΤΑΙΝΙΑ 2η ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ	ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ - ΔΙΑΦΟΡΕΣ
1	Παρουσίαση πρωταγωνιστή και τόπων της ζωής του	Πού ζει ο ήρωας, τι κάνει, με ποιους και πώς συναναστρέφεται (ΠΑΙΔΙ ΜΕ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ/ΙΔΙΟΤΡΟΠΙΕ Σ, ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΤΑΛΑΝΤΟΥΧΟ)	Πού ζει ο ήρωας, με ποιους, τι κάνει, τι καταφέρνει (ΧΑΡΟΥΜΕΝΟ, ΙΚΑΝΟ, ΚΑΝΟΝΙΚΟ ΠΑΙΔΙ)	Ταινία 1^η: Προβληματισμένο/ιδιαιτερο/προβληματικό παιδί Ταινία 2^η: πρόσχαρο παιδί
2	Εμφάνιση / ανάδειξη προβλήματος	Αναζήτηση απόντα πατέρα και αγάπη για τη μουσική (μουσική = σύνδεση με πατέρα), τα προβλήματα όρασης υπονοούνται ΔΕΝ αποτελούν το αποκλειστικό πρόβλημα του ήρωα (αρχικά)	Ο πατέρας έχει πρόβλημα με το τυφλό παιδί του... πιστεύει ότι θα είναι εμπόδιο στα σχέδιά του... νιώθει ντροπή για την αναπηρία του γιου του που την αντιμετωπίζει ως πρόβλημα	Ταινία 1^η: Η αναπηρία (επικουρούμενη των οικογενειακών ζητημάτων) ως ιδιαίτερη κατάσταση που τον ωθεί σε περιέργη συμπεριφορά Ταινία 2^η: Η αναπηρία ιδωμένη παράλληλα και με το ιατρικό μοντέλο (πατέρας) και το κοινωνικό μοντέλο (γιαγιά) (συμβολικά αναδεικνύεται η διαμάχη των μοντέλων)
3	Εμπόδια και αρωγοί	Απόρριψη και έλλειψη κατανόησης από μητέρα, δυσκολία κοινωνικών επαφών στο σχολείο με συμμαθητές – φίλος/καταφύγιο στο φάρο και δασκάλα με καταλυτική θετική παρουσία	Αποδοχή από γιαγιά και αδερφές = άλλοι τρόποι να υπάρξεις αν και τυφλός (χέρια, braille) το παιδί γίνεται αντιληπτό ως ισότιμο με τα άλλα Πατέρας απορρίπτει το γιο του... ναρκισσιστικό τραύμα?	Ταινία 1^η: Απόρριψη (από μητέρα, αδιάφορη από ύπαρξη δικού της τραύματος) και αποδοχή [από δασκάλα (άτομο εκπαιδευμένο σε αποδοχή διαφορετικότητας) και από φαροφύλακα (όμοιό του, δηλ. μοναχικού ανθρώπου που κουβαλά και ο ίδιος τραύμα)] Ταινία 2^η: Απόρριψη (από πατέρα = άνδρας, ύπαρξη ναρκισσιστικού τραύματος) και αποδοχή [από γιαγιά, αδερφές (γυναίκες = συναίσθημα) και σχολείο (χώρος συμβολικά υπέρ των παιδιών)]
4	Ταξίδι ορόσημο στη ζωή του πρωταγωνιστή: ανακατατάξεις που	Αθήνα τριπλή σημασία: α) συμμετοχή σε διαγωνισμό και βράβευση, β) συνάντηση με πατέρα (ματαίωση και λύτρωση ταυτόχρονο), γ) διάγνωση επικείμενης τύφλωσης	Μυστική και απρόσμενη αναχώρηση/απομάκρυνση ήρωα από το σπίτι του Μαθητεία σε ξυλουργείο Απόρριψη εξαιτίας του πατέρα από τους κόλπους της οικογένειας ως προσπάθεια απόκρυψης της	Ταινία 1^η: Αίσιο τέλος = αναγνώριση του ήρωα από μητέρα και κοινότητα, η επικείμενη αναπηρία ισοσκελίζεται από το ταλέντο στη μουσική

	προκαλούνται από το ταξίδι		<p>αναπηρίας/πρόβλημα/εμπόδιο στα προσωπικά σχέδια του πατέρα</p> <p>Σύγκρουση γιαγιάς με πατέρα</p> <p>Θυσία γιαγιάς (αναχωρεί να τον αναζητήσει, αρρωσταίνει και πεθαίνει) Θάνατος γιαγιάς αρωγού του ήρωα (ως προοικονομία της επικείμενης τραγωδίας)</p> <p>Ματαιώση σχεδίων του πατέρα</p> <p>Προσπάθεια επανόρθωσης από πατέρα αλλά άκαρπη</p> <p>Θάνατος ήρωα/παιδιού</p>	<p>Ταινία 2^η:</p> <p>Δραματικό τέλος = Η απόρριψη του τυφλού παιδιού αντιμετωπίζεται ως ύβρις και οδηγεί τα πάντα σε τραγωδία</p>
5	Κάθαρση	<p>Αναγνώριση του ήρωα (ταλέντο παρά την επικείμενη τύφλωση) – θάνατος του μέντορα (ως «θυσία» χωρίς νόημα ωστόσο... ο θάνατος του μέντορα λειτουργεί πιο πολύ ως τέχνασμα για να αποφευχθεί το γλυκανάλατο happyend...)</p>	<p>Τιμωρία άκαρδου και σκληρού (εγκλωβισμένου στα στερεότυπα) πατέρα</p>	<p>Ταινία 1^η:</p> <p>Νίκη πρωταγωνιστή και αρωγών (αποδοχή αναπηρίας, ιδιαιτερότητας)</p> <p>Ταινία 2^η:</p> <p>Συμβολική νίκη πρωταγωνιστή και αρωγού μέσα από τη θυσία τους - Σκληρή παραδειγματική τιμωρία υβριστή πατέρα (επώδυνη αποδοχή αναπηρίας)</p>

2. ΣΧΗΜΑ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΕ ΑΥΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΤΑΡΑΧΗ

A/α	ΣΧΗΜΑ	ΤΑΝΙΑ 1ηA Brilliant Young Mind	ΤΑΙΝΙΑ 2ηExtremely Loud and Incredibly Close	ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ - ΔΙΑΦΟΡΕΣ
1	Παρουσίαση πρωταγωνιστή και τόπων της ζωής του	Ο Νέιθαν ο ήρωας της ταινίας A Brilliant Young Mind (μελαγχολικός, με φόβους) ζει στην Βρετανία με τη μητέρα του Τζούλι καθώς ο πατέρας του έχει σκοτωθεί σε αυτοκινητιστικό ατύχημα με συνεπιβάτη τον ίδιο τον πρωταγωνιστή. Είναι μαθητής Λυκείου. Βρίσκεται στο φάσμα του αυτισμού και είναι ένα παιδί με ιδιαίτερο ταλέντο στα μαθηματικά. Τον βλέπουμε να συναναστρέφεται με την μητέρα του Τζούλι, τον καθηγητή των μαθηματικών Μάρτιν και την κινέζα συμμαθήτριά του στο διαγωνισμό μαθηματικών στην Ταιβάν στον οποίο λαμβάνει μέρος ο Νέιθαν.	Ο Όσκαρ είναι ο εννιάχρονος πρωταγωνιστής της ταινίας εμφανίζεται να έχει πολλούς φόβους, ανησυχίες, αγωνίες και ενοχές. Ζει στην Νέα Υόρκη με τη μητέρα του αφού ο πατέρας του έχει σκοτωθεί στην τρομοκρατική επίθεση της 11 ^{ης} Σεπτεμβρίου. Είναι μαθητής δημοτικού και πάσχει από κάποια μορφή αυτισμού(Asperger).Συναναστρέφεται έκτος από τη μητέρα με τη γιαγιά και τον παππού του. Ο Όσκαρ αναλαμβάνει μια αποστολή για να καταλάβει τον σκοπό του κλειδιού που βρίσκει στη ντουλάπα του πάτερα του μετά το θάνατό του.	Ταινία 1^η: μελαγχολικό, φοβισμένο παιδί με ιδιαιτερότητες Ταινία 2^η: μελαγχολικό παιδί με ένοχες για το θάνατο του πατέρα με ιδιαιτερότητες
2	Εμφάνιση / ανάδειξη προβλήματος	Αναζητά να αποδεχθεί το θάνατο του πατέρα του και προσπαθεί να καταλάβει την έννοια της αγάπης την οποία δεν κατανοεί λόγω του ότι βρίσκεται στο φάσμα του αυτισμού.	Δεν μπορεί να αποδεχτεί το θάνατο του πατέρα. Λόγω του (Asperger) αντιμετωπίζει διάφορες φοβίες και έχει πρόβλημα με τις κοινωνικές του συνδιαλλαγές.	Ταινία 1^η: Εμφάνιση της αναπηρίας με ιδιαίτερες διατροφικές συνήθειες , με φόβους στις κοινωνικές συνδιαλλαγές, και φόβο στα φώτα της πόλης και στους φωτεινούς σηματοδότες. Ταινία 2^η: Εμφάνιση της αναπηρίας με ιδιαίτερα ξεσπάσματα, με φόβους στις

				κοινωνικές συνδιαλλαγές, και φόβο στο θόρυβο των αεροπλάνων, του μετρό και το ύψος στις γέφυρες.
3	Εμπόδια και αρωγοί	Δεν βλέπουμε στην ταινία να υπάρχει απόρριψη από τα άτομα με τα οποία συναναστρέφεται (πατέρας, μητέρα, συμμαθητές, καθηγητές). Βλέπουμε όμως ότι λόγω της ιδιαιτερότητας του ο Νέιθαν δεν έχει σχέσεις με τους υπόλοιπους συμμαθητές του οι οποίοι προσπαθούν να τον πλησιάσουν αγνοώντας ότι βρίσκεται στο φάσμα του αυτισμού. Υπάρχει δηλαδή μια δυσκολία στις κοινωνικές του επαφές στο μαθηματικό διαγωνισμό στην Ταϊβάν με συμμαθητές του. Εμπόδιο αποτελεί η μη αποδοχή θανάτου του πατέρα. Αρωγοί στην πορεία του είναι η μητέρα του με την οποία δεν έχει καλές σχέσεις μετά το θάνατο του πατέρα, ο καθηγητής των μαθηματικών με τον οποίο διατηρεί πολύ καλές σχέσεις και η κινέζα συμμαθήτριά του με την οποία έρχεται πολύ κοντά στην ταινία και μεταξύ τους αναπτύσσεται ένα συναισθηματικός δεσμός, η παρουσία της οποίας θεωρείται καταλυτική στην	Αποδοχή από μητέρα πατέρα, γιαγιά και παππού. Εμπόδιο αποτελεί η μη αποδοχή του θανάτου του πατέρα. Αρωγοί του η μητέρα που προσπαθεί να καλύψει λίγο το κενό που άφησε ο μαμπάς με την οποία οι σχέσεις δεν είναι καλές και που στο τέλος της ταινίας μαθαίνει ο Όσκαρ και οι θεατές ότι αρωγός σε αυτή την περιπλάνηση ήταν η μητέρα του. Σημαντική στήριξη προς τον Όσκαρ θεωρείται και η γιαγιά, ο παππούς του με τους οποίους έχει καταπληκτική σχέση και οι υπόλοιποι οι άνθρωποι που τον βοηθούν στην αποστολή του.	Ταινία 1^η: Αποδοχή του ήρωα από όλους όσους συναναστρέφεται στην ταινία. Μη αποδοχή του ήρωα του θανάτου του πατέρα. Ο ήρωας δεν αποδέχεται τη μητέρα. Η μητέρα ξεκινά να μαθαίνει μαθηματικά προσπαθώντας να κατανοήσει τον γιο της αλλά και να προσεγγίσει τον καθηγητή των μαθηματικών για να βγει από το πένθος και την μοναξιά. Ταινία 2^η: Αποδοχή του ήρωα από όλους όσους συναναστρέφεται στην ταινία. Μη αποδοχή του ήρωα του θανάτου του πατέρα. Ο ήρωας δεν αποδέχεται τη μητέρα. Η μητέρα προσπαθεί να πλησιάσει και βοηθήσει το παιδί της, τον προστατεύει από μακριά ενημερώνοντας τους ανθρώπους που ονομάζονται Blackότι ο Όσκαρ θα τους επισκεφθεί.

		έκβαση της ταινίας.		
4	Ταξίδι ορόσημο στη ζωή του πρωταγωνιστή: ανακατατάξεις που προκαλούνται από το ταξίδι	Ταιβάν ταξίδι ορόσημο με διπλή σημασία: α) συμμετοχή σε διαγωνισμό και βράβευση με συμμετοχή στην ολυμπιάδα, β) συνάντηση με την κινέζα. Η σχέση αυτή ήταν καθοριστική για τον Νειθαν και η οποία σιγά σιγά τον βοηθά να προσαρμοστεί στο νέο του περιβάλλον και τον βοηθά να πολεμήσει τους φόβους του.	Με την περιπλάνησή του στους δρόμους Νέας Υόρκης προσπαθεί να α) αναζητήσει τον πατέρα του, β) δοκιμασία του ήρωα λόγω του προβλήματος στις κοινωνικές συνδιαλλαγές και τις φοβίες του .	<p>Ταινία 1^η: Αίσιο τέλος = Η αποχώρηση από την Ολυμπιάδα είναι μία λύτρωση από το βάρος της ιδιαιτερότητάς που κουβαλάει. Σε αυτό τον βοήθησε και η κινέζα φίλη του που αποχώρησε από το διαγωνισμό αλλά και ο καθηγητής του που και αυτός είχε το βάρος της ιδιαιτερότητας, του χαρίσματος και της αποτυχίας/ματαιώσης. Προσαρμογή στο νέο περιβάλλον και προσπάθεια καταπολέμησης των φόβων του.</p> <p>Ταινία 2^η: Αίσιο τέλος= Από τη μάταιη προσπάθεια της αποστολής προσπαθεί να επαναφέρει τον πατέρα του, αλλά τον λυτρώνει η εύρεση του ιδιοκτήτη του κλειδιού. Βιώνει ματαιώση μετά ηρεμεί και «ηττημένος» πηγαίνει στο σπίτι και δέχεται να δει την πραγματικότητα.</p>

5	Κάθαρση	Επιστροφή στην Αγγλία-Απελευθέρωση του ήρωα από το πένθος του πατέρα, συμφιλιώνεται με την μητέρα, εγκαταλείπει την Ολυμπιάδα, κάνει ένα βήμα στην κοινωνικότητά του αναζητώντας την κοπέλα που τον ενδιαφέρει.	Τελική έκβαση αποστολής, ματαίωση σχετικά με το κλειδί, αποδοχή από τον ήρωα του θανάτου του πατέρα , συνειδητοποιήσει του γρίφου για την 6 ^η περιοχή, και αποκατάσταση των προσωπικών σχέσεων με τη μητέρα του. (Πρώτα αποδοχή του ήρωα από την μητέρα, επειδή έσκυψε πάνω στο πρότζεκτ του, κατάλαβε τον τρόπο σκέψης του, έκανε κάτι αντίστοιχο με τον πατέρα...και μετά ως απότοκο αυτού αποδοχή της μητέρας από τον ήρωα)	<p>Ταινία 1^η: Νίκη πρωταγωνιστή και αρωγών (αποδοχή μητέρας από τον πρωταγωνιστή και αποδοχή θανάτου του πατέρα)</p> <p>Ταινία 2^η: Νίκη πρωταγωνιστή και αρωγών (αποδοχή μητέρας από τον πρωταγωνιστή και αποδοχή θανάτου του πατέρα)</p>
---	----------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ΚΑΡΤΕΛΑ ΦΙΛΜΙΚΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΑ

ΔΥΝΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΕΥΤΑ ΚΟΝΤΑ (ενδεικτικό παράδειγμα)

Extremely Loud and Incredibly Close(Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά)

Α. ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

α/α	Όνομα	Εξωτερική εμφάνιση	Ενδυμασία	Χροιά/τόνος φωνής	Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά	Ποιοι είναι	Τι αναζητούν	Πώς σχετίζεται με τους υπόλοιπους χαρακτήρες
1	Όσκαρ Σελ	Αγόρι κοντά μαλλιά κάποιες φορές φοράει σκουφί στο κεφάλι κατά τη διάρκεια της εξερεύνησής του.	Καλοντυμένος Προσεγμένη, καθαρή αυτό δείχνει ότι έχει φροντίδα από το σπλίτ και ότι δεν προέρχεται από στερημένο οικογενειακό περιβάλλον	Με εναλλαγές ανάλογα με την συναισθηματική του κατάσταση από Ηρεμη έως απότομη/επιθετική	Ένα ιδιαίτερο παιδί, που πάσχει από κάποια μορφή αυτισμού(Asperger) κι αυτό δυσχεραίνει την καθημερινότητα του και τις κοινωνικές του αλληλεπιδράσεις. Εμφανίζει φοβίες όπως να διασχίσει γέφυρες, να χρησιμοποιήσει	Μαθητής δημοτικού 9 χρονών	Ο Όσκαρ προσπαθεί να φέρει εις πέρας μια αποστολή μετά το θάνατο του πατέρα του, θάνατο που δεν μπορεί να αποδεχθεί. Έτσι κάνει τα πάντα για να κρατήσει την παρουσία του πατέρα του ζωντανή	Μονογονεϊκή οικογένεια όχι όμως από την αρχή. Είχε καλή σχέση εμπιστοσύνης με τον πατέρα του. Πιο διακριτική και απόμακρη σχέση με την μητέρα του, η οποία περνάει από διακυμάνσεις μετά τον θάνατο του πατέρα. Πολύ καλή σχέση (οικειότητας και εμπιστοσύνης) με τη γιαγιά και τον
					μέσα μαζικής μεταφοράς			παππού – ενοικιαστή. Ο ήρωας έχει την πλήρη αποδοχή και υποστήριξη από την οικογένεια του.
2	Τόμας Σελ	Ωριμος άνδρας, εμφανισμός	Απλά και ωραία ντυμένος με πουκάμισο και παντελόνι. Συμβατικό ντύσιμο	Σταθερή και ήρεμη. Αγωνιώδης στα μηνύματα που αφήνει στον τηλεφωνητή.	Πράος με κατανόηση, Στοργικός πατέρας και αλληλέγγυος και συναισθηματικός, συντροφικός σύζυγος,	Πατέρας του Όσκαρ	Αναθέτει στον γιο του μικρές αποστολές με παιγνιώδη χαρακτήρα στο πλαίσιο της επικοινωνίας του μαζί του και με σκοπό να τον ενθαρρύνει στην ανάπτυξη των κοινωνικών του δεξιοτήτων	Ο Όσκαρ και ο μπαμπάς του είχαν έναν αδιαμφισβήτητο δεσμό μεταξύ τους. Ο πατέρας καταλαβαίνει τον Όσκαρ πολύ καλά και μπορεί να σκεφτεί σαν αυτόν. ΕΧΕΙ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ? ΚΑΙ ΑΝΤΙΛΑΜΒΑΝΕΤΑΙ ΤΗΝ ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΓΙΟΥ ΤΟΥ

							αφού ο Όσκαρ «δυσκολεύεται» να μιλήσει με άλλους ανθρώπους.	Πολύ συντροφική σχέση με τη γυναίκα του.
3	Λίντα Σελ	Νέα εμφανίσιμη εργαζόμενη σύζυγος και μητέρα	Κομψή, προσεγμένα ρούχα	Ήρεμη, αγωνιώδης. Απότομη όταν έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Όσκαρ.	Στοργική, υποστηρικτική, υπομονετική μητέρα και σύζυγος. Μελαγχολική καταθλιπτική, πένθιμη μετά το θάνατο του συζύγου της.	Μητέρα του Όσκαρ	Αντιμετωπίζει το πένθος της από το πρόωρο χαμό του συζύγου της. Προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον γιο της.	Έχει σχέση αγάπης και στοργής για το σύντροφό της. Στην σχέση της με τον γιο της Όσκαρ έχει 2 ^ο ρόλο, καθώς πατέρας και γιος ήταν πολύ δεμένοι
4	Γιαγιά Όσκαρ δεν αναφέρεται το όνομά της	Κλασική εμφάνιση μιας ηλικιωμένης κυρίας σε αστικό περιβάλλον	Συντηρητικά ντυμένη, ανάλογα με την ηλικία της	Ήρεμη, σταθερή	Υποστηρικτική στον εγγονό της, θλιμμένη.	Γιαγιά του Όσκαρ	Να σταθεί δίπλα στον εγγονό της κάθε στιγμή που τη χρειάζεται. (Είναι πάντα	Η γιαγιά έχει έναν ιδιαίτερο δεσμό και πολύ τρυφερή σχέση με τον Όσκαρ. Πλήρη αποδοχή και υποστήριξη στον εγγονό της. Η γιαγιά
							διαθέσιμη στο walkietalkie όποτε θέλει να μιλήσει μαζί της, ακόμα και όταν είναι μεσάνυχτα)	έχει μία ιδιαίτερη σχέση με τον ενοικιαστή -παππού του Όσκαρ. Δεν τον εγκαταλείπει και του προσφέρει στέγη, αλλά είναι απόμακρη για λόγους που σχετίζονται με το παρελθόν τους (καθώς ο φαίνεται να τους είχε εγκαταλείψει σύμφωνα με τα λεγόμενα του Τόμας Σελ).
5	Παππούς Όσκαρ δεν αναφέρεται το όνομά του	Κλασική εμφάνιση ενός ηλικιωμένου κυρίου σε αστικό	Ντυμένος με μαύρο κοστούμι.		Απόλεια ομιλίας, θλιμμένος	Ενοικιαστής στο σπίτι της γιαγιάς - παππούς	Βρίσκεται απρόοπτα δίπλα στον εγγονό του και τον βοηθά σε	Πολύ καλές σχέσεις με τον Όσκαρ και , ιδιαίτερη σχέση με τη γιαγιά.

		περιβάλλον Λίγο κατάκοπος				του Όσκαρ	μέρος της αποστολή του τον βοηθά να ξεπεράσει κάποιες φοβίες του Υπό μία έννοια αντικαθιστά τον πατέρα του Όσκαρ αν ζούσε.	
6	Γουίλιαμ Μπλακ	Ωριμος άντρας	Ντυμένος με κοστούμι και casual	Ήρεμη και σταθερή	Έγχρωμος	Ο ιδιοκτήτης του μυστηριώδ ους κλειδιού και πρόην σύζυγος της Αμπι Μπλακ	Προσπαθεί να καθησυχάσει τον Όσκαρ όσο καλύτερα μπορεί λέγοντας του για τη σχέση που είχε και αυτός με τον πατέρα του και πως	Ο Όσκαρ τον εμπιστεύεται Υπάρχει ένας κοινός τόπος που τους συνδέει... που συμβολίζεται με το κλειδί...είναι η απουσία του πατέρα τους και το κενό επικοινωνίας που
							ασθάνθηκε μετά το θάνατό του.	Άφησε... Τους βασανίζει και τους δύο ότι δεν απάντησε ο ένας στο τηλέφωνο και δεν διάβασε ο άλλος έγκαιρα το γράμμα.
7	Αμπι Μπλακ	Όμορφη γυναίκα	Ντυμένη με μοντέρνα ρούχα		Έγχρωμη, στεναχωρημένη	Πρόην σύζυγος του Γουίλιαμ Μπλακ	Βοηθάει τον Όσκαρ να βρει τον ιδιοκτήτη του μυστηριώδους κλειδιού	Προσπαθεί να βοηθήσει τον Όσκαρ στην αναζήτηση που κάνει.