

ΑΓΩΝΑΣ ΚΑΙ ΘΕΑΜΑ: ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΙΚΟΥ ΑΓΩΝΑ

ΛΙΛΥ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥΔΗ



Ο αγώνας σημαίνει κατ' αρχάς συνάθροιση, τόσο των ανθρώπων όσο και των θεών, αλλά είναι επίσης και ο τρόπος που γίνεται αυτή η συνάθροιση. Πρόκειται για τη συνάθροιση που γίνεται για πανηγυρικά θεάματα, όπως διαβάζουμε στην Ιλιάδα (ω, 1), αλλά είναι και ο τρόπος που χρησιμεύει για τέτοιου είδους πανηγυρικά θεάματα (Οδύσσεια θ, 260). Η Πανήγυρις, η συνάθροιση όλου του πλήθους σε κοινή γιορτή, όπου γίνονται λιτανείες και πομπές, με μουσική και χορούς, ευωχίες, ωδές και τα παρόμοια, θα αφήσει τα ίχνη της μέχρι σήμερα στο πανηγυρικό θέαμα που είναι ο ποδοσφαιρικός αγώνας ή ο αγώνας καλαθοσφαίρισης. Τα «Ίσθμια και Νέμεα και Ολύμπια και Πύθια», ο Δημοσθένης τα αποκαλεί «τας εν τη Ελλάδι πανηγύρεας». Πολύ αργότερα, στην εξέλιξη της σημασίας του όρου τον βρίσκουμε να σημαίνει την τέρψη και την ψυχαγωγία, αλλά και την πανήγυρη των οφθαλμών, την ηδονή της οράσεως, που μας παραπέμπει στο θέαμα, τον όρο με τον οποίο θα αποτολμήσουμε να συνδέσουμε στην ανάλυσή μας τον αγώνα, το θέατρο και το ποδόσφαιρο.

Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν προσωποποιήσει τον Αγώνα, παριστάνοντάς τον με διάφορες μορφές. Υπό αυτή την έννοια, ο θεός Αγώνας ήταν προστάτης των αθλητικών συναντήσεων, οι δε καλλιτεχνικές του απεικονίσεις ποίκιλλαν ανάλο-

Η Λίλυ Στυλιανούδη
είναι Διευθύντρια του Κέντρου Έρευνας
της Ελληνικής Κοινωνίας,
Ακαδημία Αθηνών.

γα με τα αγωνίσματα τα οποία προστάτευε. Ο Πausανίας μας διέσωσε περιγραφές του Αγώνα στο Ηραίον, στην Ολυμπία και στο ανάθημα του Μικύθου (Pausanias, Hliaká 5, 20, 1-3 και 5, 26, 3).

Στην αρχαία Ελλάδα, μπορούμε, γενικά, να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες αγώνων: λόγω χαράς, για την άσκηση του σώματος και για τη λατρεία νεκρών ή θεών, στο πλαίσιο, όμως, του άρθρου δεν θα ασχοληθούμε με αυτούς. Αρκεί μόνο να αναφέρουμε πάλι, ότι οι αγώνες είχαν τόσο τιμητική θέση για τους αρχαίους, ώστε να πλάσουν μύθους κατά τους οποίους θεοί ή ήρωες τους είχαν ιδρύσει. Ήσαν τόσο σημαντικοί ώστε και οι θεοί έπαιρναν μέρος σε αυτούς. Ο πρώτος θεϊκός αγώνας που μας έχει διασωθεί είναι ο αγώνας του Δία που μάχεται τον Κρόνο στην Ολυμπία. Η Ολυμπία, ένα από τα παλαιότερα ιερά, γίνεται θέατρο πολλών αγώνων μεταξύ θεοτήτων, που έχουν ως αποτέλεσμα και αλλαγές των λατρειών. Ο Δίας μάχεται τον Κρόνο και τον νικάει, είναι η στιγμή που ο Κρόνος γίνεται Χρόνος και διακρίνεται πλέον από τον Καιρό. Ο Απόλλωνας μάχεται τον Πύθωνα και εγκαθιστά πάνω στο σώμα του που σήπεται την Πυθία του, αντικαθιστώντας έτσι τη λατρεία της Ρέας-Γαίας με τη λατρεία του Ήλιου, τη θήλεια χθόνια θεότητα με την άρρενα και ουράνια. Κι αργότερα ο Πέλοπας, μεταξύ άλλων, καθιερώνει τους αγώνες με την οργάνωση αρματοδρομίας ως ευχαριστήρια προσφορά στους θεούς για τη νίκη του εναντίον του Οινόμαου. Οι θεϊκοί αγώνες προσδίδουν ιερότητα στους αγώνες των ανθρώπων και μεταφέρουν στην κοινωνία την κοσμική τάξη μέσα από την εκχειρία που βασιλεύει κατά τη διάρκειά τους. Οι αγώνες αποτελούν ένα ρήγμα στο συνεχές της καθημερινότητας και στο διηνεκές του χρόνου και ανάγονται στην πράξη του θεού ή του ημίθεου, *in illo tempore*, δηλαδή μέσα στον μυθικό χρόνο, ή στον χρόνο του μύθου, κατά τον οποίο έγινε η πρωταρχική πράξη. Ο καθημερινός χρόνος στέκεται μετέωρος, η ιερότητα καθαγιάζει το παν και η εκχειρία εγκαθίσταται: παύει ο πόλεμος.

Γι' αυτό και οι ελληνικοί μύθοι αποδίδουν την καθιέρωση πολλών αγώνων στους θεούς και τους ημίθεους. Συνδεδεμένοι με τη χθόνια λατρεία πέριξ του τάφου του ημίθεου ή του ήρωα, οι κριτές φορούν ενίοτε πένθιμες στολές, όπως στην περίπτωση των Νεμέων, όπου και τα έπαθλα του αγώνα είναι ταφικά, απονέμονται προς τιμή του νεκρού και οι κριτές δίδουν ως βραβείο στεφάνι από χλωρό σέλινο, που εθεωρείτο φυτό των νεκρών. Είναι γνωστά τα «άθλα επί Πατρόκλω» που αθλοθετεί ο Αχιλλέας προς τιμήν του νεκρού του φίλου και συμπολεμιστή και τόσο γλαφυρά μας περιγράφει ο Όμηρος στην Ιλιάδα (Ψ: 257 – 895). Σ' αυτόν τον αγώνα θα λάβουν μέρος όλοι οι γνωστοί ήρωες του Τρωικού πολέμου. Θα αγωνιστούν σκληρά, ενώ οι θεατές, που δεν είναι άλλοι από τους στρατιώτες της ελλαδικής εκστρατείας, με ιαχές και παροτρύνσεις προς τους αγωνιζόμενους, τους παρακολουθούν να αγωνίζονται στην αρματοδρομία, στην

πυγμαχία, στην πάλη, στον δρόμο, στην οπλομαχία, στον δίσκο, στην τοξοβολία με στόχο και στο ακόντιο.

Το τελετουργικό που γίνεται μύθος μετατρέπεται σε δράμα. Τα ιερά δράματα που εκτυλίσσονται κατά τις διάφορες γιορτές και τα μυστήρια προς τιμήν των θεών, ονομάζονται *δρώμενα*, αποτελούν πραγματικές θεατρικές παραστάσεις και συνδέονται, όπως είναι γνωστό, με τη *μίμηση*, η οποία έχει το προβάδισμα σε σχέση με τα *λεγόμενα*. Αυτά, όπου υπήρχαν, φαίνεται να ήσαν σύντομες φράσεις και απαγγελίες, σχετικές με τη λατρεία του τιμώμενου θεού, τα λεγόμενα που μπορούσαν να αποκαλυφθούν στους θεατές των δρώμενων (Polacco 1987).

Για την κλασική πλέον σήμερα κοινωνική ανθρωπολογία, που ασχολήθηκε με μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, είναι προφανές ότι το θέατρο ή το προ-θέατρο δημιουργήθηκε βασικώς από τελετουργικούς χορούς, απεικονιστικούς ενός μύθου. Σύμφωνα με νεότερους μελετητές, οι οποίοι, χωρίς να απορρίψουν τον Αριστοτέλη, τον συμπληρώνουν, το αρχαίο ελληνικό θέατρο στις αρχές του στηρίζεται σε διάφορες τελετουργίες μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται και η Τραγωδία, το Σατυρικό Δράμα και η Κωμωδία (Adrados 1987). Είναι σίγουρο βέβαια ότι τη στιγμή πλέον που εμείς συναντούμε το αρχαίο θέατρο, αυτό αποτελεί περισσότερο *θέαμα* παρά τελετουργική πράξη, συντηρώντας ταυτόχρονα πολλά τελετουργικά στοιχεία, όπως π.χ. στην ενδυμασία τη μάσκα και τους κοθόρνους ή τον φαλλό, ή τον χορό που αποτελείται από πρόσωπα του ιδίου φύλου και ίδιας ηλικίας. Τα θεατρικά δρώμενα συνδεόντουσαν επίσης με διάφορες άλλες μιμητικές αναπαραστάσεις αμιγώς τελετουργικές διαφόρων αγροτικών εορτών της αρχαίας Ελλάδας, με βασική τη θεματολογία του θανάτου ή της αποπομπής αυτού που μετατρέπεται σε αρχή καταστροφική για το σύνολο, της απελευθέρωσης ή της αλλαγής της θεϊκής εξουσίας, κλπ. Στην αρχαία Αθήνα η Τραγωδία και η Κωμωδία θα μετουσιώσουν για το αθηναϊκό κοινό αυτά τα θεμελιακά θέματα σε συλλογικά δράματα, όπου συγκρούονται η εξουσία και η ελευθερία, η δικαιοσύνη και η καταπίεση των φύλων και των γενεών. Η μετουσίωση αυτή είναι έργο του ποιητή, του σοφού που βρίσκεται πιο κοντά στους θεούς.

Το αρχαίο θέατρο γίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο ο κρίκος μεταξύ του μύθου και της τελετουργίας από τη μια πλευρά και της δραματουργίας από την άλλη, μεταξύ των θρησκευτικών συλλογικών θεμάτων και των ατομικών, μεταξύ των παραδοσιακών τυπικών δομών και των απελευθερωμένων δομών, τουλάχιστον ως προς τη γραπτή φιλολογία που το ανέπτυξε.

Στην αρχαία Ελλάδα αγώνας και θέατρο συνδέονται, λόγω της καταγωγής τους και λόγω της σχέσης που αναπτύσσουν, ως θεάματα με τους θεατές. Η σχέση αυτή είναι σχέση συμμετοχική, διαλογική και έντονη, φορτισμένη συναισθημάτων. Η *θέαση* συνδεδεμένη με την *όψη*¹, επιτρέπει τη συμμετοχή στην πραγματικότητα του *θεώμενου*, δηλαδή του *δρώμενου* (*μίμησης*). Η ακρόαση

συμπληρώνει και ολοκληρώνει την κατανόηση μέσω της θέασης της όψεως: η ακοή και η όραση είναι οι δύο σημαντικές αισθητηριακές λειτουργίες που εδράζονται στην όψη, στο πρόσωπο δηλαδή του θεατή. Η βασική διαφορά ανάμεσα στο θέατρο και στον αγώνα είναι ότι στον αγώνα υπάρχει έλλειψη κειμένου (εννοείται το κείμενο που παράγει ο τραγωδός ή ο κωμικός βασισμένο στους μύθους), το οποίο να συνδέει την παράσταση (εικόνα του θεάματος) με τον θεατή, ενώ και στα δύο, θέατρο και αγώνα, ενυπάρχουν όλα τα στοιχεία, που κατά τον Αριστοτέλη συνθέτουν το δράμα (θα πρέπει να διαβάζουμε στο επίπεδο αυτής της ανάλυσης το δράμα ως παράγωγο της δράσης και του δρώμενου, δηλαδή της κάθετης πράξης που συνδέει το άτομο με τη θεότητα). Ο τελικός σκοπός του αγώνα πραγματώνεται στην άμιλλα (ο αγών υπό μία άλλη έννοια), ενώ στο θέατρο πραγματώνεται μέσα από την κάθαρση που προσφέρει το μυθικό κείμενο. Η θέαση συνδέει το θεώμενο με τον θεατή και αυτόν που παράγει το θεώμενο: τον αθλητή ή τον υποκριτή. Ενώ η ακρόαση επεξηγεί και ενισχύει την ένταση. Αυτά είναι στοιχεία που συναντάμε μέχρι σήμερα στους αθλητικούς αγώνες, αν τους αναγνώσουμε στο πλαίσιο του θεάματος του δρώμενου.

Σήμερα, ένας αθλητικός αγώνας, ποδοσφαίρου ή καλαθοσφαίρισης, εμφανίζει μία δυναμική δομή, με αρχή, μέσο και τέλος, όπου το κάθε συμβάν αλληλοδιαρθρώνεται με τα υπόλοιπα και που το σύνολό τους δίνει υπόσταση σε αυτό που θα ονομάζαμε *αθλητικό δρώμενο*. Ο όρος αυτός μας επιτρέπει να συνδέσουμε τον αγώνα με το θέαμα, εφόσον καταρχάς ο κάθε αγώνας είναι «θέαμα», όπου το ποιος θεάται ποιον ή το ποιος είναι θεατός από ποιον εισάγει την έννοια της *θεατρικότητας*, ή της *θεατροποίησης* του αθλήματος, ως σημαντικού στοιχείου των αθλητικών γεγονότων κατά τη διάρκεια των αγώνων και δίδει άλλη διάσταση στη συμπεριφορά των συμμετεχόντων. Οι έννοιες αυτές μας επιτρέπουν να αναλύσουμε τον ποδοσφαιρικό αγώνα χωρίς να χρησιμοποιήσουμε έννοιες από ανθρωπολογικές μελέτες παραδοσιακών (ή και 'πρωτόγονων') κοινωνιών, όπως είναι τα τυπικά και οι τελετουργίες, όροι οι οποίοι με μεγάλη ευκολία και πολλές φορές άκριτα, εν ονόματι της κατ' αναλογία εφαρμογής τους, χρησιμοποιούνται από σύγχρονους ερευνητές. Η *θεατρικότητα* θα μας επιτρέψει ως όρος, αναζητώντας όλα τα στοιχεία ανάγνωσης του νοήματός της, να εξετάσουμε και αναλύσουμε τα σημεία και τα σύμβολα που την απαρτίζουν μέσα από τη ρητορική του θεάματος του θεάματος, δηλαδή του θεάματος που προσφέρουν οι οπαδοί, και που αναπτύσσεται σε τρία επίπεδα: λεκτικό, μη-λεκτικό, εργαλειακό.

Κάθε αθλητικός αγώνας, ποδοσφαιρικός ή καλαθοσφαίρισης, αποτελεί θέαμα, το οποίο περιγράφεται από τον χώρο του γηπέδου και περιλαμβάνει στη θέασή του τόσο τον χώρο της εξέδρας (κερκίδες) όσο και τον *αθλητικό χώρο* (αγωνιστικός χώρος). Στην εξέδρα θα διακρίνει κανείς δύο είδη οπαδών, τους θεατές και τους φανα-

τικούς οπαδούς. Θεατές θεωρούμε τους φιλάθλους, δηλαδή τα άτομα, τα οποία από αγάπη προς τον αθλητισμό, αλλά και την ομάδα τους, προσέρχονται στα γήπεδα για να παρακολουθήσουν τον αγώνα. Οι οπαδοί² αποτελούν την κατηγορία των πλέον φανατικών θεατών με διάφορες διαβαθμίσεις ως προς τον φανατισμό τους και με κύριο χαρακτηριστικό την υπερβολή της συμπεριφοράς τους. Οι οπαδοί αποτελούν και αυτοί μέρος του θεάματος, παρίστανται για να δουν, αλλά και για να τους δουν, και προκαλούν την προσοχή με αυτή την υπερβολή της συμπεριφοράς ή της αμφιέσής τους. Η προσέγγιση αυτή δεν αναιρεί τις υποδιαιρέσεις των κατηγοριών αυτών ή άλλων κατηγοριών που ενδεχόμενα θα μπορούσε να ορίσει κανείς, όπως π.χ. ηλικιακές κατηγορίες που η κάθε μία έχει και άλλη συμπεριφορά.

Ανάμεσα στις κερκίδες και τον αγωνιστικό χώρο, ανάμεσα δηλαδή στους οπαδούς και στους παράγοντες του αγώνα, διαρθρώνεται και εκτυλίσσεται μια σειρά πράξεων με συγκεκριμένο περιεχόμενο και τρόπο εκδήλωσης, οι οποίες εμφανίζουν επαναληπτικότητα και σταθερότητα, αλλά και θεαματικότητα. Έτσι στην κερκίδα εμφανίζονται διαντιδράσεις μεταξύ των οπαδών των αντίπαλων ομάδων και μεταξύ οπαδών και αστυνομικών. Σημαντική σχέση, επίσης, η σχέση κερκίδας και αγωνιστικού χώρου, δηλαδή οι αντιδράσεις των οπαδών για ή με τους παίκτες και τους άλλους παράγοντες του αγώνα, όπως είναι ο διαιτητής, ο γιατρός, ο προπονητής κλπ.

Το αθλητικό θέαμα περιέχει όλα τα στοιχεία μιας καλά οργανωμένης θεατρικής παράστασης, όπου όλοι οι παράγοντές της συνεισφέρουν στην αίσια έκβασή της. Το αθλητικό κοινό δεν αποτελείται από ακανόνιστες μάζες, ασπόνδυλες, δονούμενες μαζικά και υποκειμένες σε ανεξέλεγκτες κινήσεις, αλλά σχηματίζει σύνολα, ισχυρά δομημένα. Στην Ελλάδα, η θέση στις κερκίδες δεν αποτυπώνει αντιθέσεις κοινωνικών τάξεων, όπως μπορεί ενδεχομένως να συμβαίνει αλλού, αλλά τα σύνολα αυτά εκφράζουν τις αντιθέσεις που συνεπάγεται η υποστήριξη της μιας ή της άλλης ομάδας: οι αντιθέσεις αυτές νοηματοποιούνται μέσα από δύο σημαντικές συνισταμένες της ταυτότητας του οπαδού, δηλαδή τον τόπο καταγωγής σε σχέση με τον τόπο εγκατάστασης. Οι δύο αυτές συνισταμένες αντιτίθενται μεταξύ τους και δημιουργούν προβλήματα στον οπαδό σχετικά με τη γηπεδική του συμπεριφορά, επειδή κάθε οπαδός είναι καταρχήν οπαδός της ομάδας της γειτονιάς του και κατόπιν οπαδός μιας από τις μεγάλες υπερτοπικές ομάδες, όπως π.χ. ο Παναθηναϊκός, παρακολουθώντας επίσης και την ομάδα του τόπου από τον οποίο κατάγεται. Έτσι, όταν η ομάδα της γειτονιάς του (τόπος εγκατάστασης) παίζει με την τοπική ομάδα από όπου κατάγεται, τότε τάσσεται υπέρ της ομάδας της καταγωγής του. Όταν παίζει η ομάδα της γειτονιάς του με ομάδα άλλης γειτονιάς ή με κάποια από τις υπερτοπικές ομάδες, τότε τάσσεται υπέρ της ομάδας της γειτονιάς του. Όταν παίζει η ομάδα της γειτονιάς του με την υπερτοπική ομάδα της

οποίας είναι φανατικός οπαδός, π.χ. τον Παναθηναϊκό, τότε δεν τάσσεται υπέρ καμίας από τις δύο, αλλά εκφράζεται εναντίον του παραδοσιακού εχθρού της υπερτοπικής ομάδας, π.χ. του Ολυμπιακού.

Το δρώμενο-αγών αποτελεί το κατεξοχήν θέαμα, ωστόσο υπάρχει και αυτό που διαδραματίζεται στην εξέδρα, το οποίο είναι και αυτό θέαμα, αποτελεί δηλαδή το *θέαμα του θεάματος*, αλλά και μέρος του συνόλου. Το σύνολο αποτελεί αυτό που καθορίσαμε ως αθλητικό δρώμενο, ως αθλητικό θέαμα. Ως θέαμα, ενδυναμώνει την παράσταση, όπου η εικόνα έχει το προβάδισμα έναντι της λέξης. Η έλλειψη κειμένου στον αθλητικό αγώνα υποχρεώνει τον θεατή μέσω της θέασης να λεκτικοποιήσει αυτό που βλέπει, να λεκτικοποιήσει το θεώμενο. Έτσι το συμβάν αποκτά νόημα μέσω της αφήγησης. Οι στιγμές μετά τον αγώνα, αλλά και πριν από αυτόν, καθίστανται ιδιαίτερα σημαντικές, εφόσον η σχέση του θεατή με το θεώμενο δημιουργείται μέσω αυτού που λέγεται, που αρθρώνεται (λεγομένου).

Ο αγώνας είναι, όμως, και ακρόαμα, εφόσον όλο το στάδιο πάλλεται στον ρυθμό του αγώνα και οι φωνές και τα συνθήματα ενορχηστρώνονται μαζί του. Η ύπαρξη μεγαφώνων με τα τραγούδια που ακούγονται πριν, στο διάλειμμα, ή και μετά τον αγώνα, αλλά, επίσης, σε δύσκολες στιγμές και, ιδίως, όταν γίνεται προσπάθεια να νουθετιστούν οι οπαδοί ή να καλυφθούν συνθήματα, όλα αυτά προσθέτουν στο σύνολο της «όψεως» του αγώνα.

Ο αθλητικός αγώνας είναι ένα σύμπλοκο φαινόμενο, που, ως θέαμα και ακρόαμα, παρουσιάζει ιδιαιτερότητες σε σχέση με την ανάλυσή του, ακριβώς επειδή στερείται κειμένου που θα προσέδιδε νόημα στα διαδραματιζόμενα στον αθλητικό χώρο και θα συνέδεε θεατή και θεώμενο. Πρόκειται ουσιαστικά για ένα *σωματικό θέατρο* που χρησιμοποιεί μόνον φυσικές και όχι διανοητικές δράσεις. Ο τρόπος με τον οποίο κινείται κανείς στον χώρο αποτελεί εκδήλωση του τρόπου σκέψης: είναι η κίνηση της σκέψης απογυμνωμένη. Ο εκτελεστής (performer) μπορεί να χρησιμοποιεί είτε τη φυσική είτε τη διανοητική κατάσταση, αρκεί από το πέρασμα της μιας στην άλλη να αναδομείται μια ενότητα, η οποία αναγνωρίζεται και γίνεται κατανοητή από τον θεατή (Barba 1999). Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο μια πολιτική σχέση μεταξύ θεατή και εκτελεστή όπου το κενό της έλλειψης κειμένου καλύπτεται εν μέρει από τα σχόλια, τον διάλογο που διατηρούν οι θεατές με τους ευρισκόμενους στον αθλητικό χώρο. Ο διάλογος αυτός, χρωματισμένος με έντονα συναισθήματα, απευθύνεται από θεατές, κυρίως μεμονωμένα, αλλά μερικές φορές και πιο συλλογικά, όταν η παρέα παίρνει μέρος στο πείραγμα, προς ορισμένους από τους παίκτες, ή προς κάποιον από τους υπολοίπους των παραγόντων. Οι φραστικές παρεμβάσεις των οπαδών (βρισιές, σχόλια, κλπ) απευθύνονται προς τους παίκτες, τους προπονητές, τον διαιτητή, τον επόπτη, τον γιατρό, τους επισήμους και, κάποιες φορές, βρίσκουν ανταπόκριση από αυτούς προς τους οποίους απευθύνονται.

Οι εχθροί του οπαδού στον αγωνιστικό χώρο είναι, βέβαια, οι παίκτες της αντίπαλης ομάδας, αλλά και ο διαιτητής, τον οποίο βρίζουν γενικώς, ακόμα και αν η διαιτησία είναι ευνοϊκή. Ο επόμενος παραδοσιακός εχθρός είναι ο επόπτης, τον οποίο, όχι μόνον βρίζουν, αλλά, συχνά, βομβαρδίζουν και με αντικείμενα καθώς, επίσης, και ο αντίπαλος προπονητής, όταν ενθέρμως συμμετέχει στην έκβαση του αγώνα παροτρύνοντας ή μαλώνοντας τους παίκτες του. Ένα ιδιαίτερο σημείο του γηπέδου είναι η περίφημη σκεπαστή, μέρος των κατεξοχήν δυνατών οπαδών, όπου κανείς δεν είναι καθιστός, παρακολουθούν τον αγώνα όρθιοι, με ένταση και βία στη συμπεριφορά τους: πρόκειται για το «κλουβί με τα θηρία». Είναι ο εστιασμένος χώρος εκδήλωσης της επιθετικότητας και της βίας, ο χώρος της βίας της βίας, με την έννοια ότι ήδη το γήπεδο είναι ο θεσμοθετημένος, κοινωνικά, χώρος εκδήλωσης της βίας. Αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα «άδυτο» των πολύ φανατικών οπαδών, και η οποιαδήποτε παρουσία άλλου μέλους μέσα σε αυτό θεωρείται «προσβλητική» και προκαλεί την έντονη αντίδρασή τους.

Είναι προφανές, λοιπόν, ότι η εξέδρα, με όλα τα τμήματά της, αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο, που συντελεί στην παραγωγή του αποτελέσματος που λέγεται αγώνας. Στην εξέδρα, το *θέαμα του θεάματος*, οι οπαδοί πρέπει να φαίνονται ότι είναι οπαδοί. Στο συμπραζόμενο αυτό η ρητορική του θεάματος στηρίζει τα νοηματικά στοιχεία που απαρτίζουν το περιεχόμενό της σε τρία επίπεδα: το λεκτικό (συνθήματα, βρισιές, τραγούδια), το εξωλεκτικό (κινήσεις, ομαδικές ή μη, και χειρονομίες) και το εργαλειώδες (πανώ, λάβαρα, σημαίες, διάφορα μουσικά όργανα, όπως τρομπέτες, ταμπούρα, και γενικώς αντικείμενα που δημιουργούν θόρυβο και φασαρία, όπως καραμούζες, ροκάνες, κ.ά.). Και τα τρία αυτά επίπεδα ανάγουν σε συνειρμικά επίπεδα που συνιστούν τη θεματική της υποστήριξης της ομάδας, μεταφέρουν όλα τα νοήματα και τις αξίες της υποστήριξης και περιέχονται, κατά γενικό τρόπο, στα συμβολικά επίπεδα *πόλεμος – έρωτας – ζωή – θάνατος*. Όμως, ο αθλητικός αγώνας είναι μια συνεχής επαφή με την πραγματικότητα που συνιστά το σύμπαν του οπαδού, γι' αυτό και τα σημεία ανανεώνονται συνεχώς παρακολουθώντας την καθημερινότητα. Εξαίρεση αποτελούν τα βασικά σημεία αναγνώρισης που σχετίζονται με την ομάδα, όπως είναι το πανώ με το όνομα και τα χρώματα της ομάδας και κάποια συνθήματα, μέσω των οποίων συνδέονται ή και ταυτίζονται με άλλες ομάδες του εξωτερικού.

Έτσι, στη θεματική του πολέμου, θα έλεγε κανείς η πιο εύκολα αναγνωρίσιμη και εξηγήσιμη θεματική, ανήκουν οι διάφορες ονομασίες ομάδων οπαδών και τα αντίστοιχα πολεμικού ύφους πανώ που τις συνοδεύουν. Στην ερωτική θεματική, εκτός από την ειδική σχέση με την ομάδα, «τη μεγαλύτερη γκόμενα, που μπορεί να έχει κανείς», παρατηρείται μια ερωτικοποίηση για όλα όσα συμβαίνουν στον αγωνιστικό χώρο καθώς και μια τάση

εκθήλυνσης των παικτών εκ μέρους των οπαδών. Παρατηρεί κανείς ότι η ερωτική αυτή θεματική μάλλον «γλιστράει» περισσότερο προς το σεξ, με ιδιαίτερη εξειδίκευση σε παρά φύση πρακτικές, ιδίως όταν απευθύνονται προς τους αντίπαλους παίκτες, αλλά και προς τους παίκτες της ομάδας τους, αν είναι δυσारेστημένοι από την απόδοσή τους. Συχνά στην περίπτωση αυτή γίνεται επίκληση και προς τα μέλη της οικογένειας του παίκτη με ιδιαίτερη προτίμηση προς τη μητέρα του, η οποία περιέρχεται στην τάξη των ιεροδούλων, πράγμα το οποίο επιτρέπει τη λεκτική ασέλγεια, με στόχο την υποβίβαση του παίκτη, την εξαγρίωσή του, την αύξηση του πολεμικού του μένους και την καλύτερη απόδοσή του. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι περισσότερες ύβρεις αναφέρονται στη γενετήσια πράξη, η αναφορά δε μερικές φορές αγγίζει όρια έξω από τις ανθρώπινες δυνατότητες, εφόσον αφορά σεξουαλική πράξη με ολόκληρη γειτονιά ή με την αντίπαλη ομάδα. Αν τύχει δε το όνομα της αντίπαλης ομάδας να είναι γένους αρσενικού, τότε ο επιθετικός προσδιορισμός τής προσδίδει φιλομόφυλες ιδιότητες. Μια άλλη αναφορά που σχετίζεται με τα πουλερικά θηλυκού γένους, συνοδή της αναφοράς προς τις ιεροδούλες, απευθύνεται προς τους αντίπαλους οπαδούς με στόχο την υποβάθμιση του ανδρισμού τους.

Στη θεματική του θανάτου ανήκουν οι σημαίες με νεκροκεφαλές και τα διάφορα ανάλογα συνθήματα της κόλασης ή για την κόλαση. Και, τέλος, στη θεματική της ζωής τοποθετούνται όλα τα σημεία της υποστήριξης προς την ομάδα, τα οποία ξεφεύγουν από τα πολεμικά ή τα σεξουαλικά, όπως τα: Φόρτσα, ολέ, θρύλε, θεέ, κλπ.

Ο οπαδός όμως είναι μέσα στην επικαιροτητα συνεχώς, γι' αυτό και θα κάνει τα θέματα που τον αγγίζουν ή τον διασκεδάζουν, σύνθημα, πανώ και θα κατεβεί στο γήπεδο. Πολλές φορές οι δύο άξονες ανάλυσης που αναφέραμε στην αρχή, ο τόπος καταγωγής και ο τόπος εγκατάστασης, φαίνεται να παίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτό, ιδίως αν έχουν σχέση με εθνικού περιεχομένου θέματα.

Οι οπαδοί, ακολουθώντας την ομάδα τους στους διάφορους αγώνες της εμφανίζουν μίαν άλλη χαρακτηριστική συμπεριφορά, ανάλογα με τους αγώνες που παρακολουθούν, το γήπεδο στο οποίο βρίσκονται, τη γειτονιά, κλπ. Στις περιπτώσεις αυτές οι αρχές του σωματικού θεάτρου, όπως το ορίσαμε πιο πάνω, ξεδιπλώνονται μπροστά στα βλέμματα του παρατηρητή. Για τον παρατηρητή³ η φύση του θεατή που έχει γίνει εκτελεστής εξαρτάται από την εκφραστικότητα του τελευταίου, και αυτή με τη σειρά της από την πρόθεση του εκτελεστή: *ο εκτελεστής δρα για να εκφράσει τον εαυτό του* (Savarese 1999). Πρόκειται γι' αυτό που κάνω, και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αυτό που κάνω καθορίζει και το τι εκφράζω. Ο παρατηρητής βλέπει την εκδήλωση της πρόθεσης και του νοήματος. Η έκφραση αυτή παρουσιάζεται ολοκληρωμένη καθοδηγώντας έτσι τον παρατηρητή να αναγνωρίσει τι εκφράζει ο δρων και τον τρόπο με τον οποίο το εκφράζει. Στην καθημερινή κίνησή του το σώμα έχει

σκοπό την επικοινωνία. Ο στόχος της κίνησης εκτός της καθημερινότητας είναι η πληροφορία (Barba 1999).

Όταν η εξέδρα πρέπει να πάλλεται και η παρουσία των οπαδών πρέπει να γίνεται ιδιαίτερα αισθητή, η οργάνωση της εμφάνισης της εξέδρας ακολουθεί όλους τους κανόνες μιας προσεγμένης χορογραφίας, την οποία κατευθύνει συγκεκριμένο πρόσωπο. Ο όρος της χορογραφίας (Bromberger 1992) χρησιμοποιείται γιατί πέρα από τα συνθήματα και το ξεσήκωμα των οπαδών, ανάλογα με τη φάση του αγώνα ή με τα επεισόδια στις κερκίδες μεταξύ των οπαδών ή με τους αστυνομικούς, είναι έντονη η χρήση του σώματος (εκτός από τις χειρονομίες, τις οποίες ήδη κατατάξαμε στα μη-λεκτικά στοιχεία της γλώσσας του θεάματος), ατομικά αλλά και συλλογικά, για να ενισχύσει και να δώσει έμφαση στα λεγόμενα του δρώμενου. Σ' αυτό το πλαίσιο αναφοράς τοποθετείται το απότομο σήκωμα με τα υψωμένα χέρια, είτε μεμονωμένα είτε συλλογικά, τα πιασίματα μπράτσο με μπράτσο και το ρυθμικό κούνημα όλης της κερκίδας δεξιά και αριστερά, κινήσεις διάφορες εν χορώ με σκοπό την πρόκληση των αντίπαλων ομάδων, αλλά και τα βλέμματα των συμπαραερισκομένων. Στα χαρακτηριστικά της εξέδρας είναι και η διάθεση αστεϊσμού, όπως πολύ συχνά παρατηρούμε, με τις διάφορες πλάκες που γίνονται σε βάρος άλλων οπαδών ή των αστυνομικών, που δεν έχουν πάντα χιούμορ.

Επικεφαλής των εκδηλώσεων αυτών βρίσκεται πάντα ένας αρχηγός, που κατευθύνει εν είδει χορογράφου όλες αυτές τις εκδηλώσεις. Οι ηγετικές αυτές φιγούρες μετέρχονται όλων των μέσων για το «ανέβασμα» (πόρωση) και την ένταση στις κερκίδες. Χαρακτηριστικό αυτών των εκδηλώσεων είναι η υπερβολή της συμπεριφοράς, ο τονισμός δηλαδή, στοιχείων που εντάσσονται στη θεατρικοποίηση, υπερβολή που αποτελεί κατά την άποψή μου, καθοριστικό στοιχείο της θεατρικότητας και του θεάματος, χρησιμοποιείται συνειδητά από τους ίδιους τους οπαδούς για το «ανέβασμα» της εξέδρας και το ξεσήκωμά της. Παρακολουθώντας κανείς από κοντά όλη την γκάμα των εκφράσεων των οπαδών δεν μπορεί παρά να θαυμάσει καταρχάς την ευρηματικότητά τους, κατά δεύτερο λόγο την πληθωρικότητα των εκφράσεων αυτών και την ένταση των συναισθημάτων τους, αλλά και την αληθοφάνειά τους, όταν είναι οι κύριοι πρωταγωνιστές σε αυτά τα γεγονότα. Θεατρικές λιποθυμίες, για να ανέβει η ένταση στις κερκίδες, χοροί πάνω στα κάγκελα ή αγκαλιά με κολώνες, κλπ. είναι κάποια από τα μέσα που χρησιμοποιεί ο οπαδός όταν αυτοσχεδιάζει. Δεν μπορεί να μείνει κανείς ασυγκίνητος, όταν παρευρίσκεται σε αυτού του είδους τις εκδηλώσεις. Οι οπαδοί στέκονται στον σωστό ρυθμό, όπως είχε πει ότι πρέπει να συμβαίνει στον ηθοποιό ο Stanislavski, αν θέλει να μεταφέρει συγκεκριμένο μήνυμα μέσα και από το σώμα του⁴.

Συνοπτικά, λοιπόν, ο αθλητικός αγώνας είναι ένα σωματικό θέατρο και αποτελεί το κατεξοχήν θέαμα. Το θέαμα αυτό εμφανίζει την ιδιαιτερότητα να συμπεριλα-

βάνει μέσα στα χαρακτηριστικά του *θέαμα εντός του θεάματος*, δηλαδή όσα διαδραματίζονται στην εξέδρα στη διάρκεια του αγώνα. Είναι αυτό που ονομάσαμε *θέαμα του θεάματος*, στη δυναμική του οποίου εμπλέκονται όλοι οι κανόνες γηπεδικής συμπεριφοράς και στάσης των οπαδών, στη δε ρητορική του εμφανίζονται τα νοήματα εκείνα που επιτρέπουν την ανάγνωσή του. Η ανάγνωση αυτή, μέσα από την ιστορική διαδρομή του αγώνα και του άθλου μέχρι σήμερα, συγκροτούν στην κατανόηση του Έλληνα μελετητή ένα πεδίο νοήματος (και ως πεδίο θα εννοήσουμε τη συνεχή κατάσταση του χώρου) λόγω της συνέχειας των κοινών στοιχείων τους, τότε και τώρα. Τα κοινά αυτά στοιχεία, όπως τα αναλύσαμε, συγκροτούν μια χαρακτηριστική συνέχεια εκδήλωσης συγκινησιακών καταστάσεων, που μας επιτρέπουν να συνδεόμαστε και να ανασυνθέτουμε τα νοήματα μιας πολιτισμικής παράδοσης, που, θεωρώ, είναι δική μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adrados, Francisco R., 1987. Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne, στο *Anthropologie et Théâtre antique*, Cahiers du GITA, No 3 : Octobre 1987.
- Αστρινάκης Α. και Λ. Στυλιανούδη, 1996. *Χέβυ Μέταλ, Ροκαμπύλι, Φανατικοί Οπαδοί: Νεανικοί Πολιτισμοί και Υποπολιτισμοί στη Δυτική Αττική*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Barba, Eugenio, 1999 (1991). Theatre Anthropology, στο Eugenio Barba και Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London/New York: Routledge.
- Barba, Eugenio, 1999 (1991). Dilation: The Dilated Body, στο Eugenio Barba και Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology:*

The Secret Art of the Performer, London/New York: Routledge.

- Barba, Eugenio και Nicola Savarese, 1999 (1991). *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London/New York: Routledge.
- Bromberger, C., 1992. Pour une ethnologie du spectacle sportif, στο G. Althabe/D. Fabre/G. Lenclud (επιμ.) *Vers une ethnologie du présent*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Polacco, Luigi, 1987. Rites des saisons et drames sacrés chez les Grecs, στο *Anthropologie et Théâtre antique*, Cahiers du GITA, No 3 : Octobre 1987.
- Savarese, Nicola, 1999 (1991). Pre-expressivity στο Eugenio Barba και Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London/New York: Routledge.
- Στυλιανούδη, Μ-Γ Λίλυ, 1996. *Το αθλητικό δρώμενο: Μια ανάγνωση του αθλητικού αγώνα*, στο Α. Αστρινάκης και Λ. Στυλιανούδη, ό.π.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο όρος Όψη έχει δύο έννοιες. Είναι καταρχήν η όψις που ταυτίζεται με το πρόσωπο, αλλά είναι και ένα από τα έξι στοιχεία που απαρτίζουν το δράμα, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αυτό το οποίο ορά, βλέπει ο θεατής. Στην ανάλυση αυτή χρησιμοποιούνται και τα δύο σημασιολογικά επίπεδα.
2. Για την εκτενή ανάλυση του ποδοσφαίρου και των φανατικών οπαδών ('χούλιγκανς'), παραπέμπουμε τον αναγνώστη στο βιβλίο των Α. Αστρινάκη και Λίλυ Στυλιανούδη, *Χέβυ Μέταλ, Ροκαμπύλι, Φανατικοί Οπαδοί: Νεανικοί πολιτισμοί και υποπολιτισμοί στη Δυτική Αττική*, απόρροια μιας μεγάλης έρευνας για τις νεανικές κουλτούρες, που εκδόθηκε από τα Ελληνικά Γράμματα, το 1996.
3. Πρόκειται για τον κοινωνικό ανθρωπολόγο που παρατηρεί στο γήπεδο τον θεατή-εκτελεστή.
4. He has to be standing in the correct rhythm, όπως αναφέρεται από τον Barba (1999).