

Θέμα εργασίας: Κινηματογράφος και παιδική ηλικία:  
ανάλυση σύγχρονων όψεων και παραστάσεων.

Work issue: Cinema and childhood: analysis of contemporary  
aspects and performances.



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**



**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΣΙΑΓΩΓΩΝ ΦΛΩΡΙΝΑΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΣ**

**ΑΕΜ: 2798**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:**

**ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ**

**ΒΑΜΒΑΚΙΔΟΥ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ**

**ΦΛΩΡΙΝΑ**

**ΙΟΥΝΙΟΣ 2017**

## Περιεχόμενα

|  |    |
|--|----|
| Πρόλογος.....  | 2  |
| Εισαγωγή.....  | 3  |
| Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> : Η απεικόνιση της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο: απαρχές και ιστορική αναδρομή..... | 5  |
| 1.1 Κινηματογράφος.....  | 5  |
| 1.2 Χόλυγουντ.....   | 10 |
| 1.3 Ευρωπαϊκός κινηματογράφος.....   | 13 |
| 1.4 Σοβιετικός κινηματογράφος.....   | 19 |
| Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> : Περιεχόμενο παιδικών ταινιών από το παρελθόν μέχρι σήμερα: αξίες και περιεχόμενο.....    | 22 |
| 2.1 Το παιδικό κοινό στον κινηματογράφο.....   | 22 |
| 2.2 Απεικόνιση της παιδικής ηλικίας τα τελευταία δέκα χρόνια στον κινηματογράφο.....                               | 28 |
| Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> : Η σκοτεινή πλευρά της παιδικής ηλικίας.....  | 34 |
| 3.1 Παιδί και οικογενειακές συνθήκες.....  | 34 |
| 3.2 Παιδί και πόλεμος.....   | 37 |
| 3.3 Η ανάπτυξη στις προσωπικότητες των παιδιών μέσα από σύγχρονες ταινίες.....                                     | 39 |
| Συμπεράσματα.....  | 51 |
| Βιβλιογραφία.....  | 54 |

## Πρόλογος

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι «Κινηματογράφος και παιδική ηλικία: Ανάλυση σύγχρονων όψεων και παραστάσεων». Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να αναφερθεί και να αναλυθεί ο ρόλος του κινηματογράφου και τη παιδική ηλικία καθώς και να γίνει ιστορική αναδρομή σχετικά με τον κινηματογράφο. Αρχικά, το πρώτο κεφάλαιο κάνει μια ιστορική αναδρομή στον κινηματογράφο, έπειτα το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στο περιεχόμενο των παιδικών ταινιών από το παρελθόν μέχρι και σήμερα. Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στην σκοτεινή πλευρά της παιδικής ηλικίας. Και στο τέλος γράφονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τα παραπάνω ζητήματα.

## Εισαγωγή

Πέρα από έναν τρόπο επικοινωνίας ο κινηματογράφος αποτελεί και μία έκφραση εθνικού λαϊκού πολιτισμού και κουλτούρας. Μέσω των εκατοντάδων χιλιάδων ταινιών που έχουν προβληθεί και προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες παγκοσμίως, χιλιάδες τύποι μηνυμάτων και χιλιάδες μηνύματα μεταφέρονται δημιουργώντας και επηρεάζοντας συνειδήσεις, σκέψεις, συναισθήματα και νοοτροπίες. Αναλόγως λοιπόν, την ταινία και το κοινό που την παρακολουθεί τα μηνύματα που εξάγονται από κάθε κινηματογραφική προβολή, ποικίλουν. Διαφορετική αντίληψη για την ίδια ταινία έχει ένα χωρικός από έναν επιστήμονα, όπως επίσης διαφορετική επιλογή ως προς την ταινία θα κάνει ο ένας από τον άλλο. (Φερρό, 2002).

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελείται από τρία κεφάλαια και τα συμπεράσματα. Πιο αναλυτικά, το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στην ιστορία του κινηματογράφου δηλαδή, γίνεται αναφορά στο Χόλυγουντ, τον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο και το Σοβιετικό κινηματογράφο

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναφέρονται οι παιδικές ταινίες από το παρελθόν μέχρι και σήμερα. Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρεται το παιδικό κοινό και η σχέση του με τον κινηματογράφο και ποια είναι η σχέση των παιδιών τα τελευταία δέκα χρόνια.

Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρεται στην ανάπτυξη της προσωπικότητας των παιδιών μέσα από σύγχρονες ταινίες.

Τέλος, έχουν γραφτεί τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τα παραπάνω θέματα που προέκυψαν καθώς και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Η απεικόνιση της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο: απαρχές και ιστορική αναδρομή.

## 1. Κινηματογράφος

Προσεγγίζοντας την ιστοριογραφία του κινηματογράφου, γίνεται μάλλον αμέσως αντιληπτή η προσπάθεια οριοθέτησής της μέσα στο γενικότερο ιστοριογραφικό πλαίσιο. Η πολυεπίπεδη υπόστασή της καθώς και οι ιδιαιτερότητες που πηγάζουν από τη μορφή του εξεταζόμενου υλικού, υποχρεώνει τους μελετητές να ανατρέξουν στη γενικότερη μεθοδολογία της ιστορίας ώστε να αποφύγουν τη στενή αποσπασματική ενασχόληση με πλευρές μόνον του συνολικού θέματος. Όπως έχει επισημανθεί αρκετές φορές, “ο κινηματογράφος είναι ένα περίπλοκο ιστορικό, κοινωνιολογικό, νομικό και οικονομικό φαινόμενο: οι ταινίες είναι απλώς μια έκφραση της λειτουργίας του συστήματος ως σύνολο 2 και γι’ αυτό απαιτείται μία πολυεπίπεδη προσέγγιση όλων των παραμέτρων, η οποία ν’ ακολουθεί συγκεκριμένη ιστοριογραφική μέθοδο ώστε η ιστορική ερμηνεία<sup>3</sup> να έχει επιστημονική υπόσταση. (Kracauer, 1983).

Η ιστορία του κινηματογράφου συνδέεται με τις τέσσερις παρακάτω κατηγορίες: την αισθητική, την τεχνολογική, την οικονομική και την κοινωνική ιστορία. Στη δεκαετία του 1970 παράλληλα με τη θεσμική κατοχύρωση της κινηματογραφικής θεωρίας, η κινηματογραφική ιστορία ‘διέρρηξε’ τους δεσμούς της με την έως τότε κυρίαρχη παράδοση, ορίζοντας το ερευνητικό πεδίο στο σύνολό του.

Όπως τονίζει η Miriam Hansen από την μια πλευρά οι ιστορικοί του κινηματογράφου δεν ήταν ικανοποιημένοι με την παραδοσιακή παρουσίαση των πρωτοπόρων των τεχνολογικών εφευρέσεων και από την άλλη δεν ήταν ικανοποιημένοι από τα κινηματογραφικά αριστουργήματα, γι’ αυτό και αναθεώρησαν την έως τότε ιστορική αφήγηση για τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου βασιζόμενοι

σε πρωτογενή έρευνα που έγινε: “Όπως και η κινηματογραφική θεωρία, η νέα ιστοριογραφία αμφισβήτησε την πρωτοκαθεδρία του κινηματογραφικού αντικειμένου, τον κανόνα των μεγάλων έργων και έστρεψε την προσοχή της στον κινηματογράφο ως οικονομικό και κοινωνικό θεσμό καθώς και στις σχέσεις ανάμεσα στην πρακτική και τις εξελίξεις στην τεχνολογία, τη βιομηχανική οργάνωση και τους τρόπους προβολής”. Έτσι και το κινηματογραφικό κοινό δεν θεωρείται ότι διακρίνεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, αλλά είναι σύμφωνα με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που διέπουν την προσέλευσή του. Αν στην κινηματογραφική θεωρία ο θεατής είναι ένας από τους όρους του κινηματογραφικού λόγου, στην κινηματογραφική ιστορία είναι καταναλωτής και μέλος ενός συνόλου δηλαδή του κοινού, που καθορίζεται από διάφορους παράγοντες όπως η κοινωνική διαστρωμάτωση και οι σχέσεις παραγωγής. (Σολδάτος, 1995).

Ο κινηματογράφος εκτός από έναν τρόπο επικοινωνίας αποτελεί και μία έκφραση εθνικού λαϊκού πολιτισμού και κουλτούρας. Μέσω των εκατοντάδων χιλιάδων ταινιών που έχουν προβληθεί και προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες παγκοσμίως, χιλιάδες τύποι μηνυμάτων και χιλιάδες μηνύματα μεταφέρονται δημιουργώντας και επηρεάζοντας συνειδήσεις, σκέψεις, συναισθήματα και νοοτροπίες.

Αναλόγως λοιπόν, την ταινία και το κοινό που την παρακολουθεί τα μηνύματα που εξάγονται από κάθε κινηματογραφική προβολή, ποικίλουν. Διαφορετική αντίληψη για την ίδια ταινία έχει ένα χωρικός από έναν επιστήμονα, όπως επίσης διαφορετική επιλογή ως προς την ταινία θα κάνει ο ένας από τον άλλο. Οι συμμετέχοντες στον κινηματογράφο ιστορικά επικεντρώνονται μεταξύ του Thomas Alva Edison στις ΗΠΑ, των αδερφών Lumière στη Γαλλία, του Oskar Messter από τη Γερμανία, του W. Friese – Green από την Αγγλία. Καταλυτική όμως υπήρξε η συμβολή των Louis και Auguste Lumière στο συγκεκριμένο ζήτημα. Έτσι στις 18 Δεκεμβρίου 1895 πραγματοποιήθηκε

στο Παρίσι η πρώτη κινηματογραφική προβολή με ευθύνη των δύο αδελφών ως παρουσίαση ευρεσιτεχνίας. (Sadoul, 1985).

Από το ξεκίνημα του κιόλας ο κινηματογράφος έτεινε να εμπορευματοποιηθεί. Και αυτό γιατί πολλοί ήταν εκείνοι που γρήγορα αντιλήφθηκαν τη σημασία του ως παράγοντα δημιουργίας πλούτου και θέλησαν να εκμεταλλευτούν τη μεγάλη απήχηση που βρήκε στο κοινό. Κατά τα πρώτα κι όλα στάδια ανάπτυξης του κινηματογραφικού θεάματος οι παραγωγοί χρησιμοποιούσαν το «μήκος» και όχι το περιεχόμενο μιας ταινίας για να προσελκύσουν τους θεατές. (Σολδάτος, 1995).

Αρχικά, στην Αμερική ως χώροι προβολής χρησιμοποιήθηκαν οι αίθουσες των βαριετέ και τη θερινή περίοδο τα δημόσια πάρκα.

Έτσι ήρθε η ανάπτυξη και η εξέλιξη της κινηματογραφικής παραγωγής όπου συνδέθηκαν εξ' αρχής με την δημιουργία αιθουσών προβολής, οι πρώτες ευνοήθηκαν ιδιαίτερα όταν καθιερώθηκαν αίθουσες που πρόβαλλαν μόνο ορισμένες ταινίες, τα "nickelodeon". Η ταχύτατη επέκταση που γνώρισε ο κινηματογράφος μετά από την καθιέρωση της κινηματογραφικής αίθουσας τον κατέστησε ως ένα φορέα, ένα μέσο μαζικής κουλτούρας και επικοινωνίας. (Sadoul, 1985).

Σκοπός των σύγχρονων για την εποχή εκείνη αιθουσαρχών έγινε η απομάκρυνση των θεατών από τα βαριετέ. Για να επιτύχουν αυτό το στόχο πολλοί επιχειρήσαν να κερδίσουν τις προτιμήσεις ενός κοινού που απαρτιζόταν από γυναίκες και παιδιά. Θεωρούσαν πως κάτι τέτοιο θα βοηθούσε στην δημιουργία μιας καλής φήμης στην τοπική τους κοινωνία και κατ' επέκταση στην οικονομική τους ευμάρεια ως επιχειρηματίες του κινηματογράφου. Παρατηρείται λοιπόν, συχνά οι μητέρες και τα παιδιά να απολαμβάνουν ειδικές προνομιακές προβολές και τιμές στον κινηματογράφο. (Sadoul, 1985).

Όσο αφορά τη θεματολογία των πρώτων κινηματογραφικών ταινιών αξίζει να σημειωθεί πως αυτή ήταν εμπνευσμένη κυρίως από έργα μεγάλων κλασικών λογοτεχνών και συγγραφέων.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '20 το ηχητικό στοιχείο στις κινηματογραφικές ταινίες υποκαθιστούσε μια ορχήστρα, όπου αποτελούνταν από προσωπικό που αναλάμβανε να παράγει διάφορους ήχους και εφέ κατά τη διάρκεια της προβολής. Κάθε κινηματογράφος διέθετε το δικό του πιανίστα που ήταν αφιερωμένος πλήρως στο επάγγελμά του και εργαζόταν σκληρά σε καθημερινή βάση.

Παρ' όλα αυτά σχεδόν όλοι οι επιστήμονες, τεχνικοί και ερευνητές της εποχής που ασχολούταν με τον κινηματογράφο προσπάθησαν να ταιριάξουν την εικόνα με τον ήχο και εντός της ταινίας. Και ο ίδιος ο Edison από την αρχή της σύλληψης της ιδέας του κινηματογράφου είχε συνδέσει την αναπαραγωγή της εικόνας με εκείνη του ήχου. (Kracauer, 1983).

Κατά τη διάρκεια λοιπόν, των δύο πρώτων δεκαετιών του προηγούμενου αιώνα ο Edison όπως και διάφοροι άλλοι επιστήμονες του κινηματογράφου εργάστηκαν εντατικά με σκοπό να καταφέρουν να συνδυάσουν μηχανολογικά το φωνόγραφο με την βωβή ταινία. Δυστυχώς και κυρίως για λόγους ετεροχρονισμού στην αναπαραγωγή δεν κατόρθωσαν να συνδυαστούν τουλάχιστο κατά τις πρώτες απόπειρες. (Σολδάτος, 1995).

Η έλευση του ήχου στις κινηματογραφικές ταινίες πραγματοποιήθηκε σε τρεις διαφορετικές φάσεις. Μετά την πρώτη φάση της εφεύρεσης, ακολούθησε εκείνη του νεωτερισμού για να ολοκληρωθεί η διαδικασία με τη φάση της διάδοσης. Συνολικά για την οριστική διεκπεραίωση της εφεύρεσης, του νεωτερισμού και της διάδοσης χρειάστηκαν τέσσερα χρόνια, μεταξύ των ετών 1926 και 1930.



Όσον αφορά τον Ελλαδικό χώρο η ιστορία των προσπαθειών ανάπτυξης κινηματογραφικής βιομηχανίας αποτελεί πλευρά ή τμήμα της ιστορίας της ελληνικής οικονομίας και της διαδικασίας εκβιομηχάνισης. Τα συμπεράσματα που θα προκύψουν, ακολουθούν το διάλογο των διαφόρων προσεγγίσεων για τη διαδικασία καθυστερημένης ανάπτυξης και εκσυγχρονισμού μιας χώρας με έντονες εξαρτήσεις από εξωγενείς παράγοντες. Αρκετοί ιστορικοί της ελληνικής βιομηχανίας τονίζουν τη σημασία της συγκριτικής ανάλυσης και της σύνδεσης της ελληνικής περίπτωσης με τις διεθνείς κανονικότητες ή μεταβολές. Έννοιες όπως καθυστέρηση και εξάρτηση είναι σχετικές και υποδηλώνουν τη σύγκριση με άλλες περισσότερο ή λιγότερο αναπτυγμένες οικονομίες. (Σολδάτος, 1995).

Ωστόσο, ελλοχεύει πάντοτε ο κίνδυνος της άκριτης μηχανιστικής μεταφοράς προτύπων και θεωρημάτων που αποτέλεσαν μεν κατάλληλα εργαλεία για την εξέταση ορισμένων οικονομιών, έχουν όμως οδηγήσει και σε υπεραπλουστεύσεις και διαστρεβλώσεις για την ελληνική περίπτωση.

Παρ' όλα αυτά, θα ήταν μεγαλύτερο λάθος, για την περίπτωση της ελληνικής κινηματογραφίας, να αγνοηθεί η διεθνής εμπειρία, αφού οι κυρίαρχοι μύθοι και προκαταλήψεις στηρίζονται ακριβώς σ' αυτή την τάση απομόνωσης της ελληνικής πραγματικότητας. (Σολδάτος, 1995).

## 2. Χόλυγουντ

Το Χόλυγουντ διένυσε τη χρυσή του εποχή κατά την δεκαετία 1930-1940. Από το 1925 ως τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, η εικόνα του παιδιού στο σινεμά είναι αυτής της αθωότητας. Όμως μετά από τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο και μέχρι τη δεκαετία του 1970 το σινεμά αλλάζει στάση απέναντί του παρουσιάζοντας «παιδιά -τέρατα» και

«διαβολικά υπερώριμα παιδιά». Η εμφάνιση του Χόλυγουντ καθιέρωσε την αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία σε ηγεμονία είτε για λόγους οικονομικής υπεροχής είτε γιατί το Χόλυγουντ κατάφερε να θεμελιώσει συγκεκριμένες προδιαγραφές κινηματογραφικής παραγωγής, είναι γεγονός πως και μέχρι σήμερα η Αμερική κατέχει την πρωτοκαθεδρία στο είδος. Οι ηθοποιοί οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στις χολιγουντιανές ταινίες καθιερώθηκαν όχι μόνο ως ηθοποιοί αλλά ως διάσημα κοινωνικά πρόσωπα.

Μερικά παραδείγματα μεταξύ αυτών των ηθοποιών αποτελούν ο Charlie Chaplin και η Mary Pickford. Βιτρίνα του Χόλυγουντ ήταν η βεντέτα και το "Σταρ Σύστημα" βάση της παγκόσμιας κυριαρχίας του.

Συντηρούσαν τη φλόγα των θαυμαστών με εκατομμύρια φωτογραφιών με αφιερώσεις και η διαφήμιση δημιούργησε γύρω από αυτά τα είδωλα μια ατμόσφαιρα θρύλου. (Γκόμερ, 1998).

Το Χόλυγουντ, επομένως, χτίζει μια αυτοκρατορία σε παγκόσμια κλίμακα και μέσα από αυτό ο κινηματογράφος αποκτά πλέον δύναμη ως κοινωνικός παράγοντας αλλά και βιομηχανικό χαρακτήρα. Η εν λόγω βιομηχανία δεν είναι απλώς ένα δίκτυο εταιριών κινηματογραφικής παραγωγής αλλά και εξελίσσεται σε έναν γιγαντιαίο οικονομικό οικοδόμημα, διανέμοντας ταινίες σε όλο τον κόσμο και ελέγχοντας ακόμα και τους χώρους προβολής των ταινιών του. (Sadoul, 1985).

Σταδιακά στα χρόνια που ακολούθησαν μετά το πέρας του Παγκοσμίου Πολέμου η προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες σημειώνει συνεχώς όλο και μεγαλύτερη καμπή καθώς οι Αμερικάνοι επιμένουν να θέτουν στην πρώτη γραμμή των προτεραιοτήτων τους ανάγκες όπως η αγορά ενός αυτοκινήτου, ενός σπιτιού κ.λπ. γεγονός που καθιστά τον κινηματογράφο ως μια περιττή δευτερεύουσα δραστηριότητα.

Όσο μάλιστα ευρύνεται η διάδοση της τηλεόρασης τόσο περισσότερο μειώνεται το ενδιαφέρον του κοινού για τον κινηματογράφο. Η τηλεόραση έδινε τη δυνατότητα της ελεύθερης και δωρεάν επιλογής στη διασκέδαση, ένα πλεονέκτημα τόσο απόλυτο όσο και ανταγωνιστικό έναντι της τέχνης του κινηματογράφου. (Γκόμερυ, 1998).

Το Χόλυγουντ σιγά-σιγά προσαρμόστηκε στα νέα δεδομένα. Αν και αρχικά οι κινηματογραφικοί συντελεστές και παραγωγοί βρήκαν δύσκολο το εγχείρημα της προσαρμογής τελικά κατόρθωσαν μια φτιάξουν ένα κινηματογραφικό είδος προορισμένο για την τηλεόραση. Με λίγα λόγια, παρήγαγαν στο εξής ταινίες όχι μόνο με προδιαγραφές κινηματογραφικές αλλά και με προοπτικές μεταπώλησης στην τηλεόραση όπως επίσης και ειδικά τηλεοπτικά σήριαλ. Εν τέλει, με τον καιρό ο κινηματογράφος απέκτησε μία νέα τηλεοπτική τεχνοτροπία και δημιουργήθηκε ένα νέο είδος αυτού που απευθυνόταν αποκλειστικά στην τηλεόραση. (Γκόμερυ, 1998).

Γενικά η τακτική αντίδρασης του Χόλυγουντ συνοψίστηκε στη φράση «όσο μεγαλύτερο τόσο το καλύτερο», επιχειρώντας μέσα από μεγάλες παραγωγές να κερδίσει ξανά το κοινό, το οποίο είχε απορροφήσει η τηλεόραση. Το πρώτο καινούργιο προϊόν που το Χόλυγουντ διοχέτευσε στην αγορά ήταν οι τρισδιάστατες ταινίες.

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, η βιομηχανία του Χόλυγουντ έμοιαζε πολύ υγιής, με εξαιρετικά εμπορικές ταινίες. Σύντομα όμως προέκυψαν προβλήματα. Δαπανηρές ταινίες των στούντιο απέτυχαν παταγωδώς. (Reader, K. 2000).

Τα έσοδα από τις πωλήσεις και τις ενοικιάσεις των ταινιών υπήρξαν ζωτικής σημασίας για το Χόλυγουντ σε μία περίοδο που η κινηματογραφική παραγωγή έχρηζε οικονομικής στήριξης ώστε να συνεχίζει να υφίσταται.

Από την άλλη μεριά οι τηλεοπτικοί συντελεστές και παράγοντες αναζητούσαν τρόπο για να δημιουργήσουν το δικό τους δίκτυο παραγωγής ταινιών. Έχοντας την ικανότητα να κοστολογήσουν την παραγωγή τηλεοπτικών ταινιών, τις εκμεταλλεύτηκαν για να ελέγξουν τις νέες προβολές κατά τη διάρκεια τακτικών σειρών.

Το πρώτο συμβόλαιο μεταξύ τηλεοπτικού σταθμού και εταιρίας παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών υπογράφηκε το 1966 από το τηλεοπτικό κανάλι του NBC και την εταιρία Universal. Το NBC αφού πρόβαλλε τις συγκεκριμένες ταινίες δύο φορές έδινε τη δυνατότητα στην εταιρία παραγωγής να τις μεταπωλήσει αρχικά στα εγχώρια και αργότερα στα ξένα θέατρα. (Sadoul, 1985).

Το εγχείρημα βρήκε μεγάλη απήχηση στο αμερικάνικο ακροατήριο, οι τηλεοπτικές ταινίες γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία συντελώντας στη δημιουργία ενός νέου κόσμου θεάματος και «σταρ Σύστημα». Η απήχηση αυτή απέδειξε πως οι Αμερικάνοι αρέσκονται να παρακολουθούν ταινίες μεγάλου μήκους και επίσης πως η τηλεόραση θα αποτελέσει στο εξής ένα νέο φορέα και μέσο μαζικής επικοινωνίας μηνυμάτων. (Sadoul, 1985).

### **3. Ευρωπαϊκός κινηματογράφος**

Η δεκαετία του 1970 υπήρξε περίοδος ωρίμανσης των κινηματογραφικών σπουδών, κυρίως στη Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αερική, στην αρχή της κυρίως στον τομέα της θεωρίας του κινηματογράφου, ενώ προς το τέλος της άρχισε να τίθεται το αίτημά μιας νέας ιστορικής προσέγγισης του κινηματογράφου. Ο Thomas Elsaesser την αποκάλεσε New Film History για να τη διαχωρίσει από τις μέχρι τότε ιστορικές

μελέτες που αποτελούνταν κυρίως από ατεκμηρίωτες αναμνήσεις και διηγήσεις, γραμμένες από πρωτεργάτες του κινηματογράφου ή ιστοριοδίφες κινηματογραφοφίλους. Προφορικές μαρτυρίες, ανεκδοτολογικές καταγραφές, αταξινόμητο αρχειακό υλικό και οικονομικά στοιχεία χρησιμοποιούνταν ώστε να καλύψουν το κενό της ενδελεχούς ιστορικής προσέγγισης για μια σχετικά πρόσφατη και μάλλον σύντομη περίοδο. (Σολδάτος, 1995).

Η επανεξέταση των ιστορικών γεγονότων για τα πρώτα χρόνια της κινηματογραφικής παραγωγής στη Βόρεια Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη έθεσε και το ζήτημα του ορισμού και των μεθοδολογικών εργαλείων που θα έπρεπε να διακρίνουν την ιστορία του κινηματογράφου.

Οι Robert C. Allen και Douglas Gomery, σ' ένα έργο που παραμένει σημείο αναφοράς στην ιστοριογραφία του κινηματογράφου, προσπάθησαν να εξετάσουν “τί είναι η ιστορία του κινηματογράφου;” αποδεχόμενοι κατ' αρχήν την κύρια κατηγοριοποίηση που υπήρχε ήδη στις κινηματογραφικές σπουδές και που όριζε ότι περιλαμβάνει εκτός από την ιστορία και τη θεωρία και την κριτική. Συγκεκριμένα, από την αρχή οι συγγραφείς ξεκαθαρίζουν το ερευνητικό πλαίσιο: “Τί ακριβώς ισχυρίζεται ότι εξετάζει η ιστορία του κινηματογράφου; Ποια είναι η φύση της γνώσης που αποκτάται μέσω της εξέτασης της ιστορίας του κινηματογράφου;

Με ποιο υλικό ασχολούνται οι ιστορικοί του κινηματογράφου; Ποιες προσεγγίσεις ακολουθούν; Πώς μπορούν αυτές οι προσεγγίσεις να τεθούν υπό το φως της κριτικής;”. Με βάση λοιπόν αυτό το πλαίσιο, το αντικείμενο της ιστορικής έρευνας κατ' αυτούς περιλαμβάνει τέσσερις κατηγορίες: αισθητική, τεχνολογία, οικονομική και κοινωνική ιστορία του κινηματογράφου. (Kracauer, 1983).

Τις διαστάσεις αυτές, σε γενικές γραμμές, αποδέχονται οι περισσότεροι σύγχρονοι μελετητές, αν και οι Kristin Thomson και David Bordwell, ακολουθούν ένα ακόμη αναλυτικότερο μοντέλο και διακρίνουν πέντε τομείς έρευνας στην ιστορία του κινηματογράφου που βασίζονται στην α) βιογραφική ιστορία β) βιομηχανική και οικονομική ιστορία γ) αισθητική ιστορία δ) τεχνολογική ιστορία και ε) κοινωνική/πολιτισμική/πολιτική ιστορία. Αποδέχονται δηλαδή ότι υπάρχουν τελικά διάφορες πιθανές ιστορίες, ανάλογα με τον τρόπο εστίασης και προοπτικής.

Η ολική ιστορία του κινηματογράφου αντικαθίσταται από τη μερικότητα ενώ το εξεταζόμενο αντικείμενο προσεγγίζεται από διαφορετική οπτική γωνία κάθε φορά και έχει διαφορετικούς σκοπούς.

Με τον τρόπο αυτό, αποφεύγεται η αυτόνομή, μονομερής και αποσπασματική είτε αισθητική μόνο ή τεχνολογική ιστορική ανάλυση, αφού συνεξετάζεται το συνολικό ιστορικό συγκείμενο. Δεν εξετάζονται δηλαδή μόνο οι ταινίες αλλά οι ευρύτερες αλλαγές που συντελούνται στον κινηματογράφο συμπεριλαμβανομένων και των αντιστάσεων σε συγκεκριμένες απόπειρες για αλλαγές σε τεχνολογικό και επιχειρηματικό επίπεδο. Με άλλα λόγια, μια ταινία αντιμετωπίζεται ταυτοχρόνως ως έργο τέχνης, προϊόν κατασκευής, κοινωνικός θεσμός και σύστημα οπτικοακουστικής αναπαράστασης. (Kracauer, 1983).

Αν και οι Allen και Gomery προσπαθούν να παραμείνουν στο πλαίσιο της μεθοδολογίας της ιστοριογραφίας, εστιάζοντας στη θεσμική κατοχύρωση της ιστορίας του κινηματογράφου, η κριτική που ασκήθηκε στο έργο τους εκφράζει ουσιαστικά τις κυρίαρχες τάσεις της περιόδου, τονίζοντας ζητήματα ιδεολογίας, κειμενικότητας και υποκειμένου, τα οποία οι συγγραφείς πράγματι αποφεύγουν να θίξουν. Επιχειρώντας να χρησιμοποιήσουν την έννοια της ηγεμονίας όπως την εισήγαγε ο Antonio Gramsci

ή την ιστορική ανάλυση του Michel Foucault, αρκετοί κριτικοί της μελέτης τους θα προτιμούσαν την εισαγωγή στην ιστορία του κινηματογράφου μεταδομιστικών προσεγγίσεων. Όπως επίσης χαρακτηριστικά επιμένει ο Geoffrey Nowell - Smith, αναφερόμενος γενικότερα στην κατεύθυνση που πρέπει να ακολουθήσει η ιστορία του κινηματογράφου, “αυτό που χρειάζεται [...] είναι μία ιστορία των υποκειμενικοτήτων” αφού οι θεωρίες της πρόσληψης ακροθιγώς αναφέρονται στο πρόβλημα.

Αυτού του είδους οι προσεγγίσεις ουσιαστικά προσυπογράφουν τη δήλωση του André Gaudreault ότι “όλοι οι ιστορικοί του κινηματογράφου πρέπει επίσης να είναι θεωρητικοί”, κι έτσι στην πραγματικότητα επανατοποθετούν τη μέθοδο ιστορικής έρευνας.

Στο συνέδριο του 1985, που συνδιοργανώθηκε από τα πανεπιστήμια Paris III και Université Laval του Κεμπέκ, η ρήξη με τις προηγούμενες προσπάθειες για την καταγραφή της ιστορίας του κινηματογράφου ήταν εμφανής. (Χαλαζιάς, 1999).

Στην Ευρώπη η παιδική ηλικία παρουσιάζεται σε ταινίες με κομβική σημασία για τον κινηματογράφο μέσω της καταστροφής και των δεινών που επέφερε ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος.

Η δεύτερη πεντηκονταετία του 20ου αιώνα είχε χαρακτηριστεί στις αρχές της από την ξαφνική ανάπτυξη πολλών εθνικών σχολών, ενώ οι περισσότεροι από τους ήδη καθιερωμένους κινηματογράφους συνέχιζαν ή πλάταιναν τις αναπτύξεις τους. Οι Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές προσπαθούσαν επιστάμενα να αντισταθούν στην καθολική κυριαρχία του Χόλυγουντ. Κυρίως κατά τη δεκαετία του '20 όταν ο αμερικάνικος κινηματογράφος καθίσταται σε παγκόσμιο θεσμό, οι ευρωπαίοι κινηματογραφικοί δημιουργοί εργάζονταν προς την αντίρροπη κατεύθυνση. Εκείνη της δημιουργίας ενός ευρωπαϊκού κινηματογράφου με διαφορετικές προδιαγραφές,

τεχνικές, και χαρακτηριστικά. Υπήρξαν βέβαια και ορισμένοι ευρωπαίοι κινηματογραφιστές που θέλησαν να μιμηθούν την κινηματογραφική συνταγή του Χόλυγουντ, ακολουθώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την πεπατημένη οδό. (Σολδάτος, 1995).

Υπό αυτές τις συνθήκες οργανώνεται μια ομοιογενής καλλιτεχνικά κινηματογραφική βάση στον ευρωπαϊκό χώρο αντίθετη της ορμής του Χόλυγουντ. Αυτή η βάση αντιστάθηκε στα κινηματογραφικά πλαίσια που όρισε το Χόλυγουντ προσπαθώντας να θέσει καινούρια δικά της και γι' αυτό το λόγο τις περισσότερες φορές εξετάζεται σε αντιδιαστολή με τον αμερικανικό αντίμαχό της.

Οι διαφορές μεταξύ των δύο κινηματογραφικών πρακτικών εντοπίζονται σε θέματα κινηματογράφησης, παραγωγής, του *mise en scène* και χρήσης της αφήγησης. (Χαλαζιάς, 1999).

Και κάπως έτσι δημιουργούνται συγκεκριμένα κινηματογραφικά κινήματα εντός των ευρωπαϊκών συνόρων. Μεταξύ αυτών των κινήματων ξεχωρίζουν οι σουηδοί ρεαλιστές, οι κύριοι ουσιαστικά που πρότειναν μια ισχυρή εναλλακτική πρόταση στον χώρο της εβδομης τέχνης μετά τις βωβές ταινίες του Χόλυγουντ.

Αλλα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά κινήματα υπήρξαν οι κυβιστές, οι ντανταϊστές και οι σουρεαλιστές. Ελλείπει όμως οικονομικής ευχέρειας και δυνατοτήτων τα προηγούμενα κινήματα προσέφεραν ελάχιστα κινηματογραφικά εγχειρήματα καθώς τα περισσότερα αφανίστηκαν υπό τις σκληρές συνθήκες εμπορευματοποίησης της κινηματογραφικής παραγωγής. (Γκόμερυ, 1998).

Αξίζει να αναφερθεί ότι από τα βασικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν στην Ευρώπη είναι επίσης ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός (1919-1926), ο Γαλλικός



Ιμπρεσιονισμός και Υπερρεαλισμός (1918-1930), ο Ιταλικός Νεορεαλισμός (1942-1951) και η Γαλλική Νουβέλ Βάγκ (1959-1964). Ενώ η Γαλλία και η Ιταλία στερέωναν τις θέσεις τους, ενδιαφέρουσες εθνικές σχολές δημιουργούνται στις λαϊκές δημοκρατίες της κεντρικής Ευρώπης, όπου οι χώρες αυτές έπαιρναν εναλλακτικά την πρώτη θέση, στη συναδελφική άμιλλα, που είχε αναπτυχθεί μεταξύ τους.

Οι κινηματογράφοι τους είχαν ένα κοινό σημείο: η βιομηχανία τους είχε πάψει παντού, το 1950, να έχει ιδιωτικό χαρακτήρα και είχε γίνει κρατική υπόθεση. (Kracauer, 1983).

Με βάση τα κινηματογραφικά κινήματα που ήδη αναφέρθηκαν συντέθηκε μια ισχυρή καλλιτεχνικά ευρωπαϊκή κινηματογραφική βάση τις δεκαετίες του '50, του '60 και λιγότερο του '70. Οι Ευρωπαίοι κινηματογραφιστές με περισσότερο καλλιτεχνικό ύφος συνέβαλλαν στη δημιουργία μιας ισχυρής αντιπρότασης του Χόλυγουντ.

Οι λαοί της Ευρώπης έχουν σήμερα κοινές εμπειρίες, κοινά βιώματα και κοινούς μελλοντικούς στόχους. Και αυτό καταγράφεται στη θεματογραφία όλο και περισσότερων ταινιών τα τελευταία χρόνια. Ο ουμανισμός το ενδιαφέρον για τις μειονότητες και τη διαφορετικότητα, η υπαρξιακή αγωνία, ο τρόπος ζωής, αποτελούν θέματα που συναντώνται συχνά σε ευρωπαϊκές ταινίες και είναι κινηματογραφημένα με ποίηση, πρωτοτυπία και μερικές φορές με εκφραστικούς νεωτερισμούς. (Φερρό, 2002).

Η στενότητα σε οικονομικούς πόρους επηρεάζει όχι μόνο τον αμερικάνικο και ευρωπαϊκό κινηματογράφο αλλά πολύ περισσότερο την κινηματογραφική παραγωγή σε διεθνές επίπεδο αμβλύνοντας τις ανισότητες μεταξύ των εγχώριων παραγωγών στις ανατολικές χώρες και εκείνων στις δυτικές. Η κάμψη του κινηματογραφικού είδους από τη μία και αντίστοιχα ο ολοκληρωτισμός της τηλεόρασης από την άλλη θα

συνεχιστεί μέχρι τη δεκαετία του '80. Οπότε και θα δοθεί η λύση για τους κινηματογραφικούς παραγωγούς με την εξάπλωση του βίντεο. Η μεταγραφή και η διανομή τόσο των παλαιότερων όσο και των νεότερων κινηματογραφικών ταινιών σε ταινίες συμβατικές με το βίντεο.

Κατ' αυτόν τον τρόπο οι παραγωγοί προμηθεύουν την οικιστική αγορά και κατανάλωση με πληθώρα ταινιών σε βιντεοκασέτες που αρχικά γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία. Σύντομα όμως οι θεατές θα απορρίψουν τη διασκέδαση που προσφέρει το βίντεο και θα στραφούν εκ νέου στον κινηματογράφο έξω από το σπίτι τους. (Χαλαζιάς, Χ 1999).

#### 4. Σοβιετικός κινηματογράφος

Το παιδί εδώ δεν συμβολίζει μόνο την αθωότητα αλλά και το πολιτικό μέλλον της ΕΣΣΔ. Αξίζει να σημειωθεί και να σχολιαστεί ο κινηματογράφος όπως αναπτύχθηκε στη Σοβιετική κοινωνία. Οι ταινίες που γυρίστηκαν στο πλαίσιο του ρωσικού κινηματογραφικού γίνεσθαι εκτός από σημαντικά καλλιτεχνικά επιτεύγματα, διέφεραν εξ' ολοκλήρου με τις αμερικάνικες και εκείνες των ευρωπαϊκών χωρών. (Βαλούκος, Σ 2003).

Στη Ρωσία μέχρι το 1915 η τσαρική παραγωγή είναι υπερπληθωρική. Το 1915 γυρίζονται 350 ταινίες-πραγματικό ρεκόρ. Από το 1917 και μετά, ο κινηματογράφος υιοθετείται από τους διανοούμενους. Ο σοβιετικός κινηματογράφος αυτής της περιόδου σιγά σιγά κατακτά τον κόσμο.

Δημιουργήθηκε μια νέα αισθητική τάση που ονομάστηκε «κονστρουκτιβισμός» άμεσα επηρεασμένη από τον φουτουρισμό και την αφηρημένη τέχνη, η οποία ενσωμάτωσε στον κινηματογράφο τη μεγάλη ρωσική καλλιτεχνική παράδοση. (Φερρό, 2002).

Στις 27 Αυγούστου 1919, ο Λένιν υπέγραψε το διάταγμα που εθνικοποιούσε τον κινηματογράφο, και την ίδια χρονιά εγκαινιάστηκε στη Μόσχα η V.G.I.K. η πρώτη στον κόσμο σχολή κινηματογράφου.

Ο Λένιν το 1922 δήλωσε ότι «από όλες τις τέχνες, ο κινηματογράφος είναι για εμάς η σημαντικότερη». Μια και ο Λένιν θεωρούσε τον κινηματογράφο ένα ισχυρό εργαλείο διαπαιδαγώγησης, οι πρώτες ταινίες που έγιναν με την ενθάρρυνση της κυβέρνησης ήταν ντοκιμαντέρ και επίκαιρα. (Ραφαηλίδης, Β. 1996).

Μια από τις ιδιότητες του σοβιετικού κινηματογράφου είναι η τόλμη του να αναπαριστάνει ζωντανές ιστορικές προσωπικότητες. Το φαινόμενο συνδέεται μάλλον με την λογική της νέας κουμμουνιστικής τέχνης, στα καθήκοντα της οποίας προφανώς περιλαμβάνεται και η έξαρση ιστορικών γεγονότων που οι «αρχιτέκτονες» τους υπάρχουν ακόμη στον κόσμο αυτόν. (Bazin, A. 1988).

Όμως ο σταλινισμός ανακόπτει κάθε προσπάθεια. Ο Ζτάνοφ δηλώνει: «Οι συγκρούσεις μέσα στη Τέχνη είναι εντελώς απαράδεκτες». Το «χάπι εντ», προϊόν καθαρά χολιγουντιανό, εισάγεται μεγαλοπρεπώς στη Σοβιετική Ένωση.

Την αποφασιστική ώθηση στην άνθιση του σοβιετικού κινηματογράφου έδωσε, στις αρχές της δεκαετίας του '60 μια εύστοχη απόφαση της κεντρικής εξουσίας, που επέτρεψε την καθιέρωση εθνικών στούντιο στις Λαϊκές Δημοκρατίες. Το γεγονός ήταν

υψίστης πολιτιστικής σημασίας, καθώς, με αυτόν τον τρόπο, κάθε σοβιετική Δημοκρατία απέκτησε το δικό της, αυτόνομο κινηματογράφο. (Σολδάτος, 1995).

Ξεπετάχθηκαν έτσι μια σειρά νέα ταλέντα, από τις χώρες της ευρωπαϊκής Ρωσίας (Ρωσία, Ουκρανία) μέχρι τις Δημοκρατίες του Καυκάσου (Γεωργία, Αρμενία) και από την Κεντρική Ασία (Καζακστάν, Τατζικιστάν) μέχρι τις χώρες της Βαλτικής (Εσθονία, Λετονία, Λιθουανία).

Τέλος αξίζει να σημειωθεί πως ο σοβιετικός κινηματογράφος διαφοροποιείται έναντι των άλλων για το μοντάζ. Ο Κουλέσοφ (μαθητές του οποίου είναι οι διάσημοι σκηνοθέτες Πουντόβκιν και Αϊζενστάιν) πραγματοποίησε στο εργαστήρι του διάφορα πειράματα στο μοντάζ θέλοντας να δείξει πως το μοντάζ έχει τη δύναμη να διαφοροποιήσει την όψη της αντικειμενικής πραγματικότητας. (Bazin, A. 1988).

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Περιεχόμενο παιδικών ταινιών από το παρελθόν μέχρι σήμερα: αξίες και περιεχόμενο

### 2.1 Το παιδικό κοινό στον κινηματογράφο

Γενικότερα το παιδικό πρόγραμμα της ελληνικής τηλεόρασης προέρχεται από το εξωτερικό και έχει κυρίως χαρακτήρα ψυχαγωγικό παρά εκπαιδευτικό. Διαθέτει παρ' όλα αυτά ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό περιεχόμενο. Στην ελληνική τηλεόραση, η εικόνα του παιδιού εξιδανικεύεται μυθοποιώντας το παιδικό πρόσωπο. Πέρα από τις ιδιότητες που αποδίδονται στο παιδί στις παιδικές τηλεοπτικές σειρές, το προφίλ του εικονικού παιδιού αποτελεί πρότυπο συμπεριφοράς και ζωής. Επιπλέον εκφράζει αξίες στο όνομα των οποίων μάχεται και στο τέλος νικά. Τέλος το περιεχόμενο αυτών των τηλεοπτικών προγραμμάτων είναι προϊόν της σύγχρονης βιομηχανικής πολιτιστικής παραγωγής. (Φερρό, Μ. 2002).

Για πολλά χρόνια επίκεντρο του ενδιαφέροντος ήταν, το θέμα «Παιδί και τηλεοπτική βία» δίχασε τους ειδικούς. Ο Bandura (1963), Eron (1972), ο Atkin, ο Berkowitz, και άλλοι θεωρούν ότι η τηλεοπτική βία διεγείρει την παιδική επιθετικότητα ή την επιθετικότητα των εφήβων (Belson (1978)), ενώ άλλοι, όπως ο Feschbach το 1955, ισχυρίζονται ότι η παρακολούθηση σκηνών βίας είναι μια ασφαλιστική δικλείδα, μέσα από την οποία εκτονώνεται, με το μηχανισμό τη προβολής και της ταύτισης με τον επιτιθέμενο ήρωα, η επιθετικότητα του ίδιου του παιδιού.

Σήμερα έχει γίνει πλέον αποδεκτό ότι η επιθετική συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα συνδυασμού ποικίλων επιδράσεων και οι ερμηνείες για την ανάπτυξη και

εκδήλωσή της τείνουν όλο και περισσότερο να αναγνωρίζουν τη σχέση αλληλεπίδρασης που υπάρχει ανάμεσα σε βιολογικούς και κοινωνικούς παράγοντες. (Reader, K. 2000).

Σύμφωνα με παλαιότερη έρευνα του Ε.Κ.Κ.Ε. όταν τα παιδιά έμεναν στο σπίτι προτιμούσαν να παρακολουθούν κινηματογραφικές ταινίες στην τηλεόραση και ακολούθως ειδήσεις και μουσικά προγράμματα. Έχει παρατηρηθεί επίσης πως ανεξαρτήτως του μορφωτικής κατάρτισης τα κορίτσια έκαναν μεγαλύτερη χρήση της τηλεόρασης από τα αντίστοιχα συνομήλικα αγόρια. Γενικά όμως κανείς νέος δεν αφιέρωνε περισσότερες από μία με δύο ώρες ημερησίως μπροστά από τον τηλεοπτικό δέκτη. (Στασινοπούλου, 2000).

Όσον αφορά στον Κινηματογράφο δεν εντοπίζονται σημαντικές διαφορές. Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να καταλήξουμε ότι τα παιδιά δεν αντιλαμβάνονται πάντα τις κινηματογραφικές ταινίες και την τηλεόραση με τον ίδιο τρόπο που τα αντιλαμβάνεται οι μεγάλοι. (Σολδάτος, 1995).

Η εμφάνιση του κινηματογράφου συμπίπτει με την περίοδο ακμής του λαϊκού αστικού θεάτρου (κουκλοθέατρο, παντομίμα, καραγκιόζης) το οποίο κυριαρχεί στις προτιμήσεις των φτωχών λαϊκών στρωμάτων της Αθήνας. Είναι έκδηλο το ερώτημα, κατά πόσο το κοινό του λαϊκού θεάτρου ήρθε σε επαφή με το νέο θέαμά και εάν η διαμόρφωση του κινηματογραφικού κοινού επηρέασε τη δημοτικότητα και το μέλλον των λαϊκών θεαμάτων. Το κουκλοθέατρο των αστικών κέντρων, ο Φασουλής, εμφανίζεται στην Αθήνα γύρω στα 1870 και η περίοδος της ακμής του καλύπτει το χρονικό διάστημα 1890-1910.

Η δημοτικότητά του γίνεται αντιληπτή και από το γεγονός ότι οι κουκλοπαίχτες είναι οι καλύτερα αμειβόμενοι καλλιτέχνες με τις μεγαλύτερες εισπράξεις από

οποιοδήποτε άλλο θεατρικό είδος. Σύμφωνα με τις εφημερίδες της εποχής, στο θέατρο της Νεάπολης, “ο διευθύνων τον Φασουλήν λαμβάνει τριάκοντα δραχμάς δι’ εκάστην εσπέραν και έχει το δικαίωμα της περιαγωγής δύο δίσκων δηλαδή κερδίζει πενήκοντα δραχμάς περίπου όσες δεν ονειροπόλησε κανείς των Ελλήνων ηθοποιών. (Φερρό, 2002).

Και όχι μόνο αυτά αλλά ελπίζει και εις κέρδη μεγαλύτερα διότι ο Φασουλής της Νεαπόλεως επέδωσε τελεσίγραφόν ζητών αύξηση δέκα δραχμές της ημερησίας επιχορηγήσεώς του, απειλών εν εναντία περίπτωση να ζητήσει αλλού θεατάς και ακροατήριόν. Στο θέατρο πρόζας, μόνο οι μεγάλες επιτυχίες κατάφερναν, μετά το 1912, να υπερβούν αυτό το ποσό και για παραστάσεις που δεν ξεπερνούσαν τις 10 σε κάθε σεζόν. Ο Φασουλής όμως δεν μπόρεσε να αντέξει στον ανταγωνισμό με τον караγκιόζη και μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους χάνει τη δημοτικότητά του, αν και παραστάσεις κουκλοθέατρου τεκμηριώνονται σχεδόν ως το τέλος του Μεσοπολέμου. (Σολδάτος, 1995).

Ο караγκιόζης ως δημοφιλές λαϊκό αστικό θέατρο εμφανίζεται στα μέσα της δεκαετίας του 1890 και παρέμεινε η πρώτη προτίμηση των λαϊκών στρωμάτων μέχρι το 1940. Η συνύπαρξη караγκιόζη και κινηματογράφου στο χώρο των αστικών θεαμάτων έχει προκαλέσει συγκριτικές προσεγγίσεις, οι οποίες αναζητούν κυρίως τα τυχόν κοινά χαρακτηριστικά στα δύο είδη τέχνης. Οι περισσότερες από αυτές τις αναλύσεις υποστηρίζουν ότι ο караγκιόζης μοιράζεται πολλά κοινά στοιχεία με τον κινηματογράφο, γι’ αυτό το λόγο, η τελική επικράτηση του κινηματογράφου στις προτιμήσεις του κοινού οδήγησε και στην παρακμή του караγκιόζη ως δημοφιλές θέαμά και τον περιόρισε στο παιδικό θέατρο.

Αν και οι απόψεις αυτές υποστηρίζονται από τους περισσότερους ιστορικούς του ελληνικού κινηματογράφου, προέρχονται κυρίως από παλαιότερους θεατρικούς κριτικούς οι οποίοι ποτέ δεν αποδέχτηκαν τη μαζική αποδοχή τόσο του κινηματογράφου όσο και του караγκιόζη. Παρ' ότι το θέατρο σκιών αποτελεί τμήμα της αστικής θεατρικής παράδοσης του τόπου, οι παλαιότεροι θεατρικοί ιστορικοί προσπάθησαν να το αποκόψουν και να το κατατάξουν στη δημοτική παράδοση. (Bordwell, et all., 2006).

Το θέατρο σκιών παραμένει όμως “πάντα υπόθεση των αστικών κέντρων, ”ακόμα κι αν η παρουσίαση της πόλης “δεν είναι παρά μια σύναξη χωριών, συγκροτημένων κατ' εικόνα και κατ' ομοίωση του χωριού καταγωγής” των θεατών του. Συγχρόνως, βλέποντας τη δημοτικότητα του κινηματογράφου σε ανταγωνισμό με το θέατρο, οι θεατρικοί κριτικοί προσπάθησαν, αξιολογικά, να υποβαθμίσουν την καλλιτεχνική υπόσταση του κινηματογραφικού έργου, σε σύγκριση με το θέατρο. Σε αυτό ουσιαστικά το πλαίσιο, υπήρξε και η επίμονη αναφορά στη σχέση μεταξύ κινηματογράφου και караγκιόζη. Μια σύγκριση που οδηγεί δυστυχώς σε παρερμηνείες και προσπαθεί να υποβαθμίσει τόσο τον караγκιόζη όσο και τον κινηματογράφο.

Μεγάλο μέρος του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, ο караγκιόζης ήταν το δημοφιλέστερο θεατρικό είδος, ξεπερνώντας ακόμα και την επιθεώρηση. Όπως επισημαίνει ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, οι θεατρικοί συγγραφείς ποτέ δεν γνώρισαν σε βάθος το λαϊκό θέατρο, παρ' ότι χρησιμοποίησαν χαρακτήρες από το θέατρο σκιών. Το χάσμα παρέμεινε αγεφύρωτο ανάμεσα στο αστικό θέατρο των ευρωπαϊκών καταβολών (κωμειδύλλιο, επιθεώρηση) και στο λαϊκό αστικό θέατρο.



Απεναντίας, οι καραγκιοζοπαίχτες χρησιμοποίησαν αρκετά μοτίβα από το κωμειδύλλιο, την επιθεώρηση, αλλά και τις επιφυλλίδες των εφημερίδων, και αργότερα από τον κινηματογράφο. Ο Βάλτερ Πούχγερ υποστηρίζει ότι το κωμειδύλλιο, η επιθεώρηση και ο καραγκιόζης μοιράζονται “μια διαλεκτική τυπολογική σκηνικών χαρακτήρων”, θα πρόσθετα ότι τους χαρακτήρες αυτούς τους μοιράζεται και ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος. (Στασινοπούλου, 2000).

Το θέατρο σκιών αποτελεί θεατρικό είδος και παρά την ιδιομορφία με τις φωτιζόμενες φιγούρες, ο τρόπος θέασης δεν διαφέρει από αυτόν των άλλων θεατρικών ειδών, εκτός ίσως από το διαδραστικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τα λαϊκά θεάματα. (Kracauer, 1983).

Δεν πρόκειται δηλαδή για νέο τρόπο θέασης, όπως η προβολή σε οθόνη (μαγικός φακός, διαφάνειες, πανόραμά, κινηματογράφος). Η σχέση που μπορεί να έχει ο κινηματογράφος με το θέατρο σκιών είναι παρόμοια με τη σχέση που έχει με τα υπόλοιπα θεατρικά είδη. Το στοιχείο του μπερντέ δεν μπορεί να συγκριθεί με την κινηματογραφική οθόνη, παρά τους αρχικούς αναπόφευκτους συνειρμούς. Ο μπερντέ φωτίζεται από πίσω και δεν παίζει το ρόλο επιφάνειας προβολής αλλά τονίζει τα χαρακτηριστικά που έχουν οι υπάρχουσες φιγούρες. Η κινηματογραφική οθόνη, και όλα τα θεάματα με προβολή σε οθόνη, φωτίζονται από μπροστά και χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση ρεαλιστικών σκηνών.

Τα συναισθήματα και οι απολαύσεις λοιπόν είναι διαφορετικής φύσης και προκαλούνται με διαφορετικό τρόπο. Άλλη παράμετρος που θα πρέπει να ληφθεί υπ’ όψιν είναι ότι τα δύο αυτά θεάματα, τα οποία εμφανίστηκαν την ίδια περίπου εποχή προσέλκυσαν αρκετά διαφορετικό κοινό.

Ο κινηματογράφος απευθύνθηκε στα μεσαία στρώματα των πόλεων με την εξοικείωση στις προβολές σε οθόνη (πανόραμα, μαγικός φανός, διαφάνειες) και την προτίμηση σε συγκεκριμένα θεατρικά είδη (βαριετέ, κωμειδύλλιο, επιθεώρηση), ενώ το κοινό του караγκιόζη ήταν τα φτωχά λαϊκά στρώματα των πόλεων που δεν είχαν δυνατότητα πρόσβασης στις εφημερίδες ούτε εξοικείωση με άλλα θεατρικά είδη και η ψυχαγωγία τους περιοριζόταν στις πλατείες, στα καφενεία και στα θεατράκια των λαϊκών συνοικιών. Είναι αλήθεια ότι ο κινηματογράφος άρχισε να πηγαίνει και στις λαϊκές συνοικίες από το 1899 και οι προβολές σε καφενεία, ο παραδοσιακός χώρος παραστάσεων караγκιόζη, είναι αρκετά διαδεδομένες μέχρι την εμφάνιση των κινηματογραφικών αιθουσών, το 1906 οι θερινές και το 1908 οι χειμερινές. Στην πραγματικότητα όμως δεν ανταγωνίστηκε τον караγκιόζη, όπως δεν είχε ανταγωνιστεί και τα υπόλοιπα θεατρικά είδη. . (Bordwell, et all., 2006).

Το βασικό του κοινό παρέμεινε από τα διευρυμένα μεσαία στρώματα και η αποδοχή του από τα λαϊκά στρώματα υπήρξε σταδιακή και όχι υποχρεωτικά ανταγωνιστική. Αυτό φαίνεται από τη δυναμική του караγκιόζη σε ολόκληρο το Μεσοπόλεμο, ακόμα και στη δεκαετία του 1930 που ο κινηματογράφος εξαπλώνεται ραγδαία με τη δημιουργία κινηματογραφικών αιθουσών σε κάθε ελληνική πόλη.

Η παρακμή του θεάτρου σκιών ως δημοφιλές λαϊκό θέαμα έρχεται στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ίσως δεν είναι τυχαίο ότι συμπίπτει με το τέλος του ρεμπέτικου, του άλλου λαϊκού καλλιτεχνικού είδους του Μεσοπολέμου, όταν οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες στην Ελλάδα αλλάζουν σε τέτοιο βαθμό ώστε τα λαϊκά θεάματα να υποχωρήσουν μπροστά στη δυναμική της μαζικής κουλτούρας της καταναλωτικής κοινωνίας. (Kracauer, 1983).

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως τα παιδιά που συμμετέχουν στις κινηματογραφικές παραστάσεις και τηλεοπτικές σειρές εμφανίζονται αρκετά έξυπνα. Αρκετοί όμως είναι και αυτοί που θεωρούν ότι προβάλλονται και τα οικονομικά προβλήματα μέσω των παιδιών που συμμετέχουν στις σειρές. Λιγότεροι είναι αυτοί που τα βρίσκουν χαριτωμένα, κακομαθημένα, πονεμένα, ζαβολιάρικά, κουτά αλλά και αντιπαθητικά.

## 2.2 Απεικόνιση της παιδικής ηλικίας τα τελευταία δέκα χρόνια στον κινηματογράφο

Εξετάζοντας την εικόνα με την οποία παρουσιάστηκε και παρουσιάζεται το παιδί στην μικρή οθόνη, θα πρέπει να σημειωθεί πως αυτή έχει αλλάξει με την πάροδο του χρόνου. Και αυτό γιατί και το παιδί του 21ου αιώνα διαφέρει από εκείνο του προηγούμενου.

Το παιδί καθώς αποτελεί μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα έχει αποτελέσει τα τελευταία χρόνια το εργαλείο για την κατασκευή ενός σταρ σύστημα αποτελούμενο από μικρούς σταρ. Επιβάλλεται για λόγους προώθησης και διαφήμισης αυτά τα μικρά αστέρια – είδωλα να ξεχωρίζουν του συνόλου. (Bordwell, et all., 2006).

Αποτελώντας μια πηγή εσόδων ακόμα και για τους ίδιους τους γονείς τους τα συγκεκριμένα παιδιά πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης των λεγόμενων «προστατών» ώστε οι τελευταίοι να κερδίζουν χρήματα.

Οι ταινίες ανοίγουν ένα παράθυρο στην πραγματικότητα. Οι ηθοποιοί είναι ζωντανοί άνθρωποι: από τη στιγμή που κινηματογραφούνται σε πραγματικά περιβάλλοντα (ή σε περιβάλλοντα κατασκευασμένα έτσι ώστε να θυμίζουν αυθεντικούς χώρους) και έχουν ρόλους σε ιστορίες που σχετίζονται με τα καθημερινά προβλήματα (την ανεργία, τον ανταγωνισμό στη βιομηχανία, το πρόβλημα της στέγασης, οικογενειακά προβλήματα), δεν είναι θεμιτό να θεωρήσουμε τις ταινίες ως απομίμηση της ζωής; (Reader, K. 2000).

Το παιδί αρχετυπική μορφή, ενσάρκωση της αθωότητας, του πρωτογενούς στοιχείου και συνάμα φορέας ευτυχίας και ελπίδων ασκεί δραστική γοητεία στους σκηνοθέτες και τους σεναριογράφους. Είναι προφανές πως ο κινηματογράφος προσέφυγε στις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, ακόμη και την ψυχανάλυση προς αξιοποίηση των δεδομένων και των εμπειριών τους σχετικά με το παιδί και την παιδική ηλικία. Ο κινηματογράφος, από τα πρώτα του βήματα, στράφηκε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στα παιδιά. Ταινίες με πρωταγωνιστές παιδιά αρχίζουν να γυρίζονται τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική από τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα. (Στασινοπούλου, 2000).

Σε κάθε εποχή, σε κάθε κοινωνία, σε κάθε πολιτισμό, οι φορείς κοινωνικοποίησης προβάλλουν κάποιες αξίες που γίνονται αποδεκτές από το κοινωνικό σύνολο, προβάλλουν μια ιδεολογία που επικρατεί. Οι αξίες αυτές καθορίζουν και τη συμπεριφορά των ατόμων σε κάποια δεδομένη στιγμή. (Sadoul, 1985).

Τα «Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας» για τα παιδιά (τραγούδια, ποιήματα, παραμύθια, κινούμενα σχέδια-γνωστά ως «κόμικς»- παιδικές τηλεοπτικές σειρές) προβάλλουν «αξίες» και «πρότυπα» για τα παιδιά. Η σημασία τους είναι τεράστια γιατί μπορούν και ασκούν έμμεση επίδραση στη συμπεριφορά των παιδιών. (Στασινοπούλου, 2000).

Κατορθώνουν να πλησιάζουν τα παιδιά όχι με τρόπο «υποχρεωτικό», όπως γίνεται με τη διδασκαλία ενός μαθήματος στην τάξη ή με την ανάγνωση ενός βιβλίου, αλλά αντίθετα «πλησιάζουν» τα παιδιά την ώρα του ελεύθερου χρόνου και μάλιστα τα παιδιά επιλέγουν το μέσο προτίμησής τους. (Kracauer, 1983).

Η συντροφιά των σημερινών παιδιών έγκειται στη χρήση ηλεκτρικών μέσων και τα παιχνίδια τους είναι εκείνα που επιτάσσει η βιαιότητα των τηλεοπτικών προγραμμάτων. Μέσω της εξοικείωσης που έχουν αποκτήσει με το αίμα και τη βία λόγω των αντίστοιχων προτύπων που προβάλλονται από την τηλεόραση, τα σημερινά παιδιά γίνονται και τα ίδια επιθετικά και αιμοδιψή. Η αισθητική της εικόνας και του ήχου είναι πια διαφορετική, γεγονός που αρέσει στους μικρούς τηλεθεατές.

Τοιουτοτρόπως οι παιδικοί τηλεοπτικοί ήρωες στερούνται του αυθορμητισμού και της αθωότητας των παλαιότερων τηλεοπτικών ηρώων. Αντίθετα διαθέτουν τα χαρακτηριστικά ενός ενήλικα στο σώμα ενός παιδιού. Τα εικονικά παιδιά εκδηλώνουν αντικανονική και επιθετική συμπεριφορά τόσο απέναντι στους συνομηλίκους όσο και απέναντι των γονιών τους. Συνήθως χρησιμοποιούν εκφράσεις των ενηλίκων, επιδεικνύουν μικρομέγαλη συμπεριφορά, διεκδικούν τα δικαιώματά τους, εκφράζουν την προσωπική τους άποψη. (Reader, K. 2000).

Ακόμα και τα ενδιαφέροντά τους είναι όμοια με εκείνα των μεγάλων. Και αντί να ασχολούνται με τα σχολικά τους καθήκοντα, ενδιαφέρονται κυρίως για την εξωτερική τους εμφάνιση.

Στερούμενα κάθε είδους παιδικότητας είτε πρόκειται για αγόρια είτε για κορίτσια, τα τηλεοπτικά παιδιά συνεχίζουν να δημιουργούν και να συντηρούν σεξιστικά πρότυπα μέσω της τηλεόρασης. (Sadoul, 1985).

Ο Postman παρατηρεί ότι τα παιδιά στα τηλεοπτικά προγράμματα απεικονίζονται περίπου σαν μικροί ενήλικες, όπως αναπαρίσταντο στους πίνακες του δέκατου -τετάρτου αιώνα, πριν από την ανακάλυψη της τυπογραφίας, όταν τα παιδιά συμμετείχαν σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής των ενηλίκων. Έτσι, σύμφωνα με τον Postman, χάνεται η παιδική αθωότητα και η παραδοσιακή έννοια της παιδικής ηλικίας και τα μέσα μας βυθίζουν σε έναν κόσμο ενηλίκων. (Στασινοπούλου, 2000).

Τα αρνητικά πρότυπα που προωθούνται και προκρίνονται μέσω των αρνητικών κατασκευασμένων παιδικών προτύπων λίγο ενδιαφέρουν τους τηλεοπτικούς παραγωγούς και σεναριογράφους. Άλλωστε μετά την έλευση της ιδιωτικής τηλεόρασης έχει χαθεί κάθε ίχνος επιμορφωτικού χαρακτήρα, και διαπαιδαγωγικού σκοπού μέσω αυτής. Παρ' όλο που η νομοθεσία συνήθως επιβάλλει κάτι διαφορετικό η πραγματικότητα καταστρατηγεί συνεχώς αυτήν την επιταγή. (Reader, K. 2000).

Σχετικά με την εξωτερική εμφάνιση των παιδιών στις τηλεοπτικές σειρές, παρατηρείται πως δεν αποκλίνει από εκείνη των παιδιών στις τηλεοπτικές διαφημίσεις. Πάντοτε προσεγμένη, ιδιαίτερος φροντισμένη και στο πλαίσιο που επιτάσσει η μόδα. (Kracauer, 1983).

Οι παιδικοί ήρωες των τηλεοπτικών προγραμμάτων μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με ορισμένους βασικούς τύπους. Υπάρχει ο κωμικός ήρωας που συνήθως πρόκειται για ένα ενήλικα με παιδική συμπεριφορά.

Μέσω της χιουμοριστικής αφήγησης και των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιείται, προκαλείται το γέλιο στους μικρούς τηλεθεατές. Συγκεκριμένα γίνεται χρήση των στοιχείων της υπερβολής, της αντίθεσης και της έκπληξης. Η έκπληξη προκαλείται όταν το παιδί δημιουργούνται προσδοκίες που όχι μόνο δεν επαληθεύονται αλλά αντιθέτως είναι τελείως και ανάρμοστες και απρόσμενες. Το ανάρμοστο επιτυγχάνεται όταν υπάρχει ασυμφωνία μεταξύ του συνηθισμένου και του προσδοκώμενου και της εξέλιξης της τηλεοπτικής σειράς. Οι κακοτυχίες των ηρώων των παιδικών σειρών και η αδεξιότητα που τους χαρακτηρίζει, προκαλούν ένα αίσθημα υπεροχής στους μικρούς τηλεθεατές. (Στασινοπούλου, 2000).

Επίσης υπάρχει και ο τύπος του λεγόμενου περιπετειώδη ήρωα. Παρ' όλους τους κινδύνους, τους σκοπέλους που αντιμετωπίζει αυτός ο ήρωας καταφέρνει να φέρει εις πέρας πάντα την αποστολή και το στόχο του. Τόσο το χιούμορ όσο και η περιπέτεια είναι σημαντικά στοιχεία των παιδικών σειρών. Η αφηγηματική διήγηση στρέφεται γύρω από τους άξονες της έκπληξης, της εναλλαγής μεταξύ κωμικών και δραματικών σκηνών και του σασπένς. (Kracauer, 1983).

Επιπρόσθετα στις παιδικές τηλεοπτικές σειρές συναντάται ο τύπος του παιδιού θαύματος που διαθέτει εξαιρετικές ικανότητες όπως εξυπνάδα, γνώσεις ανάλογες ενός ενήλικα και εκπληκτικές ικανότητες. Και ένα βήμα παρακάτω σημειώνεται ο υπεράνθρωπος ήρωας με ιδιαίτερη αυτοπεποίθηση και βιαιότητα. Μέσω των υπερφυσικών του δυνάμεων ξεφεύγει των φυσικών περιορισμών του χρόνου και του χώρου, ενώ κάνει χρήση της βίας μόνο για να πολεμήσει τους κακούς αντιπάλους του.

Τέλος πρέπει να σημειωθεί σύμφωνα με την Δου ότι ο ρόλος της οικογένειας έχει πια υποβαθμιστεί και αλλάξει έτσι όπως παρουσιάζεται μέσω της τηλεόρασης. Οι σημερινοί παιδικοί ήρωες συνήθως αποτελούν μέλη μονογονεϊκών οικογενειών όχι εξαιτίας ενός βιολογικού θανάτου αλλά ενός διαζυγίου. (Sadoul, 1985).

### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Η σκοτεινή πλευρά της παιδικής ηλικίας

#### 3.1 Παιδί και οικογενειακές συνθήκες

Σε μια προσπάθεια προσαρμογής στις σύγχρονες αστικές συνθήκες ζωής βρίσκεται και η ελληνική οικογένεια από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και κυρίως τη δεκαετία του 1960. Παρατηρείται μια «κρίση της ελληνικής οικογένειας, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μείωση της εξουσίας του άνδρα-πατέρα στην οικογένεια, την αμφισβήτηση της γονεϊκής εξουσίας απέναντι στα παιδιά και τέλος τον αυξημένο αριθμό διαζυγίων. σύγχρονη ελληνική οικογένεια αντιπαραβάλλεται με την παραδοσιακή. παραδοσιακή οικογένεια χαρακτηρίζεται από τους σταθερούς ρόλους και τις σταθερές σχέσεις των μελών που την συνθέτουν. Το φύλο και η ηλικία ορίζουν τη δομή της παραδοσιακής οικογένειας όπου τον απόλυτο έλεγχο της λήψης των αποφάσεων και της άσκησης εξουσίας τον έχει ο πατέρας. μητέρα και τα παιδιά



υποχρεώνονται να υπακούσουν τον σύζυγο και πατέρα αντίστοιχα ως τον φορέα των βασικών οικογενειακών αρχών. (Sadoul, 1985).

Αντίθετα η σύγχρονη οικογένεια αποτελεί ένα «ρευστό κοινωνικό μόρφωμα», το οποίο μεταβάλλεται στο χρόνο , παρέχοντας στα καταπιεσμένα μέλη (γυναίκες και παιδιά) τη δυνατότητα συμμετοχής στην από κοινού λήψη των αποφάσεων. (Kracauer, 1983).

Οι μεταβολές που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία αδιαμφισβήτητα επηρεάζουν και τον ελληνικό κινηματογράφο. Παρατηρείται λοιπόν ότι ενώ οι ταινίες της δεκαετίας του 1950 προβάλλουν την παραδοσιακή πατριαρχική ελληνική οικογένεια, αντίθετα σε εκείνες του τέλους τις ίδιας δεκαετίας και των αρχών της επόμενης κυριαρχεί μια γενική απαξίωση των παλαιών παραδοσιακών αξιών.

Από το σύνολο των είκοσι ενός ταινιών που επιλέχθηκαν, η πλειονότητά τους περιγράφει τη σύγχρονη αστική οικογένεια κυρίως της πρωτεύουσας και σε μικρότερο βαθμό και της Θεσσαλονίκης. Από την άλλη πλευρά η οικογένεια στην επαρχία παρουσιάζεται σε ένα πλαίσιο οπισθοδρόμησης, οικονομικής καθυστέρησης και κυριαρχίας προλήψεων και δεισιδαιμονιών. Για να κατανοηθεί καλύτερα η σχέση των νέων με την οικογένεια τους, όπως παρουσιάζεται στον κινηματογράφο, θα αναλύσουμε τον οικογενειακό θεσμό με βάση παραμέτρους όπως είναι ο τύπος οικογένειας, οι γαμήλιες στρατηγικές, η μεταβίβαση της οικογενειακής περιουσίας και τέλος τα οικογενειακά συναισθήματα με επίκεντρο τις σχέσεις γονέα- παιδιού. (Reader, K. 2000).

Η επικρατούσα μορφή οικογένειας στη μεταπολεμική Ελλάδα, όπως προκύπτει από το σύνολο των ταινιών, είναι η πυρηνική οικογένεια. πυρηνική οικογένεια περιλαμβάνει είτε ένα ζευγάρι με τα παιδιά του (συζυγική οικογένεια) είτε έναν χήρο ή μια χήρα με τα παιδιά της(μονογονεϊκή οικογένεια).

Οι σύγχρονες κοινωνικό- οικονομικές συνθήκες ζωής είναι εκείνες που καθιερώνουν αυτόν τον τύπο οικογένειας, σε αντιπαράθεση με την οικογενειακή οργάνωση με βάση το νοικοκυριό που ίσχυε στις ελληνικές αγροτικές κοινωνίες του παρελθόντος. (Στασινοπούλου, 2000).

Η πυρηνική οικογένεια στον ελληνικό κινηματογράφο εμφανίζεται με τη μορφή του παντρεμένου ζεύγους το οποίο συμβιώνει με το παιδί ή τα παιδιά του μέχρι αυτά να παντρευτούν και να δημιουργήσουν τη δική τους οικογένεια, ή των χήρων που παραμένουν με τα παιδιά τους μέχρι αυτά ν' αποκατασταθούν.

Οι χήροι σπάνια παντρεύονται ξανά, γιατί αφιερώνουν αποκλειστικά τη ζωή τους στην ανατροφή των παιδιών τους και επειδή φοβούνται την κοινωνική κριτική που πιθανόν να τους ασκηθεί με τη σύναψη ενός δεύτερου γάμου.

Και ενώ η πλειοψηφία των ταινιών προβάλλει την πυρηνική οικογένεια υπάρχουν ωστόσο δύο περιπτώσεις διευρυμένων οικογενειών. Στη πρώτη περίπτωση, η ταινία Το κλωτσοσκούφι παρουσιάζει την οικογένεια του Τζώρτζη Βέγκελη (Α. Αλεξανδράκης) να είναι διευρυμένη, διότι μοιράζεται την ίδια στέγη ο Τζώρτζης με τις αδερφές του και τα ανίψια του. συμβίωση αυτή είναι αναγκαστική από τη στιγμή που οι δύο αδερφές του δεν έχουν κάποιο σύζυγο να τις συντηρήσει οικονομικά, πιθανόν να είναι χήρες ή ζωντοχήρες. Διευρυμένη οικογένεια παρατηρείται επίσης και στην ταινία Οργή με το νεαρό παντρεμένο ζευγάρι να ζει με την οικογένεια της κοπέλας. Και στις δύο αυτές ταινίες η ύπαρξη των διευρυμένων οικογενειών βασίζεται στην

οικονομική τους άνεση, η πρώτη είναι μια εφοπλιστική οικογένεια ενώ η δεύτερη στηρίζεται οικονομικά στον ευκατάστατο πατέρα που είναι καπετάνιος. (Sadoul, 1985).

### 3.2 Παιδί και πόλεμος

Στην μεταπολεμική περίοδο η εξάπλωση της εκπαίδευσης εντάσσεται στις κοινωνικές μεταβολές του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα τις οποίες ο ιστορικός E. Hobsbawm ονόμασε «κοινωνικές επαναστάσεις». Είναι η «επανάσταση στη μόρφωση», στην οποία συνέβαλε η σημαντική δημογραφική ανάπτυξη των μεταπολεμικών χρόνων και η άνοδος των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων που διεκδικούσαν υψηλότερη κοινωνική θέση και καλύτερες αμοιβές στην εκπαίδευση θα προσφέρει στα νεαρά άτομα την ασφαλή δικλείδα κοινωνικής ανόδου, γι' αυτό και ένα όλο και μεγαλύτερο ποσοστό νέων συρρέει στα εκπαιδευτικά ιδρύματα. Αποτέλεσμα αυτής της μαζικής συρροής είναι η διόγκωση της δευτεροβάθμιας και της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης.

Στην ελληνική κοινωνία των δεκαετιών 1950 και 1960 η οικονομική και κοινωνική ανέλιξη αποτελούσε μια από τις πιο έντονες επιθυμίες των νεαρών ατόμων κυρίως των αγροτικών και των χαμηλότερων αστικών στρωμάτων. ολοένα και αυξανόμενη ισότητα των εκπαιδευτικών ευκαιριών θα επιτρέψει στους νέους να ανέλθουν κοινωνικά, επιλέγοντας επαγγέλματα κύρους και εξουσίας . Στο παρελθόν πρόσβαση στη γνώση και στην ανώτατη εκπαίδευση είχαν μόνο οι οικονομικά και κοινωνικά ανώτερες τάξεις, σταδιακά όμως επεκτείνεται το δικαίωμα αυτό και στα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα . Όταν η γνώση και η οργανωμένη εκπαίδευση είναι

ελεύθερες και προσιτές από όλους, τότε μόνο επιτυγχάνεται ο πραγματικός εκδημοκρατισμός της εκπαίδευσης. (Reader, K. 2000).

Η αναζήτηση ενός αναβαθμισμένου επιπέδου ζωής από τη νεολαία, οδήγησε στη μαζικοποίηση της εκπαίδευσης, με αποτέλεσμα να διογκώνεται όλο και περισσότερο ο αριθμός των εισακτέων στο πανεπιστήμιο.

Ενδεικτικά προκύπτει ότι, ενώ κατά το ακαδημαϊκό έτος 1960-1 ο αριθμός των φοιτητών ανέρχονταν στις 28.302 μέσα σε μια πενταετία σχεδόν διπλασιάζεται αγγίζοντας τις 58.000 . Βέβαια, τόσο ο εκδημοκρατισμός όσο και η μαζικοποίηση της εκπαίδευσης ενισχύει επίσης την ανάγκη για αναβάθμιση της παιδείας στην Ελλάδα.

Στις δύο μεταπολεμικές δεκαετίες, καθεμία από τις κυβερνήσεις της ΕΡΕ (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) και της Ένωσης Κέντρου εισάγουν μεταρρυθμιστικές πολιτικές για την αναβάθμιση της παιδείας.

Οι φοιτητικές διαδηλώσεις τον Απρίλιο του 1962 στην Αθήνα, η συμβολική κατάληψη του Πανεπιστημίου για δέκα ημέρες και η κορύφωση των κινητοποιήσεων τον Δεκέμβριο του ιδίου έτους με κύριο αίτημα μαθητών και φοιτητών την δαπάνη του 15% του δημόσιου προϋπολογισμού για τη Παιδεία, δείχνει ότι η νεολαία αντιδρά στην καθεστηκία πολιτική πραγματικότητα, διεκδικώντας ένα εκσυγχρονισμένο εκπαιδευτικό σύστημα.

Ο νόμος 4379/1964, που θεσπίζει η κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου, θα αποτελέσει ένα φιλόδοξο πρόγραμμα για την επιζητούμενη αναβάθμιση της Παιδείας . Συγκεκριμένα με τον νόμο αυτό η Παιδεία παρέχεται δωρεάν σε όλες τις σχολικές βαθμίδες, επιλύεται το γλωσσικό ζήτημα με την καθιέρωση της χρήσης της δημοτικής γλώσσας στον προφορικό και τον γραπτό λόγο σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης

και δημιουργούνται νέες πανεπιστημιακές μονάδες για να αποσυμφορηθούν τα Πανεπιστήμια Αθηνών και Θεσσαλονίκης. (Sadoul, 1985).

Και ενώ αυτή είναι η εικόνα που επικρατεί μεταπολεμικά στην εκπαίδευση, πόσο κοινή είναι με την εικόνα που δίνουν οι κινηματογραφιστές; Μέσα από την μαθητική και τη φοιτητική νεολαία θα γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης των νέων αυτών στον σχολικό και πανεπιστημιακό χώρο, όπου τους τοποθετεί ο κινηματογραφικός φακός. (Χαλαζιάς, 1999).

### 3.3 Η ανάπτυξη στις προσωπικότητες των παιδιών μέσα από σύγχρονες ταινίες

Τα ΜΜΕ προβάλλουν και μερικές φορές επιβάλλουν πρότυπα συμπεριφοράς για τους άνδρες, γυναίκες, παιδιά, παράλληλα όμως κατορθώνουν να δημιουργήσουν είδωλα. Σε πολλές από τις πρώτες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου, υπάρχουν παιδιά σαν απλές παρουσίες, όπως στην ταινία «Το γεύμα του μωρού»(1895), των αδερφών Λυμιέρ ή στην ταινία «Morning Bath» (Πρωινό Πλύσιμο) (1896) των κινηματογραφικών εργαστηρίων του Τόμας Έντισον, αλλά και σαν βασικοί ρόλοι όπως στον «Ποτιστή που ποτίζεται» των αδερφών Λυμιέρ και στην «The Mystic Swing» (1900) του Έντισον. Το 1905, γυρίζεται η «Μικρή Ληστεία του Τρένου» στα εργαστήρια Έντισον, όπου τα παιδιά είναι οι πρωταγωνιστές της ταινίας. (Sadoul, 1985).

Το παιδί ως σύμβολο της αγάπης και της ευσπλαχνίας, παρουσιάζεται στην ταινία «Μισαλλοδοξία» του Γκρίφφιθ, του ανθρώπου που καθιέρωσε τον

κινηματογράφο-γραφή, διαφοροποιώντας τον απ' τον κινηματογράφο-θέαμα, που ήταν ως τότε.

Η παιδική παρουσία στον κινηματογράφο, απογειώνεται το 1921 με την ταινία «The Kid» (Το χαμίνι) του μεγάλου Τσάρλι Τσάπλιν, ένα αριστούργημα αξεπέραστο απ' το χρόνο. Από αυτή τη χρονιά το παιδί και η παιδική ηλικία παύει να είναι κάτι δευτερεύον στον κινηματογράφο και κατακτά ισότιμη σχέση με όλες τις άλλες «περιοχές» της κινηματογραφικής δημιουργίας. (Χαλαζιάς, 1999).

Σημαντική είναι η παρουσία παιδιών και νέων σε πολλές ταινίες της πρώτης και κύριας περιόδου του ιταλικού νεορεαλισμού (1943-1952) αλλά και στις άλλες φάσεις που ακολουθούν ως τη δεκαετία του '60.

Σύμφωνα με τον θεωρητικό του κινηματογράφου Ανδρέα Παγουλάτο «...στις ταινίες αυτές, καταγράφονται με ενάργεια οι σχέσεις και οι συγκρούσεις μεταξύ των ανθρώπων, παιδιά και νέοι καθώς ζουν, βιώνουν και αντιμετωπίζουν διάφορα προβλήματα της καθημερινής ζωής, τους άδικους και «χαλασμένους» κρατικούς μηχανισμούς και θεσμούς. (Μαρτέν, 1984).

Είναι αξιοσημείωτο και εντυπωσιακό το γεγονός που διαπιστώνουμε, βλέποντας έναν όσο γίνεται μεγαλύτερο αριθμό ταινιών, ότι σε πολλές από αυτές, δηλαδή, (και από τις πιο σημαντικές μάλιστα για την εξέλιξη του νεορεαλιστικού κινηματογράφου) η παρουσία και το «βλέμμα» των παιδιών και των νέων παίζουν ένα καθοριστικό ρόλο, τόσο στην κινηματογραφική αφήγηση, όσο και στην ίδια την κατασκευή και την μορφή τους, ακόμη κι όταν το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη δεν επικεντρώνεται κατά κύριο λόγο επάνω τους». (Sadoul, 1985).

Η παιδική ηλικία στο σινεμά των μεγάλων σκηνοθετών προσεγγίζεται ποικιλότροπα, πάντα όμως με αγάπη, τρυφερότητα και ειλικρίνεια. Το παιδί παρέχει ένα ευχάριστο άλλοθι για νοσταλγία, αναζήτηση της χαμένης παιδικής αθωότητας, μια ευκαιρία για διατύπωση τολμηρών ερωτημάτων, ένα εύσχημο τρόπο να ασκηθεί κριτική στην αυταρχική παιδεία, οικογένεια, κοινωνικό σύστημα, απόπειρα για μια νέα ανάγνωση της ιστορίας, αποφυγή κοινότοπων απαντήσεων.

Το παιδί αναπαρίσταται ως φορέας προτερημάτων τα οποία διατηρούνται αναλλοίωτα και αδιαπραγμάτευτα ανεξάρτητα από τις κοινωνικές συνθήκες και τις προσωπικές παραμέτρους που συνθέτουν την κάθε παιδική βιογραφία. (Μαρτέν, 1984).

Διακρίνεται το παιδί από αθωότητα, καλοσύνη, εργατικότητα, συνέπεια, τιμιότητα, φιλομάθεια, εξυπνάδα, επιμονή, εφευρετικότητα, ένα σύνολο φυσικά δοσμένων αρετών και όχι επίκτητων δεξιοτήτων, οι οποίες συνυπάρχουν με τη φυσική ανάγκη για προστασία, αγάπη, φροντίδα, οικογένεια, παιχνίδι. (Sadoul, 1985).

Πολλές φορές το παιδί προσεγγίζεται ως φορέας μιας αρχέγονης δύναμης και ενέργειας, ως μια πρωταρχική βαθμίδα ύπαρξης που συγγενεύει με τη φύση.

Ο κινηματογράφος, όταν ήθελε να περιγράψει τη φρίκη του πολέμου, κατέφυγε πολλές φορές στη χρησιμοποίηση παιδιών στο ρόλο του κεντρικού ήρωα. Κι αυτή η επιλογή δεν ήταν μόνο για την καταγραφή των αποτελεσμάτων του πολέμου πάνω στις αγνές και αμόλυντες παιδικές ψυχές, αλλά και στην αναζήτηση ενός συμβόλου. (Χαλαζιάς, 1999).

Από ελληνικής πλευράς αντιπροσωπευτικότερη ταινία του είδους είναι "Το Ευπόλητο Τάγμα" (1954) του Ελληνοαμερικανού Γκρεγκ Τάλας (Γρηγόρη Θαλασσινού) που διαδραματίζεται στα χρόνια της γερμανικής κατοχής. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, ότι ο σημαντικός αυτός δημιουργός (1909-1993), επέλεξε παιδιά απ' τα Αναμορφωτήρια της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης για να υποδυθούν τους παιδικούς ρόλους της ταινίας.

Ο μεγάλος Έλληνας σκηνοθέτης Θόδωρος Αγγελόπουλος, χρησιμοποιεί το γεμάτο απορία βλέμμα ενός παιδιού, προσφυγόπουλου από την Αλβανία, για να περιγράψει τη ρευστότητα που επικρατεί στο χώρο των Βαλκανίων, στην ταινία του «Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα». (Μαρτέν, 1984).

Το παιδί λοιπόν με το ερευνητικό του βλέμμα στον "έξω κόσμο", ένα κόσμο που μόλις αρχίζει να ανακαλύπτει, γίνεται συχνά το μάτι της κάμερας των δημιουργών, που θέλουν να κοιτάξουν τον κόσμο σαν να τον βλέπουν πρώτη φορά. Για ν' απαλλαγούν από τα στερεότυπα και να 'χουν σύμμαχο τη φαντασία.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ηθοποιός δανείζει το πρόσωπό του, όχι όμως και την ηλικία του στον ήρωα. Ο θεατής καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί. (Μαρτέν, 1984). Η πραγματική ηλικία του ηθοποιού μπορεί να ξεπερνά κατά δέκα ή είκοσι χρόνια την ηλικία του ρόλου, χωρίς να τον μπερδεύει. Θεωρεί τον ηθοποιό - μέσω του ρόλου- ως σύμβολο μίας ηλικιακής κατηγορίας: έχει τη δυνατότητα να αγνοήσει την πραγματική ηλικία του ηθοποιού και να παραδεχθεί την ηλικία του ρόλου. Με αυτή τη σύμβαση αίρονται οι ηλικιακοί περιορισμοί, προκειμένου να εξυπηρετηθούν άλλες ανάγκες του σεναρίου και της διανομής. Έτσι ρόλους που αναφέρονται σε παιδιά, υπάρχει η δυνατότητα να τους ενσαρκώνουν και ενήλικες. (Kracauer, 1983).



Στρέφοντας την ανάλυση στο θέμα της προβολής των παιδιών από το θεσμό του κινηματογράφου έχει ήδη αναφερθεί πως η κύρια εικόνα των μικρών ηρώων στις δεκαετίες του '50 και '60 είναι εκείνη των φτωχών και καταπονημένων από τη ζωή ατόμων. Πλήθος κινηματογραφικών ταινιών λοιπόν, γυρίστηκαν με πρωταγωνιστές μικρά παιδιά με τα αναφερθέντα χαρακτηριστικά. Τα παιδιά άλλωστε είναι μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα που τα παθήματά τους ευαισθητοποιούν.

Η αθωότητα των μικρών πρωταγωνιστών έλκουν το ενδιαφέρον τόσο των ενηλίκων θεατών όσο και αυτό των ανηλίκων που προσπαθούν να βρουν σημεία ταύτισης με τους κινηματογραφικούς μικρούς ήρωες.

Επομένως είναι συχνά τα παραδείγματα ταινιών γυρισμένων γύρω από τη θεματική ενός ορφανού παιδιού, ντυμένου φτωχικά όπως άλλωστε επέβαλλε και η οικονομική του κατάσταση που προσπαθεί ταυτόχρονα να συντηρηθεί δουλεύοντας αλλά και να τελειώσει το νυχτερινό σχολείο. Εικόνα προσφιλής και δημοφιλής για τον κινηματογράφο του '60 που για τους ίδιους λόγους άφησε στην θύμηση του κοινού ήρωες γνωστούς με τα υποκοριστικά τους ονόματα μέχρι και τις μέρες μας.

Φαίνεται λοιπόν ότι το παιδί εντάσσεται στις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες της εποχής και μεταφέρει στοιχεία των κοινωνικών αλλαγών που χαρακτηρίζουν την ελληνική κοινωνία την περίοδο 1950-70. (Sadoul, 1985).

Αντίθετα αναφορικά με το σύγχρονο κινηματογράφο η κατάσταση είναι λίγο διαφορετική. Μπορεί η αλλαγή αυτή να οφείλεται στη μεταστροφή του ενδιαφέροντος των κινηματογραφιστών δημιουργών αλλά και του ελληνικού κοινού προς ταινίες με διαφορετικό περιεχόμενο. Σίγουρα όμως πλέον τα παιδιά ήρωες δεν αποτελούν την κεντρική ιδέα ενός σεναρίου και δε δημιουργούνται πλέον ήρωες μικρά παιδιά ως στερεότυπα ή και πρότυπα.

Αντίθετα τα παιδιά που συμμετέχουν στις ταινίες απλά συμβάλουν στην εξέλιξη της υπόθεσης μη κατέχοντας θέση κεντρικού παράγοντα της δράσης. (Μαρτέν, 1984).

Ως προς τα κοινωνικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παιδιών στον σύγχρονο κινηματογράφο παρατηρούνται σημαντικές διαφορές από εκείνα τα γνωρίσματα στις ταινίες του '50 και του '60. (Ραφαηλίδης, 1996).

Έτσι συνήθως προβάλλονται παιδιά είτε ως μέλη των σύγχρονων αστικών οικογενειών είτε ως μέλη μονογονεϊκών οικογενειών που όμως πλέον δεν είναι αποτέλεσμα του θανάτου του ενός από τους δύο γονιού αλλά αποτέλεσμα ενός διαζυγίου.

Πάντως και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις πρόκειται για οικογένειες μεσαίας κοινωνικής τάξης. Τα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα αλλάζουν λοιπόν, και μαζί και οι θεσμοί όπως είναι και ο κινηματογράφος, στο πλαίσιο των πρώτων. Γενικά, βέβαια, η οικογένεια προβάλλεται ως ο αδιαμφισβήτητα ενδεδειγμένος χώρος για τη διαβίωση των παιδιών, πυρήνας προστασίας και πηγή υλικών και συναισθηματικών παροχών, οι δε γονείς αναδεικνύονται σε σταθερούς πυλώνες της καθημερινότητας των παιδιών. (Μαρτέν, 1984).

Όσον αφορά το σχολείο ως θέμα σε κινηματογραφικές ταινίες, στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, παρατηρείται το παιδί να ζει μοναδικές εμπειρίες ζωής, ακόμα και στο πλαίσιο του ελεγχόμενου συλλογικού περιβάλλοντος του σχολείου, γεγονός που αποτελεί καινοτομία, αφού το παιδί μαθητής και η σχολική του ζωή δεν απασχόλησαν ιδιαίτερα την προγενέστερη κινηματογραφική θεματολογία. (Ραφαηλίδης, 1996).

Όσον αφορά τα κινηματογραφικά έργα ξένων παραγωγών για παιδιά περιλαμβάνεται σχεδόν πάντοτε στο σενάριο κάποια πολεμική δραστηριότητα. Ακόμη και όταν το κεντρικό θέμα δεν είναι ο πόλεμος ή όταν τα προβλήματα δεν λύνονται οπωσδήποτε μέσω αυτού, ο πόλεμος είναι σχεδόν πάντοτε παρών. Οι υπερφυσικές δυνάμεις, η εχθρότητα, η βία, η εξουσία, η επιθετικότητα, η μάχη, είναι κυρίαρχα χαρακτηριστικά σε ανησυχητικά πολλά παιδικά προϊόντα, ενώ η «διαφορετικότητα» του άλλου, που είναι συνήθως ένας «αηδιαστικός τερατόμορφος χαρακτήρας», ένας «κακός μάγος», ένας «παράφρων» ή έστω ακόμη και ένας άλλος ζωντανός οργανισμός, αρκεί ως αιτία πολέμου.

Οι δολοφονίες, ο φόβος, η βία, η απειλή, η επιθετικότητα επιστρατεύονται ως αποτέλεσμα της εκτίμησης ότι με αυτόν τον τρόπο διατηρείται και εντείνεται η προσοχή του κοινού και συνεπώς αυξάνεται η κατανάλωση των προϊόντων των ΜΜΕ και κατ' επέκταση, τα κέρδη που αποφέρουν. (Μαρτέν, 1984).

Επιπλέον στις ξένες κινηματογραφικές παραγωγές ήδη από το πρώτο μισό του 20ου αιώνα εμφανίζεται το παιδί σε σχολικό περιβάλλον. Οι δάσκαλοι εμφανίζονται συνήθως ως γελοία υποκείμενα, η αυθεντία των οποίων πλήττεται από τους απείθαρχους, σχεδόν αναρχικούς, μαθητές. (Κρασαυέρ, 1983).

Από τα τέλη της δεκαετίας του '60 εμφανίζονται σε ταινίες παιδιά που «χειρίζονται» τους ενήλικες και ενσαρκώνουν ανησυχητικά πρόσωπα.

Το παιδί εμφανίζεται αρκετές φορές ως ένα πρόσωπο ανήθικο, επικίνδυνο, βίαιο, σχεδόν σαδιστικό, ένα παιδί που δεν διστάζει να ενσαρκώσει τον ίδιο τον Αντίχρηστο.

Αξίζει, λοιπόν, να σημειωθεί πως συχνά τα παιδιά έχουν χρησιμοποιηθεί ως πρωταγωνιστές σε ταινίες θρίλερ και τρόμου. Η φαινομενική τους αθωότητα τα καθιστά «υπεράνω πάσης υποψίας» ενώ ταυτόχρονα προκαλεί τους θεατές που καλούνται να τα αντιμετωπίσουν πλέον όχι ως «αγνά» πλάσματα αλλά σαν την ενσάρκωση του κακού. (Ραφαηλίδης, 1996). Η νεολαία δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τη μεγάλη οθόνη την εποχή της ανάδειξης του εμπορικού κινηματογράφου.

Ενώ στο παρελθόν η παρουσία των νέων είτε απουσίαζε είτε περιοριζόταν σε δευτερεύοντες ρόλους μέσα σε μια ταινία, με την ανάδειξη του εμπορικού κινηματογράφου εμφανίζονται και οι πρώτοι ηθοποιοί-αστέρες που γίνονται οι πρωταγωνιστές μεγάλων παραγωγών. (Μαρτέν, 1984).

Η Χέιλι Μιλς και η Ελίζαμπεθ Τέηλορ, όντας παιδιά θαύματα του Χόλιγουντ, αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους σε ταινίες που έχουν δημιουργηθεί με σκοπό να προσελκύσουν το νεανικό κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ο νεαρός ηθοποιός Τζέιμς Ντίν γίνεται ο «επαναστάτης χωρίς αιτία» και ο πιο εμπορικός τραγουδιστής, ο Έλβις Πρίσλεϊ εκπροσωπεί τον «ροκ κινηματογράφο».

Με το πρόωρο θάνατό του από αυτοκινητικό δυστύχημα ο Τζέιμς Ντίν γίνεται το σύμβολο του «αιώνιου εφήβου», μυθοποιώντας και συμβολίζοντας την γενιά των νέων που συνδέονται με την επαναστατικότητα και την αντίδραση στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων.

Στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως από τη δεκαετία του 1960 παράγονται ταινίες με κατεξοχήν πρωταγωνιστές νέους και νεανικές παρέες.

Οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες προβάλλουν τη ζωή των νέων μέσα από το σχολείο, το κοινωνικό περιβάλλον και τον τρόπο ψυχαγωγίας κατά τον ελεύθερο χρόνο. Οι μουσικές κωμωδίες του Γιάννη Δαλιανίδη έχουν κατά κύριο λόγο νεανικό περιεχόμενο, αναδεικνύοντας τους νέους κινηματογραφικούς αστέρες όπως ο Κώστας Βουτσάς, η Ζωή Λάσκαρη, η Μάρθα Καραγιάννη, η Χλόη Λιάσκου κ.α. Το δυτικό στυλ ζωής των νέων πρωταγωνιστών, με την ανάδειξη κωμικών σαν τη Βουγιουκλάκη ή τον Βουτσά, απομακρύνεται από το ηθογραφικό στοιχείο των παλαιότερων ηθοποιών, όπως ο Φωτόπουλος, ο Λογοθετίδης και η Βασιλειάδου. (Kracauer, 1983).

Οι νέοι που μεγαλώνουν στις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες βιώνουν τον κινηματογράφο ως μια μορφή ψυχαγωγίας οικονομικά προσιτής, εξαιτίας του αρκετά χαμηλού κόστους του εισιτηρίου. Επίσης οι νέοι την εποχή αυτή δεν έχουν πολλούς χώρους, όπου μπορούν να συναναστραφούν με τους συνομηλίκους τους, επομένως ο κινηματογράφος αποτελούσε για αυτούς ένα χώρο κοινωνικοποίησης και των δύο φύλων, αφού δεν πηγαίνουν μόνο για την προβολή της ταινίας, αλλά και για να συναντήσουν τους φίλους τους. (Ραφαηλίδης, 1996).

Για τα νεαρά ζευγάρια η σκοτεινή αίθουσα του κινηματογράφου ήταν να ιδανικό μέρος για να απομακρυνθούν λίγο από την γονεϊκή επίβλεψη και να εξασφαλίσουν λίγη ώρα απομόνωσης. (Ραφαηλίδης, 1996).

Σε αυτό το σημείο πάντως αξίζει να εξετάσουμε πώς έβλεπε η ελληνική κοινωνία τη σχέση αυτή των νέων με τον κινηματογράφο. Μια αρκετά συντηρητική μερίδα του Τύπου, με μια σειρά δημοσιευμάτων, επαναλαμβάνει διατυπώσεις για το

πόσο επικίνδυνο είναι να διαπαιδαγωγηθούν με λάθος τρόπο οι νέοι από τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό δημοσίευμα εφημερίδας της εποχής κατηγορεί τις αμερικανικές ταινίες που προβάλλονταν στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες ως υπεύθυνες για την ηθική παρεκτροπή των νέων. Παραθέτοντας κάποιους τίτλους ξενόγλωσσων ταινιών «Δίπλα μου καθόταν ο δολοφόνος, Αίμα στον πράσινο βάλτο,

Τα σαράντα πιστόλια, ώρα του τελευταίου εγκλήματος», ο δημοσιογράφος τονίζει το είδος των ταινιών που προτιμούν οι νέοι και σχολιάζει πως προβάλλοντας τέτοιας ποιότητας έργα ο κινηματογράφος αντί να επιμορφώνει τη νεολαία καταλήγει να τη διαφθείρει. αρθρογράφος της εφημερίδας με αυτό τον τρόπο ασκεί αρνητική κριτική σε μια σειρά ξενόγλωσσων ταινιών, στις οποίες έχουν πρόσβαση οι νέοι, αφήνοντας να εννοηθεί εμμέσως ότι η βία που προβάλλεται στις ταινίες αυτές ενδέχεται να επηρεάσει τον «εύπλαστο» χαρακτήρα των νέων και να τους οδηγήσει σε παρεκβατικές συμπεριφορές. (Μαρτέν, 1984).

Ένα άλλο δημοσίευμα θεωρεί ότι οι ανήλικοι των δεκατριών έως δεκαεπτά ετών οφείλουν να παρακολουθούν μόνο ταινίες ιστορικού, εγκυκλοπαιδικού, μουσικού, επιστημονικού, λαογραφικού και κωμικού χαρακτήρα, ενώ όλα τα υπόλοιπα είδη ταινιών θα πρέπει προηγουμένως να ελέγχονται από μια αρμόδια επιτροπή για να κριθούν κατάλληλα προς προβολή. (Ραφαηλίδης, 1996). Ο αποκλεισμός αυτού του μεγάλου ποσοστού ταινιών θεωρεί ότι θα βοηθήσει τους νέους να μην υιοθετούν ακατάλληλα πρότυπα προς μίμηση.

Το θέμα της καταλληλότητας ή μη ορισμένων ταινιών απασχόλησε και τις κυβερνήσεις της εποχής. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας Καθημερινή αναπαράγεται η δήλωση του Υφυπουργού Εσωτερικών κ. Περιβολιώτη για τον έλεγχο των

αστυνομικών και γκακστερικών ταινιών που θα προβάλλονται στον κινηματογράφο, με στόχο την προστασία της νεολαίας. (Μαρτέν, 1984).

Εκτός από τον Τύπο, η Εκκλησία και Σύλλογοι γονέων και καθηγητών, προσπαθούν να επιτύχουν τον έλεγχο του κινηματογραφικού θεάματος. Από τη μια πλευρά εμφανίζεται η Ιερά Σύνοδος, η οποία μέσα από τις εγκυκλίους που συνέτασσε, κατέκρινε τον κινηματογράφο αποκαλώντας τον «σχολή καταστροφικής επίδρασης» η οποία διαβρώνει ηθικά τους νέους. Από την άλλη πλευρά διάφορες ομοσπονδίες καθηγητών και γονέων διοργάνωναν «Εβδομάδες Νεότητας και Θεάματος» με θεματικές όπως η ακόλουθη: «Προφυλάξτε την Ελλάδα που έρχεται» . Στόχος τους ήταν να συζητηθούν οι κίνδυνοι που μπορεί να κρύβει για τον νέο ο κινηματογράφος ως μορφή ψυχαγωγίας. Για αυτούς ο κινηματογράφος αποτελεί έναν «κακό παιδαγωγό των μαζών». (Ραφαηλίδης, 1996).

Αν ο κινηματογράφος έχει προκαλέσει την τόσο έντονη παρέμβαση μιας μερίδας της ελληνικής κοινωνίας, αυτό σημαίνει ότι οι νέοι μεταπολεμικά έχουν εντάξει στον ελεύθερο χρόνο τους αυτό το μέσο ψυχαγωγίας. Γιώργος Θεοτοκάς σε μια εισήγησή του στην Επιτροπή Παιδείας της Ένωσης Κέντρου το 1963, αναφέρει ότι ο κινηματογράφος, εκτός από καλλιτεχνική εκδήλωση, πρέπει να απασχολεί το κράτος και ως «μέσο για την μόρφωση των μαζών», σε συνάρτηση με άλλες καλλιτεχνικές αξίες σαν το θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες. (Ραφαηλίδης, 1996).

Μεγάλη απήχηση που έχει στο νεανικό κοινό, ως είδος μαζικής κατανάλωσης, καθιστά τον κινηματογράφο σαν το μέσο προβολής συγκεκριμένων σύγχρονων συμπεριφορών και νοοτροπιών κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένων. Στην αναζήτηση των νέων για πρότυπα, ο κινηματογράφος άλλοτε αναδεικνύει υγιή πρότυπα και άλλοτε γίνεται προκλητικός με την προβολή ψευδών απεικονίσεων. Για

τον Θεοτοκά, ο κινηματογράφος μπορεί να επιμορφώσει, αρκεί οι προβαλλόμενες δημιουργίες να είναι αποτέλεσμα προσεγμένης επεξεργασίας.

Το κοινό σημείο που εντοπίζεται στην αναφορά του Θεοτοκά και στα υπόλοιπα δημοσιεύματα του περιοδικού και ημερήσιου τύπου, είναι η ανάγκη ανάδειξης της «παιδαγωγικής» λειτουργίας του κινηματογράφου, μια αρκετά συντηρητική άποψη, η οποία είναι άξια αμφισβήτησης. (Ραφαηλίδης, 1996).



## Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα που προέκυψαν από όσα προαναφέρθηκαν είναι τα παρακάτω.

Από το ξεκίνημα του κιόλας ο κινηματογράφος έτεινε να εμπορευματοποιηθεί. Και αυτό γιατί πολλοί ήταν εκείνοι που γρήγορα αντιλήφθηκαν τη σημασία του ως παράγοντα δημιουργίας πλούτου και θέλησαν να εκμεταλλευτούν τη μεγάλη απήχηση που βρήκε στο κοινό. Κατά τα πρώιμα μάλιστα στάδια ανάπτυξης του κινηματογραφικού θεάματος οι παραγωγοί χρησιμοποιούσαν το «μήκος» και όχι το περιεχόμενο μιας ταινίας για να προσελκύσουν τους θεατές. (Γκόμερυ, Ν. 1998).

Είναι γενικά δύσκολο να αναδειχθεί ένας μοναδικός εφευρέτης του κινηματογράφου, ως τεχνική της κινούμενης εικόνας. Επιπλέον, είναι γεγονός πως επί σειρά ετών ο άνθρωπος πειραματίστηκε πάνω στην προσπάθεια απεικόνισης της κίνησης. Καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της τεχνικής του κινηματογράφου διαδραμάτισε η ανακάλυψη και διάδοση της φωτογραφίας, στα μέσα του 19ου αιώνα.

Μία από τις πρώτες και ιδιαίτερα σημαντικές αναλύσεις της κίνησης με τη βοήθεια φωτογραφικής μηχανής, έγινε περίπου το 1878, όταν ο Βρετανός φωτογράφος Ίντγουορντ Μάμπριτζ έχοντας καταφέρει να αναπτύξει μεθόδους διαδοχικής φωτογράφισης, απεικόνισε την κίνηση ενός αλόγου, αποδεικνύοντας τότε, πως κατά τη διάρκεια του καλπασμού του υπάρχουν στιγμές που τα πόδια του δεν έχουν επαφή με το έδαφος. Την ίδια περίπου εποχή, ο Γάλλος φυσικός Ετιέν Μαρτέ κατόρθωσε να συλλάβει φωτογραφικά το πέταγμα ενός πουλιού με τη βοήθεια μιας φωτογραφικής μηχανής με τη δυνατότητα να αποτυπώνει 12 στιγμιότυπα ανά λεπτό.

Τα σημαντικότερα ίσως επιτεύγματα σχετικά με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τεχνικής έγιναν στα τέλη του 1880, με κυριότερο ίσως, την

εφεύρεση του κινητοσκοπίου από τον Ουίλιαμ Ντίκσον, ο οποίος εργαζόταν στα εργαστήρια του Τόμας Έντισον. Το κινητοσκόπιο, ήταν μία μηχανή προβολής, με δυνατότητα να προβάλλει την κινηματογραφική ταινία σε ένα κουτί, το οποίο ήταν ορατό μόνο από έναν θεατή, μέσω μιας οπής. Η συσκευή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά επίσημα στις 20 Μαΐου του 1891, μαζί με την πρώτη κινηματογραφική ταινία. Ο Έντισον θεωρούσε την εφεύρεση του κινητοσκοπίου μεγάλης σημασίας και ο ίδιος δεν ενδιαφέρθηκε ώστε να προβάλλονται οι ταινίες για περισσότερους θεατές.

Επιπλέον δεν κατοχύρωσε την εφεύρεση διεθνώς, με αποτέλεσμα να είναι νόμιμη η αντιγραφή και εξέλιξή της στην Ευρώπη, όπου σύντομα εμφανίστηκε ως εισαγόμενο προϊόν.

Επίσης διαπιστώθηκε πως δημιουργήθηκαν κινηματογραφικά κινήματα εντός των ευρωπαϊκών συνόρων. Μεταξύ αυτών των κινήματων ξεχωρίζουν οι σουηδοί ρεαλιστές, οι κύριοι ουσιαστικά που πρότειναν μια ισχυρή εναλλακτική πρόταση στον χώρο της έβδομης τέχνης μετά τις βωβές ταινίες του Χόλυγουντ. Άλλα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά κινήματα υπήρξαν οι κυβιστές, οι ντανταϊστές και οι σουρεαλιστές. Ελλείπει όμως οικονομικής ευχέρειας και δυνατοτήτων τα προηγούμενα κινήματα προσέφεραν ελάχιστα κινηματογραφικά εγχειρήματα καθώς τα περισσότερα αφανίστηκαν υπό τις σκληρές συνθήκες εμπορευματοποίησης της κινηματογραφικής παραγωγής.

Τέλος, από όσα διαβάστηκαν και μελετήθηκαν το παιδί με το ερευνητικό του βλέμμα στον "έξω κόσμο", ένα κόσμο που μόλις αρχίζει να ανακαλύπτει, γίνεται συχνά το μάτι της κάμερας των δημιουργών, που θέλουν να κοιτάζουν τον κόσμο σαν να τον βλέπουν πρώτη φορά.

Για ν' απαλλαγούν από τα στερεότυπα και να 'χουν σύμμαχο τη φαντασία. Ο ηθοποιός δανείζει το πρόσωπό του, όχι όμως και την ηλικία του στον ήρωα. Ο θεατής καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί. Η πραγματική ηλικία του ηθοποιού μπορεί να ξεπερνά κατά δέκα ή είκοσι χρόνια την ηλικία του ρόλου, χωρίς να τον μπερδεύει. Θεωρεί τον ηθοποιό - μέσω του ρόλου- ως σύμβολο μίας ηλικιακής κατηγορίας: έχει τη δυνατότητα να αγνοήσει την πραγματική ηλικία του ηθοποιού και να παραδεχθεί την ηλικία του ρόλου. Με αυτή τη σύμβαση αίρονται οι ηλικιακοί περιορισμοί, προκειμένου να εξυπηρετηθούν άλλες ανάγκες του σεναρίου και της διανομής.

Έτσι ρόλους που αναφέρονται σε παιδιά, υπάρχει η δυνατότητα να τους ενσαρκώνουν και ενήλικες.

## Βιβλιογραφία

Βαλούκος, Στ. (2003), «Ιστορία του Κινηματογράφου» Α' τόμος, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως.

Bazin, A. (1988), «Τι είναι ο Κινηματογράφος», μτφρ. Κώστας Σφήκας, Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Bordwell, D., Thompson, K. (2006), «Εισαγωγή στη Τέχνη του Κινηματογράφου», μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα: Εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Γκόμερυ, Ν., (1998), «Ιστορία του κινηματογράφου» Αθήνα: εκδόσεις Έλλην.

Kracauer, S., (1983), «Θεωρία του κινηματογράφου» μτφρ. Κούρτοβικ Δ., Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.

Μαρτέν, Μ., (1984), «Η γλώσσα του κινηματογράφου», μτφρ. Χατζίκου Ε., Αθήνα, εκδόσεις Κάλβος.

Μητροπούλου, Α., (2006), «Ελληνικός κινηματογράφος», Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Ραφαηλίδης, Β., (1996), «12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο», Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Reader, K. (2000), «Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου 1895-1975» μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου, Αθήνα, Αιγόκερως.

Ρήντερ, Κ., (2000), «*Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου 1895-1975*», (μτφρ. Σώτη Τριανταφύλλου), Εκδόσεις Αιγόκερως.

Sadoul, G., (1985), «Η Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου», μτφρ. Αντ. Μοσχοβάκη, Αθήνα: εκδόσεις Δαμιανός-Δωδώνη.

Σολδάτος, Γ., (1995), «Η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου», Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

Στασινοπούλου, Μ., (2000). "Ο κινηματογράφος στον ελληνικό αστικό χώρο και η κινηματογραφική εικονογραφία της ελληνικής πόλης στο Μεσοπόλεμο: ασύμβατες πορείες, διαφορετικές ταυτότητες". *Η πόλη στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Μνήμων.

Φερρό, Μ. (2002), «Κινηματογράφος και ιστορία», Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο.

Χαλαζίας, Χρ. (1999), «Κινηματογράφος Μια θεώρηση», Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.