

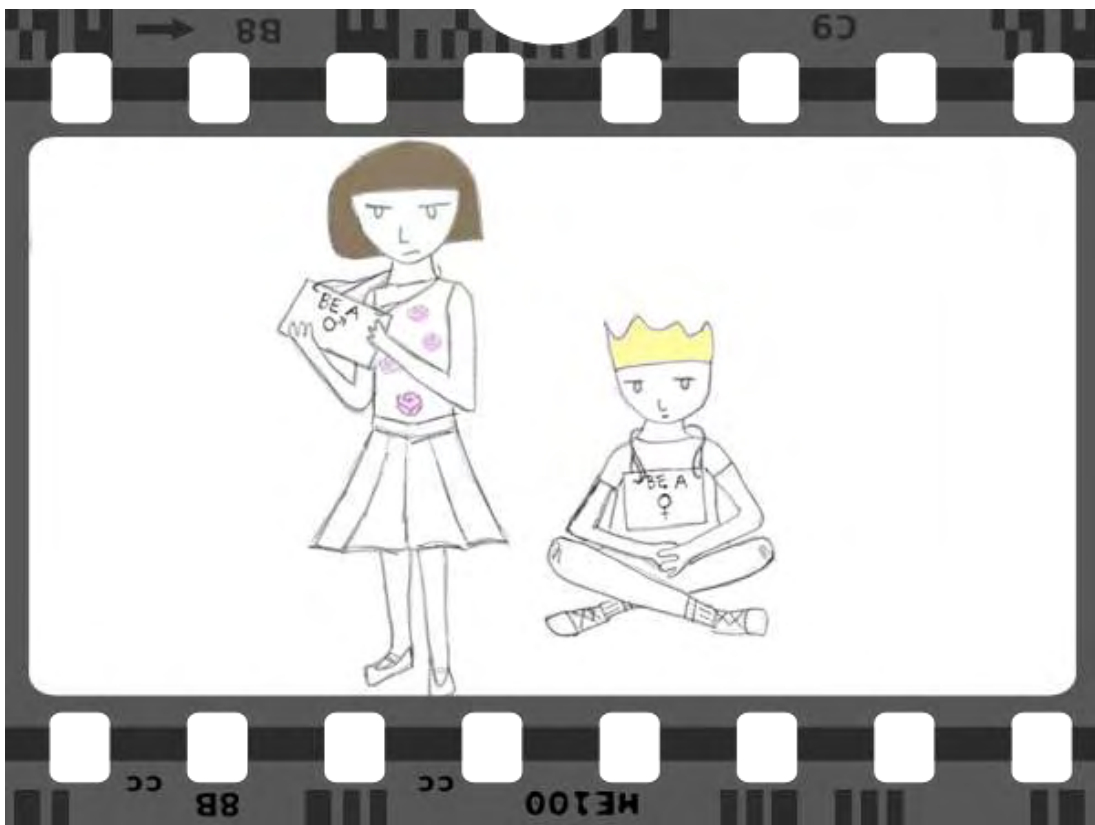


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Αναπαραστάσεις της παιδικής σεξουαλικότητας στον κινηματογράφο»



Φοιτήτρια :Ραβάνη Αικατερίνη Ιωάννα
Α.Μ.: 0211103

Επιβλέποντες: Πεχτελίδης Ιωάννης ,Επίκουρος Καθηγητής
Χανιωτάκης Νικόλαος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Βόλος, 2016

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για τη διεκπεραίωση της παρούσας Πτυχιακής Εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέπων Πεχτελίδη Ιωάννη για την ευκαιρία που μου έδωσε να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον θέμα, όπως και για τη συνεργασία, την υπομονή και την συνεχή καθοδήγησή του. Ευχαριστώ επίσης, τον επιβλέπων Χανιωτάκη Νικόλαο για την ανατροφοδότηση, ενθάρρυνση και συμβολή του στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας.

Θα ήθελα να απευθύνω τις ιδιαίτερες ευχαριστίες μου στην Σοφία Μαργαρίτη καθώς, και στην Colour Youth, Κοινότητα Lgbtq Νέων Αθήνας, που με βοήθησαν στην κατατόπισή μου και στην ανεύρεση κατάλληλης βιβλιογραφίας για το θέμα του transgender.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
<i>A' ΜΕΡΟΣ</i>	
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
Λόγος.....	6
Παιδική ηλικία	9
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
Αρχαιολογική ανάλυση του λόγου του M. Foucault	13
<i>B' ΜΕΡΟΣ</i>	
ΑΝΑΛΥΣΗ ΛΟΓΟΥ	
<u>«Ma Vie En Rose» (Η ζωή μου είναι ροζ)</u>	
Πλοκή	14
I. Άξονας Αντικειμένων	15
II. Άξονας Εκφοράς Λόγου	
α) Εσωτερικές συνθήκες εκφοράς	16
β) Εξωτερικές συνθήκες εκφοράς	21
III. Άξονας Εννοιών	22
IV. Άξονας Θεματικών	24
<u>«Tomboy» (Αγοροκόριτσο)</u>	
Πλοκή	27
I. Άξονας Αντικειμένων	28
II. Άξονας Εκφοράς Λόγου	
α) Εσωτερικές συνθήκες εκφοράς	28
β) Εξωτερικές συνθήκες εκφοράς	32
III. Άξονας Εννοιών	33
IV. Άξονας Θεματικών	34
ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	37
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	39
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	41

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κύριο θέμα της παρούσας μελέτης είναι το πώς αναπαρίσταται η σεξουαλικότητα της παιδικής ηλικίας στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα θα αναλυθούν δυο ταινίες, που κοινό παρανομαστή έχουν την παιδική σεξουαλική ταυτότητα. Η σεξουαλικότητα είναι ένα θέμα, το οποίο περικλείεται με αιδώ, όσον αφορά την εισήγηση της έννοιας από τους γονείς στα παιδιά. Στον σύγχρονο δυτικό πολιτισμό υποστηρίζεται πως, λόγω της βιολογίας, ένα παιδί δεν γνωρίζει τις σχέσεις των φύλων και πως είναι δύσκολο εκ μέρους των ενηλίκων να το διαφωτίσουν. Παρατηρώντας τη συμπεριφορά ατόμων άλλης εποχής, γίνεται κατανοητό πως κάτι τέτοιο δεν είναι κάτι βιολογικά δοσμένο αλλά πολιτιστικά κατασκευασμένο (Elias, 1997).

Σκοπός της μελέτης είναι να αναδειχθούν οι λόγοι (discourses) που παράγονται μέσα από τον κινηματογραφικό φακό σχετικά με την σεξουαλική ταυτότητα, που μπορεί να έχει η παιδική ηλικία. Οι ταινίες πραγματεύονται το ευαίσθητο θέμα της διεμφυλικότητας και παρουσιάζουν μια ιδιαίτερη πτυχή της παιδικής ηλικίας, η οποία διαμορφώνεται πέρα από τον έμφυλο διμορφισμό. Τα κινηματογραφικά δείγματα συνδέουν την παιδική ταυτότητα και την έμφυλη ταυτότητα, έξω από τα πλαίσια της ετεροκανονικότητας, παράγοντας λόγους. Αναλύοντας τες, στόχος είναι να δούμε τι λόγος παράγεται για τα transgender παιδιά, το πώς και το αν το κοινωνικό status τους ενισχύεται ή αποδυναμώνεται από τέτοιους λόγους, και πως θα μπορούσαν αυτές οι κινηματογραφικές προβολές να βοηθήσουν στην κατανόηση και αποδοχή των transgender παιδιών και ατόμων στη συνέχεια.

Το είδος του λόγου που επέλεξα για ανάλυση είναι ο κινηματογραφικός. Ο τρόπος με τον οποίο αρθρώνεται το υλικό μιας ταινίας, το πώς το φιλικό σύμπαν οργανώνεται μπροστά στον θεατή προσπαθώντας να το γοητεύσει, δηλώνει μια κοινωνική πρακτική, μια σχέση με το κοινό και μέσω αυτής, μια σχέση με την κοινωνία (Sorlin, 1977). Η επιλογή της ιστορίας, ή του θέματος, η διαμόρφωση του χαρακτήρα, οι δραματικές συγκρούσεις έχουν έναν εμφανή, άμεσο, ή έναν έμμεσο ιδεολογικό προσδιορισμό (Κολοβός, 1988). "Ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί και από άλλες μη κυρίαρχες ιδεολογίες σε μια καθαρά επαναστατική διαδικασία. Όχι μόνο στην αποτροπή της κυρίαρχης ιδεολογίας, αλλά και την υπονόμευση της άρχουσας τάξης, αλλά και στην παραγωγή ενός καινούργιου κινηματογραφικού λεκτικού" (Κολοβός, 1998:152).

Η δομή της εργασίας αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος θα αναπτυχθεί το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της ανάλυσης. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει αναφορά στη θεωρία του λόγου, την παιδική ηλικία, τους μύθους για την παιδική ηλικία, και στην νέα

κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας. Σαν μεθοδολογικό εργαλείο θα χρησιμοποιηθεί η αρχαιολογική ανάλυση του λόγου του Μ. Foucault. Στο δεύτερο μέρος θα παρουσιαστούν διεξοδικά και οι δύο ταινίες και θα ακολουθήσει η ανάλυση, σύμφωνα με τέσσερις άξονες (Άξονας Αντικειμένων, Άξονας Εκφοράς Λόγου, Άξονας Εννοιών, Άξονας Θεματικών). Θα αναδειχθεί πως αναπαρίσταται η αναλυτική κατηγορία της παιδικής ηλικίας. Ακολουθούν τα συμπεράσματα της μελέτης και ο επίλογος.

Α' ΜΕΡΟΣ

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Λόγος

Σημείο αναφοράς, στο τρόπο με τον οποίο θα προσεγγίσουμε την ταινία, είναι η έννοια του *λόγου*. Ο όρος «λόγος» [discourse] μπορεί σε γενικές γραμμές να οριστεί ως *ένας ιδιαίτερος τρόπος να μιλάει κάποιος για τον κόσμο* (ή για μια διάσταση του κόσμου) και να κατανοεί τον κόσμο (ή μία διάσταση του) (Phillips & Jorgensen, 2009:18). Παραδείγματα λόγων είναι: «ο επιστημονικός λόγος», «ο ιατρικός λόγος», «ο θρησκευτικός λόγος», «ο πολιτικός λόγος» κτλ (Phillips & Jorgensen, 2009:1). Η πραγματικότητα, τα φυσικά αντικείμενα και οι παραστάσεις βεβαίως και είναι υπαρκτά, αλλά προσλαμβάνουν το νόημά τους αποκλειστικά μέσα από τον λόγο (Phillips & Jorgensen, 2009:8-9).

Σύμφωνα με την Υβόν Κοσμά η έννοια του λόγου αναφέρεται σε ένα σύνολο εκφορών, το οποίο μας παρέχει μία γλώσσα, για να μιλάμε, έναν τρόπο να αναπαριστούμε την γνώση για κάποιο συγκεκριμένο θέμα, σε μία δεδομένη ιστορική στιγμή. Υπό αυτή την έννοια, ο λόγος αφορά την παραγωγή γνώσης διαμέσου της γλώσσας. Επομένως, ο λόγος είναι γλώσσα και πρακτική. Ο λόγος προσδιορίζει και παράγει αντικείμενα γνώσης, αποτελώντας ένα σύνολο ιδεών, εικόνων και πρακτικών, τα οποία καθορίζουν τι μπορεί να λεχθεί, από ποιόν και με ποιο τρόπο, τι αποτελεί αντικείμενο γνώσης και τι συνιστά σημαίνουσα πρακτική. Υπό αυτή την έννοια, το νόημα παράγεται στο εσωτερικό του εκάστοτε λόγου (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Οι γνώσεις που αποκτούμε για τα πράγματα και για τους άλλους ανθρώπους γύρω μας είναι «προϊόντα των ιστορικά καθορισμένων διαδράσεων μεταξύ των ανθρώπων» (Phillips & Jorgensen, 2009:5).

Η κοινωνική κατασκευή της γνώσης και της αλήθειας έχει κοινωνικές συνέπειες, δηλαδή διαφορετικές κοινωνικές ερμηνείες του κόσμου οδηγούν σε διαφορετικές κοινωνικές πράξεις και τελικά σε ένα νέο μέλλον για τον κόσμο, πάντα με ένα πέρασμα μέσα από την παράδοση που έχει καθιερωθεί ιστορικά και πολιτισμικά (Gergen, 2009:49).

Η εξουσία συνδέεται με τη γνώση επομένως, και με το λόγο, καθώς η εξουσία ευθύνεται για τη δημιουργία του κοινωνικού μας κόσμου. Οι λόγοι συνδέονται με την εξουσία, καθώς η λειτουργία τους αποτελεί μία κοινωνική πρακτική, που διαμορφώνει τον

κοινωνικό κόσμο (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Η εξουσία δεν πρέπει να θεωρείται μια συμπαγής και ομοιογενής κυριαρχία ενός ατόμου ή μιας ομάδας, που ασκείται απομονωμένα και ολοκληρωτικά, πάνω σε άλλα άτομα ή σε άλλες ομάδες. Η εξουσία θα πρέπει να αναλυθεί ως κάτι, που λειτουργεί με τη μορφή μιας αλυσίδας, μιας «οργανωμένης, ιεραρχικής, συντονισμένης συστάδας σχέσεων» (Foucault, 2005:136). Τα άτομα, ως υποκείμενα, που παράγουν ιδέες, υφίστανται και ασκούν εξουσία.

Οι λόγοι, ασκώντας εξουσία, συγκρούονται και προσπαθούν να παγιώσουν την αλήθεια την οποία πραγματεύονται. Ωστόσο, οι γνώσεις μας για τον κόσμο γύρω μας και τον εαυτό μας δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται ως δεδομένες αντικειμενικές αλήθειες, αλλά αποτελούν μάλλον προϊόντα των δικών μας κρίσεων ή προϊόντα λόγου. «Για κάθε κατάσταση πραγμάτων είναι δυνατός ένας απεριόριστος αριθμός περιγραφών και εξηγήσεων» (Gergen, 2009:47).

Για τον Foucault η αλήθεια είναι κατασκευή του λόγου. Δεν μπορούμε να γνωρίσουμε την απόλυτη αλήθεια, εφόσον δεν μπορούμε να μιλήσουμε έξω από το λόγο. Επομένως, δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από την αναπαράσταση. Ο λόγος αναφέρεται όχι μόνο στα καθαυτά λεγόμενα, αλλά και στο τι μπορεί να ειπωθεί και από ποιον σε μια δεδομένη κοινωνία. Αυτό που έχει σημασία δεν είναι ποια είναι η αληθινή ερμηνεία της πραγματικότητας, αλλά τι θεωρείται αληθές στα εκάστοτε ιστορικο-κοινωνικά συμφραζόμενα (Δοξιάδης, 2015:12-13).

Τα αφηγήματα γύρω από τις ζωές των παιδιών αναπαριστούν όψεις τις παιδικής ηλικίας, προβάλλουν ένα καθεστώς αλήθειας και σχετίζονται με άλλους λόγους που αναφέρονται στην παιδική ηλικία (πχ λόγος της ψυχολογίας, της παιδαγωγικής, της κοινωνιολογίας, κλπ.). Το «καθεστώς αλήθειας» παράγεται από τα συστήματα εξουσίας κάθε κοινωνίας και εποχής και παράγει αποτελέσματα εξουσίας. Πώς συμβαίνει αυτό; Μέσω των λόγων που συνυπάρχουν ή συγκρούονται μεταξύ τους, προκειμένου να καθορίσουν τι είναι αληθές ή ψευδές. Ορισμένες δηλώσεις «φυσικοποιούνται», δηλαδή γίνονται αποδεκτές ως αληθείς. Για παράδειγμα, κυρίαρχος λόγος είναι ο επιστημονικός λόγος και οι θεσμοί που τον παράγουν (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Επιπλέον, ο «λόγος» έχει ιδεολογική λειτουργία. Το πως αντιλαμβανόμαστε και περιγράφουμε την κοινωνική πραγματικότητα διαμεσολαβείται από τις αξίες, τις ιδέες, τις πεποιθήσεις μας

Η άποψη του M. Foucault είναι πως οι λόγοι συμβάλουν σημαντικά στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας μας, αλλά και των αντικειμένων που μπορούμε να γνωρίσουμε. Το υποκείμενο (ατομικό και συλλογικό) κατασκευάζεται μέσω των λόγων. Οι διάφοροι λόγοι προσδίδουν διαφορετικές θέσεις στα υποκείμενα, θέσεις που ενδεχομένως αντιφάσκουν

μεταξύ τους. Η ταυτότητα ενός υποκειμένου ή μίας ομάδας συγκροτείται μέσα από τους λόγους, αποκτά μία σχετική σταθερότητα και επιτελεί μία κοινωνικο- πολιτική «λειτουργία». Ακόμα, η ταυτότητα παράγεται, αναπαράγεται και μετασχηματίζεται μέσα από συμβολικές συσχετίσεις που γίνονται στο πεδίο της δράσης. Επομένως, το υποκείμενο είναι αποκεντρωμένο. Αυτή η θέση έρχεται σε ρήξη με τη κυρίαρχη δυτική άποψη περί αυτόνομου, ελεύθερου, ανεξάρτητου, ορθολογικού ατόμου. Οι λόγοι, που (ανα)παράγονται για την παιδική ηλικία, συμβάλλουν στο τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται τα παιδιά από τους ενήλικες που αποδέχονται αυτό το λόγο στα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Ο κινηματογράφος, ως αναπαραστάση, συμπεριλαμβάνεται στις *ρηματικές πρακτικές*, όπως είναι ο όρος που χρησιμοποιούν οι μετα-δομιστές, μέσω των οποίων συγκροτείται ο κοινωνικός κόσμος, οι κοινωνικές ταυτότητες και οι κοινωνικές σχέσεις (Clegg, 1989). Ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ιδεολογικούς σκοπούς από τους κυρίαρχους λόγους της εποχής. Είναι ιδεολογικός, γιατί τα προϊόντα του αποτελούν συστήματα αναπαραστάσης εικόνων, μύθων, ιδεών ή αντιλήψεων. Η μυθοπλασία, η ιστορία, η πραγματικότητα ως κινηματογραφική εικόνα, αποτελούν ιδεολογικά πεδία, γιατί εκφράζουν μια μορφή σχέσης τους με τον κοινωνικό χώρο, τον κόσμο που ζουν οι θεατές (Κολοβός, 1988:138). Οι αφηγήσεις δεν είναι απαραίτητο να εναρμονίζονται με τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής. Μπορεί να αναπαράγουν εναλλακτικούς λόγους πάνω σε διάφορα ζητήματα, όπως αυτό της παιδικής ηλικίας, που μας απασχολεί, ή ακόμα, και να αναπαράγουν στερεότυπα, προκειμένου να ασκήσουν κριτική πάνω τους (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Παιδική ηλικία

Γνωρίζουμε αρκετά για την κοινωνική υπόσταση των παιδιών στις σύγχρονες κοινωνίες, ωστόσο δεν γνωρίζουμε αρκετά πράγματα για την παιδική ηλικία του παρελθόντος. Σημαντική υπήρξε η μελέτη του Philippe Aries, ο οποίος υποστήριξε πως κατά τον Μεσαίωνα δεν υπήρχε σαφώς προσδιορισμένο ηλικιακό φάσμα της παιδικής ηλικίας που διακρινόταν από την υπόλοιπη ηλικιακή κλίμακα με ένα σύνολο ειδικών θεσμών. Οι κοινωνίες του Μεσαίωνα δεν αδιαφορούσαν για τα παιδιά, ωστόσο απουσιάζει ιστορικά ως όρος «παιδική ηλικία» εκείνη την εποχή. Τα παιδιά θεωρούνταν ενήλικοι σε μικρογραφία. Η απουσία διαφοροποίησης των παιδιών από τους ενήλικους σήμαινε ότι, μόλις τα παιδιά έδιναν σημάδια αυτονομίας, αναλάμβαναν ρόλους ενηλίκων (Μακρυνιώτη, 2001).

Από τα τέλη Μεσαίωνα παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές με συνέπεια το διαχωρισμό της παιδικής ηλικίας από τους ενήλικους. Ο θεσμοθετημένος διαχωρισμός της παιδικής ηλικίας από άλλες κατηγορίες επιτελέστηκε τον 19^ο, ως αποτέλεσμα κοινωνικών διεργασιών. Αυτό φαίνεται από το γεγονός πως από τα μέσα του 18^{ου} για πρώτη φορά θέματα όπως η υγεία, η επιβίωση, η διατροφή, η ευημερία και η προστασία του παιδιού γίνονται αφορμή, για να θεσμοθετηθούν οι υποχρεώσεις και τα καθήκοντα τόσο των γονέων, όσο και της κοινωνίας προς τα παιδιά. Μέσα από αυτούς τους θεσμούς, η παιδική ηλικία απέκτησε γνωρίσματα, αδυναμίες, κρίνεται ικανή για ορισμένες δραστηριότητες και αποκλείστηκε από άλλες (Πεχτελίδης, 2015).

Οι κλασικές θεωρίες κοινωνικοποίησης (η *ψυχαναλυτική* προσέγγιση του Freud, η προσέγγιση του Piaget, η *λειτουργιστική* προσέγγιση του Durkheim και η *δομολειτουργιστική* προσέγγιση Parsons) προσφέρουν έναν «επιστημονικό» λόγο για την προώθηση θέσεων για την λειτουργία κοινωνικών θεσμών και παγίωση αντιλήψεων σχετικά με την παιδική ηλικία. Μέσα από αυτές τις θεωρίες, παράγεται ένα πρότυπο της παιδικής ηλικίας καθολικό, αμετάβλητο και άρα δεδομένο. Η κοινωνικοποίηση, εφόσον αφορά το καθολικό παιδί, αντιπροσωπευτικό μιας ολόκληρης κατηγορίας, μετατρέπεται σε μια ενιαία, ομοιογενής και καθολική διαδικασία με στόχο την ανώδυνη είσοδο των νέων στην κοινωνική τάξη. Το άτομο αντιμετωπίζεται ως ένα παθητικό υποκείμενο το οποίο αναμένεται να συμμορφωθεί

στα κοινωνικά δεδομένα μέσα από την απαραίτητη φροντίδα και καθοδήγηση του ενήλικα (Μακρυνιώτη, 2001)

Τα βιολογικά δεδομένα δεν αποτελούν τους καθοριστικούς παράγοντες που ρυθμίζουν τις πράξεις των παιδιών. Το ζητούμενο είναι η διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στη δομή και στο δρών υποκείμενο, των κοινωνικών/δομικών περιορισμών, που υπαγορεύουν τις εμπειρίες του είναι κανείς παιδί. Η παιδική ηλικία τοποθετείται στην κοινωνική δομή, γίνεται κατανοητή σε συνάρτηση με τη δράση κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών παραγόντων και συνιστά μια κοινωνική κατηγορία, η οποία μεταβάλλεται στο χώρο και στο χρόνο. Η παιδική ηλικία είναι μια σύγχρονη κοινωνική κατασκευή. Η ανάπτυξη του παιδιού δεν μπορεί να προσεγγιστεί έξω και ανεξάρτητα από τον κοινωνικό και πολιτισμικό περίγυρο μέσα στον οποίο αυτή επιτελείται. Δεν υπάρχει ένα παιδί, αντιπροσωπευτικό μιας ολόκληρης κατηγορίας το οποίο αναπτύσσεται με βάση καθολικούς και αδιαφοροποίητους νόμους (Πεχτελίδης, 2015).

Τέλος, η παιδική ηλικία συνιστά ένα κοινωνικό δράμα, που παγιώνεται χρονικά μέσω της επιτελεστικής επανάληψης (performative reiteration) σωματικών πρακτικών. Η έννοια της παιδικής ηλικίας αναφέρεται στις διαδικασίες και δοκιμασίες μέσω των οποίων ενσωματώνεται το ηγεμονικό πολιτισμικό ιδεώδες της παιδικής ηλικίας. «Το ενσώματο υποκείμενο «παιδί» είναι το προϊόν των περιορισμών και των επιταγών που θέτει η ηγεμονική κανονικότητα γύρω από την παιδική ηλικία, αλλά και φορέας εναλλακτικών νοημάτων που αμφισβητούν την επιτελεστική ισχύ του κανονικού. Επομένως το παιδικό σώμα αποτελεί ένα πεδίο ανταγωνισμού, δηλαδή ένα πεδίο όπου διαδραματίζονται επιτελεστικά σχέσεις εξουσίας, επιθυμίας, ταύτισης, ιδιοποίησης και αποποίησης (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Η παιδική ηλικία ως κοινωνική κατασκευή αφορμάται από λόγους, οι οποίοι καθορίζουν τα χαρακτηριστικά των παιδιών και τον τρόπο αντιμετώπισης τους από τους ενήλικες. Οι λόγοι, οι οποίοι παράγουν ισχυρές εικόνες για την παιδική ηλικία, είναι τρεις: α) το εγγενώς κακό παιδί, β) το εγγενώς καλό παιδί, γ) το εγγενώς ικανό παιδί. Οι τρεις αυτοί μύθοι, αν και αντιφατικοί πολλές φορές, χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα, προκειμένου να εννοιολογηθεί η παιδική ηλικία (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Ο πρώτος μύθος αναπτύχθηκε κατά τον 16ο και 17ο αιώνα μέσα από πουριτανικά χριστιανικά δόγματα. Ο μύθος αυτός προβάλλει την εικόνα του παιδιού ως εγγενώς κακού, άγριου, φιληδονικού, απείθαρχου. Το παιδί πρέπει να περάσει από την κατάσταση του πρωτόγονου σε αυτή του πολιτισμένου ανθρώπου. Αυτό πραγματώνεται με τον αυστηρό έλεγχο από τους ενήλικες, οι οποίοι οφείλουν να πειθαρχήσουν πάνω του, ώστε παιδί να

αποφύγει τις «κακές» επιρροές και ηδονές. Η κοινωνικοποίηση έχει σκοπό να κάνει το εκ φύσεως ανυπάκουο και άτακτο παιδί να υποταχθεί στις απαιτήσεις της κοινωνίας, για να εκπολιτιστεί το ίδιο αλλά και κυρίως για να πάψει να αποτελεί απειλή προς την κοινωνία. Η ενσωμάτωση του βάρβαρου παιδιού στην κοινωνική δομή πραγματοποιείται μέσω ορθολογικού, απρόσωπου, ηθικοπλαστικού προσανατολισμού και τιμωρίας (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Ο δεύτερος μύθος για την παιδική ηλικία είναι ο ρομαντικός μύθος, ο οποίος αναπτύχθηκε στον 18ο αιώνα. Σύμφωνα με αυτόν το παιδί είναι εκ φύσεως καλό, αγαθό και αγνό και χρήζει προστασίας από τους ενήλικες. Το παιδί έχει κάποια βιολογικά χαρακτηριστικά τα οποία το προτρέπουν να γίνει η καλύτερη εκδοχή του εαυτού του. Η παιδική ηλικία θεωρείται πως πρέπει να είναι ξέγνοιαστη, ανέμελη και γεμάτη παιχνίδι ώστε το παιδί να ζήσει την ηλικία του. Ο Rousseau έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή πάνω στη διαμόρφωση αυτού του μύθου, μέσα από το έργο του Εμίλ. Το παιδί του Rousseau γεννιέται καλό και μοναδικό και ο ενήλικας οφείλει να προστατέψει την παιδικότητα αυτή. Το παιδί είναι αγνό, αμόλυντο, καθόλου φιλήδονο και φαίνεται πως η «διαφθορά» έρχεται μετέπειτα όταν γνωρίζει σταδιακά τα «μυστικά» της ενήλικης ζωής (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Ο τρίτος μύθος σχετικά με την παιδική ηλικία είναι απόρροια του νεοφιλελεύθερου καθεστώτος. Το παιδί σε αυτόν τον μύθο θεωρείται ως εγγενώς ικανό και συμμετοχικό. Δίνεται βάρος στην ατομική ελευθερία, την αυτονομία και την υπευθυνότητα. Στην διαμόρφωση αυτού του μοντέλου σημαντικό είναι να ακούγεται η άποψη των παιδιών και να έχουν δικαίωμα επιλογής και συμμετοχής στα κοινά. Αυτός ο τρόπος κοινωνικοποίησης δημιουργεί νέες δυνατότητες στα παιδιά αλλά και νέες μορφές ελέγχου πάνω τους. Τα παιδιά χτίζουν το ατομικό τους ανθρώπινο κεφάλαιο ως μια επένδυση στο μέλλον και όχι για να λειτουργήσουν ως κοινωνικά δρώντα του παρόντος. Οι ευθύνη της επιτυχίας ή της αποτυχίας μετατίθεται κυρίως στο άτομο, στο παιδιά, δημιουργώντας έτσι ανισότητες. Η ελευθερία και η αυτονομία, που καλείται να έχει το παιδί, ουσιαστικά εξυπηρετούν την ανάγκη της νεοφιλελεύθερης ορθολογικότητας για προσαρμοστικά και με επιχειρηματικότητα άτομα. Η υπευθυνότητα και η ενεργητικότητα του παιδιού εντάσσονται στο πλαίσιο ενός επιχειρηματικού εαυτού και βρίσκονται σε άμεση σχέση με τις σχέσεις ανταλλαγής της καπιταλιστικής αγοράς (Πεχτελίδης, 2015).

Η Νέα Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας εξετάζει την υποκειμενική οπτική της παιδικής εμπειρίας, δηλαδή άμεσα τη παιδική πραγματικότητα (τα δικαιώματα που έχουν, οι συνθήκες διαβίωσης κάτω από τις οποίες ζουν, οι ρόλοι που τους δίνονται και αναλαμβάνουν) και απομυθοποιεί την παιδική ηλικία ως «τη χρυσή περίοδο» της ζωής του

ανθρώπου (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012). Για τη δυτικό-κεντρική αντίληψη, τα παιδιά οφείλουν να μεγαλώνουν σε ένα ασφαλές οικογενειακό περιβάλλον, να έχουν δικαιώματα στην εκπαίδευση, την ψυχαγωγία κτλ. Ωστόσο, υπάρχουν ομάδες παιδιών (τα παιδιά των φαναριών, τα παιδιά των δρόμων, τα παιδιά στρατιώτες), οι οποίες δε συμμορφώνονται στο πρότυπο του δυτικού παιδιού. Ακόμα, η Νέα Κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας τονίζει πως οι ανάγκες των παιδιών δεν γίνονται σεβαστές και ενισχύει την απονομή δικαιοσύνης στα παιδιά (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Κυρίαρχη αντίληψη είναι ότι δεν υπάρχει μία ενιαία και καθολική “παιδική ηλικία”. Η παιδική ηλικία είναι κοινωνική κατασκευή, άρα ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένη και μεταβαλλόμενη. Ο προσδιορισμός του όρου «παιδί» βασίζεται στη διερεύνηση της κοινωνικής του ταυτότητας, και όχι με βάση το ηλικιακό φάσμα. Η Νέα κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας θέτει υπό αμφισβήτηση τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα ηλικιακά στάτους των παιδιών και των ενηλίκων, καθώς οι διαφορές αυτές είναι ασυνεχείς και αυθαίρετες. Συχνά, χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας θεωρούνται αρνητικά σε σχέση με αυτά των ενηλίκων. Για παράδειγμα, τα παιδιά προσδιορίζονται ως «ανώριμα» σε σχέση με τους «σοβαρούς ενήλικες». Συνεπώς, το στάτους των παιδιών υποβαθμίζεται και αναδύεται μια σχέση εξουσίας. Όσον αφορά τα κοινωνικά δικαιώματα τα παιδιά δε διαφοροποιούνται αισθητά από τους ενηλίκους, αλλά, σχετικά με τα πολιτικά τους δικαιώματα τα παιδιά δεν συμμετέχουν στη λήψη αποφάσεων, δεν έχουν δικαίωμα ψήφου (Αυγητίδου, Γεργοπούλου & Μουταφίδου, 2013).

Στη Νέα κοινωνιολογία της παιδικής ηλικίας η έννοια του παιδιού αποφυσικοποιείται. Δεν θεωρείται δηλαδή, πως το παιδί εκ φύσεως έχει κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, εξαιτίας του ηλικιακού φάσματος στο οποίο ανήκει, συμπεριλαμβανομένης και της σεξουαλικότητας του. Αυτό, διαφαίνεται στο γεγονός ότι διαφορετικές κοινωνίες αντιλαμβάνονται διαφορετικά τη σεξουαλικότητα των παιδιών. Στη δυτικό-κεντρική σκέψη το παιδί θεωρείται ανίδεο σε ζητήματα σεξουαλικότητας και οι περισσότεροι γονείς δυσκολεύονται να συζητήσουν με τα παιδιά τους για το θέμα αυτό. Για το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας, η δυσκολία αυτή θεωρείται φυσιολογική. Στη Νέα κοινωνιολογία της Παιδικής ηλικίας η διερεύνηση της σεξουαλικής ταυτότητας δεν είναι μόνο χαρακτηριστικό των ενηλίκων, αλλά μπορούν να το έχουν και τα παιδιά.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Αρχαιολογική ανάλυση του λόγου του M. Foucault

Στις αναλύσεις των ταινιών θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα εξής ερωτήματα: πως αναπαρίσταται η παιδική ηλικία ενός διεμφυλικού παιδιού, ποιοι λόγοι υπεισέρχονται στην αφηγηματική επικράτεια της ταινίας, τι πολιτικές και κοινωνικές συνέπειες παράγουν για αναφορικά με τη συγκρότηση της παιδικής ηλικίας.

Για να απαντήσουμε τα παραπάνω ερωτήματα, θα προσπαθήσουμε να εφαρμόσουμε την αρχαιολογική ανάλυση του M. Foucault. Με δεδομένο ότι η γνώση δεν αποτελεί αντανάκλαση της πραγματικότητας και η αλήθεια είναι μία κατασκευή του λόγου, αυτό που τον ενδιέφερε ήταν να διερευνήσει ποιες αποφάνσεις γίνονται δεκτές ως αληθείς και αναγνωρίζονται ως φορείς σημασίας σε μία συγκεκριμένη ιστορική εποχή (Phillips & Jorgensen, 2009). Συγκεκριμένα θα αναφερθούμε στους τέσσερις άξονες:

1. στην *αναφορικότητα* του λόγου, δηλαδή στα αντικείμενα τα οποία επιλέγονται να αναπαρασταθούν, ή αλλιώς τα αντικείμενα γύρω από τα οποία γίνονται οι δηλώσεις.
2. στην *υποκειμενικότητα* του λόγου, ή αλλιώς στους τρόπους από όπου εκφέρεται ο λόγος και διατυπώνονται οι δηλώσεις
3. στην *εννοιολόγηση*, δηλαδή στις έννοιες γύρω από τις οποίες αναπτύσσεται ο λόγος και παράγεται η γνώση
4. στις *θεματικές και θεωρίες*, δηλαδή οι δηλώσεις που αναπτύσσονται σχετικά με άλλες θεωρίες (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012).

Στον άξονα αντικειμένων θα αναδειχθεί το χώρο-χρονικό πλαίσιο που συνθέτει την «πραγματικότητα» της ταινίας. Ο σκηνοθέτης επιλέγει στοιχεία που υπάρχουν, και τα συνθέτει κατά τρόπο, ώστε να εξυπηρετούν την ιστορία που θέλει να διηγηθεί (Πεχτελίδης & Κοσμά, 2012:48). Στον άξονα εκφοράς του λόγου στόχος είναι να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η αφήγηση της ιστορίας, το πως εμπλέκονται τα υποκείμενα, οι χαρακτήρες στο λόγο, αλλά και την προέλευση και την απεύθυνση του λόγου. Μέσω της εννοιολόγησης, θα δούμε τις έννοιες σε σχέση με τα αναφερόμενα τους, τι λόγος παράγεται γύρω από αυτό το θέμα. Τέλος στις θεματικές θα αναφερθούν άλλα θέματα που εμπλέκονται στην ταινία, οι

ιδεολογικές θέσεις για την παιδική ηλικία, γύρω από τις οποίες παίζεται κάποιο παιχνίδι ανταγωνισμού με στόχο την άσκηση εξουσίας ή την αντίσταση σε αυτήν (Πεχτελίδης, 2015).

B' ΜΕΡΟΣ

ΑΝΑΛΥΣΗ ΛΟΓΟΥ

«Ma Vie En Rose» (Η ζωή μου είναι ροζ)

Πλοκή

Όταν η οικογένεια Fabre μετακομίζει στο σπίτι όλα μοιάζουν τέλεια, εκτός από το γεγονός πως το νεότερο μέλος της οικογένειας ,ενώ έχει γεννηθεί αγόρι νιώθει πως είναι κορίτσι και θέλει να ζήσει ως κορίτσι. Έχει πρότυπο την Pamela, οποία ως άλλη Barbie, έχει σειρά στην τηλεόραση, οπού ζει σε έναν μαγικό κόσμο σαν κουκλόσπιτο. Η οικογένεια του πιστεύει πως απλώς ο Ludovic ψάχνει την ταυτότητα του και πως όλα θα λήξουν γρήγορα. Τα προβλήματα ξεκινάνε, όταν ο γίνεται φίλος με τον Jerome γιο του εργοδότη του πατέρα του Ludovic και εκφράζει την επιθυμία του να τον παντρευτεί, όταν ο ίδιος δεν θα είναι πια αγόρι. Όταν επισκέπτεται το σπίτι του Jérôme, ο Ludovic παριστάνει πως παντρεύονται οι δυο τους, πηγαίνει στο δωμάτιο της αδερφής του Jerome, φορά ένα φόρεμα της, χωρίς να ξέρει πως αδερφή του είναι νεκρή και το διατηρούσαν στην μνήμη της. Η μητέρα του Jérôme βλέπει τη σκηνή και οργίζεται, όπως και οι γείτονες. Ο Ludovic έχει δημιουργήσει με τη φαντασία του έναν κόσμο ίδιο με αυτό του προτύπου του, της Pamela, και εδώ βλέπουμε ως αντίδραση να χάνεται σε αυτόν τον κόσμο, για να ξεφύγει από την δύσκολη κατάσταση.

Η κοινότητα στρέφεται εναντίον του Ludovic και κατ' επέκταση και η υπόλοιπη οικογένεια Fabre. Οι γονείς του αποφασίζουν πως πρέπει να πάει σε ψυχολόγο και ο πατέρας του τον πάει σε μια ομάδα ποδοσφαίρου σε μια προσπάθεια να κάνει τον γιο του «κανονικό» αγόρι. Έπειτα, ο Ludovic, αφού εμφανίζεται σαν τη «Χιονάτη» σε μια σχολική παράσταση, παίρνοντας τη θέση του κοριτσιού που πρωταγωνιστούσε και προσπαθώντας να φιλήσει τον Jérôme, οι γονείς των μαθητών απαιτούν την αποβολή του από το σχολείο. Ο Ludovic στην προπόνηση ποδοσφαίρου γίνεται θύμα εκφοβισμού από συνομήλικους του και κλείνεται στον καταψύκτη αποπειρώμενος να αυτοκτονήσει. Τον βρίσκουν πάνω στην ώρα και του επιτρέπεται να φορέσει φούστα σε ένα πάρτι ενός κοριτσιού από την γειτονιά. Παρόλο που, οι γείτονες του φέρονται φιλικά, ο πατέρας του απολύεται την επόμενη μέρα και μια από τις

επόμενες ημέρες βρίσκουν στο σπίτι γραμμένη με σπρί τη φράση *dehors tapettes* (έξω οι θηλυπρεπείς/ομοφυλόφιλοι). Η Hanna κατηγορεί τον Ludovic για όσα έχουν συμβεί. Στην προσπάθεια της μητέρας να τον κάνει ετεροφυλόφιλο του κόβει τα μαλλιά, προκειμένου να μοιάσει στα αδέρφια του. Ο Ludovic, θυμωμένος με την μητέρα του, αποφασίζει να ζήσει με την γιαγιά του. Όταν ο Ludovic και η γιαγιά του επισκέπτονται την οικογένεια ένα σαββατοκύριακο, μαθαίνουν πως ο πατέρας του Ludovic βρήκε μια νέα δουλειά, εκτός πόλης και πως πρόκειται να μετακομίσουν. Στο νέο τους σπίτι ο Ludovic γίνεται φίλος με την Christine-Chris Delvigne, ένα κορίτσι οποίο συμπεριφέρεται σαν αγόρι. Η μητέρα της Κρις προσκαλεί τον Ludovic σε ένα αποκριάτικο πάρτι. Η Chris, φορώντας μια στολή πριγκίπισσας, ζητά από τον Ludovic να ανταλλάξουν στολές και όταν αυτός αρνείται τελικά τον αναγκάζει. Όταν η μητέρα του Ludovic βλέπει να φοράει φόρεμα, φοβάται ότι θα ξεκινήσουν πάλι τα προβλήματα με την κοινότητα και ξεσπάει, χτυπώντας τον, μέχρι οι παρευρισκόμενοι να την καθησυχάσουν. Σαν σε φαντασίωση, η Χάνα ακολουθεί τον Ludovic στον μαγικό κόσμο της Pamela. Μετά από αυτό το ξέσπασμα, αυτή και ο πατέρας του τελικά τον αποδέχονται.

I. Άξονας Αντικειμένων

Ο χώρος στον οποίο εξελίσσεται η πλοκή της ταινίας είναι τα βόρεια προάστια μίας γαλλικής πόλης και το μεσοαστικό περιβάλλον μίας άλλης γαλλικής πόλης (*αναφορικός χώρος*). Ο χρόνος που τοποθετείται η ιστορία είναι η δεκαετία του '90 και η μουσική που ακούνε γαλλική μπλουζ και ποπ. Τα σπίτια στα οποία διαμένουν είναι μεγάλα, ευρύχωρα με πολλά υπνοδωμάτια και μεγάλο κήπο. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής (αυτοκίνητα, έγχρωμη τηλεόραση, CD), τα ρούχα που φοράνε, η μουσική που ακούν είναι όλα συμβατά με την κουλτούρα της δεκαετίας του '90. Στην κινηματογραφική πραγματικότητα υπάρχει μια μάρκα κούκλας, Pamela καθώς και η εκπομπή της η «Le Monde de Pam», η οποία διαμορφώνεται με την παρόμοια, αλλά πραγματική, γραμμή κούκλας, Barbie. Η δημιουργία αυτής της φανταστικής κούκλας είναι αποκύημα του σκηνοθέτη, ωστόσο στηρίζεται σε πραγματικά αντικείμενα των 90s, όπως η κούκλα μόδας

Το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούνται οι χαρακτήρες χαρακτηρίζει μία εύπορη κοινωνική ομάδα, οι γυναίκες φοράνε προσεγμένα φορέματα και οι άντρες κουστούμια. Στη πρώτη σκηνή, στοιχείο επίσημης ενδυμασίας εμφανίζεται όταν ο μικρός Jerome υποχρεώνεται από τον πατέρα του να φορέσει παπιγιόν για το πάρτι υποδοχής που είχε οργανώσει η οικογένεια Fabre. Ο τρόπος διασκέδασης της μικρής κοινωνίας

περιλαμβάνει γεύματα και πάρτι με τους γείτονες. Μέσα από την εξέλιξη της ιστορίας βλέπουμε τις συντηρητικές απόψεις των ατόμων που ζουν σε αυτό το πλαίσιο. Οι προσπάθειες της κοινότητας επικεντρώνονται στο να γίνει ο Ludovic «κανονικός» (ο ανώτερος του Pierre Fabre και ο διευθυντής του σχολείου συμβουλεύουν τον πατέρα του Ludovic να επισκεφτούν ψυχολόγο). Όταν οι προσπάθειες τους δεν αποδίδουν καρπούς, απομακρύνουν τον Ludovic από το σχολείο και έπειτα, αναγκάζουν την οικογένεια να εγκαταλείψει την πόλη. Όλα αυτά δείχνουν τον πουριτανισμό και κλειστό χαρακτήρα της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Η επόμενη κοινότητα στην οποία εντάσσεται η οικογένεια Fabre, μετά την μετακόμισή τους, βρίσκεται στην *Clermont-Ferrand*, πόλη και κοινότητα στη Γαλλία. Αφορά ένα μεσοαστικό περιβάλλον τα σπίτια δεν είναι μεγάλα, δεν έχουν προσεγμένους κήπους, οι δρόμοι είναι πολυσύχναστοι.

II. Άξονας Εκφοράς Λόγου

A. Εσωτερικές συνθήκες

α) Αφήγηση

Για να εντοπίσουμε ποιος μιλάει, ποιος αφηγείται την ιστορία πρέπει να βρούμε την θέση εκφοράς. Σύμφωνα με την ταξινόμησή που προτείνει ο Todorov (1977) στην αφηγηματική θεωρία του για την «αφηγηματική σκοπιά», μπορούμε να διακρίνουμε:

α) Τον παντογνωστικό τύπο αφήγησης: Από αυτήν τη θέση ο αφηγητής ή η αφηγήτρια γνωρίζει τα πάντα για τους χαρακτήρες της αφήγησης, π.χ. το πώς σκέφτονται ή το πώς αισθάνονται την κάθε στιγμή.

β) Τον αντικειμενικό τύπο αφήγησης: Όταν έχουμε αντικειμενικό τύπο αφήγησης, ο αφηγητής ή η αφηγήτρια δεν γνωρίζει τίποτα για τους χαρακτήρες, απλώς παρατηρεί και περιγράφει τα λόγια, τις κινήσεις και τις χειρονομίες τους.

γ) Τον υποκειμενικό τύπο αφήγησης. Στον υποκειμενικό τύπο αφήγησης ο αφηγητής ή η αφηγήτρια προσκολλάται σε κάποιον από τους χαρακτήρες και παρακολουθεί τα τεκταινόμενα της πλοκής μέσα από τη δική του/της σκοπιά (Κοσμά, 2015).

Η ταξινόμηση αυτή δημιουργήθηκε για την ανάλυση λογοτεχνικών αφηγήσεων, άρα πρέπει αυτή να προσαρμοστεί στις συνθήκες της φιλικής αφήγησης.

Η αφήγηση της ιστορίας είναι αφενός αντικειμενική, καθώς η φύση του κινηματογράφου είναι τέτοια. Το μάτι της κάμερας περιγράφει την πραγματικότητα του

κόσμου της ταινίας, αλλά, πολλές φορές, υπάρχουν υποκειμενικά πλάνα, όταν η οπτική της κάμερας ταυτίζεται με την οπτική που έχουν τα πρόσωπα της ταινίας. Για παράδειγμα, όταν η μητέρα του Jerome ανακαλύπτει τον γιό της και τον Ludovic να αναπαριστούν ένα γάμο στο σπίτι της, ο τρόπος της σκηνοθεσίας κάνει τον θεατή να βλέπει το σκηνικό μέσα από τα μάτια της μητέρας. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές που υπάρχουν σκηνές point of view shot (δηλαδή ένα υποκειμενικό πλάνο που γίνεται από τη σκοπιά ενός από τους χαρακτήρες, για να δείξει στο κοινό τη σκηνή, όπως θα φαινόταν μέσα από τα μάτια του χαρακτήρα) είναι κυρίως από την οπτική του πρωταγωνιστή, έτσι ώστε να δημιουργήσει την αίσθηση ότι ο θεατής βρίσκεται στη θέση του Ludovic. Από αυτά τα υποκειμενικά πλάνα, αλλά και από το γεγονός ότι, σχεδόν πάντα, η κάμερα ακολουθεί τον πρωταγωνιστή τόσο στην καθημερινότητα του (στο σπίτι, στο σχολείο, στη γειτονιά), όσο και στο φαντασιακό κόσμο που έχει δημιουργήσει ο ίδιος (όνειρα), καταλαβαίνουμε ότι κυριαρχεί ο υποκειμενικός τρόπος αφήγησης. Ο σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας διαφορετικά φωτιστικά στυλ, εξαρτώμενα από τη διάθεση της δοσμένης σκηνής, μεταδίδει στον θεατή την ψυχολογική κατάσταση του πρωταγωνιστή (στην αρχή της ταινίας και στον ονειρικό κόσμο τα χρώματα είναι θερμά, ενώ στα πλάνα μετά την παράσταση, που ο Ludovic παριστάνει την Χιονάτη, τα χρώματα γίνονται πιο μουντά, ψυχρά). Σημαντικό στοιχείο, στο να θεωρήσουμε ότι η σκοπιά είναι υποκειμενική, είναι η μουσική επένδυση η οποία συνδέεται με τα συναισθήματα και με τις επιθυμίες του πρωταγωνιστή (όταν ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στον φαντασιακό χώρο του η μουσική είναι ευχάριστη).

β) Χαρακτήρες:

- Ludovic Fabre:

Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Ludovic, ένα εφτάχρονο αγόρι, το οποίο δηλώνει πως θέλει να γίνει κορίτσι όταν μεγαλώσει. Στην πρώτη σκηνή εμφανίζεται φορώντας ένα ροζ φόρεμα, βάζοντας τα χείλια του, βάζοντας σκουλαρίκια. Τραγουδάει, ενώ προετοιμάζεται, και χαμογελάει στο χειροκρότημα των γειτόνων. Ακόμα και ο θεατής, αρχικά, μπορεί να νομίζει πως ο Ludovic είναι κορίτσι, αφού στο αρχικό πλάνο μοιάζει πολύ. Στην πορεία ανακαλύπτουμε πως, ενώ έχει γεννηθεί αγόρι (έχει γενετικά όργανα ενός άρρεν), και εξαιτίας αυτών οι συγγενείς τον θεωρούν αγόρι, ταυτίζεται με θηλυκά πρότυπα, θέλει να μοιάζει, να συμπεριφέρεται και να είναι κορίτσι. Αυτό διαφαίνεται στο ότι, αν και αγόρι, ταυτίζεται με την Pamela, μία κούκλα, φοράει φορέματα, παρακολουθεί εκπομπή για κορίτσια, παίζει με κούκλες, αλλά κυρίως γιατί αναφέρει συχνά πως, όταν μεγαλώσει, θα

γίνει κορίτσι και θα παντρευτεί τον φίλο του, Jérôme. Ο Ludovic, παρά τις πιέσεις από την οικογένεια, το σχολείο και την κοινότητα, φαίνεται να είναι πολύ σταθερός στην επιθυμία του, να μην υποχωρεί στις κοινωνικές επιταγές, αλλά να διεκδικεί με διάφορα μέσα αυτό που θέλει. Παρόλο που, μετά την πρώτη επίσκεψη στην ψυχολόγο, προσπαθεί να ταιριάζει ,μιμείται τους αδελφούς του, παραμένει στην ομάδα ποδοσφαίρου, που τον έχει βάλει ο πατέρας του , προσπαθεί να φιλήσει ένα κορίτσι, συνεχίζει να διερωτάται αν είναι αγόρι ή κορίτσι. Στον φαντασιακό κόσμο που πλάθει, για να ανταπεξέλθει από την πίεση, ο Ludovic είναι κορίτσι, μπορεί να πετάει, παντρεύεται τον Jérôme, το background είναι ζωνόχρωμο και πλαστικό, μοιάζει πολύ με αυτόν της Pamela,. Επιμένει έντονα στην επιλογή του και ενεργεί με τρόπο που καλύπτει τις ανάγκες του, ακόμα και όταν γνωρίζει πως οι πράξεις του θα έχουν κυρώσεις. Τον βλέπουμε σε κάποιες σκηνές να έρχεται αντιμέτωπος με θρησκευτικούς προβληματισμούς, όταν αγωνιά αν θα πάει στην κόλαση, όταν ρωτάει ποιος αποφασίζει το φύλο η φύση ή ο Θεός. Η ανθεκτικότητα του φαίνεται και σε αυτό, καθώς φαντάζεται πως ο Θεός έπρεπε να τον κάνει κανονικά κορίτσι, αλλά έγινε λάθος και δίνει την δική του «επιστημονική» εξήγηση, αντίθετη με όσα του εξηγούν οι άνθρωποι του κοντινού του περιβάλλοντος.

Η ταινία αναπαριστά την σύγκρουση ανάμεσα στα κανονιστικά πρότυπα της κοινωνίας για το φύλο και τις επιθυμίες του ίδιου του πρωταγωνιστή. Από τη μία μεριά υπάρχει η επιθυμία από τον πρωταγωνιστή να ακολουθήσει τις κοινωνικές επιταγές, να μην προκαλεί προβλήματα στην οικογένεια, να τον αποδέχονται οι συμμαθητές του και από την άλλη παρατηρούμε την ενόρμηση του ατόμου να ικανοποιήσει τις δικές του επιθυμίες, ακόμα και αν αυτό σημαίνει την εναντίωση στους κανόνες. Η επιμονή του στην επιλογή του διαφαίνεται και από το γεγονός πως, όταν σώζεται από την απόπειρα αυτοκτονίας του, αυτό που θέλει είναι να εμφανιστεί με φούστα στη γιορτή της γειτόνισσάς του. Ακόμα και όταν αναγκάζεται να κόψει τα μαλλιά του, η αντίστασή του είναι να φύγει από το σπίτι και να μείνει με την γιαγιά του. Στο νέο του περιβάλλον συνεχίζει να φαντάζεται τον κόσμο της Pamela, κάτι που μας δείχνει πως παρ' όλη την αλλαγή σπιτιού και περιβάλλοντος, συνεχίζει να θέλει αυτό που ήθελε και πριν, δηλαδή να είναι κορίτσι.

- Hanna Fabre

Βασικός χαρακτήρας στην πλοκή της ιστορίας είναι η μητέρα του Ludovic. Δεν φαίνεται στην ταινία ότι έχει σταθερή εργασία, αλλά ότι έχει επικεντρωθεί στις δουλειές του σπιτιού και την ανατροφή των παιδιών. Φαίνεται πως ο λόγος της, σχετικά με τις αποφάσεις που θα ληφθούν στην οικογένεια, έχει βάρος πχ όταν το βράδυ μαλώνει το ζευγάρι σχετικά

με το αν θα επισκεφτεί ο Ludovic την ψυχολόγο, αρχικά υποστηρίζει το Ludovic. Την επόμενη μέρα ωστόσο, βλέποντας το γιο της αποφασισμένο να ντύνεται σαν κορίτσι, εκείνη αποφασίζει να επισκεφτούν μία ψυχολόγο. Παρουσιάζεται ως στοργική μητέρα η οποία, επηρεασμένη από την κοινότητα, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην αγάπη που έχει για τα παιδιά της και την κοινωνική κατακραυγή, όπως το φόβο της ενδεχόμενης απόλυσης του άντρα της από τη δουλειά και την οικονομική αστάθεια.

Αρχικά, δικαιολογεί την συμπεριφορά του Ludovic, όταν στην γιορτή που έχουν οργανώσει εμφανίζεται ντυμένος ως κορίτσι «Ψάχνουμε για την ταυτότητά μας μέχρι να είναι επτά. Το διάβασα στο «Marie Claire» Αυτή η απάντηση, μας δείχνει εν μέρει, ότι δεν θεωρεί το περιστατικό ως κάτι σοβαρό, πως είναι μια φάση ή ένα πείσμα του γιου της. Επίσης, κρίνοντας από αυτή τη φράση και γενικότερα από την παρουσία της Hanna, μπορούμε να διακρίνουμε διάφορα στερεότυπα. Παρά τη δυναμικότητά της, μέσα από τον ρόλο που έχει στην κοινότητα και στην οικογένεια, παρουσιάζει πως οι γυναίκες μένουν στο σπίτι, πρέπει να είναι χαριτωμένες και όμορφες, μαγειρεύουν, διαβάζουν και ενημερώνονται από γυναικεία περιοδικά.

Βλέποντας την στάση και τις αντιδράσεις των γειτόνων, η συμπεριφορά της Hanna αλλάζει, γίνεται πιο σκληρή και άκαμπτη απέναντι στον Ludovic. Μετά από τον εκφοβισμό που δέχτηκε ο γιός της και την απόπειρά αυτοκτονίας του, η Hanna αποκτά την δυναμική στάση της, αφήνοντάς τον γιο της να φορέσει φούστα, δικαιολογώντας τον παράλληλα στους γείτονες, αλλά και στον εαυτό της. Όταν η οικογένειά της δέχεται κοινωνικού αποκλεισμό, ο γιος της αποβάλλεται, ο άντρας της απολύεται και αναγκάζονται να μετακομίζουν, η Hanna συχνά κατηγορεί τον Ludovic για την κατάστασή τους. Στην αγωνία της να μην στιγματιστεί η οικογένεια και απομακρυνθεί και από αυτή την κοινότητα, έχει ένα τελευταίο ξέσπασμα, χτυπάει τον Ludovic. Μετανιωμένη, όταν ξυπνάει, δηλώνει πως αποδέχεται την ταυτότητά του και πως θα τον αγαπάει ότι κι αν επιλέξει.

- Υπόλοιπα μέλη της οικογένειας Fabre

Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας είναι τα δύο αδέρφια του (Thom και Jean), η αδερφή του (Zoé), ο πατέρας του (Pierre), και η γιαγιά του (Elisabeth). Τα δύο αγόρια της οικογένειας δεν παίζουν σημαντικό ρόλο στην ζωή του πρωταγωνιστή. Ο Ludovic προσπαθεί να τους παρατηρήσει και να τους μιμηθεί, αλλά δεν τα καταφέρνει (βλέπει τα δυο αγόρια να παίζουν τους cowboys, αλλά δεν φαίνεται να κατανοεί το νόημα του παιχνιδιού). Τα αγόρια για να μην αποκλειστούν κι αυτά από την σχολική κοινότητα, ενώ είναι παρόντες στον εκφοβισμό του αδελφού τους, παραμένουν άπραγοι. Η αδερφή του είναι, γενικά,

υποστηρικτική και εκείνη που τον βοηθά στην αναζήτηση του σχετικά με το φύλο στο οποίο ανήκει (του εξηγεί με βιολογικούς όρους και έπειτα θρησκευτικούς). Ο Ludovic ταυτίζεται περισσότερο μαζί της. Όταν έρχεται η έμμηνος ρύση στην αδερφή του, ο Ludovic φαίνεται να θέλει να της μοιάσει, λέγοντας πως κι εκείνος, επειδή πονάει η κοιλιά του, έγινε γυναίκα.

Ο πατέρας του Ludovic είναι η πατριαρχική φιγούρα στην οικογένεια. Ενώ στην αρχή φαινόταν να μην δίνει ιδιαίτερη σημασία στον ιδιαίτερο τρόπο συμπεριφοράς του Ludovic, σε σχέση με τα αδέρφια του, μετά τη παρέμβαση του εργοδότη του και ολόκληρης της κοινότητας, απέκτησε μια σχεδόν εχθρική και απόμακρη συναισθηματικά στάση, που έφτασε και στην τιμωρία. Φαίνεται να είναι εκνευρισμένος και απογοητευμένος από την θηλυπρεπή συμπεριφορά του γιου του και του επιβάλλει να συμπεριφέρεται με τρόπο που να αρμόζει στα έμφυλα στερεότυπα ενός αγοριού (πχ να παίζει ποδόσφαιρο, να μην παίζει με κούκλες). Θεωρεί τη συμπεριφορά του Ludovic ως ανωριμότητα της ηλικίας, λάθος πρότυπα από την μητέρα. Προς το τέλος, φαίνεται πως απενεχοποιεί τον Ludovic, όταν απολύεται δεν τον κατηγορεί, αλλά ρίχνει το φταίξιμο στον εργοδότη και στην γειτονιά, οι οποίοι υπήρξαν υποκριτές. Επίσης, τον υπερασπίζεται, όταν επισημαίνει στην Hanna πως γίνεται σκληρή μαζί του, και στο τέλος τον αποδέχεται για αυτό που είναι.

Η γιαγιά είναι αυτή που, από την αρχή, εντοπίζει στον Ludovic αρκετά στοιχεία θηλυπρέπειας. Είναι η μόνη που υποστηρίζει τον Ludovic, δίνοντάς του μια διέξοδο από την πραγματικότητα (τον προέτρεψε να ονειρευτεί και να πλάσει έναν φανταστικό κόσμο), αλλά και στηρίζοντας τον στον πραγματικό κόσμο, όταν εκείνος ήθελε να φορέσει φούστα. Ο Ludovic, αντιλαμβανόμενος την υποστήριξη και την αποδοχή της γιαγιάς του, στρέφεται σε εκείνη, όταν πιέζεται από την οικογένειά του (του κουρεύουν τα μαλλιά και εκείνος ζητάει να μείνει με την γιαγιά του).

- Chris- Christine

Είναι ένα κορίτσι, στη νέα γειτονιά που μετακομίζει η οικογένεια Fabre, η οποία συστήνεται στο Ludovic ως Chris. Γενικά, η εμφάνιση της δεν συμβαδίζει με τα έμφυλα στερεότυπα, καθώς φοράει παντελόνια και φαρδιές μπλούζες, έχει κοντό κούρεμα, δεν παίζει με κούκλες, παίζει παιχνίδια ρόλων με cowboys κλπ. Σε αντίθεση με την περίπτωση του Ludovic στην προηγούμενη κοινότητα, η Chris φαίνεται να έχει γίνει αποδεκτή από το κοινωνικό της περιβάλλον, καθώς η επιθυμία της να φορέσει την αποκριάτικη στολή του Ludovic δεν προκάλεσε καμία αίσθηση στα υπόλοιπα παιδιά της γειτονιάς. Μάλιστα η μητέρα της Christine καθυσόχασε την Hanna, όταν αυτή τιμώρησε τον Ludovic, λέγοντάς της πως δεν είναι κάτι τόσο σημαντικό, πως αντάλλαξαν απλά στολές.

B. Εξωτερικές συνθήκες

Ο κινηματογραφικός χώρος φαίνεται να είναι δυο αντίθετες σχετικά γειτονιές, αλλά τα γυρίσματα έγιναν στην κοινότητα της Γαλλίας, Énvy. Ο σκηνοθέτης είναι ο Alain Berline, σεναριογράφοι της ταινίας οι Alain Berline και Chris Vander Stappenr και παραγωγός η Carole Scotta. Ο Alain Berline είναι συγγραφέας, σκηνοθέτης και δραστηριοποιείται επίσης, στον τομέα της τηλεοπτικής διαφήμισης. Έχει σκηνοθετήσει και τις ταινίες *Le Mur*, *Passion of Mind*, *La Maison du canal*, and *J'aurais voulu être un danseur*. Έγινε γνωστός από τις ταινίες *Ma Vie en Rose* (1997), *The Wall* (1998) και το *The House by the Canal* (2003). Ο Βέλγος σεναριογράφος Chris Vander Stappenr είναι επίσης, συγγραφέας και σκηνοθέτης. Τα σενάρια του και οι ταινίες του συχνά ασχολούνται με την θηλυκή ομοφυλοφιλία και το φύλο, όπως το *Family Pack* (2000) και το *Tous les papas ne font pas pipi debout* (1998).

Το *Ma vie en Rose* ήταν, κατά μία έννοια, η δική του ιστορία. «Όταν ήμουν μικρό κορίτσι, προσευχόμουν στο Θεό και τις νεράιδες να με κάνουν ένα μικρό αγόρι, να φτιάξουν το μικρό λάθος που είχε γίνει» εξήγησε σε τηλεφωνική συνέντευξη. «Ακόμα το κάνω στην ηλικία 38, αν και τώρα ζω με μια γυναίκα και έχω συμφιλιωθεί με αυτό. Φυσικά, η εμπειρία μου ήταν διαφορετική από την ταινία, η οικογένειά μου είναι διαφορετική. Επίσης, το να είμαι ένα μικρό κορίτσι ήταν πιο εύκολο. Ένα αγόρι, που πιστεύει ότι είναι κορίτσι, αγγίζει βαθιά προβλήματα και φόβους σχετικά με την αρρενωπότητα.» (Riding, 2015).

Η ταινία διανεμήθηκε από τις εταιρίες Haut et Court (Γαλλία) & Sony Pictures Classics (Αμερική). Η πρεμιέρα της ταινίας έγινε στις 28 Μαΐου 1997 στη Γαλλία και 24 Οκτωβρίου 1997 στο Ηνωμένο Βασίλειο. Ο προϋπολογισμός ανέρχεται στα 3,200,000\$ και τα έσοδα στα 7,108,616\$.

Όταν η ταινία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών τον Μάιο και μετά, όταν είχε κυκλοφορήσει σε όλη την Ευρώπη, η επίδοση του George du Fresne (Ludovic) απέσπασε έντονους επαίνους. Στη Βρετανία, οι επικριτές του τον αποκάλεσαν «αρκετά θαυμάσιο» και επικροτήθηκε ως «ένας εξαιρετικά ισορροπημένος νεαρός ηθοποιός». Στη Γαλλία, η *Liberation's* Gerard Lefort τον

περιέγραψε ως «ένας μεγάλος ηθοποιός, παίζοντας τον ρόλο της ζωής του». Η ταινία κέρδισε το το Crystal Globe Award και το Golden Globe Award για την καλύτερη ξενόγλωσση ταινία στο 55^ο Golden Globe Awards το 1998, στο Lesbian & Gay Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Σιάτλ κέρδισε το Βραβείο Κοινού για την Καλύτερη Ταινία το 1997, στα Ευρωπαϊκά Βραβεία Κινηματογράφου το 1997 απέσπασε βραβείο του Ευρωπαϊκού Σεναριογράφου της Χρονιάς και ήταν υποψήφια για το Βραβείο César της καλύτερης πρωτοεμφανιζόμενης ταινίας. Ωστόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής η ταινία απέσπασε ένα R-rating από το Motion Picture Association of America για χρήση σκληρής γλώσσας. Αυτό συνεπάγεται ότι είναι απαραίτητο ένα παιδί κάτω από 17 χρονών να συνοδεύεται, για να παρακολουθήσει την ταινία.

III. Άξονας Εννοιών

Η ταινία προβάλλει έναν εναλλακτικό λόγο για την παιδική ηλικία, ο οποίος δεν αφορμάται από τους κυρίαρχους μύθους περί άγριου ή αθώου παιδιού. Ο Ludovic παρουσιάζεται ως δρών υποκείμενο στη διαδικασία διαμόρφωσης της έμφυλης ταυτότητας και της σεξουαλικότητας του. Δεν αποδέχεται παθητικά την έμφυλη ταυτότητα, που του προδίδεται από το οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον. Προβάλλει αντιστάσεις, γεγονός που αποδεικνύεται από μία σειρά γεγονότων: παρότι οι γονείς του, ζητάνε να μην ντύνεται με γυναικεία ρούχα, εκείνος βρίσκει τη λύση φορώντας το παντελόνι του ανάποδα. Ακόμα, παρότι τον πηγαίνουν στον ψυχολόγο, παύει να μιλάει από ένα σημείο και μετά και έτσι διακόπτονται οι συναντήσεις. Ενώ η αδερφή του, του εξηγεί πως προκύπτει το βιολογικό φύλο με το συνδυασμό των χρωμοσωμάτων, ο Ludovic βρίσκει ένα δικό του τρόπο να ερμηνεύσει το λόγο για τον οποίο, ενώ νιώθει κορίτσι, έχει σώμα αγοριού. Στη σχολική παράσταση, ενώ του έχει ανατεθεί άλλος ρόλος, επειδή θέλει να παίξει το ρόλο της Χιονάτης και να φιληθεί από τον Jerome, κλειδώνει το κορίτσι που είχε αυτό το ρόλο στην τουαλέτα και την αντικαθιστά στην παράσταση. Στους συμμαθητές του που τον κοροϊδεύουν για τη θηλυπρεπή του συμπεριφορά, απαντάει με μία θηλυπρεπή κίνηση, δείχνοντας αυτοπεποίθηση. Ακόμα, όταν οι συνομήλικοί του τον χτυπάνε στα αποδυτήρια και τα αδέρφια του δεν τον προστατεύουν, αποφασίζει να μπει στη κατάψυξη, για να αυτοκτονήσει. Αφού τον ανακαλύψουν, ο πατέρας του του δίνει την ευκαιρία να ζητήσει ότι θέλει, και ακόμα και τότε, μοναδική επιθυμία του είναι να φορέσει φούστα, δημόσια, στο πάρτι της

φίλης του. Παρά τις αντιδράσεις των γονιών του, το καταφέρνει. Όταν η μητέρα του του κόβει κοντά τα μαλλιά του, εκείνος αντιδρά με θυμό και ζητά να μείνει με τη γιαγιά του.

Αυτές τις αντιδράσεις του Ludovic, δεν μπορούμε να τις ερμηνεύσουμε με βάση το κυρίαρχο μύθο του άγριου παιδιού, ότι τα παιδιά είναι φύσει επιθετικά, καθώς οι αντιδράσεις του είναι αποτέλεσμα της καταπίεσης που βιώνει στο κοινωνικό του περιβάλλον. Από την άλλη, ο Ludovic δεν ανταποκρίνεται στο πρότυπο του αθώου παιδιού, καθότι δεν παρουσιάζεται ασεξουαλικός, πειθήνιος, απροστάτευτος, παθητικός.

Ακόμα, η έμφυλη ταυτότητα του Ludovic κατασκευάζεται κοινωνικά μέσα από διάφορες πρακτικές και λόγους. Από τη μία η κοινωνία επιβάλλει στον Ludovic έμφυλα στερεότυπα σχετικά με το πως οφείλει να πράττει, να συμπεριφέρεται, και τι γνώρισμα πρέπει να έχει ένα αγόρι της ηλικίας του, ώστε να θεωρείται φυσιολογικό. Η κοινωνική ομάδα, αρνούμενη να αποδεχτεί τη διαφορετικότητα του Ludovic, ασκεί με διάφορα μέσα την εξουσία της (αποβολή του Ludovic από το σχολείο, απόλυση του πατέρα από τη δουλειά, κοινωνικός αποκλεισμός), προκειμένου να περιθωριοποιήσει την οικογένεια Fabre. Η επιβολή της εξουσίας είναι αποτελεσματική και η οικογένεια μετακομίζει.

Ωστόσο το ζήτημα της εξουσίας το συναντάμε και μέσα στην οικογένεια, καθώς η οικογένεια «παίρνει το μέρος» της ευρύτερης κοινωνικής ομάδας, δεν παρατηρεί τα γεγονότα από τη σκοπιά του παιδιού και με διάφορες τεχνικές ασκούν εξουσία πάνω στο Ludovic, προκειμένου να τον αναγκάσουν να αποδεχτεί το βιολογικό του φύλο. Ωστόσο, ο Ludovic διεκδικεί τη δική του έμφυλη ταυτότητα, προβάλλοντας αντίσταση, ακόμα και όταν ξέρει πως η παραβατική του συμπεριφορά θα επιφέρει κυρώσεις.

IV. Άξονας Θεματικών

Όπως είδαμε στον άξονα των εννοιών, το κύριο θέμα της ταινίας είναι η παιδική ηλικία ενός διεμφυλικού παιδιού. Παράλληλα, αναπτύσσονται διάφορα υποθέματα τα οποία αφορούν την έμφυλη ταυτότητα, τη διεμφυλικότητα, και την έννοια του «άλλου».

A. Έμφυλη ταυτότητα

Στην κοινωνία μας η κατηγορία του φύλου συνιστά καθοριστικό παράγοντα συγκρότησης της ταυτότητας. Σύμφωνα με τον Foucault το σώμα δεν είναι «έμφυλο», αλλά αποκτά νόημα μόνο στο πλαίσιο σχέσεων εξουσίας (Butler, 1990:129). Όμως, σημαντικό είναι να ειπωθεί, πως κάθε έμφυλη διχοτόμηση, αν και έχει υλική υπόσταση, αποτελεί κοινωνική κατασκευή. Η σχέση βιολογικού και κοινωνικού φύλου είναι αυθαίρετη και αποκτά νόημα μόνο στη μεταξύ τους σχέση (Connell, 2006). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο πρωταγωνιστής αναζητά την έμφυλη ταυτότητά του και η κοινωνική κατηγορία που επιθυμεί να βρίσκεται είναι αυτή της θηλυκότητας. Ο Ludovic ,παρόλο που αισθάνεται σαν κορίτσι, επειδή γεννήθηκε με τα βιολογικά χαρακτηριστικά ενός αγοριού (βιολογικό φύλο) εξαιτίας αυτού, η κοινωνία του προσδίδει έμφυλα στερεότυπα σχετικά με τους ρόλους, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τις προσδοκίες από ένα αγόρι. Αναφέρεται στον εαυτό του ως ένα αγόρι κορίτσι (garçonfille).

Σημαντικό είναι να αναφερθούμε και στο γεγονός πως η ταινία παρουσιάζει στερεοτυπικά στοιχεία της θηλυκότητας όπως την αγάπη για το ρόζ, τις κούκλες, το μακιγιάζ. Ως άνδρες ή γυναίκες μπορεί να μοιραζόμαστε κάποιες κοινές ιστορίες και ταυτότητες, αλλά ο βαθμός ομοιότητας μας διαφέρει δραματικά, ώστε να μπορούμε να ομαδοποιηθούμε και να ομογενοποιηθούμε κάτω από τους όρους άνδρας ή γυναίκα, καθώς οι εννοιολογήσεις του ανδρισμού ή της θηλυκότητας ως κοινωνικές κατασκευές διαφέρουν από κοινωνικές συνιστώσες όπως η φυλή, η ηλικία, ο σεξουαλικός προσανατολισμός, η εθνότητα

(Connell, 2006). Το «γυναίκα» είναι κι αυτός ένας όρος υπό επεξεργασία, ένα γίνεσθαι, ένα κατασκευάζειν, το οποίο δεν μπορεί να υποστηριχθεί δικαιολογημένα ότι αρχίζει ή ότι τελειώνει, είναι ανοιχτό σε παρεμβάσεις, και ανασηματοδοτήσεις (Butler, 1990:61). Οι προσωπικές εμπειρίες, οι ίδιοι οι άνθρωποι συγκροτούν τον εαυτό τους ως άντρας ή γυναίκα. Διεκδικούμε μια θέση στην έμφυλη τάξη ή ανταποκρινόμαστε στη θέση που μας έχει δοθεί με τον τρόπο που συμπεριφερόμαστε στη καθημερινή μας ζωή (Connell, 2006).

Ωστόσο, πρέπει να τονίσουμε, πως παρότι η ταυτότητα του Ludovic διαμορφώνεται μέσα από κάποια στερεοτυπικά γνωρίσματα, διεκδικεί μια διαφορετική ταυτότητα από αυτή που του έχει δοθεί, αποφυσικοποιώντας το φύλο. Παρά την πίεση που δέχεται, επιμένει και διαμορφώνει το φύλο του μέσα από τις λεπτομέρειες της καθημερινής του ζωής, μέσα από ένα καθημερινό γίνεσθαι, συγκροτεί την ταυτότητα που επιθυμεί.

Εφόσον, το φύλο είναι αποτέλεσμα κοινωνικών πρακτικών, δεν είναι θέμα που αφορά μόνο τους ενήλικες. Η αναζήτηση της έμφυλης ταυτότητας είναι θέμα που απασχολεί και την παιδική ηλικία, εφόσον συμμετέχει στην διαμόρφωση του κοινωνικού φύλου και δεν το αποδέχεται αυτούσιο από την κοινωνική εξουσία. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με έναν εναλλακτικό λόγο για την παιδική ηλικία. Τα παιδιά, ενώ γίνονται στόχος της εξουσίας των μεγάλων μέσω της επιβολής πειθαρχίας, τιμωρίας, αυστηρής ηθικής καθοδήγησης και κυρώσεις, μπορούν να αντιδράσουν και να ανασυγκροτήσουν τις έμφυλες δομές.

B. Διεμφυλικότητα

Η διεμφυλικότητα του Ludovic προβάλλεται σε σχέση με την συμπεριφορά του, η οποία είναι θηλυπρεπής. Έχει αρκετά στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν το κοινωνικό φύλο της γυναίκας. Το τυπικό κορίτσι, για να θεωρείται «κορίτσι», πρέπει να κατασκευάσει μια ταυτότητα, η οποία θα συμφωνεί με το φύλο της, πρέπει να κάνει πράγματα, τα οποία είναι «κοριτσίστικα» (να ασχολείται με την εμφάνιση της και τον γάμο, να φοράει φορέματα, να της αρέσει το ροζ, να παίζει με κούκλες). Αυτή την ταυτότητα ενστερνίζεται και ο Ludovic.

Σημαντικό στοιχείο της ζωής των transgender ατόμων είναι να διαμορφώνουν το σώμα τους, ώστε να ταιριάζει καλύτερα με τις έμφυλες ταυτότητες που υιοθετούν. Κάθε ένας έχει διαφορετικούς στόχους, καθώς αρχίζει να κάνει αλλαγές στην εμφάνισή. Μερικοί κάνουν αλλαγές για να φαίνονται στους άλλους ως το φύλο με το οποίο αυτοπροσδιορίζονται (Mackenzie Reynolds & Garner Goldstein, 2014).

Διεμφυλικό (απόδοση του αγγλικού transgender) ονομάζεται ένα άτομο του οποίου το κοινωνικό φύλο (εμφάνιση, συμπεριφορά, καταμερισμός εργασίας) διαφοροποιείται από το ανατομικό φύλο, ή αλλιώς το φύλο που καταγράφηκε νομικά κατά τη γέννηση. Ο όρος διεμφυλικός-ή περιλαμβάνει δηλαδή, όλες τις εκφράσεις και ταυτότητες φύλου που διαφέρουν απ'το καταγεγραμμένο ανατομικό φύλο. Είναι όρος-ομπρέλα που συμπεριλαμβάνει τα παρενδυτικά άτομα, crossdressers, drag queens, drag kings, ανθρώπους που βρίσκονται είτε στο στάδιο της μετάβασης (transition), είτε έχουν ολοκληρώσει την μετάβασή τους, είτε έχουν κάνει είτε δεν έχουν κάνει επέμβαση (Γαλανού, 2014: 26).

Η διεμφυλική κοινότητα ως πολιτικό κίνημα θεωρεί τα συστήματα του κοινωνικού και του βιολογικού φύλου κατασκευές συσχετικές, επιβεβλημένες από την κοινωνία και από θεσμούς, που ασκούν προνομιακά έλεγχο στο ατομικό σώμα. Ο διεμφυλικός αποδυναμώνει τα σύνορα, που εγκαθιδρύει η στερεοτυπική διπολική και αντιθετική διάταξη του κοινωνικού φύλου (ανδρισμός και θηλυκότητα) (Γιαννακόπουλος, 2006).

Γ. Η έννοια του «άλλου»

Στην ταινία *Ma vie En Rose* παρατηρούμε την εχθρική πουριτανική στάση απέναντι στο διαφορετικό μη συμβατικό, που έρχεται σε ρήξη με τις κυρίαρχες ιδέες, αξίες, πεποιθήσεις για το πως πρέπει να είναι η παιδική ηλικία και η διάσταση της έμφυλης ταυτότητας. Μέσα από τους λόγους και τις πρακτικές τους, στιγματίζουν τον Ludovic ως τον «άλλο», τον διαφορετικό, ο οποίος δεν χωράει στις κοινωνικές νόρμες. Εφόσον αποτελεί απειλή για την κοινωνική συνοχή, πρέπει με κάποιο τρόπο να απομακρυνθεί. Όλο αυτό το εχθρικό κλίμα έρχεται σε αντίθεση με το κλίμα αποδοχής, το οποίο συναντά η οικογένεια στην δεύτερη στην οποία μετακομίζουν. Ο Ludovic δεν αποτελεί πλέον μια ξεχωριστή κατηγορία, αλλά έχει ενταχτεί σε ένα κοινωνικό σύνολο. Τέλος, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ότι η ταινία υπονομεύει τη διάκριση ανάμεσα στο εμείς και στον «άλλο», καθώς φαίνεται να παίρνει μια ευνοϊκή στάση απέναντι στον Ludovic, που τον παρουσιάζει ως μειονότητα. Ο σκηνοθέτης σκόπιμα χρησιμοποιεί κάποια μέσα, ώστε ο θεατής να νιώσει εμπάθεια προς τον πρωταγωνιστή. Επομένως, μέσα από την οπτική του Ludovic κριτικάρει την πουριτανική στάση της κοινωνίας προς τη διαφορετικότητα.

«Tomboy» (Αγοροκόριτσο)

Πλοκή

Η ταινία ξεκινά με ένα δεκάχρονο παιδί να μετακομίζει μαζί με την οικογένεια του σε νέα διεύθυνση στο Παρίσι. Το παιδί μια μέρα, βλέποντας έξω από το παράθυρο μια ομάδα αγοριών που παίζουν, πάει να παίξει μαζί τους, αλλά εξαφανίζονται γρήγορα. Αντ' αυτού, συναντά Lisa, στην οποία εισάγει τον εαυτό του ως Mikael και γνωρίζεται μετέπειτα με τα υπόλοιπα παιδιά της γειτονιάς. Μια σκηνή στο μπάνιο αποκαλύπτει ότι ο Mikael έχει θηλυκά γεννητικά όργανα και μια σκηνή που ακολουθεί επιβεβαιώνει ότι είναι κορίτσι, όταν η μαμά του απευθύνεται στον ίδιο και στην αδελφή του ως «κορίτσια». Ο Mikael γίνεται φίλος με τη Lisa και τα αγόρια, προσπαθεί να κρύψει τα γεννητικά όργανα του, για να φαίνεται σαν αγόρι. Ο Mikael στην προσπάθειά του να κρύψει το μυστικό του, όταν θέλει να πάει τουαλέτα, κατευθύνεται προς το δάσος. Εκεί τρομάζει από την ξαφνική παρουσία κάποιου παιδιού και βρέχει το παντελόνι του, το οποίο τον κάνει να ντρέπεται. Συναντιέται με την Lisa ,που τον υποστηρίζει και τον καλεί στο σπίτι της για να περάσουν μαζί το απόγευμα και εκεί τον βάφει σαν κορίτσι. Έπειτα, ο Mikael προσκαλείται από τα υπόλοιπα παιδιά να κάνουν μπάνιο στην λίμνη. Τότε, επειδή καταλαβαίνει πως θα καταλάβουν πως είναι κορίτσι, φτιάχνει ένα αντρικό μόριο από πλαστελίνη και το τοποθετεί στο μαγιά του. Μετά την ημέρα στην λίμνη, η Lisa φιλάει τον Mikael. Σε αυτό το σημείο, ο Mikael φαίνεται να έχει γίνει πάλι δεκτός στην ομάδα των αγοριών.

Μια μέρα , όταν η Lisa πάει στο διαμέρισμα του Mikael συναντά την αδελφή του, Jeanne. Η Lisa αγνοώντας την πραγματική ταυτότητα του τον ζητά, αποκαλύπτοντας έτσι στην Jeanne πως η Laure έχει παρουσιαστεί ως αγόρι στα παιδιά της γειτονιάς. Η Jeanne είναι αναστατωμένη, αλλά, όταν ο Mikael υπόσχεται να την πάρει μαζί του σε όλες τις εξόδους του για το υπόλοιπο του καλοκαιριού, τελικά τον βοηθάει και κρατά το μυστικό του από τους γονείς τους. Στη συνέχεια, μετά από μια μάχη του Mikael με ένα από τα αγόρια, το

αγόρι και η μητέρα του πήγαν στο διαμέρισμά του, για να αναφέρουν το πρόβλημα στους γονείς του. Η μητέρα του Mikael ανακαλύπτει την ταυτότητα που έχει παρουσιάσει η Laure.

Θυμωμένη και λυπημένη, αποφασίζει να αποκαλύψει στο παιδί, που χτύπησε η Laure, καθώς και στην Lisa ότι ο Mikael ήταν τελικά κορίτσι. Ακολουθεί μια σκηνή όπου τα παιδιά της γειτονιάς της μαζί με την Lisa ζητούν να δουν το φύλο του. Η Lisa απρόθυμα «ελέγχει» και επιβεβαιώνει τα γεννητικά όργανα του. Αργότερα, βλέπουμε τον Mikael στο σπίτι του με τη μαμά και την αδερφή του, που δεν θέλει να πάει έξω. Αλλά, όταν βλέπει τη Lisa να στέκεται έξω από το παράθυρό του, βγαίνει έξω και συστήνονται ξανά ως Lisa και Laure.

I. Άξονας Αντικειμένων

Ο χρόνος κατά τον οποίο γίνεται η αφήγηση είναι περίπου στο 2010 και μετά. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα που παρουσιάζονται, όπως ο ηλεκτρονικός φορητός υπολογιστής και τα αμάξια, είναι συμβατά με την αυτή την εποχή. Τα γεγονότα φαίνεται να συμβαίνουν την περίοδο του καλοκαιριού, ακριβώς πριν να ξεκινήσει η σχολική χρονιά. Το περιβάλλον που διαδραματίζεται η ιστορία είναι κάπως αόριστο, ωστόσο καταλαβαίνουμε πως είναι μια αστική πόλη της Γαλλίας στην επαρχία. Το μικροαστικό περιβάλλον γίνεται αντιληπτό από το γεγονός πως τα σπίτια που μένουν οι χαρακτήρες είναι ένα σύμπλεγμα διαμερισμάτων, σαν πολυκατοικίες. Συμπεραίνουμε πως ζούνε σε μια ήσυχη αστική περιοχή, αφού από την μία τα παιδιά παίζουν χωρίς την εποπτεία ενήλικα, άρα είναι μια γειτονιά με χαμηλή εγκληματικότητα. Δεν θα μπορούσε να είναι εύπορη, καθώς τα σπίτια και γενικά οι υποδομές (κακοφτιαγμένο γήπεδο) δεν είναι προσεγμένα. Οι σκηνές που φαίνεται πως είναι μια επαρχιακή πόλη είναι οι σκηνές που τα παιδιά περνάνε χρόνο στην λίμνη και στο δάσος.

II. Άξονας Εκφοράς Λόγου

A. Εσωτερικές συνθήκες

α) Αφήγηση:

Η κινηματογραφική αφήγηση βλέπουμε, συχνά μέσα στην ταινία, να είναι αντικειμενική. Ο φακός καταγράφει τις κινήσεις και τα λόγια των χαρακτήρων, χωρίς να μεταφέρει τις σκέψεις των προσώπων. Η απουσία μουσικού background στην ταινία είναι ένα επιπλέον στοιχείο της αντικειμενικής αφήγησης. Χωρίς να υπάρχει κάποια μουσική

επένδυση, ο θεατής δεν μπορεί να καταλάβει τα συναισθήματα των χαρακτήρων, εκτός εάν αυτά εκφραστούν με κάποια κίνηση, έκφραση ή λόγο.

Σε αρκετές σκηνές ο σκηνοθέτης κάνει gros plan στην πρωταγωνίστρια αλλά και εστιάζει πάνω της σε στιγμές που είναι μόνη της πχ όταν παρατηρεί το σώμα της. Σε αυτή την πολύ ειδική συνθήκη θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι έχουμε να κάνουμε και με μια μορφή παντογνωστικού τύπου αφήγησης. Στην λογοτεχνία σύμφωνα με τον Todorov, υπάρχει ο παντογνωστικός τύπος αφήγησης. Από αυτήν τη θέση, ο αφηγητής ή η αφηγήτρια γνωρίζει τα πάντα για τους χαρακτήρες της αφήγησης, υπό την έννοια ότι η συγκεκριμένη τεχνική λήψης αποτελεί έναν τρόπο η κάμερα-αφηγητής/τρια να διεισδύσει στη συνείδηση του χαρακτήρα. Ακριβέστερα, στον βαθμό που η αφηγηματική «παντογνωσία» της κάμερας είναι ανέφικτη με τη στενή, κυριολεκτική της σημασία, το κοντινό πλάνο (gros plan) συνιστά μια από τις λίγες δυνατότητες που έχει ο κινηματογράφος για να περιγράψει τη συνείδηση ενός χαρακτήρα (Κοσμά, 2015:56-58).

β) Χαρακτήρες:

- Laure/Mikael,

Η Laure είναι ένα αγοροκόριτσο, το οποίο παρουσιάζεται στη νέα γειτονιά της ως αγόρι. Αρχικά, και ο θεατής μπορεί να την βλέπει ως αγόρι αφού το ντύσιμο, το κούρεμά της και το σώμα της μοιάζουν με αυτά ενός αγοριού σε προεφηβική ηλικία. Μετά από ένα πλάνο οπού εμφανίζεται γυμνή βλέπουμε ότι τα γεννητικά της όργανα είναι γυναικεία. Δίνει στον εαυτό της το όνομα Mikael και παρουσιάζεται ως αγόρι με το ντύσιμό της, τις ασχολίες της, τον τρόπο που μιλάει, ακόμα και με την σχέση της με την Lisa. Αυτή την ταυτότητα την φανερώνει μόνο στα παιδιά και όχι στην οικογένειά της, αφού δεν τους έχει δώσει κανένα δείγμα. Με την επιθυμία της να διατηρηθεί η ταυτότητα που έχει δώσει στον εαυτό της, μηχανεύεται τεχνάσματα, που την σώζουν από το να αποκαλυφθεί. Παράδειγμα αποτελεί η σκηνή που, όταν της πρότειναν να πάει στην λίμνη, εκείνη κόβει το μαγιό της και του προσθέτει από μέσα ένα κομμάτι πλαστελίνης, για να μοιάζει πως έχει αντρικό μόριο. Όταν έχει την ευκαιρία να αποκαλυφθεί στους γονείς της, όταν μαθαίνει η αδερφή της το μυστικό της, εκείνη το κρύβει και πείθει την αδερφή της να μην μιλήσει, προσφέροντάς της το δικαίωμα να βγαίνει μαζί της και με τα άλλα παιδιά. Επίσης, όταν φτάνει η στιγμή να πει στην Lisa την αλήθεια, δεν το παραδέχεται, αλλά επιμένει στην persona που έχει δημιουργήσει.

Σημαντικό κομμάτι της ζωής αλλά και της ταυτότητάς της αποτελεί η Lisa. Δένεται αρκετά μαζί της, αφού είναι η πρώτη που την δέχεται στην παρέα και η μόνη με την οποία αισθάνεται οικεία και συναντιέται, όταν ντράπηκε. Με την Lisa αναπτύσσει μία ιδιαίτερη σχέση, αφού φιλιούνται αρκετές φορές, καταλαβαίνουμε πως έχει ερωτικά συναισθήματα για εκείνη και δεν την αποτρέπει όταν εκείνη για πρώτη φορά την φιλάει. Παρά τις προσπάθειες να κρατήσει το μυστικό της από την οικογένεια της και τους φίλους της, τελικά η μητέρα της μαθαίνει την αλήθεια. Ενώ στην αρχή παρουσιάζει κάποιες αντιστάσεις (αρνείται να φορέσει φόρεμα και να πάει στο σπίτι του παιδιού που χτύπησε, στο δάσος βγάζει το φόρεμά της και μένει με τα ρούχα που θέλει), στο τέλος παρουσιάζει τον εαυτό της ως Laure στον πιο κοντινό της φίλο, την Lisa.

- Jeanne, η αδερφή της Laure/ Mikael

Η Jeanne είναι η μικρότερη αδελφή της Laure/ Mikael. Παρουσιάζεται ως ένα τυπικό κορίτσι ηλικίας 5 ετών, ντύνεται διαφορετικά από την αδερφή της, με πιο έντονα τα κοριτσιίστικα στοιχεία. Με την αδερφή της έχει μια πολύ καλή σχέση, κρατάνε συντροφιά η μία στην άλλη όσο λείπουν οι γονείς τους, παίζουν μαζί. Είναι η πρώτη που μαθαίνει για την διπλή ταυτότητα της αδερφής της. Σε αυτό το σημείο η Laure/ Mikael την πείθει να μην πει τίποτα στην μητέρα τους, λέγοντάς της πως, όποτε έβγαινε έξω, θα την έπαιρνε μαζί της. Όντως τηρεί την υπόσχεσή της και γίνεται συνένοχος, αφού μπροστά στα παιδιά, της φέρεται σαν να είναι ο αδερφός της. «Jeanne: *Νομίζω πως αν έχεις μεγαλύτερο αδερφό είναι πιο καλά, γιατί ένας μεγαλύτερος αδερφός μπορεί να σε προστατέψει, Ήταν ο πιο δυνατός από όλους στη γειτονιά [...]όλοι τον φοβόντουσαν και οι κοπέλες τον αγαπούσαν.»*

Αποδέχεται αυτό που κάνει η αδερφή της και είναι το μόνο άτομο που την υποστηρίζει. Όταν ανακαλύφθηκε το μυστικό τους, εκείνη παρηγόρησε την αδερφή της, ξαπλώνοντας μαζί της και την επόμενη μέρα προσπάθησε να εμποδίσει την μητέρα τους να πάει την Laure στα παιδιά της γειτονιάς ντυμένη σαν κορίτσι.

- πατέρας και η μητέρα της Laure/ Mikael

Ο πατέρας της συχνά μοιράζεται κάποιες στιγμές με την Laure και φαίνονται δεμένοι. Φαίνεται να μην την αντιμετωπίζει διακρίνοντας την από το γεγονός ότι είναι κορίτσι, την αφήνει να οδηγήσει με την βοήθειά του και της δίνει γουλιά από την μύρα του. Όταν μαθαίνει πως η Laure παρίστανε το αγόρι, την καθησυχάζει και προσπαθεί να δικαιολογήσει την συμπεριφορά της μητέρας. Επίσης, παρηγορεί εκείνη και τον ίδιο, λέγοντας πως το όλο θέμα τέλειωσε και θα ξεχαστεί.

Η μαμά του βρίσκεται κυρίως στο σπίτι, φροντίζοντας τα παιδιά και το σπίτι, αφού είναι έγκυος. Είναι στοργική και αρκετά υποστηρικτική στο να είναι η Laure αγοροκόριτσο, δίνοντας της συγκεκριμένες ελευθερίες (την αφήνει να ντύνεται αγορίστικα και να βάλει μπλε δωμάτιό της). Φαίνεται ωστόσο, να θέλει η Laure να έχει περισσότερες «θηλυκές» συμπεριφορές (είναι ενθουσιασμένη που μια μέρα, παίζοντας, η Lisa βάζει μακιγιάζ στο πρόσωπό της Laure και που η κόρη της παίζει πια και με κορίτσια).

Όταν όμως ανακαλύπτει την αλήθεια, χαστουκίζει την κόρη της. Την επόμενη μέρα την αναγκάζει να φορέσει ένα φόρεμα και την πάει πάνω στο διαμέρισμα του αγοριού, που χτύπησε. Προς το σπίτι της Lisa, εξομολογείται ότι δεν την πειράζει που παριστάνει το αγόρι, ούτε στεναχωριέται για αυτό, αλλά αναγκάζοντάς την να αποκαλυφθεί την προστατεύει, αφού δεν θα μπορούσε να προσποιείται το αγόρι την υπόλοιπη σχολική χρονιά. Ουσιαστικά όμως, φορώντας στην Laure ένα φόρεμα, την εξαναγκάζει να αποκτήσει εξωτερικά στοιχεία κοριτσιού κάτι που η Laure έχει απαρνηθεί καιρό.

Κανένας από τους δύο γονείς δεν θέτει το ερώτημα αν θα έπρεπε να επισκεφτούν ψυχολόγο. Επίσης, μετά την γέννηση του παιδιού το περιστατικό έχει ξεχαστεί και κανένας δεν έχει αναφέρει τίποτα γι' αυτό.

- Lisa

Η Lisa είναι η φίλη της Laure/ Mikael. Είναι στην ίδια ηλικία με την Laure και είναι η πρώτη που την προσκαλεί στην παρέα. Από την αρχή την θεωρεί αγόρι, αφού αναφέρεται σε αυτή με αρσενικό επίθετο («Είσαι καινούργιος (nouveau) εδώ;»). Δείχνει αρκετές φορές να θαυμάζει τον Mikael και δένεται αρκετά μαζί του, τον αφήνει να νικήσει σε ένα παιχνίδι, ώστε να τον συμπαθήσουν τα άλλα παιδιά και τον προσκαλεί στο σπίτι της. Η σχέση της με τον Mikael είναι κάτι παραπάνω από φιλική, η Lisa της δίνει το πρώτο τους φιλί μετά την ημέρα στην λίμνη. Το φιλί επαναλαμβάνεται και σε άλλη σκηνή, όμως φαίνεται να μην έχει την αμηχανία και την ντροπή του πρώτου.

Στην σκηνή που η μητέρα του Mikael πάει στο διαμέρισμά της, η Lisa βλέπει τον Mikael να φοράει φόρεμα και τρέχει μακριά χωρίς να πει τίποτα. Ακολουθεί το περιστατικό στο δάσος με τα παιδιά της γειτονιάς να θέλουν να δουν το φύλο της Laure και η Lisa την υπερασπίζεται. Πιθανόν να έχει ακόμα συναισθήματα για την Laure, αφού στην συζήτηση με τα παιδιά ο τόνος της φωνής της είναι επιφυλακτικός, αλλά, κάνοντας την οι άλλοι να νιώθει ένοχη κι αυτή, μπροστά στην πίεση, κάνει ότι της ζητάνε.

Μετά από αυτό, η Lisa συναντιέται με την Laure την ημέρα πριν να ξεκινήσει το σχολείο και την ρωτά πως την λένε, κάτι που είναι δείγμα πως θέλει να χτίσουν μια σχέση από την αρχή.

B. Εξωτερικές συνθήκες

Σκηνοθέτης και σεναριογράφος της ταινίας *Tomboy* είναι η Céline Sciamma, η οποία στο έργο της επικεντρώνεται στη ρευστότητα του φύλου και της σεξουαλικής ταυτότητας σε εφήβα ή προ-εφήβα κορίτσια. Ταινίες της όπως τα «Νούφαρα» (*Naissance des Pieuvres*-2007) και «Τα Κορίτσια» (*Bande de Filles / Girlhood*-2014) έχουν βραβευτεί και προβληθεί σε πολλά φεστιβάλ κινηματογράφου.

Παρόλο, που το «*Tomboy*» γυρίστηκε μέσα σε 20 μόλις ημέρες, από ένα 15μελές συνεργείο και με αρχικό budget 500.000 ευρώ, οι κριτικοί επαίνεσαν την σκηνοθεσία και τους ερμηνευτές. Απέσπασε πολλές θετικές κριτικές, ιδιαίτερα για την Zoé Heran. Το «Αγοροκόριτσο» εγκαινίασε την επιτυχημένη φεστιβαλική του πορεία συμμετέχοντας στα τμήματα Panorama (ως ταινία έναρξης) και Generation της 61ης Berlinale, αποσπώντας παράλληλα το βραβείο Teddy της κριτικής επιτροπής, για την καλύτερη ταινία με θέμα LGBT έχει επίσης τιμηθεί με βραβείο Καλύτερης Ταινίας στο QFest Lesbian and Gay Film Festival της Φιλαδέλφειας, συμμετείχε το 2011 στο Τορίνο στο Lesbian and Gay Film Festival, έχει λάβει το Βραβείο Κοινού το 2011 στο Frameline Gay & Lesbian Film Festival στο Σαν Φρανσίσκο. Επίσης έχει με το Golden Duke, το κύριο βραβείο του επίσημου διαγωνισμού το 2011 στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Οδησού. Το *Tomboy* κέρδισε πολύ θετικά σχόλια καθώς στο IMDb έχει βαθμολογηθεί με 7,4/10, έχει κερδίσει 97 % certified fresh στο Rotten Tomatoes (ιστότοπος αφιερωμένος σε κριτικές, πληροφορίες και νέα ταινιών), ο Ρότζερ Ebert του Chicago Sun-Times έδωσε 3.5 στα 4 αστέρια, σχολιάζοντας ότι είναι « τρυφερό και στοργικό» (Ebert, 2012).

Σε μια συνέντευξη της σκηνοθέτη και σεναριογράφου στο Women and Hollywood η ίδια λέει *«Εγώ δεν την είχα κάνει ως μια εκπαιδευτική ταινία, αλλά τώρα βλέπω πόσο χρήσιμο μπορεί να είναι. Στη Γαλλία, η ταινία θα προβάλλεται στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ως μέρος του προγράμματος σχετικά με τον κινηματογράφο. Έλαβα πολλές*

ευχαριστίες και ερωτήσεις από γονείς, που τα παιδιά τους αμφισβητούν το φύλο τους» Επίσης αναφέρει πως «Έχω εκπλαγεί από το πόσο επιτυχής ήταν στις εισπράξεις. Και, επίσης, από το γεγονός ότι έγινε μια οικογενειακή ταινία , ότι οι γονείς θα φέρνουν τα παιδιά τους να τη βλέπουν. Φυσικά το ονειρευόμουν κρυφά να συμβεί» (Silverstein, 2015).

III. Άξονας Εννοιών

Αναλύοντας την ταινία *Tomboy*, μπορούμε να δούμε αρκετά εναλλακτικά στοιχεία. Η Laure διαλέγει να εμφανιστεί σαν αγόρι, παίρνει αποφάσεις σχετικά με την έμφυλη ταυτότητά της. Δεν υπάρχουν στοιχεία στην σκιαγράφιση του χαρακτήρα της που να την προσδιορίζουν σαν αθώο ή άγριο παιδί. Η αθωότητά της αναιρείται, ως ένα σημείο, από το γεγονός πως λέει ψέματα στην οικογένειά της, δημιουργεί μια διαφορετική ταυτότητα στον εαυτό της. Αντίστοιχα δεν θεωρείται ένα άγριο παιδί, αφού δεν ενεργεί βίαια, αλλά και, όταν το κάνει (στην σκηνή που χτυπάει ένα αγόρι), είναι δικαιολογημένο. Επίσης, εναλλακτικό στοιχείο είναι το ότι αναλαμβάνει τον ρόλο του αγοριού πολύ ενεργά, συμμετέχει στις δραστηριότητες των αγοριών, επεμβαίνει έμμεσα στο σώμα της (δημιουργώντας ένα ομοίωμα πέους), αποκτά σχέση με την Lisa.

Διεisdύοντας ωστόσο, στο φιλικό κείμενο, μπορούμε να διακρίνουμε την παθητικότητα απέναντι στην εξουσία των ενηλίκων ως κύριο χαρακτηριστικό της ταινίας. Όταν η μητέρα της την αναγκάζει να φορέσει φόρεμα, εκείνη προβάλλει κάποια αντίσταση, όμως έπειτα το δέχεται και την ακολουθεί. Επίσης, κύρια σκηνή που δείχνει την παθητικότητα της είναι η τελευταία της ταινίας, καθώς συστήνεται ξανά ως Laure, ενώ το όνομα που αρχικά επιλέγει για τον εαυτό της είναι Mikael. Υποθετικά, η Laure θα μπορούσε να θέλει να είναι και πάλι κορίτσι, αφού το φύλο είναι κάτι ρευστό, κάτι που διαμορφώνεται από το άτομο, και το περιστατικό αυτό να το ξεχάσει στον δρόμο προς την ενηλικίωση. Ερμηνεύοντας όμως, σε συμβολικό επίπεδο, την σκηνή που βγάζει το φόρεμα και μένει με τα «αγορίστικα» ρούχα της, αντιλαμβανόμαστε ότι μέσα της δεν θέλει να είναι κορίτσι, αλλά να είναι ο Mikael.

Η παρουσίαση της παθητικότητας της δεν ενισχύει το κοινωνικό στάτους των transgender ειδικά, και γενικά των παιδιών. Η πρωταγωνίστρια υποτάσσεται σχεδόν

κατευθείαν, σε αυτά που της επιβάλει η μητέρα της και το κοινωνικό της περιβάλλον, δηλαδή να διατηρήσει την ταυτότητα της ως κορίτσι. Παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευμετάβλητη και ασταθής ως προς την αρχική της επιλογή. Το παιδί στην ταινία φαίνεται να συγκεντρώνει ένα σύνολο αρνητικών γνωρισμάτων όπως είναι η απειρία, η έλλειψη κρίσης, η αδυναμία διάκρισης του καλού από το κακό (Μακρυγιάννη, 2005). Τα στοιχεία αυτά λειτουργούν ως αποθαρρυντικά για το κύρος, που έχει η ανήλικη κοινότητα, καθώς δίνει την ευκαιρία να θεωρηθούν τα παιδιά ως ανώριμα, άβουλα κοινωνικά όντα, που χρήζουν ενήλικης καθοδήγησης.

IV. Άξονας Θεματικών

Σε αυτό τον άξονα σημαντικό είναι να παρουσιαστούν τα άλλα θέματα που κατασκευάζουν την πραγματικότητα της ταινίας. Θα αναδειχθούν οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τα θέματα που προκύπτουν ως διακυβεύματα μέσα από την αφήγηση και επιβάλλει μέσα από τον λόγο της κάποιες απόψεις ως «αληθείς» (Δοξιάδης, 2015). Θα επικεντρωθούμε συγκεκριμένα στα θέματα που αφορούν την έμφυλη ταυτότητα, τη διεμφυλικότητα, και την έννοια της οικογένειας.

A. Έμφυλη ταυτότητα

Η προσωπικότητα και η ταυτότητα της πρωταγωνίστριας μας βλέπουμε πως συγκροτείται κυρίως με βάση την έμφυλη ταυτότητα, που δημιουργεί για τον εαυτό της. Πέρα από τον τρόπο συμπεριφοράς και ντυσίματος, συστήνεται ως αγόρι στα παιδιά της γειτονιάς της, αλλά και παρουσιάζεται η επιθυμία της να είναι αγόρι. Μέσα στο φιλικό κείμενο τονίζεται η διαφορά της με την μικρότερη αδερφή της, η οποία έχει πιο «θηλυκές» συμπεριφορές και στάσεις. Παίρνει μια ενεργή στάση απέναντι στο φύλο που της έχει δοθεί και το αναδομεί μέσα από το όνομα που υιοθετεί για τον εαυτό της. Η ταινία προβάλλει το φύλο ως κάτι που μπορεί να αλλάξει κοινωνικά ανάλογα την επιθυμία του ατόμου, δεν είναι κάτι πάγιο δοσμένο από τη φύση. Το φύλο δεν υπάρχει αν εμείς δεν το συγκροτήσουμε ως τέτοιο, είναι κάτι που γίνεται, δεν προϋπάρχει (Connell, 2006:16). Έτσι, το θεωρούμενο «βιολογικό» φύλο (αρσενικό, θηλυκό) δεν είναι το υπόβαθρο ή η βάση για την παραγωγή του κοινωνικού φύλου (άνδρας, γυναίκα) αλλά το αποτέλεσμα του.

Κι εδώ όμως, βλέπουμε στερεότυπα σχετικά με την αρρενωπότητα και την θηλυκότητα. Η Laure που αισθάνεται αγόρι, της αρέσει το μπλέ, το ποδόσφαιρο, τα αθλητικά

ρούχα, έχει κοντά μαλλιά και αυτά τα γνωρίσματα την συνδέουν με την έμφυλη ταυτότητα του αγοριού. Τέτοια στερεότυπα όμως, είναι άστοχα, αφού ουσιαστικά δεν είναι υπαρκτή η έμφυλη διχοτόμηση και διαφορά, ο διαχωρισμός δηλαδή των ανθρώπων σε δυο κόσμους (Conell, 2006). Υπάρχουν πολλαπλές θηλυκότητες και πολλαπλοί ανδρισμοί, τα οποία ως κοινωνικές κατασκευές διαφέρουν από κοινωνικές συνιστώσες όπως η φυλή, η ηλικία, ο σεξουαλικός προσανατολισμός, η εθνότητα, οι προσωπικές εμπειρίες. Το φύλλο συγκροτείται σχεσιακά (relational), αποτελείται από μια σειρά σχέσεων που συνδέουν ή/ και διαιρούν τα έμφυλα υποκείμενα και οι οποίες συγκροτούνται πάντα μέσα στην καθημερινή ζωή.

Η πρωταγωνίστρια στη συνέχεια, αποδέχεται την ταυτότητα που της επιβάλλεται από την οικογένεια, μόνο από την εξουσία που της ασκείται από την μητέρα, μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα. Είναι πράγματι εφικτό μετά από μια νουθέτηση η Laure να αλλάξει στάση; Το κοινωνικό φύλο εκφράζεται με έναν επαναλαμβανόμενο τρόπο, εν τέλει επαναδημιουργείται και ενσωματώνεται στην κοινωνική συνείδηση. Το κοινωνικό και βιολογικό φύλο είναι ανοιχτό σε ρήξεις και αυτοκριτική, είναι αποτέλεσμα επαναλαμβανόμενων κανονιστικών πρακτικών, μια διαδικασία διαρκής, το φύλο είναι «πράττειν» και όχι «είναι» (Butler, 1990).

B. Διεμφυλικότητα

Ο όρος διεμφυλικός (transgender) περιλαμβάνει άτομα όπως οι διεμφυλικοί, που δεν προβαίνουν σε χειρουργική αλλαγή φύλλου ή ακόμη κι εκείνους που σχεδιάζουν να προβούν σε χειρουργική επέμβαση και επιθυμούν στην υπόλοιπη ζωή τους να έχουν θηλυκό ή αρσενικό κοινωνικό φύλο. Διαμορφώνεται ένα διακριτό σημασιολογικό πεδίο που περιλαμβάνει όσους ασκούν τη μετενδυμασία (Γιαννακόπουλος, 2006). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η πρωταγωνίστρια έχει στοιχεία που παραπέμπουν σε μια πιο ανδρόγυνη εμφάνιση , η οποία καθιστά δύσκολο να την κατηγοριοποιηθεί σύμφωνα με το φύλο.

Οι αλλαγές που κάνει στην εμφάνισή της είναι το ντύσιμο και το χτένισμα, που αποτελούν σημαντικά κομμάτια ενός διεμφυλικού ατόμου. Πέρα από τις εξωτερικές αλλαγές που κάνει, υιοθετεί ένα όνομα για τον εαυτό της. Στα transgender άτομα, η διαδικασία του να διαλέξουν ένα νέο όνομα μπορεί να είναι ένα σημείο για να αρχίσουν να σκέφτονται πώς θέλουν να ενσωματώσουν τα διάφορα μέρη της ζωής τους. Το πιο σημαντικό μέρος με το

όνομά είναι να αισθάνονται ότι τους ταιριάζει (Makenzie Reynolds & Garner Goldstein, 2014).

Η διεμφυλικότητα επιβεβαιώνει όσα αποκαλύπτουν και οι διαπολιτισμικές μελέτες: τα στοιχεία του κοινωνικού φύλου, και τα στοιχεία που έχουν ενσωματωθεί στο βιολογικό φύλο από το δυτικό βιοκεντρικό μοντέλο, είναι ανεξάρτητα. Ανατρέποντας έτσι, την αντίληψη που εξισώνει το κοινωνικό φύλο με τα γεννητικά όργανα, το σώμα, την κοινωνική θέση και/ή τον κοινωνικό ρόλο. Ο διεμφυλικός έχει τη δυνατότητα, είτε να απενεργοποιήσει εντελώς το κοινωνικό φύλο, είτε να δημιουργήσει τη δυνατότητα για «υπεράριθμα» φύλα ως κοινωνικές κατηγορίες, οι οποίες δεν θα βασίζονται πια στη βιολογία ή στα έμφυλα στερεότυπα.

Γ. Οικογένεια

Η στάση της οικογένειας αποτελείται από το δίπολο γονιός και παιδί. Μαθαίνουμε λεπτομέρειες της ζωής των παιδιών, η Laure και η Jeanne, μέσα από μια σχέση κατανόησης και αγάπης, συνεργάζονται και μηχανεύονται τρόπους, ώστε να μην μάθουν οι γονείς το κοινό μυστικό τους. Οι γονείς παράλληλα, δεν φαίνεται να έχουν ισχυρούς ρόλους μέσα στο σπίτι, δεν μαθαίνουμε τα ονόματά τους, και λεπτομέρειες γι' αυτούς πέρα του ότι περιμένουν ένα νέο μωρό. Ενώ η Jeanne μαθαίνει από την Laure για την υιοθέτηση του ονόματος Mikael, οι γονείς την ταυτότητα της Laure δεν την μαθαίνουν από την κόρη τους, αλλά από ένα τυχαίο γεγονός.

Μετά από αυτό, η μητέρα της δραστηριοποιείται αλλά της δίνει διττά μηνύματα. Από την μία, της λέει πως την αποδέχεται και πως δεν στεναχωριέται, αλλά πρέπει να πει σε όλους ότι είναι κορίτσι για το καλό της. Από την άλλη, είναι εκείνη που την εξαναγκάζει να φορέσει φόρεμα και να ομολογήσει. Κάτι τέτοιο όμως, είναι εντελώς αντίθετο από μια σχέση αλληλοσεβασμού, πόσο μάλλον σε μια τόσο ευαίσθητη περίπτωση, όπου το παιδί δεν πρέπει να περιορίζεται ούτε να του επιβάλλονται συμπεριφορές. Οι γονείς πρέπει να δείχνουν κατανόηση, να συζητούν με αγάπη με το παιδί τους, ενώ το χειρότερο που μπορεί να συμβεί είναι η απόρριψη, που μπορεί να οδηγήσει το παιδί στην απομόνωση και στην εσωτερίκευση προκαταλήψεων για το φύλο του. Ακόμη, έχουν καταγραφεί σε έρευνες περιπτώσεις παιδιών ή εφήβων, που λόγω ανοίκειας συμπεριφοράς από τους γονείς που δεν τα αποδέχονται,

οδηγούνται σε καταθλιπτικές συμπεριφορές, ενώ τα ποσοστά αυτοκτονιών ανάμεσά τους είναι ιδιαίτερα αυξημένα (Γαλανού, 2014).

Η ταινία μας μετέπειτα μας δείχνει μια παθητική στάση της οικογένειας. Ένα από τα πρώτα βήματα που πολλοί γονείς κάνουν, όταν συνειδητοποιούν το παιδί τους είναι διεμφυλικό, είναι να ψάξουν για άλλους που αντιμετωπίζουν κάτι παρόμοιο ή τους παρόχους υπηρεσιών, οι οποίοι έχουν εμπειρία στα transgender παιδιά (Key,2014). Ωστόσο, στην περίπτωση της *Laure* δεν μας παρουσιάζει κάποιο διάλογο για το θέμα, ανάμεσα στο παιδί και την οικογένειά του, οι γονείς δεν φαίνονται προβληματισμένοι, αλλά αποσιωπούν το γεγονός.

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Και οι δύο ταινίες παρουσιάζουν τις ζωές των transgender παιδιών, εξετάζοντας η καθεμία διαφορετικό φύλο. Στο *Ma vie en rose* ο πρωταγωνιστής είναι ένα αγόρι που αισθάνεται κορίτσι και υπάρχει αρκετή ένταση. Ο πρωταγωνιστής υιοθετεί γυναικεία χαρακτηριστικά και η οικογένεια, όπως και όλη η κοινότητα, στρέφεται εναντίον του, το άτομο βρίσκεται αντιμέτωπο εναντίον όλων. Υπάρχει bullying του παιδιού, απόλυση του πατέρα, αποκλεισμός της οικογένειας. Είναι αισθητή η συναισθηματική φόρτιση σε σχέση με την ταινία *Tomboy*. Στο *Tomboy* η πρωταγωνίστρια εξωτερικά έχει όλα τα στερεοτυπικά γνωρίσματα του αγοριού. Παίζει ποδόσφαιρο, έχει κοντά μαλλιά, τα ρούχα της είναι αθλητικά και φαρδιά. Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση δεν υπάρχει κατακραυγή. Η οικογένεια ζει ήρεμα, οι γονείς έχουν αποδεχθεί ότι είναι αγοροκόριτσο. Η αδερφή της το δέχεται πολύ γρήγορα και γίνονται «ομάδα» εναντίον των ενηλίκων.

Αυτό εν μέρει ισχύει και στη σύγχρονη δυτική κοινωνία. Τα θηλυπρεπή αγόρια αποκλείονται ενώ τα αγοροκόριτσα δεν αποτελούν ταμπού. Ίσως αυτό συμβαίνει διότι «στο πλαίσιο της διπολικής λογικής στην οποία θεμελιώνεται η κυρίαρχη πρόσληψη της κατηγορίας του φύλου, το αντρικό φύλο είναι εκείνο που φαίνεται να αντιπροσωπεύει την «κανονικότητα», σε αντιδιαστολή με το γυναικείο που συνιστά την απόκλιση από τον κανόνα, την εξαίρεση, τη διαφορά» (Πεχτελίδης, 2012). Στην πατριαρχική κοινωνία, η οποία

στηρίζεται στην ιδέα της «φυσικής» ανωτερότητας του άνδρα, είναι δύσκολη η αποδοχή ενός άντρα που επιθυμεί να είναι γυναίκα. Σύμφωνα με τον Connell (2005), ο ανδρισμός κατασκευάζεται σε σχέση προς και κατά αντιπαράθεση με τη «θηλυκότητα», καθώς και με υποτελείς μορφές «ανδρισμού» (πχ gay ανδρισμός, ανάπηρος ανδρισμός, queer ανδρισμός). Πιθανόν η ύπαρξη ενός διαφορετικού ανδρισμού απειλεί την ετεροσεξουαλικότητα ως ένα ρυθμιστικό ιδεώδες και εννοιολογικό καθεστώς, και για αυτό κατακρίνεται κοινωνικά περισσότερο από μια διαφορετική θηλυκότητα.

Η σύγκριση συνεχίζεται σε ένα άλλο πλαίσιο, αυτό της νομικής λογοκρισίας. Το *Ma vie en rose* απέσπασε ένα R-rating από το Motion Picture Association of America για χρήση σκληρής γλώσσας. Αυτό συνεπάγεται ότι είναι απαραίτητο να συνοδεύεται ένα παιδί κάτω από 17 χρονών για την παρακολούθηση της ταινίας. Η σκληρή γλώσσα υποθέτουμε πως ήταν η λέξη «*tapettes*» που σημαίνει θηλυπρεπής. Αντίστοιχα το *Tomboy*, παρόλο που περιλαμβάνει «ακατάλληλη» σκηνή, όταν η πρωταγωνίστρια είναι γυμνή, δεν έχει αποσπάσει επισήμανση, αλλά, αντιθέτως, προβάλλεται για εκπαιδευτικούς σκοπούς σε σχολεία. Αυτό μπορεί να οφείλεται στην διαφορετική χρονολογία – το «*Ma vie en rose*» προβλήθηκε το 1997 και το «*Tomboy*» το 2011- που δημιουργήθηκαν και στην διαφορετική κουλτούρα που υπήρχε σχετικά με την ευαισθησία της παιδικής ηλικίας. Ωστόσο, πρέπει να τονιστεί ότι η νομική λογοκρισία δεν αποβλέπει μόνο στην προστασία της νεαρής ηλικίας ατόμων, αλλά και ορισμένων θεσμών στους οποίους στηρίζεται η κρατική εξουσία. Οι νομοθετικές ρυθμίσεις, οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί που επιβάλλουν στη διανομή μιας ταινίας, αποβλέπουν σε μια ιδεολογική παρέμβαση. Να υποχρεώσουν τον καλλιτεχνικό παραγωγό να συμμορφωθεί ή να υποταχθεί στην κυρίαρχη άποψη για την ηθική, κοινωνική δομή, τις σχέσεις των ανθρώπων, τα φιλοσοφικά προβλήματα, ακόμη και για τα καλλιτεχνικά προϊόντα. Η κρατούσα θρησκεία, η εκπρόσωποι της κυβερνητικής εξουσίας, οι ηθικές αξίες περιλαμβάνονται στα προστατευόμενα αγαθά (Κολοβός, 1988).

Τέλος, σημαντική είναι και η σύγκριση μεταξύ των δύο λόγων που παράγονται από τις ταινίες και διαφαίνονται από την εννοιολόγηση που έχει προηγηθεί. Η ταινία *Ma vie en rose* αντιμετωπίζει το παιδί ως ένα άτομο που έχει τη δική του οπτική για τον κόσμο, το οποίο επινοεί στρατηγικές αντίστασης απέναντι στην εξουσία των ενηλίκων μέχρι το τέλος. Το *Tomboy* στην κατάληξη του, το παιδί γίνεται πειθήνιο και υποταγμένο απέναντι στην εξουσία του γονέα. Αντιμετωπίζει το παιδί ως μια ιδιαιτερότητα, ένα άτομο που δεν έχει συνείδηση των πράξεων του, αλλά χρειάζεται τον έμπειρο ενήλικα να τον επαναφέρει στην ειλικρίνεια, να το κάνει να πει την αλήθεια.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Με βάση τα παραπάνω, συμπεραίνουμε πως ο κινηματογράφος επηρεάζεται από τις διάφορες κοινωνικές συμβάσεις σχετικά με την παιδική ηλικία και την σεξουαλικότητα. Προβάλλει, παράγει και αναπαράγει λόγους σχετικά με αυτές τις έννοιες. Μερικές φορές τα πολιτιστικά μοντέλα που προβάλλονται δημιουργούν μύθους και περιπλέκουν τα πράγματα ή βοηθούν τη δημιουργία και διάδοση της έμφυλης διαφοράς, καταδεικνύοντας συμπεριφορές που αποτελούν δείγματα ή και παραδείγματα ανδρισμού και θηλυκότητας.

Η αποδόμηση του φιλικού λόγου, ωστόσο, μπορεί να αναδείξει από ποια ιδεολογική σκοπιά είναι ειμαρμένο το θέμα της ταινίας, ποιους λόγους συντηρεί και ποιους δημιουργεί. Και στις δύο ταινίες διακρίνονται, στους άξονες των θεματικών, στερεοτυπικοί λόγοι σχετικά με την θέση της γυναίκας και τις έννοιες του ανδρισμού και της θηλυκότητας. Ωστόσο, εξετάζοντάς τις σε σχέση με την παιδική ηλικία, δημιουργούν δύο διαφορετικούς λόγους η κάθε μία. Συγκεκριμένα, στα συμπεράσματα, είδαμε το *Tomboy* να προβάλλει έναν συντηρητικό λόγο, έναν λόγο υποτέλειας του παιδιού στον ενήλικα. Η ικανότητα για αυτοέλεγχο και λογική σκέψη είναι κάτω από τον έλεγχο του ενήλικου και, όταν αυτός απουσιάζει, φαίνεται πως το παιδί κάνει «λάθος» επιλογές σχετικά με την συμπεριφορά του και την ταυτότητα που υιοθετεί. Σε αυτή την ταινία, η παιδική ηλικία αναπαρίσταται με όρους ελλείψεων σε σχέση με τον ώριμο ενήλικα, που κρίνεται αναγκαίος αν θέλει να κοινωνικοποιηθεί. Στο *Ma vie en rose*, αντίθετα, το άτομο για να διατηρήσει την έμφυλη ταυτότητα του «μάχεται» εναντίον της κοινωνίας των «μεγάλων». Το παιδί δρα και μετέχει στην κοινωνική πραγματικότητα αμφισβητώντας την αυθεντία, την επιβολή και εγκυρότητα των ενήλικων. Μέσα από την ανεξαρτησία την οποία παρουσιάζει ο πρωταγωνιστής μας παράγεται ένας εναλλακτικός λόγος για την παιδική ηλικία.

Σκοπός της αποδόμησης δεν είναι η παραγνώριση ή η υπερτίμηση των ταινιών. Τα συμπεράσματα της, μπορούν να συμβάλλουν στην εκτίμηση υπάρχουσών ταινιών ή ακόμα και στην δημιουργία νέων ταινιών εμποτισμένων με διαφορετική ιδεολογία. Μια δημιουργική κάμερα, που αποτελεί μέρος της κουλτούρας μπορεί να προβάλλει έναν εναλλακτικό λόγο τόσο για την παιδική ηλικία, όσο και για το φύλο. Δύναται να προσφέρει αλλαγή στην θέαση παγιωμένων στάσεων ή αντιλήψεων και αποδόμηση των έμφυλων στερεοτύπων.

Η δημιουργία εναλλακτικών ταινιών μπορεί να βοηθήσει μετέπειτα, τις εκπαιδευτικές κοινότητες στην σεξουαλική διαπαιδαγώγηση. Το σχολείο, ως θεσμός,

αποτελεί ένα από τα κυρίαρχα πολιτισμικά πλαίσια μέσα στο οποίο δομούνται και αναπαράγονται νοήματα και πρακτικές, που διαμορφώνουν και αναπαράγουν τις έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες των μαθητών/μαθητριών. Ακριβέστερα, είναι χώρος παραγωγής πολλαπλών έμφυλων υποκειμενικοτήτων. Η προβολή ταινιών θα μπορούσε συμβάλει στην απενεχοποίηση της μη-ετεροκανονικής συμπεριφοράς και στην πιθανή μείωση του ρατσισμού και ενδοσχολικού εκφοβισμού, που τα LGBTQ άτομα αντιμετωπίζουν ακόμα. Οι γονείς και οι εκπαιδευτικοί που βλέπουν ότι το παιδί ξεφεύγει απ' τις κυρίαρχες νόρμες για το φύλο, που η έκφραση του φύλου του διαφέρει απ' τις κυρίαρχες, μπορούν να του αφήσουν όλα τα δυνατά περιθώρια έκφρασης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αυγητίδου Σ. & Γεργοπούλου Α. & Μουταφίδου Α. (2013) *Θεωρίες για την παιδική ηλικία στο κείμενο της Σύμβασης για τα Δικαιώματα του Παιδιού*, Ιωάννινα: Παιδαγωγική – Θεωρία και Πράξη τεύχος 6.
- Butler J. (επιμ. Βενετία Καντσά), (1990) *Αναταραχή Φύλου/ ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Γαλανού Μ. (2014) *Ταυτότητα και έκφραση φύλου/ορολογία, διακρίσεις, στερεότυπα και μύθοι*, Αθήνα : Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών
- Γιαννακόπουλος, Κ. (2006). *Σεξουαλικότητα, Θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας/ Διάβαση και διεμφυλικότητα: από άνδρες-γυναίκες διαφυλικοί, διχοτομία και πολυμορφία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Clegg, S. (1989). *Frameworks of power*. London: Sage Publications.
- Connell, R., (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Connell, R., [επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Δήμητρα Ασημακοπούλου] ; [μετάφραση Ελένη Κοτσιφού] (2006). *Το κοινωνικό φύλο* Αθήνα : Επίκεντρο
- Δοξιάδης, Κ. (2015). *Ο Foucault και η ανάλυση λόγου* από Κιουπκιολής Α. ,Κοσμά Υ., Πεχτελίδης Ι. (Επιμ.) (2015) , *Θεωρία του Λόγου- Δημιουργικές Εφαρμογές* Αθήνα: GUTENBERG
- Elias N. , μετάφραση Βαϊκούση. Ε. (1997). *Η εξέλιξη του πολιτισμού : κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές έρευνες* . Αθήνα : Νεφέλη
- Foucault, Μ., Λίλα Τρουλινού (επιμ.) 2005, *Η μικροφυσική της εξουσίας* , Αθήνα : Ύψιλον
- Gergen J. Kenneth, (1999) *An Invitation to Social Construction*, London: Sage Publications
- Key, A. (2014). Children. Στο L. Erickson-Schroth, *Trans Bodies Trans Selves - A Resource for the Transgender Community* (σ.σ. 421-423). New York: Oxford University Press.
- Κολοβός Ν. (1988) *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα:Αιγόκερως .
- Κοσμά, Υ. (2015). *Οριενταλιστικές αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο: Το παράδειγμα της ταινίας Γάμος αλά ελληνικά* από Κιουπκιολής Α. ,Κοσμά Υ., Πεχτελίδης Ι. (Επιμ.) (2015) , *Θεωρία του Λόγου- Δημιουργικές Εφαρμογές* Αθήνα: GUTENBERG.

- Μακρυγιάννη Δ., & Agies, P. (1997). Παιδική ηλικία , Αθήνα: Νήσος.
- Μακρυγιάννη, Δ. (2005). Λόγοι περί παιδικής ιδιαιτερότητας: τομές και αντιφάσεις. Στο Κωνσταντινίδου-Σέμογλου, *Εικόνα και Παιδί* (σσ. 378-388). Θεσσαλονίκη : Γ. Παπανδρέου.
- Reynolds, M. & Goldstein, G., Z., (2014). Social Transition. In L. Erickson-Schroth, *Trans Bodies Trans Selves - A Resource for the Transgender Community* (1st ed., pp. 124-126). New York: Oxford University Press.
- Mazdon L. (Επιμ.) (2001) *France on Film- Reflections on Popular French Cinema*, London: Wallflower Press
- Phillips Louise & Jorgensen Marianne (2009) *Discourse Analysis as Theory and Method*, London : Sage Publications
- Πεχτελίδης Ι. & Κοσμά Υ.(2012) *Άγ(ρ)ια παιδιά*, Αθήνα:Επικέντρο
- Πεχτελίδης, Ι. (2015). *Αναπαραστάσεις της παιδικής ηλικίας: γνώση και εξουσία Σημειώσεις.* Βόλο: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας-Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης
- Πεχτελίδης Ι. , (2015) *Κοινωνιολογία της Παιδικής Ηλικίας*, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας- Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης
- Sorlin P. (Επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος), (2006) *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα:Μεταίχμιο

Χρήσιμες ιστοσελίδες

IMDb, Retrieved 25 December 2015 http://www.imdb.com/title/tt1847731/?ref_=fn_al_tt_2, http://www.imdb.com/title/tt0119590/?ref_=fn_al_tt_1

Ebert, R. (2012). *Tomboy Movie Review & Film Summary (2012) | Roger Ebert. Rogerebert.com.* Retrieved 7 December 2015, από <http://www.rogerebert.com/reviews/tomboy-2012>

Ma vie en rose explained (2010) Everything.explained.today, Retrieved 1 February 2016, από http://everything.explained.today/Ma_vie_en_rose/

RIDING, A. (1997). *FILM; A Gender-Bending Movie With a Message for All. Nytimes.com.* Retrieved 24 October 2015, from <http://www.nytimes.com/1997/12/21/movies/film-a-gender-bending-movie-with-a-message-for-all.html?pagewanted=all>

Σακελλαρίου, Α. (2010). *Μπάτλερ : Φύλο , εξουσία , ηθική. ΚΡΙΤΙΚΑ, φιλοσοφικές βιβλιοκρισίες.* Retrieved 11 October 2015, from <http://www.philosophica.gr/critica/2010-07.pdf>

Silverstein, M. (2011). *Interview with Celine Sciamma: Writer/Director of Tomboy. Women and Hollywood.* Retrieved 17 November 2015, from <http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/interview-with-celine-sciamma-writer-director-of-tomboy>

Χέκμαν, Σ. (2012). *Πέρα από την ταυτότητα Φεμινισμός, ταυτότητα και πολιτικές της ταυτότητας.* www.rebelnet.gr Retrieved 26 January 2016, από http://www.rebelnet.gr/files/_%CE%B1%CF%80%CF%8C_%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1_%CE%A3%CE%BF%CF%8D%CE%B6%CE%B1%CE%BD_%CE%A7%CE%AD%CE%BA%CE%BC%CE%B1%CE%BD_copy6.pdf