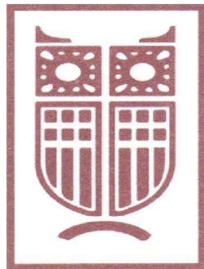


ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Ελληνικός αθλητισμός και τέχνη: οι αναπαραστάσεις του Έλληνα ποδοσφαιριστή μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο (1950-2010).

Greek sport and art: the representations of the Greek football player through Greek cinema (1950-2010).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ξενοφών Μακρόπουλος

ΑΘΗΝΑ, 2023

Τριμελής επιτροπή:

Χουμεριανός Εμμανουήλ, επίκουρος καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Κοτέα Μαριάνθη, αναπληρώτρια καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Μιλτιάδης Κήπας, καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ξενοφών Μακρόπουλος, 2023

All rights reserved, Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Συντομογραφίες

ΠΟΚ: Παναθηναϊκός Ολυμπιακός Κωνσταντινούπολη/ Ποδοσφαιρικός Όμιλος Κέντρου/

Ποδοσφαιρική Οργάνωση Κέντρου

ΕΠΟ: Ελληνική Ποδοσφαιρική Ομοσπονδία

UEFA: Union of European Football Associations

MME: Μέσα Μαζική Ενημέρωσης

ΕΕ: Ευρωπαϊκή Ένωση

ΑΣ: Αθλητικός Σύλλογος

ΠΑΕ: Ποδοσφαιρική Ανώνυμη Εταιρία

ΠΣΑΠ: Πανελλήνιος Σύνδεσμος Αμειβομένων Ποδοσφαιριστών

Π.Ε.Κ: Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος

Ν.Ε.Κ: Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

V.A.R: Virtual Assistant Referee (τεχνολογικό σύστημα υποβοήθησης της ποδοσφαιρικής
διαιτησίας)

Ευχαριστίες και αφιέρωση.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Μανώλη Χουμεριανό για την υπομονή και καθοδήγηση που μου προσέφερε, παρά τη γεωγραφική απόσταση και δυσκολία συνάντησης που υπήρξε το διάστημα συγγραφής της εργασίας.

Να ευχαριστήσω επιπλέον όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού της κοινωνιολογίας του Παντείου, που μας στάθηκαν στις δύσκολες εποχές της πανδημίας και τους συμφοιτητές μου που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και δύναμη αλληλεγγύης.

Τέλος να μου επιτραπεί να αφιερώσω την εργασία στην μνήμη του Δ. που δεν πρόλαβε την ολοκλήρωση της, αλλά πρόλαβε να μου μεταφέρει την αγάπη του για τον τοπικό, ερασιτεχνικό αθλητισμό και τη λατρεία του ποδοσφαιρικού “αουτσάιντερ”.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τις αναπαραστάσεις του Έλληνα ποδοσφαιριστή μέσα από την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, επιλέγοντας συγκεκριμένες ποδοσφαιρικές ταινίες. Το βασικό ερώτημα που τίθεται, αφορά το τι είναι ένα ποδοσφαιρικό φιλμ και πως τα ελληνικά ποδοσφαιρικά φιλμ μεταφέρουν αλλά και διαμορφώνουν την εικόνα του Έλληνα ποδοσφαιριστή, παράγοντα, διαιτητή. Όσον αφορά στη μεθοδολογία της εργασίας, γίνεται βιβλιογραφική έρευνα στην ιστορία ποδοσφαίρου και κινηματογράφου με έμφαση στο ελληνικό στοιχείο και εξετάζονται ελληνικές ποδοσφαιρικές ταινίες, καθώς η συνεισφορά του φιλμ ως κοινωνικού και ιστορικού τεκμηρίου είναι φυσικά εξίσου σημαντική με τη βιβλιογραφία.

Λέξεις-Κλειδιά: Κινηματογράφος, Αθλητισμός, Ποδόσφαιρο, Αναπαραστάσεις

ABSTRACT.

This paper examines the representations of the Greek football player through the history of Greek cinema, choosing specific football films. The main question that is asked concerns what a football film is and how Greek football films convey and shape the image of the Greek football player, agent, referee. Regarding the methodology of the work, a bibliographic research is carried out in the history of football and cinema with an emphasis on the Greek element and Greek football films are examined, as the contribution of the film as a social and historical document is of course just as important as the literature.

Key words: Cinema, Sports, Football, Representations

Περιεχόμενα:

- 1. Εισαγωγή-Πρόλογος: 8**
- 2. Μεθοδολογία-Δομή: 9**
- 3. Το αθλητικό γεγονός. Η ιστορική πορεία των σπορ και του ποδόσφαιρο και η σημασία τους για την κοινωνική έρευνα: 11**
 - 3.1. Σύντομη ιστορία του ποδοσφαίρου:11**
 - 3.2. Το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον του ποδοσφαίρου: 12**
 - 3.3. Κοινωνιολογία του Αθλητισμού: 13**
 - 3.3.1 Κατευθύνσεις της κοινωνιολογίας του αθλητισμού:14**
 - 3.4 .Ο αθλητισμός: Ένα σύγχρονο φαινόμενο: 16**
 - 3.4.1 Το σύγχρονο ποδόσφαιρο: 17**
 - 3.4.2 .Ποδόσφαιρο και αποικιοκρατία: 18**
 - 3.4.3 Το ελληνικό παράδειγμα: 19**
- 4. Κοινωνιολογία και ιστορία του (ελληνικού)κινηματογράφου. Το φιλικό γεγονός και η αξία του: 20**
 - 4.1. Ο κινηματογράφος ως ΜΜΕ και ως ιστορικό τεκμήριο: 22**
 - 4.2. Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου: 23**
 - 4.3. Σύντομη κοινωνική και πολιτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: 24**
- 5. Το αθλητικό/ποδοσφαιρικό φιλμ: 32**
 - 5.1. Το αθλητικό/ποδοσφαιρικό φιλμ και η κοινωνιολογική έρευνα. 32**
 - 5.2. Απ' τον ρομαντικό προλετάριο στον παγκόσμιο σούπερ-σταρ: 34**
- 6. Παρουσίαση και ανάλυση ποδοσφαιρικών ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου: 36**
 - 6.1. Κυριακάτικοι ήρωες: 36**
 - 6.2. Ο Τρελλάρας: 39**
 - 6.3. Ο διατητής: 42**
 - 6.4. Η Ρένα είναι οφ-σάιντ: 43**
 - 6.5. Θύρα 7, η μεγάλη στιγμή: 46**
 - 6.6. Η φανέλλα με το "9": 49**
 - 6.7 Η Κληρονόμος: 52**
- 7. Συμπεράσματα-επίλογος: 55**
- 8. Βιβλιογραφία: 57**

1. Εισαγωγή-Πρόλογος

Η παρούσα εργασία εξετάζει το ζήτημα των κοινωνικών αναπαραστάσεων των ποδοσφαιριστών μέσα από γνωστές και μη, αθλητικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Αυτό που αποτελεί ερευνητικό στόχο είναι να εξετάσουμε ποια χαρακτηριστικά αποδίδονται στους ποδοσφαιριστές, στο φίλαθλο κοινό, στους παράγοντες και στους διαιτητές του ποδοσφαίρου και πως αυτά αλλάζουν καθώς εξελίσσεται η κοινωνία και ο κινηματογράφος. Στόχος είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων που θα μας επιτρέψουν να κατανοήσουμε γιατί κάποια χαρακτηριστικά των αθλητών που παρουσιάζονται στη φιλομογραφία επιμένουν να αναπαράγονται μέσα σε αυτή, ενώ άλλα εμφανίζονται για λίγο, εξαφανίζονται, επιστρέφουν ξανά..

Για τις ανάγκες αυτών των στόχων έχει επιλεγθεί η μέθοδος της ανάλυσης ταινιών που ανήκουν σε διαφορετικές δεκαετίες του ελληνικού κινηματογράφου. Η φιλομογραφία επιλέχθηκε έτσι ώστε να καλύπτει μεγάλη ποικιλία στιγμών της ελληνικής κοινωνίας σε όλα της τα επίπεδα, πολιτιστικό, πολιτικό και κοινωνικό. Στόχος εδώ είναι να καταλάβουμε όχι μόνο πως αποδίδονται οι έλληνες ποδοσφαιριστές, αλλά και γιατί σύμβαινει έτσι ή γιατί αποκρύβονται άλλα πράγματα που θα μπορούσαν να ειπωθούν ή να φανούν στη μεγάλη οθόνη.

Η αγάπη για το ποδόσφαιρο και τον κινηματογράφο είναι φυσικά προϋπόθεση για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Το σύνολο των ελληνικών ταινιών με θέμα το ποδόσφαιρο δεν είναι μεγάλο, ούτε αποτελούν πάντα ταινίες που θα χαρακτήριζε καποιος υψηλής τέχνης. Παρόλα αυτά το ερευνητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν ως τεκμήρια της ιστορίας του ποδοσφαίρου, της ιστορίας του κινηματογράφου και της ιστορίας της ίδιας της χώρας και του λαού της είναι μεγάλο.

Φυσικά δεν αρκεί να παραθέσουμε την κοινωνική αναπαράσταση των ποδοσφαιριστών μέσα απ' το ελληνικό αθλητικό φιλμ. Φιλοδοξία είναι στο τέλος της εργασίας να υπάρξει μια ορισμένη κριτική και αντιπρόταση στα συμπεράσματα που θα προκύψουν. Το ότι τα πράγματα αναπαρίστανται με έναν συγκεκριμένο τρόπο δε σημαίνει άλλωστε πως είναι ο μόνος τρόπος που θα μπορούσαν να το κάνουν. Θα υιοθετηθεί εδώ σαν υπόθεση για όλη την πορεία της εργασίας πως η εξέλιξη του ποδοσφαίρου μέσα στο χρόνο δε φέρνει μόνο θετικές αλλαγές για το δημοφιλές αυτό άθλημα ούτε το βελτιώνει οπωσδήποτε. Γενικότερα θα υιοθετήσουμε την υπόθεση πως τα πράγματα δε γίνονται διαρκώς καλύτερα. Με λίγα λόγια η συγκεκριμένη εργασία στέκεται κριτικά προς τον σύγχρονο υπερ-θεαματικό αθλητισμό και το εμπορευματοποιημένο ποδόσφαιρο. Στέκεται κριτικά επιπλέον και προς την νοσταλγία και εξιδανίκευση ενός ποδοσφαιρικού παρελθόντος, στο πλαίσιο του οποίου οι σχέσεις που εξυφαίνονταν, είχαν ως βάση τις «αγαθές προθέσεις», την «αγνότητα» ή την «αγάπη για τη φανέλα».

Τα όποια συμπεράσματα προκύψουν από την πορεία της έρευνας μας, καλό είναι να μη θεωρηθούν οριστική τοποθέτηση πάνω στα ζητήματα του τεράστιου αυτό συμπαντος που λέγεται ποδόσφαιρο. Ήδη ο βασιλιάς τον σπορ, αλλά και ο κινηματογράφος βιώνουν τεχνολογικές αλλαγές και δομικούς μετασχηματισμούς που δεν ξέρουμε ακόμα που θα καταλήξουν. Οι νέες τεχνολογίες εισβάλλουν για τα καλά στο ποδοσφαιρικό τερέν (V.A.R, GOAL LINE τεχνολογία και άλλα) ενώ και ο κινηματογράφος δείχνει να υποχωρεί μπροστά στην μαζική άνοδο των streaming υπηρεσιών και της ταχυφαγικής κατανάλωσης σειρών και όχι ταινιών.

Το μόνο σίγουρο είναι πως οι άνθρωποι θα διατηρήσουν την επιθυμία τους για παιχνίδι, αυτό που είναι τελικά το ποδόσφαιρο, και θα κουβαλήσουν αυτή τους την επιθυμία σε κάθε εποχή. Ωστόσο θα ήταν ενδιαφέρουσα η διαμόρφωση όρων που θα ωθούσαν το άθλημα προς την υιοθέτηση μιας διαφορετικής λειτουργικής ταυτότητας πέραν της διατήρησής του σε ένα απολύτως εμπορευματοποιημένο πεδίο.

2. Μεθοδολογία-Δομή.

Ο κινηματογράφος όπως και οποιοδήποτε άλλο είδος τέχνης, μπορεί να μας προσφέρει στοιχεία για το πως ζει, εργάζεται, τι προβλήματα αντιμετωπίζει και τι σχεδιάζει να πράξει μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων. Είναι λοιπόν θεμιτό να χρησιμοποιήσουμε ταινίες όπως αυτές που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία ώστε να προσπαθήσουμε να συλλάβουμε κάτι απ' την πραγματικότητα του έλληνα ποδοσφαιριστή μέσα στις δεκαετίες αλλά και επιπλέον να εξετάσουμε το πως ο τρόπος που παρουσιάζει τους ποδοσφαιριστές και το ποδόσφαιρο ο κινηματογράφος, αλλάζει παράλληλα με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής, το διεθνές πλαίσιο κλπ. (Παπαστάμου & Μαντόγλου, μέρος πρώτο, 1995)

Η έννοια της κοινωνικής αναπαράστασης ξεκινάει από τον Serge Moscovici (Παπαστάμου & Μαντόγλου, μέρος πρώτο 1995). Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις μπορούν να κατανοηθούν ως συμβολικές εικόνες που συμπυκνώνουν πολλαπλά νοήματα επιτρέποντας την ερμηνεία του υπάρχοντος καθώς αφενός παρεμβαίνουν ανάμεσα στο άτομο και τον κόσμο που το περιβάλλει βοηθώντας το άτομο στην κατανόηση των στοιχείων που απαρτίζουν τον κόσμο του, αφετέρου διαμεσολαβούν στην επικοινωνία του ατόμου με τα άλλα άτομα. Σκοπός των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι να κάνουν γνώριμο το μη-γνωστό.

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι κοινές πεποιθήσεις, αξίες και γνώσεις που έχει μια ομάδα ανθρώπων σχετικά με ένα συγκεκριμένο θέμα ή κοινωνικό φαινόμενο. Διαμορφώνονται από διάφορους παράγοντες όπως ο πολιτισμός, η ιστορία και η κοινωνικοποίηση. Στον κινηματογράφο, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις μπορούν να αναλυθούν με τον τρόπο που απεικονίζονται ορισμένες ομάδες ανθρώπων στην οθόνη. Για παράδειγμα, η απεικόνιση γυναικών, έγχρωμων ανθρώπων ή μελών της κοινότητας LGBTQ+ σε μια ταινία μπορεί να αποκαλύψει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις που υπάρχουν μέσα στην κουλτούρα που παρήγαγε την ταινία. Η έρευνα έτσι αποκαλύπτει ένα κομμάτι του ποιός είναι αυτός που αναπαριστάται όσο κι αυτός που αναπαριστά.

Για να αναλύσουμε την κοινωνική αναπαράσταση μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων στον κινηματογράφο, μπορούμε πρώτα να εντοπίσουμε τα χαρακτηριστικά και τα στερεότυπα που συνδέονται συνήθως με αυτήν την ομάδα στην ταινία. Στη συνέχεια, μπορεί να εξεταστεί το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονται αυτά τα χαρακτηριστικά, όπως η πλοκή, ο διάλογος και η κινηματογράφιση. Αυτό μπορεί να αποκαλύψει τυχόν υποκείμενες ιδεολογίες ή δυναμικές εξουσίας που μπορεί να υπάρχουν στην ταινία (Δημητρίου, 2005). Επιπλέον, συγκρίνοντας και αντιπαραβάλλοντας την αναπαράσταση της εξεταζόμενης κοινωνικής ομάδας σε διαφορετικές ταινίες και εποχές, μπορεί κανείς να αποκτήσει μια εικόνα για το πώς οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αυτής της ομάδας έχουν εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου.

Στον κινηματογράφο, η κοινωνική αναπαράσταση των ποδοσφαιριστών ποικίλλει ανάλογα με την ταινία και την εποχή που έγινε. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένα κοινά μοτίβα και χαρακτηριστικά που επαναλαμβάνονται όπως θα δούμε και σε επόμενα κεφάλαια πιο αναλυτικά. (Miller, 2007 103-121) Συνοπτικά αυτά μπορεί να περιλαμβάνουν τα εξής:

- Αθλητισμός και σωματική ικανότητα: Οι ποδοσφαιριστές συχνά παρουσιάζονται ως σε άριστη φυσική κατάσταση και ικανοί να κάνουν απίστευτα κατορθώματα στο γήπεδο.
- Επιθετικότητα και ανταγωνιστικότητα: Οι ποδοσφαιριστές συχνά απεικονίζονται ως άκρως ανταγωνιστικοί και πρόθυμοι να κάνουν ό,τι χρειάζεται για να κερδίσουν.
- Έλλειψη ευφυΐας: Οι ποδοσφαιριστές μερικές φορές παρουσιάζονται ως μη πολύ έξυπνοι ή μη καλά μορφωμένοι.
- Υπερβολή και ηδονισμός: Οι ποδοσφαιριστές συχνά απεικονίζονται να ζουν ή να επιθυμούν

να ζήσουν με υπερβολική πολυτέλεια, μια ξέφρενη ζωή που χαρακτηρίζεται από γρήγορα αυτοκίνητα, φανταχτερά ρούχα και πάρτι.

Η αναπαράσταση των ποδοσφαιριστών στον κινηματογράφο μπορεί αλλάξει με την πάροδο του χρόνου, την αλλαγή των κοινωνιών αλλά και των κινηματογραφικών στάσεων και προτιμήσεων κοινού και καλλιτεχνών. Μπορεί επίσης να αντανakλά ευρύτερες κοινωνικές στάσεις απέναντι στο άθλημα και στους ανθρώπους που εργάζονται εντός του. Για παράδειγμα, μια ταινία που γυρίστηκε σε μια εποχή που το ποδόσφαιρο γινόταν όλο και πιο δημοφιλές και εμπορευματοποιούνταν μπορεί να απεικονίζει τους ποδοσφαιριστές ως λαμπερές διασημότητες, ενώ μια ταινία που γυρίστηκε σε μια εποχή που το άθλημα αντιμετώπιζε σκάνδαλα και διαμάχες μπορεί να απεικονίζει τους ποδοσφαιριστές ως διεφθαρμένους και ανήθικους.

Για να αναλυθούν οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των ποδοσφαιριστών σε μια συγκεκριμένη ταινία, μπορεί κανείς να εξετάσει τα χαρακτηριστικά και τα στερεότυπα που σχετίζονται με τους ποδοσφαιριστές της ταινίας, καθώς και το πλαίσιο στο οποίο παρουσιάζονται. Επιπλέον, συγκρίνοντας τις και αντιπαραβαλλοντας τις σε διαφορετικές ταινίες και εποχές, μπορεί κανείς να αποκτήσει μια εικόνα για το πώς έχουν εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου.

Στην παρούσα εργασία επιλέξαμε να αναλύσουμε] ελληνικές ταινίες με κεντρικό θέμα το ποδόσφαιρο, από τα μέσα του 20ου αιώνα έως τον 21ο αιώνα. Πρόκειται για μια περίοδο που καλύπτει τόσο την πιο «επιτυχημένη» (μαζική παρακολούθηση ταινιών, αυξημένη κοινωνική αποδοχή πρωταγωνιστών κλπ) φάση του ελληνικού σινεμά όσο και τη σύγχρονη περίοδο, σαφώς πιο ασθενή εμπορικά, αλλά με τα δικά της θετικά σημεία (Karalis, 2012, 55-65). Έτσι καλύπτεται επαρκώς το πιο σημαντικό κομμάτι της ιστορίας του ελληνικού σινεμά, ενώ παράλληλα έχουμε την ευκαιρία να εξετάσουμε πως αναπτύσσεται η κοινωνική αναπαράσταση του ποδοσφαίρου και των ποδοσφαιριστών παράλληλα με τις πολύ σημαντικές αλλαγές που βιώνει η Ελλάδα μετά τον Β Παγκόσμιο Πόλεμο. Η περίοδος που θα εξετάσουμε θα περιλαμβάνει το μετεμφυλιακό κράτος, τη δικτατορία, τη μεταπολίτευση αλλά και τη σύγχρονη Ελλάδα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, πριν βιωθεί ακόμα έντονα η οικονομική κρίση. Τέλος οι ταινίες που επιλέχθηκαν καλύπτουν την εξέλιξη του ελληνικού ποδοσφαίρου, από ερασιτεχνικό άθλημα της εργατικής τάξης μέχρι τη σύγχρονη ποδοσφαιρική βιομηχανία.

Στα επόμενα κεφάλαια θα εξετάσουμε με τη σειρά: τη σημασία που έχει ο αθλητισμός και το ποδόσφαιρο για τον άνθρωπο και τον κοινωνικό ερευνητή καθώς και πως αυτό αναπτύχθηκε και ρίζωσε στον ελλαδικό χώρο και τι δομές συγκροτήθηκαν από και για αυτό. Κατόπιν, στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη σημασία που έχει ο κινηματογράφος για τις κοινωνίες και τον ερευνητή και θα παραθέσουμε μια σύντομη ιστορία του ελληνικού σινεμά σε συσχέτιση με τις οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής. Κατόπιν θα δούμε πιο στοχευμένα το είδος του αθλητικού φιλμ και τα χαρακτηριστικά που έχει ώστε να εξετάσουμε την αναπαράσταση του ποδοσφαιριστή μέσα στο συγκεκριμένο είδος. Τέλος θα προβούμε στην ανάλυση των ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου που επιλέχθηκαν ως δείγμα ποδοσφαιρικών ταινιών. Οι ταινίες προς εξέταση είναι οι εξής:

1. *Οι άσσοι των γηπέδων, 1956*
2. *Ο τρελλάρας, 1963*
3. *Ο διαιτητής, 1963*
4. *Η Ρένα είναι οφ-σάιντ, 1972*
5. *Θύρα 7, η μεγάλη στιγμή, 1983*
6. *Η φανέλα με το νούμερο 9, 1989*
7. *Η κληρονόμος, 2003*

Στις ταινίες αυτές στόχος μας είναι να εντοπίσουμε πως αναπαρίστανται οι ποδοσφαιριστές, τις

αντιλήψεις για την κοινωνική τους τάξη, τους στόχους και τα μέσα που είναι διατεθειμένοι να χρησιμοποιήσουν προκειμένου να αναδειχθούν, τις αξίες που επικαλούνται, τα εμπόδια που συναντούν. Μέσα από την επεξεργασία των παραπάνω επιχειρούμε να κατανοήσουμε ταυτοτικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας κάθε εποχής (ταξικά, πολιτισμικές αναφορές, συστήματα αξιών, έμφυλες σχέσεις κλπ.).

3. Το αθλητικό γεγονός. Η ιστορική πορεία των σπορ και του ποδόσφαιρο και η σημασία τους για την κοινωνική έρευνα.

Το ποδόσφαιρο είναι ένα ιδιαίτερα συναρπαστικό άθλημα που αγγίζει τις καρδιές και εξάπτει τα συναισθήματα εκατομμυρίων ανθρώπων ανά τον κόσμο. Κάποιους πάλι, μια μειοψηφία, τους αφήνει αδιάφορους καθώς και να αναρωτιούνται για το τι συμβαίνει μες το μυαλό φιλάθλων και οπαδών που να δικαιολογεί τέτοιο πάθος για έναν αθλητικό αγώνα αναμέτρησης μεταξύ 11 και 11 παικτών, που κυνηγούν μια μπάλα, τη λεγόμενη στρογγυλή θεά.

Μια οριστική απάντηση δεν έχει υπάρξει στο παραπάνω θέμα. Φυσικά οι άνθρωποι πράττουν πολλά που μοιάζουν επιφανειακά να μην έχουν άλλο λόγο πέραν της προσωπικής απόλαυσης. Κάποιοι βλέπουν στο ποδόσφαιρο έναν καλά συγκροτημένο μηχανισμό αποχαύνωσης των μαζών, το σύγχρονο όπιο του λαού. Εξίσου πολυπληθείς είναι και αυτοί που βλέπουν στον «βασιλιά των αθλημάτων» έναν τρόπο πολιτικής δράσης των κοινωνικών στρωμάτων εκείνων που δεν έχουν συνήθως χώρο και τρόπο έκφρασης στο σύγχρονο κόσμο.

Η συστηματική μελέτη του ποδοσφαίρου απ' τις κοινωνικές επιστήμες, εντείνεται κατά τη μεταπολεμική περίοδο συνεχίζεται μέχρι τις μέρες μας. Στην Ελλάδα ο αριθμός των κοινωνικών μελετών που σχετίζονται με το ποδόσφαιρο παραμένει χαμηλός (*Κυπριανός & Χουμεριανός, 2009, 20*). Το Ποδόσφαιρο γεννάται στη μεγάλη Βρετανία. Εξαπλώνεται παντού στον κόσμο και κατακτά τα πάντα, εκτός ίσως από τις ΗΠΑ.¹

3.1. Σύντομη ιστορία του ποδοσφαίρου.

Το ποδόσφαιρο(soccer ή football) έχει μια μακρά και πλούσια ιστορία. Οι ρίζες του ποδοσφαίρου θεωρητικά βρίσκονται στα πρώτα δείγματα παιχνιδιού με μπάλα/σφαίρα σε προ-νεωτερικές κοινότητες. Κατά τον μεσαίωνα έχουμε τις πρώτες ενδείξεις ποδοσφαιρικών παιχνιδιών, που είχαν βίαιο, συγκρουσιακό χαρακτήρα και λίγους ή καθόλου κανονισμούς, ενώ έφερναν αντιμέτωπες ολόκληρες πόλεις ή χωριά και προκαλούσαν χάος.

Από τον 19ο αιώνα και έπειτα το ποδόσφαιρο αρχίζει να δομείται ώστε να γίνει το φαινόμενο που όλοι γνωρίζουμε σήμερα. Αρχικά αυτό γίνεται με τη σύσταση συλλόγων και τη δημιουργία τυποποιημένων κανόνων. Οι πρώτοι ποδοσφαιρικοί σύλλογοι δημιουργήθηκαν στην Αγγλία και ο πρώτος επίσημος ποδοσφαιρικός αγώνας έγινε το 1863, ενώ πιο αργά και σταδιακά έγιναν και τα βήματα για την εμπορευματοποίηση και επαγγελματοποίηση του αθλήματος.

Καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα το ποδόσφαιρο αύξησε τη δημοτικότητα και τους οπαδούς του και έγινε ένα παγκόσμιο άθλημα-γεγονός. Το Παγκόσμιο Κύπελλο FIFA(Μουντιάλ), το πιο διάσημο διεθνές τουρνουά ποδοσφαίρου, διεξήχθη για πρώτη φορά το 1930 και από τότε διεξάγεται κάθε τέσσερα χρόνια. Μετά τη δεκαετία του 1950 το ποδόσφαιρο αναπτύσσεται και βελτιώνει τις οργανωτικές και οικονομικές δυνατότητες και δομές του. Στην Ευρώπη αυτό συμβαίνει πιο έντονα,

¹ Παρότι και το πρωτάθλημα των ΗΠΑ είναι σε ανοδική πορεία, από την εποχή της μεταγραφής του David Beckham εκεί.

καθώς υπάρχει η συνεργασία των δυτικών ευρωπαϊκών κρατών με στόχο την οικονομική ανάπτυξη και τη θεραπεία των πληγών του πολέμου. Εκείνη την περίοδο επιχειρήθηκε η δημιουργία ευρωπαϊκών θεσμών ποδοσφαίρου και η στενότερη συνεργασία ανάμεσα στις ποδοσφαιρικές ομοσπονδίες των διαφόρων χωρών, με βασικό εργαλείο την νεαρή τότε UEFA που ιδρύθηκε το 1954. Η UEFA ιδρύθηκε έπειτα από πρωτοβουλίες Γάλλων, Γερμανών και Βέλγων αξιωματούχων, και υιοθέτησε την πρόταση του Γάλλου δημοσιογράφου και παλαιού διεθνή ποδοσφαιριστή Γκαμπριέλ Ανό για τη διεξαγωγή κυπέλλου πρωταθλητριών ομάδων Ευρώπης.

Στις μέρες μας το ποδόσφαιρο συνεχίζει να αναπτύσσεται προς την κατεύθυνση της εμπορευματοποίησης. Αυτό δεν εμποδίζει τις δυνατές συγκινήσεις που προσφέρει το συγκεκριμένο άθλημα, το πάθος γι' αυτό ή την αγάπη για συγκεκριμένες ομάδες ή παίκτες. Εισάγονται φυσικά νέες τεχνολογίες και καινοτομίες όπως οι ηλεκτρονικοί βοηθοί διαιτητή (VAR) και η τεχνολογία γραμμής τέρματος. Η άνοδος ακόμα ποδοσφαιρικών συλλόγων από τη Μέση Ανατολή και την Ασία, είναι ακόμα ένα χαρακτηριστικό του ποδοσφαίρου της εποχής μας (*Ζαϊμάκης & Κοταρίδης, 2013*).

3.2. Το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον του ποδοσφαίρου.

Το ποδόσφαιρο είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο καθώς παίζεται και παρακολουθείται από ανθρώπους σε όλο τον κόσμο, καθιστώντας το ιδανικό θέμα για διαπολιτισμική έρευνα. Αυτό μπορεί να βοηθήσει την κοινωνιολογική έρευνα και τους κοινωνιολόγους στο να κατανοήσουν πώς διαφορετικοί πολιτισμοί και οι κοινωνίες βλέπουν και ασχολούνται με το άθλημα και πώς αυτό αντανακλά και ενισχύει ή αποδυναμώνει υπάρχοντες κοινωνικούς κανόνες και αξίες. Όταν μιλάμε για ποδόσφαιρο δε μιλάμε απλώς για ένα άθλημα, καθώς αυτό αποτελεί πλέον έναν πολιτιστικό και κοινωνικό θεσμό που διαμορφώνει και αντανακλά την κοινωνία. Οι ποδοσφαιρικοί σύλλογοι, τα στάδια και η κουλτούρα των φιλάθλων μπορούν να μελετηθούν ως κοινωνικά φαινόμενα και μπορούν να παρέχουν μια εικόνα για τις κοινωνικές δυναμικές όπως η τάξη, η φυλή, το φύλο και η ταυτότητα.

Το ποδόσφαιρο εντάσσεται ακόμα στην κατηγορία των πραγμάτων που απασχολούν τους ανθρώπους κυρίως στον ελεύθερο χρόνο τους, αν φυσικά δεν είναι επαγγελματίες ποδοσφαιριστές ή στελέχη/παράγοντες του. Η χρησιμότητα του για την αντιμετώπιση της ρουτίνας ή και της πλήξης είναι σημαντικός παράγοντας για την επιτυχία του, αλλά φυσικά, αυτό το ρόλο θα μπορούσαν να το παίξουν και άλλες δραστηριότητες (*Κυπριανός & Χουμεριανός, 2009, 279*). Το ποδόσφαιρο ξεχωρίζει γιατί αναπτύσσεται όπως είδαμε παράλληλα με την αστική κοινωνία και προσφέρει έτσι ένα πολύ καλό «οδηγό επιβίωσης» σε αυτήν ή τουλάχιστον καταφέρνει να είναι μια μικρογραφία της, πάντα χρήσιμη για την εξαγωγή συμπερασμάτων (*Μπογιόπουλος & Μηλάκας, 2016, 24*).

Επιπλέον το ποδόσφαιρο αντανακλά και ενισχύει τη δυναμική εξουσίας: Το ποδόσφαιρο συχνά διαμορφώνεται και αντανακλά αξίες, εξουσίες και διαχωρισμούς όπως η τάξη, η φυλή και το φύλο, και μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ενίσχυση κυρίαρχων ιδεολογιών. Αυτό το καθιστά ιδανικό θέμα για έρευνα σχετικά με την κοινωνική ανισότητα και τις σχέσεις εξουσίας. Το ποδόσφαιρο είναι πηγή κοινωνικής ταυτότητας και ανήκειν, ιδιαίτερα για τις εργατικές και περιθωριοποιημένες κοινότητες. Αυτό το καθιστά ιδανικό θέμα για έρευνα σχετικά με την κοινωνική ταυτότητα και τη δημιουργία κοινοτήτων κοινού νοήματος μεταξύ των ανθρώπων.

Τέλος το ποδόσφαιρο είναι χώρος κοινωνικής σύγκρουσης και αμφισβήτησης, που περιλαμβάνει τόσο δυσάρεστα ή επικίνδυνα φαινόμενα όπως οδομαχίες, καταστροφές, λεηλασίες, χουλιγκανισμό, ρατσισμό και σεξισμό, αλλά μπορεί επίσης να αναδειχθεί σε δημόσιο χώρο κριτικής έκφρασης στα παραπάνω και διεκδίκησης κοινωνικών αιτημάτων που υπερβαίνουν το αθλητικό ενδιαφέρον.

Έτσι, παρά το ότι είναι φυσιολογικό να αναρωτηθεί κάποιος από που προκύπτει το ερευνητικό

ενδιαφέρον για τον κόσμο του ποδοσφαίρου, το ότι αυτό είναι πλέον ένα παγκόσμιο φαινόμενο, ένας πολιτιστικός και κοινωνικός θεσμός, που αντανακλά και ενισχύει τη δυναμική της εξουσίας, αποτελεί πηγή κοινωνικής ταυτότητας και ανήκειν, και τόπο κοινωνικής σύγκρουσης και πάλης, εξηγεί επαρκώς την ανάγκη έρευνας του. Επιπλέον η μελέτη του αθλητισμού είναι ένας τρόπος τρόπος να κατανοήσουμε τη σύγχρονη κοινωνία. Είναι αμφίβολο αν κάποιος μπορεί να συλλάβει πλήρως την εποχή μας αν δεν εξετάσει τον μαζικό αθλητισμό, στα πλαίσια της αστικής δημοκρατίας και της καταναλωτικής καπιταλιστικής οικονομίας.

3.3. Κοινωνιολογία του Αθλητισμού.

Ο αθλητισμός είναι ένα σύνθετο κοινωνικό φαινόμενο και η μελέτη του μας επιτρέπει να δούμε την κοινωνική ζωή της σύγχρονης κοινωνίας, πως οργανώνει τις δραστηριότητες της και πως αναπαράγει ή καταπολεμά στερεότυπα σχετικά με το φύλο, την τάξη, τη φυλή και το πολιτισμικό κεφάλαιο (*Ζαϊμάκης & Φουρναράκη, 2015*).

Η κοινωνιολογία του αθλητισμού ξεκινάει μέσω του γόνιμου ενδιαφέροντος για τις δραστηριότητες των ανθρώπων εκτός του χώρου εργασίας τους. Ένα σύγγραμμα που κινείται σε αυτή την κατεύθυνση είναι “Η θεωρία της αργόσχολης τάξης” του Thorstein Veblen, 1899. Στο κείμενο του ο Thorstein Veblen καταθέτει την άποψη πως ο αθλητισμός είναι ένα χόμπι μιας αριστοκρατίας που δε χρειάζεται να μοχθεί για τα προς το ζειν και μάλιστα ένα χόμπι που εμποδίζει να αναπτυχθούν άλλες πιο χρήσιμες δραστηριότητες όπως η φιλανθρωπία.

Στη συνέχεια τη σκυτάλη στην κοινωνιολογική ανάλυση του αθλητισμού παίρνει ο Max Weber συνδέοντας την πουριτανική ηθική με τα σπορ, ως μια δραστηριότητα που πρέπει να έχει ορθολογικό σκοπό και να ενθαρρύνει την παραγωγικότητα. Παρά το ενδιαφέρον του Weber για το συγκεκριμένο θέμα, για τα επόμενα χρόνια τα σπορ παραμένουν εκτός του βασικού ενδιαφέροντος της κοινωνιολογίας, αφού φαίνεται να μην προσφέρουν το απαραίτητο κίνητρο στους ακαδημαϊκούς κύκλους.

Μεταπολεμικά ωστόσο ενισχύεται το ερευνητικό ενδιαφέρον και στα μέσα της δεκαετία του 1960 συγκροτείται θεσμικά η κοινωνιολογία του αθλητισμού ως μια συνεργασία της επιστήμης της φυσικής αγωγής και της κοινωνιολογίας, ενώ το 1966 εκδίδεται η πρώτη επιστημονική επιθεώρηση για την κοινωνιολογία του αθλητισμού. Ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποιήθηκε το “κοινωνιολογία” ως επιστημονικός προσδιορισμός σε ένα γνωστικό πεδίο. Οι ενέργειες αυτές ενίσχυσαν το ενδιαφέρον ακόμα περισσότερο και επέτρεψαν την οργάνωση των πρώτων μεταπτυχιακών προγραμμάτων πάνω στον αθλητισμό από κοινωνιολογική σκοπιά. (*Ζαϊμάκης & Φουρναράκη, 2015*)

Κατά τον Eric Dunning, η συγκρότηση της κοινωνιολογία του αθλητισμού σχετίζεται με 5 παράγοντες.

1. Η αναγνώριση από πανεπιστημιακούς της φυσικής αγωγής, των σπορ και της άθλησης γενικότερα ως κοινωνικών πρακτικών.
2. Η αποδοχή από σημαντικούς κοινωνιολόγους, όπως οι Theodor Adorno, Norbert Elias, Charles Page και Gregory Stone, ότι τα σπορ έχουν σημαντικό ερευνητικό ενδιαφέρον πλάι σε άλλα κοινωνικά γεγονότα και φορείς.
3. Η γενικότερη ανάπτυξη του ακαδημαϊκού και πανεπιστημιακού ερευνητικού μικρόκοσμου.
4. Η ανάδυση της επανάστασης της ανεκτικότητας σε πιο αριστερούς κύκλους, που αναδεικνύουν την ανάγκη ενδυνάμωσης μειονοτήτων, εργατών, νεολαίας και ενισχύουν τη στροφή προς μια κοινωνιολογία που εντάσσει στο ενδιαφέρον της διάφορα κομμάτια της κοινωνικής ζωής προκειμένου να σταθεί κριτικά απέναντι τους.

5. Η χρήση των σπορ για πολιτικούς λόγους (από αριστερό και δεξιό γεωπολιτικό μπλοκ κατά τον ψυχρό πόλεμο).

Το πρώτο ζήτημα που τέθηκε ήταν η οριοθέτηση του αντικειμένου της κοινωνιολογίας του αθλητισμού και η απομάκρυνση από ιδεαλιστικές θεωρίες επιστροφής σε ένα παρελθόν αγνότητας, που έβλεπαν την κοινωνική ανάλυση των σπορ ως κάτι παρεμφερές με την παρέμβαση σε αυτά για παιδαγωγικούς λόγους. Μια ακόμα αιτία αντιπαλότητας ήταν η σύγκρουση μεταξύ μαρξιστικών και αστικών αντιλήψεων για τον αθλητισμό, θέμα που αναδείχθηκε στο πλαίσιο της αυξανόμενης εμπορευματοποίησης του αθλητισμού.

Οι πρώτες κοινωνιολογικές παραδόσεις διαμορφώνονται κάτω απ' την επίδραση του δομολειτουργισμού και τη θεωρία περί διαδικασίας του εκπολιτισμού του Robert Elias. Εκείνη την εποχή στη Βρετανία αναπτύσσονται και τα πρώτα μεταπτυχιακά ενώ παράλληλα αναπτύσσεται και μια νεομαρξιστική παράδοση που επικεντρώνεται στο ταξικό ζήτημα συνδέοντας το με θέματα και ομάδες αντικουλτούρας.

Στα τέλη του 20ου αιώνα αρχίζουν και στην Ελλάδα οι πρώτες κοινωνιολογικές αναλύσεις για τον αθλητισμό, που γίνονται κυρίως πάνω στο πιο δημοφιλές ποδόσφαιρο και άλλα αθλήματα όπως το μπάσκετ ή συνολικά οι Ολυμπιακοί Αγώνες. Παράλληλα, τα ενδιαφέροντα της διεθνούς κοινωνιολογίας του αθλητισμού αρχίζουν να περιλαμβάνουν το ζήτημα του σώματος και της εγγάραξης σε αυτό των εξουσιών και πρακτικών που υπάρχουν στην άθληση και στις κουλτούρες και εξουσίες γύρω από αυτήν. Από τα τέλη της προηγούμενης χιλιετίας παρατηρείται μια μείωση του ενδιαφέροντος για τη χρήση νεομαρξιστικών εργαλείων προς όφελος αναζητήσεων που ξεφεύγουν απ' την έμφαση στα ταξικά ζητήματα. Για παράδειγμα επικεντρώνονται στα σπορ ως τρόπο άσκησης της βιοεξουσίας πάνω στα σώματα και εξετάζουν τον αθλητισμό ως θέαμα και τεχνολογία άσκησης εξουσίας.

Οι νέες αυτές προσεγγίσεις σε συνδυασμό με την ανάπτυξη νέων εργαλείων είναι μια πρόκληση για την κοινωνιολογία του αθλητισμού και φυσικά την κοινωνιολογία του ποδοσφαίρου. Η κριτική κοινωνιολογική σκέψη αντιδρά μεν στον λειτουργισμό και στον υπερβολικό πραγματισμό της φιλελεύθερης σκέψης που θέλει τον αθλητισμό απλά ένα εργαλείο για την κοινωνική συνοχή και ειρήνη. Απ' την άλλη η διαφθορά και η εμπορευματοποίηση που επικρατεί στον ποδοσφαιρικό πλανήτη φέρνουν ξανά στο φως την αξία των μαρξιστικών εργαλείων. Φυσικά στη σημερινή κοινωνία, με τις ανισότητες, τη βιομηχανία του θεάματος και νέα ζητήματα που αναδύονται διαρκώς δεν επαρκεί μια στείρα μαρξιστική ανάλυση, τουλάχιστον όχι στην οικονομοκεντρική ανάγνωση της. Το μέλλον πιθανόν θα κριθεί στη γεφύρωση των παλαιών τεχνικών ανάλυσης με τις νέες και στην κριτική διάθεση των ερευνητών.

3.3.1. Κατευθύνσεις της κοινωνιολογίας του αθλητισμού.

Ο δομολειτουργισμός.

Οι θεωρίες του δομολειτουργισμού παίζουν σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση της κοινωνιολογίας του αθλητισμού (*Elias & Dunning, 1986*). Οι προσεγγίσεις αυτές επηρεάστηκαν από τις φιλελεύθερες αντιλήψεις, και εξέτασαν τον αθλητισμό ως αξία καθαυτή. Στον πυρήνα της θεωρίας του λειτουργισμού υπήρχε πάντα η λογική της ανάγκης προσαρμογής των αθλητικών πρακτικών στις κυρίαρχες αξίες και τα πρότυπα της κοινωνίας (*Dunning, 2000 141-162*).

Η θεωρία του σχηματισμού των Elias και Dunning

Η θεωρία του σχηματισμού αποτελεί μία σημαντική παράδοση εντός της κοινωνιολογίας του αθλητισμού. Ο Elias προσέφερε μια συνεκτική θεωρία γένεσης του νεωτερικού σπορ, στο πλαίσιο της ευρύτερης θεωρίας του για τη «διαδικασία του εκπολιτισμού» στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, από την Αναγέννηση και εξής. Με τη συμβολή του Eric Dunning διαμορφώθηκε μια μεσοθεωρία για τον αθλητισμό που προσπαθούσε να απαντήσει και να υπερβεί τα διχοτομικά σχήματα που είχαν αναπτυχθεί στις κοινωνικές επιστήμες (υποκείμενο-αντικείμενο, δομή-δράση). Ο Elias εξήγησε την ανάδυση των μοντέρνων αθλημάτων ως μια μακρόχρονη διαδικασία σύστοιχη με την εξέλιξη του πολιτισμού και την προσπάθεια ειρήνευσης των παθών και του ελέγχου της βίας που κυριαρχούσε στις προνεωτερικές κοινωνίες (*Elias & Dunning, 1986*).

Το ερμηνευτικό παράδειγμα και η βεμπεριανή αντίληψη των σπορ.

Μια σημαντική παράδοση στην κοινωνιολογία των σπορ είναι η ερμηνευτική, η οποία βασίζεται στις θέσεις του Weber για την κοινωνιολογική κατανόηση και τη σημασία του υποκειμενικού νοήματος. Ο Weber έβλεπε τα σπορ με επιφύλαξη και ως το αρνητικό κομμάτι της μοντέρνας κοινωνίας. Εξετάζοντας την αμερικανική κοινωνία θεωρούσε ότι τα σπορ αποτελούσαν εργαλείο για την επίτευξη της οικονομικής ευημερίας της χώρας, ήταν συνδεδεμένα με τα κοινά πάθη των πολιτών και είχαν ορθολογικοποιηθεί και υποστεί μια διαδικασία απομάγευσης, αποσυνδεδεμένα πλέον από το θρησκευτικό και ηθικό τους περιεχόμενο (*Giulianotti, 2012 225-239*). Οι θέσεις και η επιστημολογία του Weber επηρέασαν με διάφορους τρόπους την ερμηνευτική παράδοση στην κοινωνιολογία των σπορ και του αθλητισμού.

Η μαρξιστική προσέγγιση των αθλητικών πρακτικών.

Οι μαρξιστικές προσεγγίσεις των σπορ ασκούν κριτική στην αστική ιδεολογία, που βλέπει τον αθλητισμό ως αυτόνομη απ' την κοινωνία σωματική δραστηριότητα. Ο μαρξισμός αμφισβητεί την σύνδεση της φυσικής άσκησης με την πνευματική υγεία και με κοινωνικές αξίες όπως η ανιδιοτέλεια ή ο αλτρουισμός που θεωρούνταν ως εγγενείς αξίες της άθλησης (*Coakley & B., 2010 28-47*). Η μαρξιστική σκέψη προτείνει μια προσέγγιση που αντιμετωπίζει την ανάπτυξη των σπορ στις χώρες του καπιταλισμού ως μηχανισμό ιδεολογικής χειραγώγησης και αλλοτρίωσης της κοινωνίας. Η μελέτη των σπορ εντός του μαρξισμού έχει πολιτικό χαρακτήρα: όφειλε να αναδείξει τις καταπιεστικές δομές των αθλητικών δραστηριοτήτων και να προωθήσει την υπόθεση της κοινωνικής απελευθέρωσης.

Η διάκριση και το αθλητικό πεδίο στη θεωρία του Bourdieu για τα σπορ και το ρεύμα των πολιτισμικών σπουδών

Ο Pierre Bourdieu είναι είναι μια βασική επιρροή στην κοινωνιολογία των σπορ. Η προσέγγισή του Bourdieu ασκεί κριτική στους μηχανισμούς αναπαραγωγής των κοινωνικών ανισοτήτων και στη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία που κυριαρχεί στα σπορ. Επιχειρεί να συνθέσει στοιχεία της ερμηνευτικής παράδοσης της κοινωνιολογίας του αθλητισμού με τις ταξικές θέσεις των συγκρουσιακών θεωριών, διαμορφώνοντας μια θεωρία για το αθλητικό πεδίο, τις αθλητικές προτιμήσεις και την πολιτισμική διάκριση. Σύμφωνα με τον Bourdieu τα βασικά ερωτήματα της κοινωνιολογίας του αθλητισμού, αφορούν το πώς παράγεται η ζήτηση αθλητικών πρακτικών, πώς διαμορφώνεται από τις κοινωνικές ομάδες ή τα υποκείμενα η προτίμηση για ένα άθλημα ή κάποιο σωματείο και ποια είναι τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά (νοήματα, ταυτότητες,

αντιλήψεις) που συνδέονται με την εμπλοκή των αθλητών και θεατών στα αθλητικά παιχνίδια (*Mukerji & Bourdieu, 2008 357-373*)

Μεταστρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις.

Οι μεταστρουκτουραλιστικές προσεγγίσεις στη μελέτη του αθλητισμού αξιοποιούν τις θεωρίες του Jacques Derrida, του Michel Foucault και του Jean Baudrillard για να ασκήσουν κριτική στο νεωτερικό πρόταγμα της συμπόρευσης των μοντέρνων σπορ σε μια πορεία ορθολογικής προόδου που βελτιώνει το άθλημα και την κοινωνία σταδιακά. (*Rail & Harvey, 1995 164-179*) Οι μεταμοντέρνες θεωρίες των σπορ αρνούνται τις βεβαιότητες της μοντέρνας σκέψης και τις φιλοδοξίες της αναζήτησης της αλήθειας και της προσπάθειας να εξηγήσουμε με «αναπαραστατικό τρόπο» την κοινωνική πραγματικότητα των αθλητικών κόσμων.

3.4. Ο αθλητισμός: Ένα σύγχρονο φαινόμενο.

Ο αθλητισμός όπως τον γνωρίζουμε σήμερα είναι ένα φαινόμενο της νεωτερικότητας. Σε αντίθεση με απόψεις που θεωρούν τον αθλητισμό ένα καθολικό διαχρονικό γεγονός, οι N. Elias και E. Dunning, μας αναφέρουν πως οι αθλοπαιδιές είναι ένα μάλλον σύγχρονο φαινόμενο. Αναπτύσσονται μαζί με τις νέες πρακτικές στην πολιτική, στη διοίκηση και στην οικονομία, αθλήματα με μαζική απεύθυνση που προσφέρουν ευεξία, στρατιωτική-γυμναστική ετοιμότητα και ευχαρίστηση η οποία αφορά τόσο τους αθλητές όσο και το κοινό που τα παρακολουθεί ζωντανά ή μέσω των ΜΜΕ.

Η επαγγελματοποίηση του αθλητισμού, πρόσφερε ένα σταθερό πλαίσιο κανόνων και οριοθέτησε τις άγριες διαθέσεις που υπήρχαν σε μερίδες του οπαδικού πλήθους που συχνά ξεσπούσαν ή και ξεσπάνε στις κερκίδες και στα γήπεδα (*Zaiμάκη & Φουρναράκη, 2015 17-20*). Η τελετουργία του ποδοσφαίρου έχει αναλυθεί και ως μια άσκηση εκτόνωσης, μια ελεγχόμενη έκφραση των πιο βίαιων συγκρούσεων που υπάρχουν στο συλλογικό ασυνείδητο της κοινωνίας. (*Elias & Dunning, 1986, 19*) Η ελεγχόμενη έκφραση τους όμως τις καθιστά αν όχι ακίνδυνες τότε οπωσδήποτε όχι δομικά απειλητικές για τα κάθε φορά κυρίαρχα καθεστώτα και εξουσίες.

Φυσικά καθώς αναπτύσσεται πολιτικά και οικονομικά η κοινωνία, κάποια φαινόμενα περιορίζονται, θεσπίζονται πλαίσια και γενικότερα η ανεξέλεγκτα αυθόρμητη πλευρά του ποδοσφαίρου φαίνεται να απωθείται προς χάριν της επιχειρηματικής-εμπορευματικής. Σε κάθε περίπτωση το ποδόσφαιρο αποτελεί έναν θεσμό που η ανάπτυξη του δείχνει να συμβαδίζει με την άνοδο της αστικής-καπιταλιστικής τάξης και της αστικής κοινωνίας, ενώ στην πορεία γίνεται φορέας και κάποιων χαρακτηριστικών και ιδεολογιών σύγχρονου καπιταλιστικού κόσμου, όπως η λατρεία του ατομικού ταλέντου, του δίκαιου αγώνα, της επιτυχίας και της κοινωνικής ανόδου (Κυπριανός & Χουμεριανός, 2009, 20). Η Μ. Βρετανία, πρωτοπόρος της μετάβασης στον καπιταλιστικό και στην αστική κοινωνία, γεννάει αυτό το άθλημα, το οποίο στη συνέχεια διαδίδεται σε όλο τον κόσμο, μέσω της υπερπόντιας αποικιοκρατικής αυτοκρατορίας που κατείχε εκείνη την εποχή η Βρετανία.

Παρά τα στοιχεία της σύγχρονης κοινωνίας που φέρει το ποδόσφαιρο, μας επιτρέπει να εκτονώσουμε με αυθόρμητο τρόπο συναισθήματα, κάτι που δεν είναι εφικτό σε άλλους κοινωνικούς χώρους όπου επικρατούν αυστηρά πρωτόκολλα συμπεριφορών. Έτσι η δυνατότητα του ποδοσφαίρου να αποτελεί άμυνα στην μελαγχολία της καθημερινής ζωής προσφέροντας

άφθονες συγκινήσεις και εναλλαγές συναισθημάτων, συνυπάρχει με την κατάφαση σε αυτή ακριβώς την καθημερινή ζωή. Τέλος το πιο απλό, το ποδόσφαιρο συνδέθηκε και παραμένει συνδεδεμένο με τον τρόπο που κοινωνικοποιούμαστε κι αυτό βοηθάει την αναπαραγωγή του ως θεσμό, αφού οι άνθρωποι από μικρή ηλικία το επιλέγουν ως παιχνίδι ή χρησιμοποιούν την επιλογή ομάδας ως τρόπο επιλογής για ένταξη σε μια συλλογικότητα με κοινές μέριμνες και στόχους.

Είναι μια γνωστή κριτική το ότι η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση μείωσαν παντού τον διαθέσιμο χρόνο και χώρο των ανθρώπων και μετέβαλαν τις μεταξύ τους σχέσεις. Η γλώσσα του κράτους είναι πλέον η γλώσσα της γραφειοκρατίας και της τυποποίησης. Ένα τέτοιο κράτος και οι θεσμοί που ανθίζουν γύρω από αυτό, δε θα μπορούσε να δεχτεί ένα πραγματικά λαϊκό, αυθόρμητο και «απρόβλεπτο» ποδόσφαιρο. Αναδύθηκε έτσι η ανάγκη για οργάνωση του ποδοσφαίρου με βάση τα κρατικά και επιχειρηματικά συμφέροντα και την κοινωνική συνοχή. Θα ήταν άδικο να αρνηθούμε πως δεν υπήρξε σημαντική βελτίωση σε μια σειρά πράγματα όπως γήπεδα, εγκαταστάσεις, θέαμα, αποζημίωση των ποδοσφαιριστών όλες τις τελευταίες δεκαετίες.

3.4.1 Το σύγχρονο ποδόσφαιρο.

Το σύγχρονο ποδόσφαιρο είναι με διαφορά το μαζικότερο άθλημα, με πάνω από 200 εκατομμύρια ενεργούς παίκτες παγκοσμίως, σε όλες τις κατηγορίες, συναισθηματικά φορτισμένο κοινό, εκατοντάδες εκατομμύρια οπαδών και φιλάθλων. Η πορεία προς το σύγχρονο ποδόσφαιρο το βρίσκει να αναπτύσσεται σε κοινωνίες που υποστήριζαν την αξία της σωματικής ευεξίας, της πνευματικής προόδου και της γόνιμης ψυχαγωγίας. Μοιραία λοιπόν έκφρασε αυτές τις ανάγκες αλλά και τις ενίσχυσε, προσδίδοντας τους κάτι απ' τον εαυτό του (Κωνσταντίνος, 2020, 22-31).

Η κοινωνική εξέλιξη του 20ου αιώνα διαμόρφωσε νέα δεδομένα στις σχέσεις των ανθρώπων με τον εαυτό τους και την κοινωνία, λόγω των αλλαγών στην τεχνολογία, στην πολιτική και στην οικονομία. Η προσαρμογή στα νέα δεδομένα πυροδότησε ή ενίσχυσε μια ψυχολογική πίεση που με τη σειρά της βρήκε καταφύγιο στα σπορ και εν πολλοίς στο ποδόσφαιρο. Όταν μιλάμε για την αξία του ποδοσφαίρου, δεχόμαστε πως οι άνθρωποι είναι απ' τη φύση τους κοινωνικά πλάσματα, που δημιουργούν δεσμούς μεταξύ τους και βασίζονται ο ένας στον άλλο. Δεχόμαστε ακόμα πως η κοινωνία και τα συμβάντα εντός αυτής επηρεάζουν σημαντικά τον άνθρωπο ως ζωή και προσωπικότητα. Και δεχόμαστε τέλος πως οι άνθρωποι επηρεάζουν και επηρεάζονται από την κοινωνία (Delaney & Madigan, 2021, 3). Το σύγχρονο ποδόσφαιρο είναι ένα απ' τα πιο σημαντικά κοινωνικά γεγονότα στον κόσμο, με σπουδαίο κοινωνιολογικό, οικονομικό και πολιτισμικό ενδιαφέρον (Delaney & Madigan, 2021, 9). Στην Ελλάδα σχεδόν όλες οι εφημερίδες έχουν αφιερώματα στα αθλήματα και συνήθως καθημερινά στο ποδόσφαιρο. Οι αναφορές δε του έντυπου τύπου στον αθλητισμό είναι πολλές φορές έκτασης μεγαλύτερης από αυτήν που αφιερώνεται στην πολιτική, στην εκπαίδευση, στην εργασία κλπ. Το ενδιαφέρον αυτό ακολουθεί και το ραδιόφωνο και τα άλλα ΜΜΕ, ενώ ας μην ξεχνάμε πως εδώ και δεκαετίες, τα αθλητικά γεγονότα έχουν παγκόσμιο ή ηπειρωτικό ενδιαφέρον (Ευρωπαϊκοί ποδοσφαιρικοί θεσμοί, Παγκόσμιο Κύπελλο, Ηπειρωτικοί θεσμοί κλπ). Για το ποδόσφαιρο διακινούνται τεράστιες περιουσίες, γίνονται επενδύσεις αλλά και επιπλέον σημαντικές πολιτικές αναταράξεις και δηλώσεις².

Στο τέλος του 19ου αιώνα οι εφημερίδες αρχίζουν να καλύπτουν αναλυτικά τους αγώνες και τα σπορ γενικότερα. Αυτό συνεχίζεται και μετά τη μαζικοποίηση της χρήσης άλλων μέσων όπως ραδιόφωνο, τηλεόραση και φυσικά τον κινηματογράφο. Μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα το σινεμά είχε κατακτήσει το κοινό, το οποίο αριθμούσε πλέον εκατομμύρια. Εκείνη την περίοδο αρχίζει και η παραγωγή ταινιών με θέμα τα αθλήματα να γίνεται πιο συχνή. (Delaney & Madigan, 2021, 373-4)

²

https://www.efsyn.gr/politiki/paraskinia/366034_gia-fasistiko-parakratos-mila-stelehos-toy-olympiakoy-kai-synergatis-toy

Τα αθλητικά γεγονότα αποτελούν στην εποχή μας τα πλέον δημοφιλή γεγονότα που παρακολουθούνται από κοινό είτε με την παρουσία του στους τόπους διεξαγωγής είτε με αναμετάδοση του αγώνα. Αυτό μας κάνει σαφές πως τα αθλήματα κινητοποιούν τις ψυχικές δυνάμεις των θεατών τους και αφήνουν αποτύπωμα στις ζωές μας (Sugden & Tomlinson, 2005, 99).

Βλέπουμε ακόμα στο σύγχρονο ποδόσφαιρο να αναπαράγονται όλα τα έμφυλα στερεότυπα και οι αποκλεισμοί που υπάρχουν στην κοινωνία μας. Οι άντρες αθλητές κερδίζουν την επιτυχία, ενώ οι ποδοσφαιρικές επιτυχίες των γυναικών είναι μάλλον περιθωριοποιημένες (Sugden & Tomlinson, 2005, 105). Επιπλέον έχουμε σταδιακή αντικατάσταση του παραδοσιακού ποδοσφαιριστή, που ήταν ένας «σκληρός ήρωας της εργατικής τάξης», από έναν όμορφο νεαρό που απολαμβάνει τη ζωή και δείχνει ζεστός προς την κάμερα και τα φώτα της δημοσιότητας, ενώ απολαμβάνει σημαντικές υλικές ανέσεις.

Οι νέοι άνθρωποι επηρεάζονται και θαυμάζουν τους αθλητές. Περιμένουν από αυτούς καλή ποιότητα στο παίξιμο τους, φιλικότητα προς το κοινό και επιπλέον ίσως κάποια μυθολογία, μια προσπάθεια να ενταχθούν στο συλλογικό φαντασιακό, θυμίζοντας ιστορικές προσωπικότητες μεγάλου κύρους. Περιμένουν ακόμα μια συμπεριφορά «έντιμη και ευγενική». Παρά την επικρατούσα, κυρίως στο παρελθόν, αναπαράσταση που ήθελε οι νέοι να είναι θερμοκέφαλοι και απρεπείς, οι θεατές ποδοσφαιρικών αγώνων απαιτούν από τους ποδοσφαιριστές να απέχουν από κακοποιητικές και «τοξικές» συμπεριφορές. Αθλητές που το όνομα τους έχει συσχετιστεί στη δημοσιότητα με κάτι όπως η κακοποίηση πρώην συντρόφου, στιγματίζονται στα μάτια του κοινού για πάντα. Οι νέοι φίλαθλοι διεκδικούν απ' τους αθλητές να είναι παράδειγμα και έχουν ηθικά κριτήρια για τις πράξεις τους (Sugden & Tomlinson, 2005, 217).

Τέλος το σύγχρονο ποδόσφαιρο μοιάζει σταδιακά να γίνεται ένας από' τους χρησιμότερους φορείς του νεοφιλελευθερισμού και της ιδεολογίας του όπως αυτή αποτυπώνεται στη μαζική κουλτούρα, δηλαδή το «αμερικάνικο όνειρο». Το ποδόσφαιρο προβάλλεται ως μια ευκαιρία για πλουτισμό, την οποία αξιοποιεί ο πιο επιδέξιος και εκείνος που έχει το πραγματικό ταλέντο και καταβάλλει το μεγαλύτερο κόπο, αξίες όμως που σταδιακά ανατρέπονται από την εμπορευματοποίηση και την αλλοτρίωση που φέρει αυτή. Αυτό συμβαίνει παράλληλα με την τρομακτική αύξηση των επενδύσεων στο συγκεκριμένο άθλημα και με την απαίτηση το θέαμα-προϊόν να είναι πιο πάνω απ' το ίδιο το παιχνίδι (Sewart, 1987 171-192)³

Το σύγχρονο ποδόσφαιρο λοιπόν, χώρος άσκησης, ιδεολογίας, θεάματος και εμπορεύματος, δε θα μπορούσε να αναπτυχθεί αν δεν είχε θεσπιστεί ο νόμος Bossman, ένας κανόνας που επέτρεψε την ελεύθερη μετακίνηση ποδοσφαιριστών ανάμεσα σε συλλόγους, αναπτύσσοντας το μεταγραφικό παζάρι αλλά και τον ποδοσφαιρικό καριερισμό (Ζαϊμάκης & Κοταρίδης, 2013 6, 16). Οι πανάκριβες μεταγραφές όπως εκείνες του David Beckham, του Cristiano Ronaldo, και της πρόσφατης μετακίνησης του Lionel Messi στην PSG, δείχνει πως έχουν αλλάξει πολλά σε σχέση με την πρώιμη, ρομαντική περίοδο του ποδοσφαίρου. Αυτή τη στιγμή η υψηλή δημοτικότητα του αθλήματος συνδυάζεται με τους άρηχτους δεσμούς που έχει με τράπεζες, επενδυτικούς ομίλους και πολυεθνικές επιχειρήσεις.

3.4.2 Ποδόσφαιρο και αποικιοκρατία.

Σύμφωνα με τον Allen Guttmann κατά την ανάπτυξη των οργανωμένων ομαδικών αθλημάτων από τον 19ο μέχρι και τον 20 αιώνα, καθοριστική ήταν η συμβολή της Μ. Βρετανίας, λόγω της υπερπόντιας αποικιοκρατικής αυτοκρατορίας της. Η Βρετανία μπορούσε να χρησιμοποιεί τον αθλητισμό ως εργαλείο προσηλυτισμού των κατακτημένων λαών, να εμφανίζεται ως εκπολιτιστής

³ Ας δούμε λίγο για παράδειγμα την πρόσβαση σε καλές ποδοσφαιρικές ακαδημίες για τους νέους της κατώτερης τάξης και εκείνους της μεσαίας.

όλων των πλευρών της ζωής τους και να ενισχύει τα οικονομικά στρατιωτικά και πολιτικά της συμφέροντα.

Στον Ζαϊμάκη(2014,204) διαβάζουμε:

Κατά την διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, το γυμνασμένο και πειθαρχημένο αρσενικό σώμα που διαμορφώνεται μέσα στο πεδίο των σπορ, συσχετίστηκε με τη φυσική υγεία και την παραγωγική διαχείριση των κοινωνικών σωμάτων του αποικιοκρατικού πολιτισμού, που απειλούνταν από τα εξωτικά κλίματα και τις ασθένειες.

Βλέπουμε λοιπόν πως για τους Βρετανούς τα σπορ δεν ήταν απλά ένα παιχνίδι αλλά ένα εργαλείο για τη σύγχρονη διακυβέρνηση μιας κοσμοκρατορίας, μια παρέμβαση στο χώρο του πολιτισμού και μια ενίσχυση της αυτοκρατορικής εξουσίας. Είναι σημαντικός ο ρόλος του πολιτισμού και της κουλτούρας, καθώς ιδεολογικά η αποικιοκρατία ξεκινάει από τη βάση μιας διάκρισης μεταξύ πολιτισμένων και μη λαών που καταλήγει στο χρέος των πρώτων να εκπολιτίσουν τους δεύτερους. Αλλά βέβαια όπως συμβαίνει συχνά με τον εργαλειακό τρόπο σκέψης, οι άνθρωποι αποδεικνύονται ικανοί να αφομοιώσουν πρακτικές χωρίς να δεχθούν τις κυριαρχικές σχέσεις που αρχικά τις συνοδεύουν. Έτσι οι αποικιοκρατούμενοι λαοί δέχθηκαν μεν τα σπορ των Βρετανών αλλά απ' την άλλη μπόρεσαν να επηρεάσουν κι αυτοί με τη σειρά τους τη διεξαγωγή τους κι ακόμα, να συγκροτήσουν εντός αυτών πυρήνες αντίστασης στο αποικιοκρατικό σύστημα.

Πρωτοπορία στα μέρη που κατοικούσαν Έλληνες υπήρξε η Αγγλική σχολή Λευκωσίας που ιδρύθηκε το 1900. Μέσω της αγγλικής σχολής εισήχθησαν το ποδόσφαιρο και άλλες αθλητικές δραστηριότητες με σκοπό τη βελτίωση της σωματικής κατάστασης και την καθιέρωση κλίματος συνεργασίας αλλά και ανταγωνισμού. Από αυτή τη σχολή επιλέχθηκαν 30 νεαροί που εκπαιδεύτηκαν στο ποδόσφαιρο και εντάχθηκαν στον Ελληνικό Αθλητικό Όμιλο Λευκωσίας με τον πρώτο του αγώνα να δίνεται στις 18 Νοεμβρίου της ίδια χρονιάς ενάντια σε ομάδα των Βρετανικών δυνάμεων. Το 1916 από απόφοιτους της σχολής ιδρύεται το πρώτο ποδοσφαιρικό σωματείο που συνέβαλε στην ανάπτυξη του ποδοσφαίρου μέχρι και το 1924 οπότε και διαλύεται. Ο βρετανικός αθλητισμός γίνεται μάλλον δεκτός με ενδιαφέρον από τους Έλληνες και γενικότερα τους μη-μουσουλμανικούς πληθυσμούς. Ωστόσο οι πιο σκληροί ισλαμιστές τον αντιμετώπισαν αν όχι με εχθρότητα τότε οπωσδήποτε με σοβαρές επιφυλάξεις βλέποντας σε αυτόν μια ρήξη με τον συντηρητισμό που υποστήριζαν οι ίδιοι αλλά και μια προσπάθεια επέκτασης της κουλτούρας της δυτικής Ευρώπης.

Πέραν της Κύπρου οι Βρετανοί αποκτούν ποδοσφαιρική παρουσία στη Σμύρνη με την ίδρυση του “Σπόρτινγκ”, αθλητικού πολυεθνικού σωματείου, ενώ το 1896, οργανώνουν αγώνες στους οποίους συμμετέχει το σωματείο “Απόλλων” που αναδεικνύει και Έλληνες ποδοσφαιριστές. Το ποδόσφαιρο φτάνει φυσικά και στην Κωνσταντινούπολη, όπου στα τέλη της δεκαετίας του 1890 δημιουργούνται οι πρώτοι ποδοσφαιρικοί σύλλογοι κυρίως από Βρετανούς και Έλληνες ποδοσφαιριστές. Τέλος το ποδόσφαιρο αποκτά ρίζες στην Κρήτη μέσω της σύντομης αλλά ουσιαστικής παρουσίας των Βρετανών. Οι Βρετανοί δημιούργησαν και επέκτειναν αθλητικά σωματεία και δίκτυα αθλητικής κοινωνικότητας σε όλη τη σφαίρα της ανατολικής μεσογείου. Τα σπορ με τη σειρά τους προετοίμαζαν τον πληθυσμό για τον πόλεμο και τη στρατιωτική ζωή, ενώ έπαιξαν τόσο το ρόλο της εθνοτικής διάκρισης και πολιτισμικής διαφοράς όσο και της πρόσδεσης στον κυρίαρχο πολιτισμό.

3.4.3 Το ελληνικό παράδειγμα.

Σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη(2014, 204-210), στην Ελλάδα οι πρώτες διοικητικές δομές χρονολογούνται από τη δεκαετία του 1920. Η πρώτη ποδοσφαιρική ομοσπονδία στη χώρα ήταν η Ένωση Ποδοσφαιρικών Σωματείων, που ιδρύθηκε το 1923 και οδήγησε στη δημιουργία της Ελληνικής Ποδοσφαιρικής Ομοσπονδίας (ΕΠΟ) το 1926, η οποία μέχρι και τις μέρες μας αποτελεί

τον πιο σημαντικό διοικητικό θεσμό του ελληνικού ποδοσφαίρου.

Ένα από τα πρώτα βήματα της ΕΠΟ ήταν να παρέμβει για την οικονομική βιωσιμότητα των σωματείων και να διαχειριστεί τα έσοδα που προέκυπταν απ' τις πωλήσεις των εισιτηρίων. Η προσπάθεια αυτή συνάντησε σημαντικές αντιστάσεις από τα τρία πιο δημοφιλή σωματεία της Αθήνας και του Πειραιά, Ολυμπιακό, Παναθηναϊκό και ΑΕΚ, τα οποία θεώρησαν ότι οι παρεμβάσεις της ΕΠΟ περιόριζαν τα έσοδά τους ανακατανέμοντας πόρους προς όφελος μικρότερων σωματείων. Μάλιστα, προχώρησαν στη δημιουργία ενός νέου άτυπου πόλου εξουσίας και συνεταιρισμού μεταξύ των τριών μεγάλων ομάδων, το λεγόμενο ΠΟΚ, διοργανώνοντας μεταξύ τους συναντήσεις. Στα επόμενα χρόνια οι ομάδες του ΠΟΚ ενσωματώθηκαν στην ΕΠΟ, και σταδιακά ενισχύθηκαν οι ανταγωνισμοί μεταξύ τους για την ηγεμονία στο ελληνικό ποδόσφαιρο.

Ο θεσμός του ΠΟΚ και οι συνεχείς έριδες των σωματείων, οι εξαρτήσεις των ελληνικών ποδοσφαιρικών σωματείων από την πολιτική εξουσία και οι μεταβαλλόμενες συμμαχίες με στόχο την εύνοια και σημαντικές οικονομικές οφειλές, δείχνουν ότι προβλήματα που ταλανίζουν μέχρι και σήμερα το ελληνικό ποδόσφαιρο έχουν βάθος μέσα στην ιστορία και στην ελληνική κοινωνία. Μας φανερώνουν ακόμα τις απαρχές μιας αργής διαδικασίας εμπορευματοποίησης και επαγγελματοποίησης. Η διαχείριση μέρους των οικονομικών εσόδων των σωματείων από την ΕΠΟ αποτελεί διαχρονικά ένα πεδίο αντιπαράθεσης με διακύβευμα την οικονομική βιωσιμότητα τον πιο αδύναμων. Για τα πιο ισχυρά σωματεία, η οικονομική ευρωστία επιτρέπει την αγωνιστική ενίσχυσή τους με μεταγραφές ποδοσφαιριστών από μικρότερους συλλόγους (*Ζαϊμάκης & Κοταρίδης, 2013, 30*). Οι ποδοσφαιριστές αυτοί προέρχονταν κατά βάση από τα εργατικά στρώματα των πόλεων και η μεταγραφή, η οποία σε ορισμένες περιπτώσεις συνοδεύτηκε και από μικρά οικονομικά ανταλλάγματα και σήμαινε ευρύτερη κοινωνική αναγνώριση και προσδοκίες μελλοντικής κοινωνικής ανέλιξης.

4

Η ίδρυση της *Ελληνικής Ποδοσφαιρικής Ομοσπονδίας* (ΕΠΟ), το 1926, θα αρχίσει σταδιακά να εκτοπίζει τον ερασιτεχνικό αθλητισμό. Η αποδοχή του από μεγάλη μερίδα του πληθυσμού, η ενασχόληση νεολαίων με το ποδόσφαιρο αλλά και η ίδρυση νέων ποδοσφαιρικών συλλόγων, διαμορφώνουν όρους για τη συγκρότηση ενός πεδίου ανταγωνισμών γύρω από αυτό. Η επιθυμία του κοινού για απολαυστικούς, νικηφόρους αγώνες υποβαθμίζει σταδιακά την αξία του ποδοσφαίρου ως απλό παιχνίδι ή άσκηση και σταδιακά οι ποδοσφαιριστές γίνονται πρωταγωνιστές του θεάματος που επιθυμούν φανερά ή κρυφά να αμείβονται και να βελτιώνουν την ευημερία της ζωής τους μέσω του ποδοσφαίρου.

Οι πρώτες ποδοσφαιρικές διοργανώσεις της μεταπολεμικής περιόδου ξεκινούν το χρονικό διάστημα 1946-1947. Το ποδόσφαιρο αναδεικνύεται ως το μαζικότερο λαϊκό θέαμα σε μια κοινωνία που ακόμα διατηρεί τη σκληρότητα των προηγούμενων χρόνων. Στο πλαίσιο αυτό, οι ποδοσφαιριστές αποκτούν την ταυτότητα του λαϊκού ήρωα για το κοινό. Εγχειρήματα συσπείρωσης των αμειβόμενων ποδοσφαιριστών βρίσκουμε στις αρχές της δεκαετίας του '60 και ειδικότερα το 1961-1962. Ύστερα από πρωτοβουλία παικτών της Εθνικής ομάδας αποφασίστηκε η ίδρυση σωματείου ποδοσφαιριστών. Ωστόσο, το συγκεκριμένο εγχείρημα δεν είχε συνέχεια αφού ο στόχος συγκρότησης σωματείου δεν ευδοχώθηκε. Μετά την πτώση της χούντας συνεχίζονται οι συζητήσεις για την ανανέωση του ελληνικού ποδοσφαίρου ενώ ταυτόχρονα γίνεται προσπάθεια από ομάδες ποδοσφαιριστών να συντονιστούν οργανωτικά για τα αιτήματα και δικαιώματα τους. Παρόλα αυτά οι ποδοσφαιριστές ακόμα δεν συγκροτούνται καθαρά ως επαγγελματική ομάδα με συγκεκριμένα συνδικαλιστικά δικαιώματα και οριοθέτηση του κλάδου (*Τσούμας & Χουμεριανός, 2017, 30-40*).

⁴ Είναι φυσικό να πιστέψει κάποιος πως “αυτά μόνο στην Ελλάδα γίνονται”, αλλά η αντιπαράθεση ισχυρών-μικρότερων σωματείων για την κατανομή των κερδών και τη συνεισφορά στους πιο αδύναμους είναι μια υπόθεση των περισσότερων χωρών. Ας αναφερθεί εδώ ένα ευρωπαϊκό παράδειγμα, η ESL: <https://www.skysports.com/football/news/11095/12279788/european-super-league-the-key-questions-what-is-it-who-is-involved-how-likely>

Το 1949, δύο μεγάλες διοργανώσεις, το Κύπελλο Ελλάδας και το Πανελλήνιο Πρωτάθλημα, συμβάλλουν στη απήχηση του αθλήματος. Ταυτόχρονα όμως αναδύονται ερωτήματα και προβληματικές όπως για παράδειγμα το θέμα της διαιτησίας, το «σκληρό παιχνίδι» αλλά και ο φανατισμός των οπαδών. Το 1959, ιδρύεται ο *Οργανισμός Προγνωστικών Αγώνων Ποδοσφαίρου* (ΟΠΑΠ) και κάνει την εμφάνιση του ο διαγωνισμός του ΠΡΟ-ΠΟ, ο οποίος θα μας απασχολήσει και κατά την εξέταση των ποδοσφαιρικών φιλμ και διαμορφώνει όρους ανταγωνισμού και αναζήτησης γρήγορου κέρδους στο ελληνικό ποδόσφαιρο. Από την περίοδο 1959-1960 καθιερώνεται η Α΄ Εθνική Κατηγορία, στο πλαίσιο της οποίας οργανώνεται και συστηματοποιείται ένα πρόγραμμα αγωνιστικών υποχρεώσεων που περιλαμβάνει τη συμμετοχή περισσότερων ομάδων. (Τσούμας & Χουμεριανός, 2017, 30-40) Οι παραπάνω εξελίξεις εντατικοποιούν τις ποδοσφαιρικές λειτουργίες και τις δραστηριότητες του ποδοσφαιριστή σε επίπεδο προπονήσεων και απόδοσης.

Το 1963, οι μόνιμες και αυξημένες πλέον οικονομικές ανάγκες των ποδοσφαιριστών, πείθουν την ΕΠΟ να πραγματοποιήσει τη στροφή στην «ημιαγροεπαγγελματική» λειτουργία του ποδοσφαίρου. Η συγκεκριμένη εξέλιξη δεν επαρκεί για να βελτιώσει την εικόνα του ελληνικού ποδοσφαίρου ως θεσμού. Παρόλα αυτά τα βήματα για την επαγγελματικοποίηση συνεχίζονται και ο χώρος αλλάζει σημαντικά σε σύγκριση με την προηγούμενη δεκαετία. Οι ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές περιγραφές συμβάλλουν στη γιγάντωση της εικόνας του έλληνα ποδοσφαιριστή, κάτι που καθιστά ορισμένους από αυτούς ιδιαίτερα δημοφιλείς. Από αυτό το σημείο και στη συνέχεια η ιστορία του ελληνικού ποδοσφαίρου χαρακτηρίζεται από την επαγγελματικοποίηση, τη σύσταση των ΠΑΕ και τη σταδιακή μετατροπή του ελληνικού ποδοσφαίρου σε καθαρή βιομηχανία του θεάματος (Τσούμας & Χουμεριανός, 2017, 30-40)

Δεν πρέπει να ξεχνάμε φυσικά τη σημασία οπαδικού κινήματος Στην Ελλάδα η ταυτότητα του οργανωμένου φιλάθλου έμοιαζε απολιτικοποιημένη, όμως κατά την πορεία μιας σειράς κοινωνικών συγκρούσεων εντός της ελληνικής κοινωνίας (Δολοφονία Παύλου Φύσσα από μέλη της ακροδεξιάς οργάνωσης της Χρυσής Αυγής, Δολοφονία Γρηγορόπουλου Αλέξανδρο από ειδικό φρουρός της ελληνικής αστυνομίας, οικονομική κρίση κλπ) υπήρξαν παρεμβάσεις πολιτικού περιεχομένου και από οπαδικές συλλογικότητες. Από τότε, ένα μέρος των οπαδικών κοινοτήτων εκφράζει ανησυχίες και αιτήματα με πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο, Αξίζει να αναφερθεί εδώ το παράδειγμα των Radical Fans United που σχηματίζονται μετά το 2007 και προσπαθούν να παρέμβουν εντός του οπαδικού κινήματος για τα δικαιώματα των φιλάθλων, την κοινωνική δικαιοσύνη, τον αντισεξισμό και τον αντιφασισμό. Ιδέες, σκέψεις και κείμενα του δικτύου των Radical Fans United βρίσκονται στο ελληνικό αθλητικό περιοδικό Humba.

4. Κοινωνιολογία και ιστορία του (ελληνικού) κινηματογράφου. Το φιλικό γεγονός και η αξία του.

Το 1922 ο Λένιν χαρακτήρισε το σινεμά ως την πιο σημαντική απ' όλες τις τέχνες. Ασχέτως συμφωνίας ή όχι, είναι αποδεκτό πως αυτή η δήλωση εξέφρασε καθαρά την πεποίθηση πως ο κινηματογράφος θα αποτελούσε στο εξής μια απ' τις σημαντικότερες μορφές τέχνης και σίγουρα μια από αυτές με τη μεγαλύτερη κοινωνική επιρροή. Φυσικά κατά την εξέλιξη του κινηματογράφου οι κοινωνίες βίωσαν τρομακτικές αλλαγές, όμως παραμένει γεγονός πως μέσω της μεγάλης οθόνης (και της τηλεόρασης και του διαδικτύου) κάθε κοινωνία μπορεί να προβάλλει σε άλλες τους πόθους, τους φόβους, τους ανταγωνισμούς και τις ελπίδες της για το μέλλον (Tudor, 2015 2,5).

Επομένως τι θα σήμαινε μια κοινωνιολογία του κινηματογράφου; Θα σήμαινε πρώτα απ' όλα μια

προσπάθεια να γίνουν κατανοητές οι σημασίες και οι επιδράσεις του κινηματογράφου, του κοινού και των συντελεστών αυτής της τέχνης. Θα ήταν δύσκολο όμως να φτάσουμε σε μια οριστική αλήθεια που να καλύπτει το εύρος αυτής της τέχνης. Παρόλα αυτά, στόχος της κοινωνιολογικής έρευνας είναι να απομυθοποιεί τα δύσκολα και τα αδύνατα, να βρίσκει την εμμένεια του κοινωνικού ακόμα και στα πιο πολυσύνθετα φαινόμενα.

Η πρώτη φορά που αντιμετωπίστηκε συστηματικά ο κινηματογράφος ως είδος που μπορεί να μεταδώσει το πολιτικό και το κοινωνικό, να είναι πολιτικό και κοινωνικό μέσο, ήταν στη Γαλλία κατά την ταραχώδη δεκαετία του '60 και κατά τον γαλλικό Μάη. Ο κινηματογράφος θεωρήθηκε ένα ρεαλιστικό μέσο που μπορούσε να μιλήσει για τη ζωή όπως ήταν και να αντισταθεί την ιδεολογία και τα ψέματα της εξουσίας. Φυσικά τη δύναμη του κινηματογράφου κατανοεί και η ίδια η εξουσία, η ναζιστική Γερμανία για παράδειγμα είχε εντάξει στον “προγραμματισμό” της ταινίες που θα ενίσχυαν το φρόνημα του λαού (Στεφανή, 1997, 55-66).⁵

Στα πλαίσια της πολιτικής προσέγγισης στη θεωρία του κινηματογράφου, ιδρύθηκε στην δεκαετία του '60 στο Παρίσι το Estates General of Cinema που ασχολήθηκε κυρίως με δύο ερωτήματα:

1. Ποια είναι η λειτουργία του εμπορικού κινηματογράφου στην αναπαραγωγή της υπάρχουσας κοινωνικής δομής και της κυρίαρχης ιδεολογίας.
2. Πως μπορεί να δημιουργηθεί ένας επαναστατικός κινηματογράφος που θα εναντιώνεται στην φόρμα και στο περιεχόμενο του κινηματογράφου της κυρίαρχης ιδεολογίας και πώς αυτός μπορεί να χρησιμεύσει ως εργαλείο κοινωνικής αλλαγής;

4.1. Ο κινηματογράφος ως MME και ως ιστορικό τεκμήριο.

Ο Κινηματογράφος αναπτύσσεται ταυτόχρονα και ως νέο MME εκτός από καινούργια καλλιτεχνική δραστηριότητα. Νέο MME με την έννοια ότι τα υλικά που χρησιμοποιεί για να εκφραστεί (εικόνα, ήχοι, γραφιστική), η ύλη εγγραφής τους (φίλμ), οι εγκαταστάσεις παραγωγής των προϊόντων του, η οργάνωση και λειτουργία των επιχειρήσεων παραγωγής, ο καταμερισμός εργασίας σ' αυτές, τα μηχανήματα λήψης και προβολής των ταινιών-προϊόντων του και η χρήση τους από εκατομμύρια θεατών, δε συναντιούνται σε κανένα άλλο MME και του επιτρέπουν την μαζική μετάδοση ρητών ή πιο υπόγειων μηνυμάτων παντού στον κόσμο. Είναι λοιπόν μια νέα τέχνη με την έννοια ότι η δημιουργική χρήση των υλικών έκφρασης, οι κώδικες που διαμορφώθηκαν, η γλώσσα που βαθμιαία διαρθρώθηκε, αποτελούν κάτι το ξεχωριστό και αναδεικνύουν τον κινηματογράφο ως άξιο της κοινωνιολογικής έρευνας.

Οι ταινίες του κινηματογράφου μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως ιστορικά ντοκουμέντα αφού μας δίνουν μια σειρά πληροφοριών, εικόνων, συναισθημάτων και αντιλήψεων μιας εποχής. Φυσικά κάθε ταινία δε μπορεί να απεικονίσει την αντικειμενική αλήθεια των γεγονότων που παραθέτει, αφού ακόμα κι αν το κατάφερνε θα έπρεπε να τεθεί το θέμα γιατί επιλέγει αυτά τα γεγονότα και όχι άλλα. Βλέπουμε λοιπόν πως οι ταινίες ενώ μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως τεκμήρια, κουβαλούν τις απόψεις, την ιδεολογία και την κοσμοθεωρία των δημιουργών τους που εμπλέκεται στην καλλιτεχνική διαδικασία. Ο κινηματογράφος αναπτύσσει σχέση με την ιστορία κατά την οποία τροφοδοτείται από αυτήν και την τροφοδοτεί, την απεικονίζει αλλά ταυτόχρονα παραμένει ένα αφήγημα, ένας μετα-λόγος πάνω στα ιστορικά γεγονότα. Αποτελεί πηγή όμως είναι πιο ανοιχτός στην πρόσληψη του, πιο δημοκρατικός και συμπεριληπτικός (Ferro, 2002, 20-30).

Ο κινηματογράφος εξελίσσεται, παράγει φίλμ και φιλικά γεγονότα που μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά τη γνώμη του κόσμου για σοβαρά ιστορικά θέματα, ζητήματα φύλου, εθνικής ταυτότητας, γι' αυτό άλλωστε και χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο απ' τις εκάστοτε εξουσίες. Η

⁵ Για παράδειγμα το *Triumph des Willens* / Ο θρίαμβος της θέλησης (1935) που είχε σκοπό να παρουσιάσει τις ναζιστικές ιδέες για την ευγονική και την καθαρότητα ως τις πλέον ηθικές.

μελέτη μιας ταινίας από ιστορική σκοπιά οδηγεί σε έναν διάλογο μεταξύ των στοιχείων που δίνει η ταινία και άλλων ιστορικών γεγονότων και τεκμηρίων που έχει ο ερευνητής στα χέρια του (*Ferro, 2002, 29-39*). Η ιστορική και κοινωνική ανάγνωση του κινηματογράφου μετά το 1967, επέτρεψε μελέτη του παρελθόντος με πιο ουσιαστικό τρόπο.

4.2. Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου.

Η κοινωνιολογία του κινηματογράφου, παρότι προηγείται της κοινωνιολογίας της τηλεόρασης και άλλων ΜΜΕ, δεν κέρδιζε πάντα το ίδιο ενδιαφέρον με εκείνη παρότι το σινεμά είχε προηγηθεί της τηλεόρασης. Μάλιστα η ερευνητική υπερπροσπάθεια για την τηλεόραση σε κάποιο βαθμό ίσως και να παραμέρισε την έρευνα για τον κινηματογράφο. Εντούτοις η κατάσταση άλλαξε στο τέλος της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν οι πολιτιστικές σπουδές άρχισαν να μελετούν τους θεσμικούς παράγοντες λειτουργίας του κινηματογράφου, δηλαδή τους τρόπους παραγωγής, χρηματοδότησης και διάθεσης των προϊόντων της κινηματογραφικής βιομηχανίας, τις σχέσεις της με το κράτος και τους νόμους της αγοράς κλπ. Έδειξαν ακόμα, ότι η μαζική κουλτούρα και τα προϊόντα της ανήκουν κι αυτά στον 20ο αιώνα, γι' αυτό θα ήταν λάθος η παράλειψη της έρευνας και της μελέτης πάνω σε αυτά (*Κολοβός, 1998, 1-4*).

Ο κινηματογράφος λοιπόν αντανακλά και διαμορφώνει κοινωνικές νόρμες και αξίες. Για παράδειγμα, οι κοινωνιολόγοι μπορούν να μελετήσουν πώς απεικονίζονται οι ρόλοι των φύλων στις ταινίες και πώς αυτές οι απεικονίσεις αντικατοπτρίζουν ή αμφισβητούν τους κοινωνικούς κανόνες. Μπορούν επίσης να μελετήσουν πώς οι ταινίες αντιπροσωπεύουν διαφορετικούς πολιτισμούς και κοινωνίες και πώς αυτές οι αναπαραστάσεις διαμορφώνουν την κατανόησή μας για αυτούς.

Ο κινηματογράφος είναι επιπλέον πηγή λαϊκής κουλτούρας. Η έρευνα μπορεί να χρησιμοποιήσει τον κινηματογράφο ως πηγή μελέτης και κατανόησης της λαϊκής κουλτούρας και να εξετάσει το πώς διαφορετικές ομάδες ανθρώπων καταναλώνουν και αλληλεπιδρούν με τον λαϊκό πολιτισμό. Επιπλέον, μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται ο κινηματογράφος απ' το κοινό του, οι ερευνητές μπορούν να μελετήσουν πώς οι άνθρωποι δημιουργούν νόημα και πώς αυτοπροσδιορίζονται. Ακόμα ο κινηματογράφος είναι χώρος κοινωνικής σύγκρουσης και πολιτικής αντιπαράθεσης. Σε αυτόν μπορούμε να εξετάσουμε φαινόμενα όπως η λογοκρισία, η εκπροσώπηση περιθωριοποιημένων ομάδων και η αναπαράσταση πολιτικών και ιδεολογικών ζητημάτων. Για παράδειγμα, οι κοινωνιολόγοι μπορούν να μελετήσουν πώς οι ταινίες που απεικονίζουν γυναίκες ή άτομα LGBTQ+, γίνονται δεκτές από το κοινό και πώς αυτές οι αναπαραστάσεις διαμορφώνουν την κατανόησή μας για αυτές τις ομάδες.

Τέλος ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη μελέτη της σχέσης μεταξύ των μέσων και της κοινωνίας, πώς διαμορφώνει και αντανακλά κοινωνικούς κανόνες, αξίες ή απαξίες. Για παράδειγμα, οι κοινωνιολόγοι μπορούν να μελετήσουν πώς οι ταινίες διαμορφώνουν τις αντιλήψεις μας για το έγκλημα και πώς η κινηματογραφική επιρροή σχετίζεται με τις θέσεις που έχουμε για προβλήματα όπως της εγκληματικότητας ή της τιμωρίας της. Το ίδιο ισχύει και για άλλα σημαντικά θέματα όπως η διαμόρφωση πολιτικής στάσης μέσα από κοινωνικές ταινίες κλπ. Συμπερασματικά, ο κινηματογράφος είναι ένα πλούσιο και ποικιλόμορφο μέσο, που μπορεί να αναλυθεί με πολλούς τρόπους, χρησιμοποιώντας έναν κοινωνιολογικό φακό (*Sorlin, 2006, 25-61*).

4.3. Σύντομη κοινωνική και πολιτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

4.3.1 Οι απαρχές.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, και συγκεκριμένα στις 28 Δεκεμβρίου 1895, στο Παρίσι οι αδελφοί Ογκίστ και Λουί Λιμιέρ (Auguste and Louis Lumière) έκαναν πράξη την πρώτη δημόσια προβολή. Η Ελλάδα, παρόλο που βίωνε τις συνέπειες του ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897, τους Βαλκανικούς πολέμους, τον Πρώτο Παγκόσμιο πόλεμο και τη Μικρασιατική Καταστροφή, υπήρξε μια από τις πρωτοπόρες χώρες που υποδέχτηκε το νέο θέαμα-φαινόμενο: τον κινηματογράφο. Στην Ελλάδα της εποχής όπου δέσποζαν θεάματα όπως η επιθεώρηση, το καφέ αμάν με τα κωμικά σκετς μικρής διάρκειας, το βαριετέ, ο караγκιόζης και τα παντός είδους υπαίθρια θεάματα, έρχεται να προστεθεί ο κινηματογράφος με την πρώτη δημόσια προβολή στην Αθήνα την άνοιξη του 1897 (Σκοπετέας, 2015, 1-3).

Το 1897 λοιπόν, λαμβάνουν χώρα οι πρώτες δημόσιες προβολές των ταινιών των αδελφών Lumière σε μια αίθουσα που διαμορφώθηκε ειδικά για το σκοπό αυτό στην πλατεία Κολοκοτρώνη της Αθήνας. Το 1903 σε ορισμένες αίθουσες θεάτρων ποικιλιών τοποθετήθηκαν μηχανές προβολής ταινιών μικρού μήκους, κωμικών σκετς, και ντοκιμαντέρ, με σκοπό τη συμπλήρωση του κυρίου ψυχαγωγικού προγράμματος. Το 1908 έγινε η πρώτη κινηματογραφική αίθουσα στην Αθήνα και μέχρι το 1911 ο αριθμός τέτοιων εγχειρημάτων έχει πολλαπλασιαστεί .

Το 1910 εμφανίζεται η πρώτη εταιρία παραγωγής με το όνομα "Αθήνα Φίλμς", την οποία ίδρυσε ο Σπύρος Δημητρακόπουλος, κωμικός για να γυρίζει τις δικές του ταινίες. Το 1913 οι αίθουσες της Αθήνας αυξήθηκαν σε πέντε, έχοντας σημαντική επιτυχία και προβάλλοντας κατά προτίμηση ιταλικές ταινίες και κατά δεύτερο λόγο γαλλικές και αμερικάνικες. Οι απαρχές του Ελληνικού Κινηματογράφου ως βιομηχανίας ανάγονται στο 1914, τη χρονιά της πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους, βασισμένη στην αισθηματική ιστορία Γκόλφω, αλλά, ουσιαστικά οι ρίζες μπαίνουν μετά το 1922, οπότε και υπήρξε συστηματική παραγωγή με μικρό αριθμό ταινιών βωβών ή με ήχο δημιουργημένο εκ των υστέρων.

Ανάμεσα στο 1937-1939, νέες ταινίες σε ελληνική γλώσσα παράγονται στο Κάιρο και στην Αλεξάνδρεια. Στην κυρίως Ελλάδα κατά τη δικτατορία του Μεταξά, ενώ εισάγεται κινηματογραφικός εξοπλισμός αυτός χρησιμοποιείται προκειμένου να εξυπηρετήσει τις ανάγκες προπαγάνδας του καθεστώτος, το οποίο παράλληλα, από το 1937 ξεκίνησε και τον επίσημο χαρακτηρισμό των ταινιών, σε κατάλληλες, μη κατάλληλες και αυστηρώς ακατάλληλες. Ήταν η εποχή που πολλοί κατηγορούσαν ή φοβόντουσαν τα φιλμ, ως πιθανή αιτία ηθικής κατάπτωσης (Karalis, 2013, 33).

4.3.2. Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος (1940-1970).

Μετά το Β' παγκόσμιο πόλεμο και ως τη δεκαετία του 70, η κριτική αντιμετώπισε τον ελληνικό Κινηματογράφο ως να βρίσκεται σε μια ενιαία περίοδο. Βασικό χαρακτηριστικό για αυτή την επιλογή ήταν η κυρίαρχη τάση για δημιουργία ταινιών με κυρίως εμπορευματικά κριτήρια, δηλαδή με κριτήριο την πώληση εισιτηρίων. Το είδος που αναδεικνύεται περισσότερο είναι η κωμωδία και δε αυτή που λαμβάνει χώρα εντός της πόλης, όπου οι ήρωες της βρίσκονται χαμένοι και μπερδεμένοι ως προς το τι πρέπει να πράξουν. Η κωμωδία ενδείκνυται ακόμα για να προβάλει τη ζωή των καθημερινών ανθρώπων, τις αντιλήψεις τους, τις μεριμνες και τα προβλήματα τους, αποφεύγοντας πολλές φορές τη λογοκρισία. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 άλλωστε οι κυριότερες και πιο σημαντικές αλλαγές συμβαίνουν στην πόλη, κι αυτά αντανakλάται στον ελληνικό κινηματογράφο (Δελβερούδη, 2002, 163-176).

Όπως είδαμε, οι συνθήκες για την άνοδο του κινηματογράφου στην Ελλάδα κάθε άλλο παρά

προσφορες ήταν. Το μικρό αυτό κράτος αριθμούσε τότε 2,500.000 πληθυσμού με άλλους τόσους ομογενείς εκτός της επικράτειας του. Η Αθήνα ήταν μια μάλλον μικρή, σίγουρα όχι ξεχωριστή πόλη. Η οικονομία ήταν ακόμα πλειοψηφικά αγροτική, ενώ μια νεαρή, δραστήρια εργατική τάξη έκανε δειλά δειλά την εμφάνισή της. Το 1896 η χώρα διοργάνωσε τους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες, των οποίων η επιτυχία αναπτέρωσε τις ελπίδες του πληθυσμού για γενικότερη βελτίωση της ζωής του. Κι όμως μέχρι το τέλος του 1897, η πτωχευμένη και σε πολιτικό αδιέξοδο πλέον Ελλάδα θα χάσει επιπλέον έναν σύντομο, ανοργάνωτο πόλεμο με την Τουρκία (Ekinci Mehmet Uğur, 2009, 30). Σε αυτές τις συνθήκες ξεκινάνε οι πρώτες προβολές κινουμένων εικόνων στην Αθήνα (Karalis, 2013, 1). Η περίοδος, στην οποία ο Ελληνικός Κινηματογράφος συγκροτεί μια συμπαγή βιομηχανία με τεράστιο τζίρο και παραγωγή «προϊόντων», εκτείνεται χρονικά από τη δεκαετία του 1940, μετά τον Πόλεμο, έως την επικράτηση της τηλεόρασης, στις αρχές του 1970. Αυτή η περίοδος ονομάστηκε Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ).

Πριν απ' την έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, κατά την μεταξική δικτατορία η παραγωγή ταινιών πρακτικά δεν υφίσταται. Το 1940 ιδρύεται η "Σκούρας Φίλμ" κι η "Αθήνα Φίλμ" κατασκευάζοντας ιδιόκτητα στούντιο. Το 1943 ιδρύεται η "Φίνος Φίλμ", η σημαντικότερη εταιρία παραγωγής για τις τρεις επόμενες δεκαετίες και έμβλημα του ελληνικού κινηματογράφου. Ακολουθεί η γέννηση διαφόρων βραχύβιων "εταιριών" παραγωγής, οι οποίες ως τις αρχές της δεκαετίας του '50 θα κατακλύσουν την ελληνική αγορά με πρόχειρες ταινίες χαμηλού κόστους. Γενικώς τα χρόνια ως το 1940 θεωρούνται σήμερα ως «προϊστορία». Η ιστορία της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας αρχίζει πραγματικά μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε η παραγωγή αυξάνεται αργά αλλά σταθερά, καθώς δεκάδες ταινίες προβάλλονται μέχρι το 1960. Στη συνέχεια, και ως το 1972, η παραγωγή φτάνει κατά μέσο όρο τις 80 ταινίες τον χρόνο, ξεπερνώντας κάποιες φορές και τις 100 (όταν το Χόλιγουντ παρήγαγε 300-400 ταινίες τον χρόνο την ίδια εποχή). Από το 1974 μέχρι τις μέρες μας η παραγωγή κυμαίνεται σε πολύ μικρότερα επίπεδα (από 9 ταινίες έως 25 ταινίες τον χρόνο).

Η Φίνος Φίλμ εδραιώνεται σταδιακά στη συνείδηση του κοινού και συνεχίζει την πορεία της με την ταινία "Πρόσωπα Λησμονημένα" το 1946, που σηματοδοτεί την έναρξη της συνεργασίας Φίνου-Τζαβέλλα. Το 1948 ο Σακελλάριος σκηνοθετεί την ταινία Οι Γερμανοί ξανάρχονται, μια ταινία ηθογραφίας βασισμένη στην ομώνυμη θεατρική επιτυχία του 1946. Η νέα παραγωγή της Φίνος Φίλμ θέτει τα θεμέλια για μια πρακτική η οποία έμελλε να καθιερωθεί τα επόμενα χρόνια, της μεταφοράς δηλαδή επιτυχημένων παραστάσεων στον κινηματογράφο. Σημαντικό εδώ να αναφερθεί πως η συνήθεια ήταν να μη γίνεται καμία προσπάθεια για να μετριάσει η «θεατρικότητα» της ταινίας. Αντίθετα, η σκηνοθεσία ήταν εκείνη ενός κινηματογραφημένου θεάτρου και οι πρωταγωνιστές ίδιοι καθιστώντας σαφή την επιθυμία των δημιουργών να λειτουργήσει στο κοινό η μνήμη της επιτυχημένης παράστασης (Γκέλη, 2014 33-44).

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και παράλληλα με τη διεξαγωγή του εμφυλίου πολέμου, ένας σημαντικός αριθμός από ταινίες παρήχθη στην Ελλάδα, ενώ τα πρώτα χρόνια μετά την απελευθέρωση, αυτό έγινε κυρίως υπό την αιγίδα της ισχυρής πλέον ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ, που έδωσε ευκαιρία σε νέους και παλιούς καλλιτέχνες. Το αποτέλεσμα ήταν η ανάδυση μια μαζικής κουλτούρας του σινεμά που χωρίς να είναι πολιτικοποιημένη (άλλωστε καταδοκούσε η λογοκρισία) μπορούσε να μιλήσει, τη γλώσσα της ανάγκης για κοινωνικές αλλαγές. Στο μεταξύ ο πληθυσμός των μεγάλων κέντρων μεγάλωσε ακόμα περισσότερο. Η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη θα γίνουν το επίκεντρο του ελληνικού σινεμά. Η νέα αστικοποιημένη εργατική τάξη δίνει το παρόν στο σινεμά, στο οποίο παρουσιάζονται αγαθά και ελευθερίες που δεν απολάμβανε η ίδια ακόμα. Έτσι το σινεμά παίζει και το ρόλο μιας ενδυνάμωσης της επιθυμητικής δύναμης της ελληνικής εργατικής τάξης και την προετοιμάζει τόσο για συγκρούσεις όσο και για έναν μεταγενέστερο κονφορμισμό (Karalis, 2013, 44). Αναφορικά με την επίσημη πολιτική, για τα στρατόπεδα της αριστεράς και της δεξιάς, το σινεμά ήταν μια μάλλον αμφιλεγόμενη υπόθεση. Καμία πλευρά δεν έμοιαζε να μένει απολύτως

ευχαριστημένη από ό,τι επέλεξαν να προβάλλουν οι καλλιτέχνες, που άλλοτε χαρακτηρίζονταν ως υπερβολικά ελεύθερα πνεύματα και μη πατριώτες κι άλλοτε ως παραστρατημένοι που είχαν ξεχάσει τον αγώνα της εργατικής τάξης (Karalis, 2013, 46).

Η λήξη του εμφυλίου ήρθε και τυπικά το 1949 με την ήττα του αριστερού μπλοκ του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος από την Δεξιά και τον Εθνικό στρατό που είχαν την πλήρη υποστήριξη της Μ. Βρετανίας και των ΗΠΑ. Οι Ηνωμένες Πολιτείες στη συνέχεια, ανέλαβαν μέσω του σχεδίου Μάρσαλ την οικονομική ενίσχυση της αδύναμης Ελλάδας ώστε να την θωρακίσουν πολιτικά και κοινωνικά και να μην επαναληφθεί η περιπέτεια του 1946-49. Στα πλαίσια του σχεδίου Μάρσαλ η οικονομία λοιπόν ενισχύεται ενώ ξεκινάει και ένα ξέφρενο μάλλον πρόγραμμα εκδυτικισμού της χώρας. Παρά το φορτισμένο πολιτικά περιβάλλον το σινεμά συνεχίζει να εξελίσσεται. Στη Θεσσαλονίκη ιδρύεται η Κινηματογραφική λέσχη της τέχνης με σκοπό την καλλιτεχνική δημιουργία και κριτική ενώ αρχίζει και ο ανταγωνισμός προς τη ΦΙΝΟΣ ΦΙΑΜ από την εταιρεία παραγωγής του Αντώνη Ζερβού. Η ανάπτυξη αυτή δημιουργεί και νέους τύπους ηθοποιών, πιο δουλεμένους για τη μεγάλη οθόνη παρά για το θέατρο (Karalis, 2013, 57). Το 1955 κυκλοφορεί τελικά μια ταινία, επίτευγμα για την ελληνική κινηματογραφία, *Η ιστορία μιας κάλπικης λύρας*, που πιθανότατα είναι ένα από' τα καλύτερα φιλμ που έχουν κυκλοφορήσει και παραχθεί στην Ελλάδα.

Ανάμεσα στο 1955 και στο 1965, το να πάει κανείς στο σινεμά ήταν επιπλέον και μια πράξη συμμετοχής στην εθνική προσπάθεια ανοικοδόμησης, ανάπτυξης και εκσυγχρονισμού. Λαϊκές μάζες με καταγωγή από αγροτικές περιοχές, βρέθηκαν στα αστικά κέντρα και παρακολούθησαν τις ταινίες, που ήταν για αυτούς μια αποκάλυψη πληροφοριών για την κοινωνική κατάσταση της χώρας και την ιστορία της καθώς και για άλλα θέματα όπως οι έμφυλοι ρόλοι. Παράλληλα στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του 1960, επικρατεί ακόμα η μνήμη του εμφυλίου πολέμου, η οποία επιβάλλει την απαγόρευση και την καταστολή σε αριστερούς και μέλη του παράνομου πλέον ΚΚΕ. Το αποτέλεσμα αυτών των πρακτικών για το σινεμά είναι η σχετική ανυπαρξία ταινιών με πολιτικοκοινωνικό περιεχόμενο, καθώς караδοκούν η λογοκρισία και ο κίνδυνος πολιτικών διώξεων. Κατά συνέπεια απουσιάζουν ουσιαστικές προσεγγίσεις των προβλημάτων της ελληνικής εργατικής τάξης αλλά και άλλων περιθωριοποιημένων και καταπιεσμένων ομάδων όπως γυναίκες, ομοφυλόφιλοι κλπ. Έτσι δε γίνεται συνέχεια σε αξιόλογες προσπάθειες της δεκαετίας του '50, όπως τις ταινίες *Πικρό ψωμί* (1951) του Γρηγόρη Γρηγορίου, *Η μαύρη γη* (1952) του Στέλιου Τατασόπουλου και *Μαγική πόλις* (1954) του Νίκου Κούνδουρου (Ποθουλάκης, 2015, 23).

Η κωμωδία αναδύεται ως το πλέον πρόσφορο για πολιτική είδος, αφού δίνει τη δυνατότητα να διακωμωδηθούν ως παράπλευρα στοιχεία οι ιδιοτροπίες των αφεντικών, η αφέλεια των εργατών ο ξύλινος λόγος των συνδικαλιστών χωρίς να επηρεάζουν αρνητικά την πλοκή της ταινίας. Ωστόσο, τα φιλμ πολιτικής κωμωδίας είναι περιορισμένα και παρά την επιτυχία και δημοτικότητα τους παραμένουν ένα είδος επικίνδυνο να παραχθεί. Ουσιαστική ανάλυση στις πολιτικές κωμωδίες της εποχής δεν γίνεται σχεδόν ποτέ. Οι εργοδότες και οι έχοντες την εξουσία παρουσιάζονται ως καλόκαρδοι άνθρωποι που ενδιαφέρονται πάνω απ' όλα για τα προβλήματα των υφισταμένων τους. Οι ταξικές διαφορές είναι αμβλυμένες, η φιλία, ο έρωτας, τα νιάτα έχουν τη δύναμη να ενώνουν τους καπιταλιστές με το προλεταριάτο (Ποθουλάκης, 2015 64). Ο ελληνικός κινηματογράφος, φαίνεται να έχει στη σημαία του διαχρονικά αυτές τις απόψεις. Τα μηνύματα του είναι πάντα ελπιδοφόρα, προβάλλουν έναν κόσμο ιδεατό, όπου οι άνθρωποι είναι ίσοι, απλά κάποιοι είναι πλούσιοι και κάποιοι φτωχοί, όμως φτωχοί που εύκολα μπορούν να γίνουν πλούσιοι με τη δουλειά τους κι έναν καλό γάμο. Αρκεί να υπάρχει ο έρωτας, η φιλοδοξία και το πατροπαράδοτο ελληνικό φιλότιμο. Οι εργοδότες νοιάζονται και φροντίζουν τους εργάτες τους, οι άξιοι εργάτες ανεβαίνουν, χάρη στις ικανότητές τους και γίνονται εργοδότες. Όπως συμβαίνει και στις κινηματογραφίες της δυτικής Ευρώπης, ελάχιστες φορές οι κάμερες περνούν την πύλη ενός εργοστασίου, ελάχιστες φορές αποδίδουν την πραγματική εικόνα και το βίωμα της πατριαρχίας (Ποθουλάκης, 2015, 66).

Με λίγες εξαιρέσεις, η φιλομογραφία αυτή την περίοδο χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενα στερεότυπα και μια συγκεκριμένη δομή, που συχνά δεν επιτρέπει να αναδυθούν διλήμματα και να αναπτυχθεί μια πιο περίπλοκη ιστορία, Οι αφηγήσεις του παλιού ελληνικού κινηματογράφου είναι απλοϊκές και ακολουθούν μια συγκεκριμένη δομή και θέματα, όπως η θυματοποίηση της γυναίκας, η εξιστόρηση των βασάνων του έρωτα και της αγάπης προς τα παιδιά. Παρόλα αυτά κοντά στην αρχή της δεκαετίας του 1960 ξεκινάνε και οι πειραματισμοί που θα επιτρέψουν να ακουστεί μια πιο τολμηρή κινηματογραφική φωνή για τον έρωτα και τις ανθρώπινες σχέσεις. Άλλα δύο χαρακτηριστικά του σινεμά της εποχής είναι η φιγούρα του “κατεργάρη” ενός μάλλον συμπαθή τύπου που προσπαθεί να πετύχει κάτι στη ζωή του, όχι πάντα με τα πλέον έντιμα μέσα. Είναι μια φιγούρα που γίνεται αποδεκτή από τη νέα μεσαία τάξη που θέλει να αφήσει πίσω την αγροτική καταγωγή της και να ενταχθεί στην κοσμική ζωή της πόλης. Το άλλο στερεότυπο είναι η εικόνα του αθώου νέου της επαρχίας που βρίσκεται ξαφνικά στην πόλη και προσπαθεί (αποτυχημένα) να προσαρμοστεί, με κωμικά συνήθως αποτελέσματα.

Στα 1960 ξεκινάει η περίοδο της δόξας και μαζικής απήχησης του ελληνικού σινεμά. Το κράτος καταβάλλει, με πενιχρή μάλλον επιτυχία, να θέσει ένα πλαίσιο κανόνων και νόμων για τη νεαρή ελληνική βιομηχανία του κινηματογράφου. Όμως αυτό που πραγματικά χρειάζεται εκείνη την περίοδο ο ελληνικός κινηματογράφος είναι ένα σύστημα α) χρηματοδότησης και β) ένα μακροπρόθεσμο πλάνο που θα του εξασφαλίσει βιωσιμότητα (Παπαδοπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος 1950-60: Οι μεγάλοι δημιουργοί*, 9). Αυτά τα προβλήματα θα συνοδεύσουν τον ελληνικό κινηματογράφο τόσο στη στροφή του στη μαζική παραγωγή και εμπορευματοποίηση, την οποία θα πραγματοποιήσει συχνά με κάθε είδους ελλείψεις σε τεχνικά μέσα, όσο και στις πιο καλλιτεχνικές του απόπειρες. (Παπαδοπούλου, 9) Αν και οι δεκαετίες του 50, 60 και 70 είναι δεκαετίες αισιοδοξίας, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν θα καταφέρει να εξελιχθεί σε μαζική πολιτιστική βιομηχανία (Karalis, 2013, 65-87).

Το 1960 ανοίγει τις αυλαίες του το Φεστιβάλ Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη, που ξεκινάει ως μια εβδομάδα ελληνικού σινεμά μα εξελίσσεται σε μια απ' τις βασικές ετήσιες δεξιώσεις που ορίζει, σχολιάζει και βελτιώνει την ελληνική προσπάθεια στο σινεμά. Φυσικά αποτέλεσε και τόπο συγκρούσεων αλλά παρόλα αυτά ο ρόλος και η συνεισφορά του αποτιμώνται θετικά. Ξεχωρίζει την ίδια περίοδο η ανάδειξη της Αλίκης Βουγιουκλάκη, εμβληματικής ηθοποιού που θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό την πορεία του εμπορικού σινεμά και θα γίνει είδωλο μιας ανερχομενης μεσαίας τάξης που αναζητά διασκέδαση, ψυχαγωγία και απόδραση από τη βαρεμάρα της καθημερινότητας χωρίς ενοχλητικές κουβέντες για την κοινωνία και την πολιτική. Οι ταινίες της είχαν μεγάλη επιτυχία σε σημείο που να κόβουν περισσότερα εισιτήρια απ' ότι όλες οι υπόλοιπες, ενώ η ίδια σταμάτησε την καριέρα της το 1981. Ακόμα την ίδια περίοδο πραγματοποιείται η κινηματογραφική μεταφορά του “Ζόρμπα” έργο του Νίκου Καζαντζάκη, με πρωταγωνιστή τον Άντονι Κουίν. Η επιτυχία της ταινίας διεθνώς θα στρέψει το ενδιαφέρον στην Ελλάδα, που παραμένει μια χώρα με έντονα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα (το ΚΚΕ παραμένει στην παρανομία και στην εξορία εντός και εκτός Ελλάδος, ενώ η κυβέρνηση δε φαίνεται να ελέγχει τη δράση των παρακρατικών ομάδων, ούτε μπορεί να τις χαλιναγωγήσει). Όλα αυτά καταλήγουν στη δολοφονία του αγωνιστή της αριστεράς Γρηγόρη Λαμπράκη, το 1963 και τη διεθνή κατακραυγή της χώρας (Karalis, 2013, 65-87).

Η έντονη κατάσταση στη Ελλάδα αναδεικνύει το ρόλο του σινεμά ως μέσο πολιτικής πράξης και διαμαρτυρίας. Η ενίσχυση που έλαβε ο κινηματογράφος από την κεντρο-αριστερή κυβέρνηση του 1963 έβαλε τις βάσεις για το νέο ελληνικό σινεμά. Τη δεκαετία του 60 αναδύεται μια θεματολογία ταινίας που καταπιάνεται με το θέμα της εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης, τα τραύματα και τη φτώχεια και τον ανθρωπισμό (Karalis, 2013, 88-102) Τη δεκαετία του 60 και του 70 η νεολαία της Ελλάδας έχει πλέον έντονη παρουσία σε κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες, οι νέοι τουλάχιστον σχετίζονται με συμπάθεια προς την αριστερά, η τουλάχιστον δεν την αντιστρατεύονται. Επιθυμούν να χρησιμοποιήσουν τη τέχνη τους για “καλό

σκοπό”, να είναι με κάποιον τουλάχιστον τρόπο “στρατευμένοι. Προωθούν λοιπόν την κριτική, το συλλογικό πνεύμα και τους αγώνες. Μοιραία αυτό βρίσκεται και στον κινηματογράφο, όπως “Επιθεώρηση τέχνης”, εβδομάδα ελληνικού κινηματογράφου και κινηματογραφικές λέσχες (Δελβερούδη, 2002, 304) .

Ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε στη δεκαετία που ακολούθησε τη μεγάλη του ακμή. Στην περίοδο 1966-67 η παραγωγή του έφτασε στις 117 ταινίες, ενώ το κοινό του αριθμήθηκε σε 137,1 εκατομμύρια το 1967 και 137,8 εκατομμύρια το 1968. Οι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες άντλησαν από' το ελαφρό και μουσικό θέατρο ηθοποιούς, σενάρια και λαϊκή αποδοχή. Κυρίαρχα είδη ήταν οι φαρσοκωμωδίες, τα μελοδράματα και τα "μουζικαλ made in Greece". Μια πλειάδα κωμικών ηθοποιών αναδείχθηκε σ' αυτό το "Χρυσό αιώνα" του ελληνικού κινηματογράφου. Στο τέλος της δεκαετίας του '60 φαίνεται να αναδύεται ένας νέος πιο σύγχρονος ελληνικός κινηματογράφος που είναι έτοιμος να μιλήσει πιο ώριμα και πιο πειραματικά (Κολοβός, 1998, 493-8) .

Παρόλα αυτά η περίοδος του παλιού ελληνικού κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από την διαδικασία της τυποποίησης, που χαρακτηρίζει το σύστημα παραγωγής των μεγάλων κινηματογραφικών επιτυχιών, τόσο στο μελόδραμα όσο και την φαρσοκωμωδία. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος έχουμε κατ' αρχήν την δυνατότητα μελέτης των συγκεκριμένων ειδών ως αποκρυσταλλωμένων πλέον μυθοπλαστικών κατασκευών. Στη διαδικασία αυτή, το είδος αναδεικνύεται σε παράγοντα μείζονος ιδεολογικής σημασίας, αφού η αληθοφάνεια του είδους επιβάλλει σε μεγάλο βαθμό μια αισθητική ομοιομορφία αλλά και την επανάληψη ενός συγκεκριμένου ιδεολογικού φορτίου. Η αυστηρότερη τυποποίηση της περιόδου 1960-1965 παρά την παραγωγή πολύ μεγαλύτερου αριθμού ταινιών έρχεται σε αντίθεση με την ποικιλομορφία και την ελευθερία των ταινιών της πρώτης δεκαετίας 1950-1958 (Αθανασάτου, 2001, 378).

Η κινηματογραφική παραγωγή υπήρξε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970 άναρχη και απρόβλεπτη, χωρίς ισχυρούς θεσμούς που να της προσδίδουν οργανωτικές αρχές ή λειτουργικά όρια, πέρα από μερικούς που οι ίδιοι οι κινηματογραφιστές αυτοθέσμισαν. Μολονότι ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος μετά το 1970 αναπροσανατόλισε τις πρακτικές και τις διαδικασίες παραγωγής, οι ρίζες και οι άξονές του μπορούν εύκολα να ανιχνευτούν στη δεκαετία του 1960, ακόμα και στην απώτατη μήτρα όλων των ελληνικών ταινιών, την Αστέρω (1929) του Δημήτρη Γαζιάδη. Οι κινηματογραφιστές κυρίως βασίστηκαν σε μικρούς και ανεξάρτητους παραγωγούς ή βραχύβιες εταιρείες παραγωγής, που ανταγωνίζονταν μεταξύ τους για την παρουσίαση συγκεκριμένων ειδών που εξασφάλιζαν εύκολη πρόσβαση στις αίθουσες προβολής και κάποια οικονομική επιτυχία με σκοπό την παραγωγή νέων ταινιών (Karalis, *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος Ως Σύγχρονο Ιστοριογραφικό Πρόταγμα*, 6).

Η επταετής δικτατορία (1967-1974) αφήνει το στίγμα της και στο χώρο του σινεμά, αφού ο κρατικός μηχανισμός χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο για να προωθήσει την προπαγάνδα και να βελτιώσει την εικόνα του καθεστώτος καθώς και να ωραιοποιήσει τις ένοπλες δυνάμεις της χώρας, μοναδικό υποτίθεται φρουρό της τάξης, της ασφάλειας και της ανάπτυξης. Φυσικά το σινεμά εξακολουθεί να καταπιάνεται με τις δυσκολίες της ζωής αλλά επιλέγει να μην γενικεύσει, να μη βγάλει συμπεράσματα, κοινώς να αντιμετωπίσει τα κοινωνικά ζητήματα της χώρας ως απλές περιπέτειες των ηρώων των ταινιών του.

Η δικτατορία επιλέγει την πρακτική της λογοκρισίας σε όλα τα δημόσια θεάματα και φυσικά επιλέγει για το σινεμά το ρόλο του υμνητή της εθνικής αντίστασης στην εισβολή Ιταλών, Γερμανών και Βουλγάρων, αφαιρώντας φυσικά κάθε αναφορά σε συμμετοχή της αριστεράς στο αντάρτικο κατά των δυνάμεων κατοχής, ενώ παράγονται και ταινίες κατασκοπείας που καταπιάνονται με τον κομμουνιστικό κίνδυνο που αντιπροσωπεύουν οι “πράκτορες του εχθρού” μέσα στη χώρα. Μια ταινία που ξεχωρίζει από αυτή την περίοδο είναι το “Οι γενναίοι πεθαίνουν 2 φορές”, του 1973 από τον Τάκη Βουγιουκλάκη. Παρότι η ταινία εξυμνεί το ρόλο του στρατού, σηματοδοτεί την περίοδο

μετάβασης ανάμεσα στη μεγάλη οθόνη και την τηλεόραση. Τα αμέσως επόμενα χρόνια οι πωλήσεις εισιτηρίων του κινηματογράφου, θα πέσουν με πάταγο, ενώ το ίδιο θα συμβεί και με τη στρατιωτική δικτατορία που είχε την εξουσία στην Ελλάδα.

4.3.3. Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.

Η δεύτερη περίοδος θεωρείται συνήθως ότι είναι από τις αρχές του 1970 ως το 1993 περίπου, ονομάστηκε Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK). Είναι η περίοδος που αρχίζουν και σταδιακά επικρατούν ταινίες που ανήκουν ή επηρεάζονται από το ομώνυμο κίνημα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι όλες οι ταινίες της περιόδου διαθέτουν ίδια χαρακτηριστικά. Τον γενικό ρυθμό και ύφος στην παραγωγή αυτή την περίοδο δίνουν ιστορίες με έντονα πολιτικά στοιχεία, ή με ψυχολογικά και φιλοσοφικά ερωτήματα και, συνήθως, ταινίες Τέχνης (Artcinema), οι οποίες στα πρώτα χρόνια γίνονται με «αντάρτικες» μεθόδους παραγωγής και εθελοντικής εργασίας ανάμεσα σε φίλους, ενώ αργότερα επιχορηγούνται ή είναι συμπαραγωγές με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.

Άλλα χαρακτηριστικά της περιόδου είναι η εμφάνιση του παραγωγού- σκηνοθέτη που κεφαλαιοποιεί την αμοιβή του στην παραγωγή της ταινίας, η εξαφάνιση των παλαιών εταιρειών παραγωγής και η δραματική μείωση του αριθμού των εισιτηρίων και των θεατών. Σ' αυτή την περίοδο γυρίζονται και άλλες ταινίες πέρα από το πνεύμα του NEK, ιδίως Κωμωδίες και Σάτιρες, από ιδιωτικές εταιρείες, χωρίς κρατική ενίσχυση. Τα υπόλοιπα Είδη του ΠΕΚ σχεδόν εξαφανίστηκαν. Την ίδια περίοδο σκηνοθέτες που διεκδικούν τον τίτλο του δημιουργού κινηματογραφώντας με ύφος προσωπικό, επιλέγοντας θέματα δύσκολα και συχνά επικίνδυνα, καθώς η λογοκρισία караδοκεί και οι διώξεις των αντιφρονούντων είναι καθημερινό φαινόμενο με αποτέλεσμα πολλοί καλλιτέχνες να καταφεύγουν στο εξωτερικό για να προστατέψουν τον εαυτό τους από πιθανή σύλληψη ή φυλάκιση. Οι τολμηροί, που επιλέγουν να δουλέψουν στην Ελλάδα, απορρίπτουν τα στερεότυπα του εμπορικού σινεμά και στοχεύουν στο θεατή που δεν επιζητά μόνο τη διασκέδαση.

Μετά την πτώση της δικτατορίας, δόθηκε σχεδόν πλήρη ελευθερία στους καλλιτέχνες και έτσι ο κινηματογράφος μπόρεσε να πειραματιστεί σε περιεχόμενο και μορφή, παρότι οι νόμοι περί λογοκρισίας καταργήθηκαν μόλις το 1981. Έτσι ενώ την περίοδο 1975-1981 παρέμενε κάποιος κρατικός έλεγχος στην παραγωγή, ήταν αρκούντως διακριτικός ώστε να επιτρέψει τον πειραματισμό και τη δημιουργία καθώς και τις ταινίες με κεντρικό θέμα τον Εμφύλιο Πόλεμο, την Κύπρο, θέματα δηλαδή δύσκολα. Αναδύθηκε ξανά η σύγκρουση εμπορικού και καλλιτεχνικού σινεμά, κάτι που τελικά δεν ωφέλησε καμία από' τις δύο πλευρές αφού το κοινό πήρε τον δρόμο της τηλεόρασης, παρά την πολύ σημαντική κρατική ενίσχυση του σινεμά μέσω του ελληνικού κέντρο κινηματογράφου που σταδιακά μονοπωλεί την χρηματοδότηση των ταινιών της εποχής.

Εκτός από' την ενίσχυση του ρόλου του Ελληνικού Κέντρου κινηματογράφου, το 1981 η Ελλάδα εντάσσεται στην ευρωπαϊκή κοινότητα, κάτι που θεωρητικά θα έπρεπε να κάνει πιο εύκολη την κοινή παραγωγή με ευρωπαϊκούς φορείς και κυρίως τηλεοπτικούς. Κάτι τέτοιο δεν συνέβη άμεσα και μάλιστα η Ελλάδα δεν ανοίχτηκε αμέσως στη νέα ένωση που είχε ενταχθεί. Αυτή η κατάσταση ενισχύθηκε από την εκλογή του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, ως ενός σοσιαλιστικού κόμματος με μαζική λαϊκή βάση, που έμοιαζε προσωρινά να απομονώνει τον πολιτικό χώρο, κυρίαρχο ως τότε, της δεξιάς. Μετά από 50 χρόνια δεξιάς κυριαρχίας στην πολιτική ένα νεαρό σοσιαλιστικό κόμμα εμπνεόμενο απ' το κίνημα των αδεσμεύτων και τον μαρξισμό, δεσμεύτηκε να ανανεώσει την ελληνική κοινωνία και μαζί με αυτήν το σινεμά της. Οι υποσχέσεις φαινόταν να έχουν βάση αφού υπουργός πολιτισμού διορίστηκε η διάσημη Μελίνα Μερκούρη, επιλογή που ώθησε τους καλλιτέχνες του κινηματογράφου να πιστέψουν πως μια ριζική αλλαγή ήταν κοντά.

Μια απ' τις πρώτες πράξεις της νέας κυβέρνησης ήταν να καταργήσει το νόμο του 1942 που θεσμοθέτησε όλες τις πράξεις λογοκρισίας πάνω στον κινηματογράφο και όριζε μια

πατερναλιστική στάση απέναντι του. Το καλλιτεχνικό σινεμά προωθήθηκε από' τη νέα κυβέρνηση σε βάρος του εμπορικού, όμως τα μέλη στις διοικητικές επιτροπές επιλέγονταν μάλλον με κριτήριο την κομματική συμπάθεια παρά τη διάθεση ριζοσπαστικών μεταρρυθμίσεων. Σε κάθε περίπτωση, μέσω της νέας κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, δόθηκε σημαντική ενίσχυση στους καλλιτέχνες μέσω του ελληνικού κέντρου κινηματογράφου. Η ιδέα ήταν πως η μαζική παραγωγή ταινιών, κάθε τύπου και είδους, θα ενθάρρυνε το κοινό να προστρέξει στις αίθουσες προβολής και κάποια από αυτές τις ταινίες θα έφερνε τα έξοδα της πίσω μέσω των εισπράξεων. Φυσικά με την κρατική επιχορήγηση και προστασία δεν άργησε να έρθει και ο κομπορμισμός και μια χαλαρότητα ως προς τις προσπάθειες δημιουργίας. Πολλές ταινίες της εποχής πραγματεύονται τα δράματα του εμφυλίου πολέμου με τρόπο σαφώς διαφορετικό από του εμφυλιακού κράτους και της δικτατορίας, συχνά όμως με τέτοια ένταση που να μη θίγει τη νέα τάξη που κυβερνούσε τη χώρα και μια αριστερών πλέον καταβολών μεσαία τάξη. Αυξάνονται δηλαδή σε ποσοτικό επίπεδο τα μηνύματα που μπορούν να χαρακτηριστούν “αριστερά”, όμως χάνουν τον ριζοσπαστισμό τους (Karalis, 2013, 180-183).

Φυσικά ένα κομμάτι του έργου της δεκαετίας του 80 αναγνωρίζεται ως εξαιρετικό μέχρι και τις μέρες μας. Η πλειοψηφία ωστόσο δεν ξεφεύγει απ' την αυτοαναφορικότητα, την μετριότητα, τον πομπώδη λαϊκισμό και μια υπαρξιακή κλειστοφοβία. Η εμφάνιση μιας νέας γενιάς χωρίς τις εμπειρίες της προηγούμενης, χωρίς γνώση του εμφυλίου και της δικτατορίας, σήμαινε πως πολλές από αυτές τις ταινίες θα ξεχνιόντουσαν. Επιπλέον ο καιροσκοπισμός μιας σειράς ανθρώπων που σχετιστηκαν με τη γενιά την αντίστασης στη δικτατορία, ο κυνισμός και ο πολιτικός καριερισμός θα απαξίωνε ακόμα και συμπαθείς προσπάθειες στα μάτια των πιο κριτικά σκεπτόμενων νέων. Έτσι πολύς κόσμος θα στρεφόταν μακριά απ' το σινεμά, κάτι που έκανε τις ταινίες με τη σειρά τους πιο εσωστρεφείς. Τέλος πολλά από' τα αστέρια όλης της προηγούμενης περιόδου άρχισαν να αποσύρονται, σημάδι πως οι καιροί έχουν αλλάξει. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Αλίκη Βουγιουκλάκη που αποσύρθηκε μετά την τελευταία της ταινία, *Κατάσκοπος Νέλλυ*. Η νέα εποχή χαρακτηρίζεται από τη βιντεοκασέτα, τις εύκολες κωμωδίες καταστάσεων, το ελαφρύ πορνό και γενικότερα θέματα παρόμοιας αισθητικής. Πολλές εταιρίες παραγωγής έκλεισαν και πολλές αίθουσες προβολής έβαλαν λουκέτο.

Η νέα κατάσταση που διαμορφώθηκε μετά τη δεκαετία του 80 ήταν αυτή της καχυποψίας απέναντι στην διακυβέρνηση της προηγούμενης περιόδου, η αποτυχία της οποίας να εκμοντερνίσει τη χώρα και να φέρει πραγματικά ριζοσπαστικές αλλαγές οδήγησε σε μια κρίση απογοήτευσης από' την πολιτική, που στην πορεία έγινε απογοήτευση από' την θρησκεία, την αρρενωπότητα, τη ζωή όπως την όριζε μια μικροαστική οικογένεια. Την πορεία αυτή ακολούθησε και το ελληνικό σινεμά που έπαψε να αντιμετωπίζει την Ελλάδα ως κάτι ενιαίο. Νέες ιστορίες ξεπήδησαν, νέα σενάρια από διαφορετικές οπτικές αυτή τη φορά, σε συνδυασμό με τις νέες τεχνολογίες που υπόσχονταν μια πιο εύκολη διακίνηση. Η χώρα έμπαινε σε μια περίοδο πολιτικής κρίσης και το κέντρο κινηματογράφου υποσχέθηκε χρηματοδότηση σε ταινίες πειραματικές που θα έφερναν μια νέα ματιά στα πράγματα. Από αυτή την πρωτοβουλία αναδείχθηκαν νέοι καλλιτέχνες και δημιουργοί.

Η δεκαετία του 1980 αποδεικνύει με τον πιο εύγλωττο τρόπο το πώς η πολιτική συγκυρία και η κινηματογραφική παραγωγή συμβαδίζουν, το πόσο συχνά η δεύτερη αντανάκλα την πρώτη. Τόσο στην Ελλάδα, όσο και στη Γαλλία οι σοσιαλιστές κερδίζουν τις εκλογές και ανεβαίνουν στην εξουσία. Στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1980 η νίκη του ΠΑΣΟΚ και οι προσδοκίες που γέννησε επηρέασαν μαζικά έναν κλάδο παραδοσιακά προοδευτικό και συνταγμένο στη συντριπτική του πλειοψηφία με τις ιδέες της αριστεράς.

Οι κινηματογραφιστές φαίνεται να εγκαταλείπουν τις πολιτικοκοινωνικές αναζητήσεις της περιόδου μετά τη μεταπολίτευση και προσανατολίζονται στο ψυχολογικό δράμα. Όχι τόσο κραυγαλέα όπως στη Γαλλία, ωστόσο φανερά, στην ελληνική παραγωγή κυριαρχούν θέματα όπως η μοναξιά και η αλλοτρίωση του ανθρώπου στις μεγαλουπόλεις, η έλλειψη επικοινωνίας, η

πνευματική κρίση, τα υπαρξιακά αδιέξοδα. Στα τέλη της δεκαετίας, η νίκη της δεξιάς στις εκλογές του 89, η διάψευση για πολλούς των προσδοκιών που είχαν δημιουργήσει οι σοσιαλιστές και η απότομη αλλαγή της σύνθεσης του πληθυσμού της Ελλάδας με την μαζική άφιξη οικονομικών μεταναστών και πολιτικών προσφύγων σε μια κοινωνία ανέτοιμη να τους υποδεχτεί καθορίζουν την επιστροφή της εγχώριας παραγωγής σε κοινωνικά θέματα (*Ποθουλάκης, 2015, 20-28*).

4.4.4. Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος.

Μετά το 1993, και ως το 2010, απλώνεται η τρίτη περίοδος, που έχει ονομαστεί Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΣΕΚ). Διακρίνεται από ποικιλομορφία στις παραδόσεις και στους τρόπους παραγωγής. Σε συνδυασμό με καινούργιους τρόπους διανομής και νέες αίθουσες, τα εισιτήρια αυξάνονται θεαματικά, και μάλιστα αναδεικνύονται οι επίσημα μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες όλων των εποχών: Σειρήνες στο Αιγαίο (2005), Πολίτικη κουζίνα (2004), Safe Sex (1999), όλες με περισσότερους από ένα εκατομμύριο θεατές στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Η δεκαετία του 1990 υπήρξε μια περίοδος αναζήτησης της διαφοράς και της διαφορετικότητας. Την προηγούμενη περίοδο η έμφαση είχε δοθεί στην επούλωση ενός τραύματος και στην ανάδειξη μιας ενωμένης ελληνικής κοινωνίας. Ωστόσο η δημογραφία της χώρας, η εκπαίδευση του πληθυσμού και οι προσδοκίες του, άλλαξαν τις αναζητήσεις. Νέα έμφαση δόθηκε σε θέματα φύλου, αυτοπροσδιορισμού και τάξης, ενώ αναδύθηκε και η φιγούρα του μετανάστη στον ελληνικό κινηματογράφο. (*Karalis, 2013, 215-239*).

Η ελληνική βιομηχανία του κινηματογράφου βιώνει μια βαθιά μεταμόρφωση. Ο βασικός χρηματοδότης της, το ελληνικό κέντρο κινηματογράφου χτυπήθηκε από' την οικονομική κρίση και αναζητήθηκαν νέες πηγές εσόδων, ιδιωτικές, δημόσιες και διεθνείς. Στο μεταξύ το ενδιαφέρον του κόσμου κέρδιζε ο διεθνής κινηματογράφος και λίγοι παρακολουθούσαν τις ελληνικές απόπειρες, που σιγά σιγά έβρισκαν χώρο μόνο στα φεστιβάλ.

Μετά το 2010 η οικονομική κρίση έφερε πτώση της παραγωγής των ελληνικών εταιρειών παραγωγής ως και 70%, διακοπή της κρατικής επιχορήγησης, ραγδαία πτώση των εισιτηρίων και κλείσιμο δεκάδων αιθουσών, που διέλυσαν την ελληνική παραγωγή όπως ήταν οργανωμένη ως τότε (βασισμένη στην κρατική χρηματοδότηση και εν μέρει τις επενδύσεις των τηλεοπτικών καναλιών), χωρίς να υπάρξει αντικατάστασή της με κάτι συγκροτημένο.

Η νέα γενιά δημιουργών που αναδείχθηκε δεν είχε τους πολιτικούς δεσμούς της προηγούμενης ούτε ήταν απαραίτητα δέσμια των προηγούμενων συμβιβασμών που είχαν γίνει. Οι νέοι σκηνοθέτες δίνουν έμφαση στην κοινωνική πραγματικότητα και στην κοινωνική αλλοτρίωση. Βλέπουν πιο κριτικά της σχέσης εντός της κοινότητας και της οικογένειας σε σχέση με το παλιό σινεμά. Νέες κοινότητες βρίσκουν χώρο στο ελληνικό σινεμά. Αυτά της ταυτότητας του κουήρ, του τρανς ατόμου, του τεμπέλη, ψυχικά ασθενή ή απόκληρου, που αντιπαρατίθενται στη εθνική ενότητα του παλιού σινεμά. Είναι ενθαρρυντικό πως οι νέοι δημιουργοί γνωρίζουν τα λάθη της προηγούμενης περιόδου και κάνουν προσπάθεια να τα αποφύγουν. Δεν υιοθετούν εύκολα δίπολα και μανιχαϊσμούς δεν είναι επαναστάτες ούτε φιλήσυχοι πολίτες. Ούτε άθεοι ούτε φανατικά χριστιανοί, οι δημιουργοί του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου κατορθώνουν σιγά σιγά να προσπαθούν να είναι ο εαυτός τους (*Karalis, 2013, 240,241,283*).

5. Το αθλητικό/ποδοσφαιρικό φιλμ.

5.1. Το αθλητικό/ποδοσφαιρικό φιλμ και η κοινωνιολογική έρευνα.

Υπάρχει θα έλεγε κανείς μια έλλειψη ενδιαφέροντος προς τις αθλητικές ταινίες. Δεν είναι απαραίτητα κακές ποιοτικά ταινίες, ούτε αποτυχημένες εμπορικά, όμως δύσκολα μας μένουν αξέχαστες. Αυτό είναι αξιοπερίεργο αφού τόσο το σινεμά, όσο και το ποδόσφαιρο και ο αθλητισμός είναι παγκόσμια, μαζικά φαινόμενα, που σε καμία περίπτωση δεν έχουν έλλειψη πλαισίωσης και κοινού (*Sports Film, ENCYCLOPEDIA.COM*).

Ίσως ένας λόγος αυτής της σχετικής υποτίμησης του αθλητικού φιλμ σε σχέση με άλλα είδη να είναι το μη ξεκάθαρο του είδους του. Τι είναι άραγε ένα αθλητικό φιλμ και πως εννοιολογείται; Αρκεί να έχει άραγε κάποιο αθλητή στην υπόθεση του; Πρέπει οι πρωταγωνιστές να συμμετέχουν σε κάποιο άθλημα; Κι αν ναι σε ποιο ή για πόσο. Αυτή η δυσκολία ορισμού συμβαδίζει με ένα μάλλον επαναλαμβανόμενο μοτίβο πλοκής και σεναρίου που έχουν αυτές οι ταινίες και που θα αναλυθεί παρακάτω. Σε κάθε περίπτωση ο καθарός ορισμός μοιάζει να μας ξεφεύγει. Θα ήθελα σε αυτό το σημείο να προσπαθήσω να συνεισφέρω προς έναν ορισμό του αθλητικού φιλμ. Θα βοηθούσε να ορίσουμε ως αθλητικό φιλμ, εκείνο στο οποίο μπορούμε να φανταστούμε το σπορ, την άθληση, τον αγώνα, όχι ως χαρακτηριστικό του υπόβαθρου της ταινίας αλλά ως τον πραγματικό, αθόρυβο πρωταγωνιστή της ιστορίας. Δηλαδή μια ταινία που δε θα μπορούσε να γίνει κατανοητή χωρίς το άθλημα. Εκτός από είδος η αθλητική ταινία μπορεί ακόμα να κατανοηθεί ως μια χαλαρή ομαδοποίηση με ειδική σχέση με την πλοκή που μπορεί με τη σειρά της να κολλήσει πάνω σε ένα πλήθος από είδη και υποείδη (*Babington, 2014, 4-11*).

Η συνήθης επανάληψη μιας συγκεκριμένης πλοκής που βλέπουμε στα αθλητικά φιλμ, αφορά το εξής. Ο πρωταγωνιστής τους είναι συνήθως ένας παντελώς άγνωστος, όμως ταλαντούχος νέος που κόντρα σε όλα προσπαθεί να ανέβει. Εμπόδιο σε αυτό είναι πάντα μια φιγούρα κακού αλλά και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η ομάδα/πλευρά που διαλέγει. Συχνά κίνητρο αποτελεί η ύπαρξη ενός ερωτικού ενδιαφέροντος που παρακινεί τον αθλητή και τέλος έχουμε την υπέρβαση των δυσκολιών και τη μετατροπή του παντελώς αγνώστου ήρωα σε νικητή/πρωταθλητή (*Jones, 2019, 1-13*).

Οι αθλητικές ταινίες είναι λοιπόν ένα είδος ταινίας το οποίο είναι δύσκολο να οριστεί επακριβώς. Οι πρώτες μέρες των αθλητικών ταινιών, ήταν συχνά απλές ηχογραφήσεις πραγματικών αθλητικών γεγονότων, αλλά καθώς αναπτύχθηκε το μέσο του κινηματογράφου, το ίδιο έκανε και το είδος αθλητικών ταινιών. Οι πρώτες αφηγηματικές αθλητικές ταινίες άρχισαν να εμφανίζονται στις δεκαετίες του 1930 και του 1940, με ταινίες όπως το *The Crowd Roars* (1938) και το *Pride of the Yankees* (1942). Αυτές οι ταινίες ήταν συχνά βιογραφικές, που απεικονίζουν τη ζωή και την καριέρα αθλητών της πραγματικής ζωής.

Τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 το είδος του αθλητικού φιλμ αναπτύχθηκε, με αθλητικές ταινίες που επικεντρώθηκαν σε φανταστικούς χαρακτήρες και ιστορίες, όπως το *The Champ* (1931) και το *Bang the Drum Slowly* (1973). Αυτές οι ταινίες συχνά καταπιαστηκαν με θέματα όπως η οικογένεια, η φιλία και η υπέρβαση των αντιξοοτήτων. Τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, οι αθλητικές ταινίες συνέχισαν να εξελίσσονται, με ταινίες όπως το *Rocky* (1976) και το *Raging Bull* (1980) που αναγνωρίζονται από τους κριτικούς για την αξία τους και σημειώνουν εμπορική επιτυχία. Αυτές οι ταινίες συχνά πραγματεύονταν πιο σύνθετα θέματα και ασχολούνταν με βαθύτερα ψυχολογικά και κοινωνικά ζητήματα αλλά και με τον αγώνα (αγώνα ατομικό) του αθλητή για την επιτυχία. Τις δεκαετίες του 1990 και του 2000 σημειώθηκε άνοδος σε αθλητικές ταινίες που ήταν πιο κωμικές και ανάλαφρες, όπως το *Happy Gilmore* (1996) και το *Dodgeball: A True Underdog Story* (2004). Επιπλέον, τις τελευταίες δύο δεκαετίες, τα ντοκιμαντέρ, οι βιογραφικές ταινίες και τα δράματα για αθλητικές φιγούρες, ομάδες και εκδηλώσεις είναι όλο και πιο δημοφιλή,

όπως το *Moneyball* (2011) και το *The Fighter* (2010).

Συμπερασματικά, η ιστορία των αθλητικών ταινιών μπορεί να ανιχνευθεί στις πρώτες μέρες του κινηματογράφου και το είδος έχει εξελιχθεί με την πάροδο του χρόνου, από απλές ηχογραφήσεις πραγματικών αθλητικών γεγονότων σε πιο περίπλοκες και λεπτές ιστορίες που εξερευνούν θέματα όπως η οικογένεια, η φιλία και η δύναμη της ατομικής προσπάθειας να ξεπερνά τις αντιξοότητες και να αντιμετωπίζει με επιτυχία ψυχολογικά και κοινωνικά ζητήματα.

Η σχέση κινηματογράφου και ποδοσφαίρου είναι συνήθως περίπλοκη, διότι ενώ και τα δύο παίζουν σημαντικό ρόλο στη μαζική κουλτούρα και έχουν μαζική απήχηση, δε συναντιούνται τόσο συχνά και πάντα με πολύ επιτυχία. Παρόλα αυτά ταινίες με θέμα το ποδόσφαιρο υπάρχουν. Τις δεκαετίες του 1930 και του 1940 αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτες αφηγηματικές ποδοσφαιρικές ταινίες. Αυτές οι ταινίες ήταν συχνά βιογραφικές, που απεικονίζουν τις ζωές και τις καριέρες ποδοσφαιριστών της πραγματικής ζωής, όπως το *The Arsenal Stadium Mystery* (1939) που ήταν ένα πρώιμο παράδειγμα ταινίας που χρησιμοποιούσε το ποδόσφαιρο ως αφορμή για μια ιστορία εγκλήματος.

Μετά τον πόλεμο ο δυτικός κόσμος βιώνει μια μεγάλη άνοδο του βιοτικού επιπέδου και της κατανάλωσης καθώς και του ελεύθερου προς διασκέδαση και ψυχαγωγία χρόνου. Παράλληλα βελτιώθηκαν οι ελευθερίες και η καταναλωτική δύναμη της νεολαίας. Έτσι η διάδοση αθλητικών φιλμ ήταν ανώτερη της προηγούμενης περιόδου. Στις δεκαετίες του 1950 και του 1960, οι ποδοσφαιρικές ταινίες άρχισαν να επικεντρώνονται σε φανταστικούς χαρακτήρες και ιστορίες με κεντρικά θέματα αυτά της φιλίας, της οικογένειας και της υπέρβασης αντιξοοτήτων, ενώ τις δεκαετίες του 1970 και του 1980, οι ταινίες ποδοσφαίρου συνέχισαν να εξελίσσονται, με ταινίες όπως το *Escape to Victory* (1981) και το *The Great White Hope* (1970) να έχουν αναγνωριστεί από τους κριτικούς και να έχουν εμπορική επιτυχία. Αυτές οι ταινίες συχνά πραγματεύονταν πιο σύνθετα θέματα και ασχολούνταν με βαθύτερα ψυχολογικά και κοινωνικά ζητήματα, όπως ο ρόλος του ποδοσφαίρου στις κοινότητες της εργατικής τάξης και η χρήση του ποδοσφαίρου ως εργαλείου αντίστασης και κοινωνικής αλλαγής (Briley, Schoenecke, and Carmichael, 2008, 9-28).

Τις δεκαετίες του 1990 και του 2000, οι ταινίες ποδοσφαίρου έγιναν πιο κωμικές και ανάλαφρες, όπως το *Kicking and Screaming* (2005) και το *Shaolin Soccer* (2001) που συνδύαζαν την κωμωδία και τη φαντασία με το άθλημα του ποδοσφαίρου. Επιπλέον, τα τελευταία χρόνια, ντοκιμαντέρ, βιογραφίες και δράματα για ποδοσφαιρικές φιγούρες, ομάδες και γεγονότα έχουν γίνει όλο και πιο δημοφιλή, όπως το *The Damned United* (2009) και το *I, Daniel Blake* (2016) που χρησιμοποιούν το ποδόσφαιρο ως αφορμή για μια ιστορία κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων.

Από κοινωνιολογική άποψη, οι αθλητικές ταινίες μπορούν να αναλυθούν με διάφορους τρόπους για να κατανοηθεί πώς αντικατοπτρίζουν και διαμορφώνουν κοινωνικούς κανόνες και αξίες. Οι αθλητικές ταινίες μπορούν να αναλυθούν για να μελετηθεί πώς απεικονίζουν τους ρόλους των φύλων και πώς αυτές οι απεικονίσεις αντικατοπτρίζουν ή αμφισβητούν τους κοινωνικούς κανόνες. Για παράδειγμα, η κοινωνιολογική έρευνα μπορεί να μελετήσει πώς οι ταινίες απεικονίζουν τις γυναίκες αθλήτριες συγκριτικά με τους άντρες αθλητές. Επιπλέον οι αθλητικές ταινίες μπορούν επίσης να αναλυθούν για να μελετηθεί πώς απεικονίζουν τη φυλή και την εθνικότητα και πώς αυτές οι απεικονίσεις διαμορφώνουν την κατανόησή μας για αυτά τα ζητήματα.

Οι αθλητικές ταινίες μπορούν να αναλυθούν ακόμη για να μελετηθεί πώς απεικονίζουν τη δυναμική της τάξης και πώς αυτές οι απεικονίσεις διαμορφώνουν την κατανόησή μας για την τάξη. Για παράδειγμα, αξίζει να μελετηθεί η μετάβαση από τον αθλητή-ήρωα της εργατικής τάξης, στον σύγχρονο σούπερ-σταρ τύπου Cristiano Ronaldo του ποδοσφαιρικού κόσμου.

5.2. Απ' τον ρομαντικό προλετάριο στον παγκόσμιο σούπερ-σταρ.

Συνηθίζεται στις αθλητικές ταινίες που αναφέρονται σε ποδοσφαιρικές δραστηριότητες όπως για παράδειγμα στο *Looking for Eric*, στο οποίο εμφανίζεται ο πραγματικός Eric Cantona, ⁶ο ποδοσφαιριστής να βοηθάει κάποιον πιο άπειρο στη ζωή να λύσει τα προβλήματα του, αξιοποιώντας τις γνώσεις που απέκτησε από' το ποδόσφαιρο. Βλέπουμε λοιπόν πως υπάρχει εδώ η εικόνα ενός αθλητή-απλού καθημερινού ανθρώπου που δε σχετίζεται με τα ακριβά εισιτήρια και την εμπορευματοποίηση του αθλήματος. (Miller, 2007, 103-21) Πολλές ταινίες εκφράζουν μια κριτική του σύγχρονου ποδοσφαίρου, μια ανησυχία πως δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα εργαλείο διασκέδασης και άσκησης της ανώτερης τάξης (Kazaz and Özkent, 2016)

Παρόλα αυτά το μεγάλο κομμάτι της διεθνούς φιλομογραφίας με επίκεντρο το ποδόσφαιρο (*Goal, Bend it like Beckham*) απεικονίζει την κατάσταση του ποδοσφαίρου ως το επίκεντρο επενδύσεων και επιχειρηματικών πλάνων. Ακόμα περισσότερο, οι ταινίες συχνά επιχειρούν να πατήσουν πάνω στη διάδοση του ποδοσφαίρου για να επιτύχουν οικονομικά ενώ ταυτόχρονα προωθούν την αγάπη του ποδοσφαίρου σε κοινό που δεν είναι πάντα εξοικειωμένο μαζί του (Ηνωμένες πολιτείες πχ). Στην πραγματικότητα, πολλές από τις γνωστές διεθνώς ταινίες για το ποδόσφαιρο είχαν σημαντική υποστήριξη από εταιρείες αθλητικών ειδών ή ακόμα και την UEFA. Η ανάπτυξη του ποδοσφαίρου στο σημείο που να μπορεί να στηρίξει παγκόσμιες μαζικές διοργανώσεις δεκάδων εκατομμυρίων ευρώ σε προυπολογισμό, ήταν αναμενόμενο πως θα το κάνει να συναντηθεί με το σινεμά, με όρους ωστόσο μάλλον καθαρά επιχειρηματικούς.

Σε μεγάλο βαθμό οι ποδοσφαιρικές ταινίες που παράγονται από το μπλοκ αυτής της άτυπης ποδοσφαιρικής-επιχειρηματικής συμμαχίας, ακολουθούν ένα συγκεκριμένο μοτίβο. Συγκεκριμένα αφηγούνται την ιστορία ενός ατόμου που σε πείσμα όλων των εμποδίων και των αντιπάλων, προσπαθεί και τελικά μάλλον επιτυγχάνει αυτούς τους στόχους. Έχουμε να κάνουμε με μια ποδοσφαιρική παραλλαγή του αμερικάνικου και σε μεγάλο βαθμό νεοφιλελεύθερου ονείρου. Δεν υπάρχουν δομικά εμπόδια τα οποία η υπερπροσπάθεια για πρωταθλητισμό δε μπορεί να ξεπεράσει. Το άτομο τελικά είναι ο μόνος υπεύθυνος για τη δημιουργία της μοίρας του. Και καθώς οι ταινίες αφηγούνται την ιστορία ατόμων υπεύθυνων για την επιτυχία τους, δε θα ήταν άωφελο να πούμε ότι υπάρχει κάτι που παραλείπεται αλλά εννοείται: όσοι αποτυγχάνουν, ευθύνονται οι ίδιοι για την αποτυχία τους.

Αξίζει τελικά να αναρωτηθούμε μήπως οι ταινίες που βλέπουμε αναπαράγουν μια ταυτότητα. Πρόκειται όμως για την πραγματική ή για αυτήν που θα θέλαμε να ίσχυε στο βαθμό που συμεριζόμαστε συγκεκριμένες ιδεολογικές και πολιτισμικές αναφορές; Ο ηρωισμός, η επιτυχία, το διαρκές ξεπέρασμα κάθε εμποδίου με όχημα την ατομική προσπάθεια και ταλέντο είναι άλλωστε το start-up όνειρο του νεοφιλελεύθερου εαυτού (*Archer*, 2020, 139-44).

Φυσικά δε λείπουν και οι ταινίες που θέλουν να πατήσουν κυρίως πάνω στη νοσταλγία για ένα αθλητικό παρελθόν που δεν υπάρχει πλέον και να εξιδανικεύσουν μια προηγούμενη κατάσταση πχ τον ημι-επαγγελματισμό. Ταινίες τέτοιου στυλ αποτελούν οι *Damned United* (2009), *I believe in miracles* (2015) και άλλες. Οι αναπαραστάσεις παραγόντων, παικτών, προπονητών και διαιτητών μας βοηθούν να καταλάβουμε την συνολική εικόνα της αναπαράστασης του ποδοσφαίρου. Εδώ μας ενδιαφέρουν κυρίως οι παίκτες που στη διεθνή φιλομογραφία παίζουν έναν μάλλον σταθερό ρόλο, είτε αυτό του νεοεισερχόμενου στη βιομηχανία του ποδοσφαίρου, που με κόπο και στερήσεις πετυχαίνει το στόχο του ξεπερνώντας κάθε εμπόδιο, ακόμα και τις δομικές κοινωνικές αδικίες. Ένας δεύτερος πιο ασυνήθιστος μα όχι και σπάνιος απεικονιστικός τρόπος του ποδοσφαιριστή είναι αυτός του ταλέντου που στην πορεία χάνεται, ηττάται από αδικίες και άλλα εμπόδια. Καθοριστικό ρόλο για την πτώση εδώ παίζουν οι δύσκολες διαπροσωπικές σχέσεις, ο «τοξικός» περίγυρος, η

⁶ Looking for Eric, 2009, Film4 Productions

παρηκμασμένη γειτονιά και άλλα θέματα (*Archer, 1-7*).

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι ορισμένες σύγχρονες ποδοσφαιρικές ταινίες μπορεί να λειτουργήσουν ως όχημα για τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία, καθώς συχνά απεικονίζουν την εμπορευματοποίηση και την χρηματιστικοποίηση του ποδοσφαίρου και μπορεί να ενισχύσουν τις νεοφιλελεύθερες αξίες όπως ο ατομικισμός και η προτεραιότητα του κέρδους έναντι της κοινότητας. Στις σύγχρονες ποδοσφαιρικές ταινίες οι νέοι αθλητές κυνηγάνε τη μία στο εκατομμύριο και δομούν την ταυτότητα τους πάνω σε αυτό το κυνήγι. Σπάνια υπονοείται η δυνατότητα της συλλογικής δράσης (*Whannel, 2008, 195-208*).

Ωστόσο, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι δεν προωθούν ή ενισχύουν απαραίτητα τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία όλες οι ποδοσφαιρικές ταινίες. Για παράδειγμα, ορισμένες σύγχρονες ποδοσφαιρικές ταινίες που ήδη αναφέραμε όπως το *The Damned United* (2009) και το *I, Daniel Blake* (2016) απεικονίζουν τις αρνητικές συνέπειες των νεοφιλελεύθερων πολιτικών σε ποδοσφαιρικούς συλλόγους και κοινότητες και μπορεί να χρησιμοποιηθούν για να ασκήσουν κριτική ή να αντιπαρατεθούν σε αυτές. ιδεολογίες. Επιπλέον, άλλες ποδοσφαιρικές ταινίες, όπως το *The Class of 92* (2013) και το *United* (2011) απεικονίζουν τη σημασία της ομαδικής εργασίας, της κοινότητας και της κοινωνικής ευθύνης στο ποδόσφαιρο, που μπορεί να θεωρηθεί ως αντίθεση στο ατομικιστικό κερδοσκοπικό πνεύμα του νεοφιλελευθερισμού.

Επομένως, ενώ ορισμένες σύγχρονες ποδοσφαιρικές ταινίες μπορεί να λειτουργήσουν ως όχημα για τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία, δεν είναι οριστικό χαρακτηριστικό όλων των ποδοσφαιρικών ταινιών. Είναι σημαντικό να αναλύουμε κάθε ταινία ξεχωριστά και σε συγκεκριμένο πλαίσιο, λαμβάνοντας υπόψη τα θέματα, την αναπαράστασή της και το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε.

6. Παρουσίαση και ανάλυση ποδοσφαιρικών ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου.

Αθλητικές ταινίες.

Κυριακάτικοι Ήρωες, 1956

Σκηνοθεσία: Βασίλης Γεωργιάδης

Σενάριο: Ιάκωβος Καμπανέλλης

Φωτογραφία: Κώστας Θεοδορίδης

Μουσική: Αργύρης Κουνάδης

Εταιρεία παραγωγής: Ηνωμένοι Κινηματογραφιστάι.



Ηθοποιοί: Ανδρέας Μουράτης Κώστας Λινοσυλάκης Στάθης Μανταλόζης Λάκης Πετρόπουλος Κώστας Πούλης (υποδυόμενοι...τους εαυτούς τους)

Διάρκεια: 92', A/M

Υπόθεση: Η υπόθεση της ταινίας βασίστηκε σε ένα αληθινό περιστατικό που συνέβη το 1953, όταν έπειτα από έναν αγώνα της εθνικής ομάδας ποδοσφαίρου, η ομοσπονδία απέβαλε έναν ποδοσφαιριστή και οι συμπαίκτες του αρνήθηκαν να συμμετάσχουν στον επόμενο αγώνα, ενώ παράλληλα εκτυλίσσονται καθημερινές ιστορίες της ζωής των ποδοσφαιριστών.

Η ταινία βγήκε στους κινηματογράφους στις 13 Μαρτίου 1956 (την ίδια ακριβώς ημέρα με την ταινία «Το κορίτσι με τα μαύρα» του Μιχάλη Κακογιάννη), κόβοντας 19.276 εισιτήρια.

Ανάλυση ταινίας:

Η ταινία “Κυριακάτικοι Ήρωες” μας εισάγει στην πλοκή μέσω ενός αφηγητή-οπαδού της εθνικής ομάδας της Ελλάδος. Απ’ την πρώτη στιγμή η ταινία κάνει σαφές πως αναφέρεται σε ένα ποδόσφαιρο λαϊκό, ερασιτεχνικό, κατάκτηση του απλού λαού ως διάλειμμα απ’ το μόχθο της

καθημερινότητας. Οι περισσότερες φιγούρες που παρουσιάζονται ως οπαδοί της εθνικής ομάδας, είναι άνθρωποι εργαζόμενοι, συχνά χειρώνακτες, ενώ ακόμα και οι κάπως πιο καλοντυμένοι είναι απλοί υπάλληλοι. Όλοι τους βρίσκουν χρόνο εν' μέσω εργασίας να συζητήσουν για την εθνική ομάδα.

Παρόλα αυτά ο ερασιτεχνικός αθλητισμός εκτός από φορέας ρομαντισμού είναι φορέας και πολλών απλήρωτων λογαριασμών. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στο πρόσωπο του Ανδρέα Μουράτη, ταλαντούχο ποδοσφαιριστή και μεγάλου αστέρα της εθνικής ομάδας που αδυνατεί να συντηρήσει το φτωχικό νοικοκυριό του. Η γυναίκα του, σε μια στιγμή απελπισίας του προτείνει να πουλήσουν τα κύπελλα που έχει κατακτήσει ώστε να συντηρηθούν οι ίδιοι, όμως ο ποδοσφαιριστής αρνείται. Έχουμε λοιπόν εδώ την αγνή αγάπη του ποδοσφαιριστή προς τη μπάλα, πιο δυνατή ακόμα κι απ' τον αγώνα για επιβίωση. Έχουμε όμως και τον έμφυλο διαχωρισμό άντρα και γυναίκας, με τους άντρες να αποτελούν τους φορείς της “τρέλας” και του “παιχνιδιού” και τις γυναίκες να αναγκάζονται εκ των πραγμάτων να “κλείνουν τις τρύπες” που αφήνουν οι άντρες τους. Είναι αναμενόμενο μια ταινία του 1956 να παρουσιάζει έτσι τις γυναίκες, παρόλα αυτά το μοτίβο του *boys will be boys* θα μας απασχολήσει και σε επόμενες ταινίες. Οι άντρες ποδοσφαιριστές, παρότι παιδιά του μεροκάματου, φτωχοί που δυσκολεύονται να τα βγάλουν πέρα, έχουν διέξοδο ένα πάθος που τους επιτρέπει για λίγο να ξεφύγουν από την μιζέρια της καθημερινής ζωής, κάτι που δε φαίνεται να επιτρέπεται ακόμα στις γυναίκες.

Είναι ξεκάθαρα η αρχή μιας εποχής μετάβασης για την ελληνική κοινωνία και τον ποδοσφαιρικό αθλητισμό. Μερικά πράγματα μένουν όπως τα ξέραμε. Οι άνθρωποι παρουσιάζονται να ζουν σε λαϊκές συνοικίες, έχουν κυρίως χειρώνακτικές δουλειές. Μάλιστα οι ποδοσφαιριστές αναγκάζονται να ζητήσουν δανεικά για να τα βγάλουν πέρα, να μην πληρώσουν άμεσα τους λογαριασμούς τους κλπ. Οι φίλαθλοι μέσα απ' την ταινία φαίνεται να έχουν μια ιδανική εικόνα για τους αθλούμενους, που παρουσιάζονται να έχουν “στο νου τους μόνο τη μπάλα”. Αλλά αυτό δεν είναι αληθές. Η πραγματική ζωή του ποδοσφαιριστή μαστίζεται από φτώχεια, αναλφαβητισμό και έναν εκ των πραγμάτων κολεκτιβιστικό τρόπο ζωής, αφού το ένα νοικοκυριό συμπληρώνει τις ελλείψεις του άλλου ακόμα και στα βασικά. Δεν υπάρχουν ακόμα οι δομές για να γεννηθεί ο ποδοσφαιρικός σούπερ-σταρ που θα μπορούσε να αγοράσει όλη την παλιά γειτονιά του και να την αναβαθμίσει.⁷

Μερικά σχόλια που δέχονται ή εκφράζουν οι ποδοσφαιριστές στην ταινία και που αποδίδουν εξαιρετικά την πραγματικότητα ως προς το βιοτικό τους επίπεδο είναι τα εξής:

“Τι να την κάνετε την κουζίνα, σάμπως θα έχετε να φάτε”, σχόλιο που απευθύνεται σε νέο ζευγάρι που αναζητά σπίτι για να στεγάσει τον έρωτα του. Το μέλλον του αθλητισμού παρουσιάζεται τόσο άσχημο ώστε δε μπορεί να εξασφαλίσει ούτε τα βασικά. “Η μπάλα ούτε μέλλον έχει ούτε σπουδές είναι, καταστροφή είναι”, ακούγεται σε μια άλλη στιγμή της ταινίας και συμπληρώνεται από το “Τι είναι η μπάλα; Μια μανία που έφτιαξαν οι άλλοι”. Βλέπουμε εδώ ένα έντιμο αίτημα για την καλύτερη ζωή, που ενώ μοιάζει να αναφέρεται στο ποδόσφαιρο, ίσως θα άξιζε να το δούμε πιο συνολικά. Ο ρομαντισμός και ο ερασιτεχνισμός σε κοινωνίες φτωχές, ιεραρχικές, άνισες απλά επιτείνουν τις δυσκολίες των ανθρώπων. Οι ποδοσφαιριστές, στερούμενοι ακόμα και τα βασικά για την επιβίωση, δε σταματάνε να αποδίδουν στο γήπεδο. Αλλοτριώνονται όμως εσωτερικά, καταλήγουν να ξεσπάνε στον εαυτό τους και σε αυτό που αγαπάνε. Εδώ αναδύονται οι δύο τύποι επαγγελματισμού. Αυτός που κατοχυρώνει τα δικαιώματα του εργαζόμενου και εξασφαλίζει μια ασφαλή ζωή και εκείνος της βιομηχανίας του θεάματος και των σούπερ σταρ του αθλητισμού. Θα ήταν άδικο να συνδέσουμε το βουβό αίτημα για επιβίωση των ποδοσφαιριστών της ταινίας με τα παχλά συμβόλαια των ποδοσφαιριστών σήμερα.

Καθώς η πλοκή εξελίσσεται έρχεται και η ώρα των ποδοσφαιριστών να λάμψουν σε έναν φιλικό αγώνα με μια αντίπαλη ομάδα του εξωτερικού. Απ' την ηρεμία του κοινού και των ποδοσφαιριστών

⁷ <https://www.bet3.gr/nomimes-stoiximatikes/novibet/anakataskevi-mpasketikon-gipedon-stis-geitonies/>

φαίνεται πως η επιτυχία γίνεται κατανοητή εντός ενός πλαισίου ευ αγωνίζεσθαι. Τα έκτροπα αποφεύγονται αρχικά ενώ στο ημίχρονο υπάρχει συζήτηση σχετικά με την αναζήτηση σπιτιού για την οικογένεια ενός ποδοσφαιριστή.

Το μοιραίο όμως δε θα αργήσει να γίνει, ο τραυματισμός ενός έλληνα αθλητή από “βρώμικο” φάουλ του αντίπαλου παίκτη θα προκαλέσει σοκ και αποτροπιασμό στο κοινό αλλά και στους ποδοσφαιριστές της ελληνικής αποστολής. Εδώ βλέπουμε ένα ποδόσφαιρο και έναν τύπο ποδοσφαιριστή που δε μπορεί ακόμα να αντιδράσει 100% επαγγελματικά, σύμφωνα με τις οδηγίες προπονητών, μάνατζερ και συμβούλων δημοσίων σχέσεων. Ο Έλληνας ποδοσφαιριστής Μουράτης επιτίθεται στον ξένο ποδοσφαιριστή που βάρωσε τον συμπαίκτη του και κερδίζει για αυτό μια πολύμηνη αποβολή από τα γήπεδα.

Στη συνέχεια το λόγο έχει το εθνικό συμβούλιο για τον αθλητισμό. Ένα συμβούλιο που απ' τη μία ενδιαφέρεται για την ανάπτυξη του αθλήματος σε υγιή κατεύθυνση και απ' την άλλη για το πρόσωπο της χώρας στα διεθνή μέσα ενημέρωσης. Η επίθεση σε ξένο ποδοσφαιριστή θεωρείται προσβλητική για τον ελληνικό αθλητισμό και η αποβολή παραμένει. Παρόλα αυτά οι διαμαρτυρίες του κόσμου, που καταλήγουν σε μικρές πορείες υποστήριξης του και το γεγονός πως ο αποβληθείς Μουράτης είναι παίκτης απαραίτητος για την εθνική ομάδα, καταφέρνουν να πείσουν την επιτροπή και η ποινή ανακαλείται.

Βλέπουμε στην ανάκληση της ποινής του ποδοσφαιριστή την εικόνα ενός ελληνικού ποδοσφαίρου που δεν ξέρει ακόμα προς τα που να τραβήξει, προς αυστηρές δομές και ανάπτυξη του επαγγελματισμού ή προς το στενό πατριωτικό αλλά συμβολικό συμφέρον. Έχουμε μια σύγκρουση εκσυγχρονισμού και τοπικής λαϊκότητας, όπως συνήθως στην ελληνική ιστορία η σύγκρουση λύνεται με συμβιβασμό και χωρίς την αποφασιστική νίκη καμίας πλευράς, παρά την επιστροφή του Μουρατή.

Πρέπει εδώ να δούμε ακόμα το εξής. Έχει υπάρξει πολλές φορές αίτημα για παραδειγματική τιμωρία των πλέον άσχημων συμπεριφορών στο ποδόσφαιρο και ειδικά της σωματικής βίας. Ως προς αυτό, σωστά στο συμβούλιο όπως αυτό παρουσιάζεται στην ταινία, επικρατεί η άποψη της τιμωρίας του ποδοσφαιριστή. Αν δούμε στο σύνολο της όμως τη ζωή ενός “Κυριακάτικου ήρωα” όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από το φιλμ, τη θλίψη του όταν βρίσκεται εκτός ποδοσφαίρου, θα μπορέσουμε να δούμε ίσως μια άλλη πλευρά. Η αυστηρή ποινή σε έναν φτωχό άνθρωπο, απλά του στερεί τη μόνη διέξοδο πάθους και χαράς στη ζωή του. Η αποβολή εδώ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια ποινή που εφαρμόζεται με ταξικό τρόπο καθώς δεν θα ήταν τόσο δυσβάσταχτη (αν υπήρχε) σε έναν αθλητή της ανώτερης τάξης ο οποίος δε θα επιστρέψει σε μια μάλλον μίζερη καθημερινότητα, βιοπάλης και της διαρκούς φτώχειας.

Σε κάθε περίπτωση η ταινία αποτελεί ένα σπάνιο αποτύπωμα του ελληνικού ερασιτεχνικού ποδοσφαίρου. Κι αν υπάρχουν αμφιβολίες για την αξία των πρωταγωνιστών ίσως αυτές να διαλύονται αν ισχυριστεί κανείς πως η ταινία παραποιεί λιγάκι την πραγματική ιστορία. Την εποχή εκείνη του ερασιτεχνικού αθλητισμού υπήρχαν (δικαίως) εκ μέρους των αθλητών κάποια οικονομικά αιτήματα, που πολλοί στο κοινό, στον τύπο και στις διοικήσεις δεν έβλεπαν με καλό μάτι. Οι ποδοσφαιριστές της ταινίας είχαν διεκδικήσει χρήματα για τα οδοιπορικά τους και μάλιστα με προτροπή του Ανδρέα Μουράτη αποχώρησαν από ξενοδοχείο στην Εκάλη, πριν από τον επίσημο αγώνα με την εθνική της Γιουγκοσλαβίας. Ο λόγος για τη διαμαρτυρία ήταν η γενικότερη απαγόρευση κάθε αμοιβής στους ποδοσφαιριστές και η επιβολή ενός από τα πάνω ερασιτεχνισμού-εθελοντισμού της απόλυτης φτώχειας. Ο ποδοσφαιριστής της ταινίας, Μουράτης τιμωρήθηκε για το ρόλο του σε αυτή τη διαμαρτυρία διεκδίκησης μιας δίκαιης αμοιβής, κάτι που αποσιωπάται από τον κινηματογραφικό φακό. Έτσι ένα ταξικό αίτημα εντός του έθνους μετατρέπεται μέσω της ταινίας σε ένα μικρό ζήτημα που αμέσως καλύπτει ο κρατικός πατριωτισμός. Έτσι παρότι η ταινία είναι μια αυθεντική προβολή του ποδοσφαίρου της εργατικής

τάξης, χωρίς εξωραϊσμού, δεν πάει παραπέρα την ανάλυση, μένοντας μάλλον στα τυπικά του ελληνικού κινηματογράφου, οικονομικές δυσχέρειες, αγωνία για το γάμο και την οικογένεια και ευτυχές τέλος.

Ο Τρελλάρας, 1963.



Διάρκεια: 75'

Είδος: Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Τζανής Αλιφέρης

Σενάριο: Ναπολέον Ελευθερίου

Φωτογραφία: Τάκης Καλαντζής

Εταιρία παραγωγής: Τζαλ Φιλμ

Ηθοποιοί: Θανάσης Βέγγος , Ντίνα Τριάντη , Κώστας Δούκας (Ι) , Λαυρέντης Διανέλλος , Δημήτρης Νικολαΐδης (Ι) , Σαπφώ Νοταρά , Κώστας Παπαχρήστος , Νικήτας Πλατής , Μαίρη Γαρουφαλάκη , Παύλος Καταπόδης , Αθηνόδωρος Προύσαλης , Μαρίκα Μαυροπούλου , Αντώνης Κουφουδάκης , Φιλήμων Μεθυμάκης , Δημήτρης Ντάρλας , Αντώνης Βούλγαρης , Λίλιαν Σταμάτογλου , Δημήτρης Κούκης , Θόδωρος Κεφαλόπουλος , Βασίλης Καΐλας , Τάκης Μηλιάδης , Στράτος Καμενίδης (τραγούδι) , Τζίνα (τραγούδι)

Περίληψη/Σχόλια: Ο Ερρίκος είναι τρελά ερωτευμένος με την Μαρίνα και φανατικός οπαδός του Παναθηναϊκού. Αντίθετα ο πεθερός του είναι φανατικός οπαδός του Ολυμπιακού. Η διαφορά αυτή μεταξύ των δυο φιλάθλων θα οδηγήσει τον Ερρίκο πρώτα στο τρελοκομείο και μετά στην εκκλησία...

Trivia: Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1963-1964 και έκοψε 212.232 εισιτήρια. Ήρθε στην 21η θέση σε 92 ταινίες.

Ανάλυση Ταινίας:

Η ταινία ξεχωρίζει λόγω της παρουσίας του Θανάση Βέγγου που προσθέτει στο φιλμ τη φιγούρα εκείνη του “τρέλου”, του “περιθωριακού” λόγω τρέλας με το ποδόσφαιρο. Η υπόθεση δομείται πάνω στην ανάγκη επίτευξης ενός γάμου, θέμα παραδοσιακού για μια ελληνική ταινία και δε της δεκαετίας του '60.

Ένας φανατικός ποδοσφαιρόφιλος ερωτεύεται κόρη επίσης φανατικού ποδοσφαιρόφιλου αντίπαλης ωστόσο ομάδας. Την ημέρα που σχεδιάζει να πραγματοποιήσει την πρόταση γάμου, που γίνεται στον πατέρα της κοπέλας και όχι στην ίδια, γνωρίζει συμπτωματικά τον ίδιο τον πατέρα στο γήπεδο, όπου συζητάνε διάφορα ποδοσφαιρικά ζητήματα. Εθνικότητες παικτών, διαιτητές, ανάγκη για πολιτισμό μεταξύ των φιλάθλων, ακόμα και την προσωπική τους ζωή. Ωστόσο η ομάδα που υποστηρίζει ο καθένας αποκαλύπτεται σιγά σιγά και οι δύο ποδοσφαιρόφιλοι έρχονται στα χέρια, ξεχωρίζοντας αρνητικά σε ένα κοινό που αποτελείται από οπαδούς και των δύο ομάδων. Παρά την σύγκρουση των δύο ηρώων της ταινίας, είναι σαφές πως η αρμονική συνύπαρξη οπαδών μας παραπέμπει σε μια διαφορετική ανάγνωση της ζωής της ποδοσφαιρικής κερκίδας σε σχέση με το σήμερα. Το παιχνίδι που παρακολουθούν όπως είδαμε είναι ανάμεσα σε Παναθηναϊκό και Ολυμπιακό, το «αιώνιο» ντέρμπι όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται. Βλέπουμε λοιπόν πως μιλάμε για μια εποχή που έχει σχηματιστεί η εξατομικευμένη οπαδική ταυτότητα, τους φιλάθλους να μην είναι απλά οπαδοί του αθλήματος ή της ελληνικής εθνικής ομάδας ποδοσφαίρου αλλά καθένας υποστηρίζει την ομάδα που αγαπά περισσότερο.

Εδώ έχουμε φυσικά να κάνουμε με έναν κοινό, το 12ο παίκτη μιας ομάδας, το οποίο διαφέρει σχετικά με αυτό που είδαμε στους Κυριακάτικους Ήρωες. Πρόκειται πλέον για κόσμο όχι απαραίτητα στην απόλυτη φτώχεια, είναι άλλωστε μια περίοδος βελτιωμένη οικονομικά για την Ελλάδα σε σχέση με τη δεκαετία του 50. Είναι κόσμος που παθιάζεται μεν, διατηρεί όμως ένα επίπεδο, ενώ και πάλι οι καθημερινές σκοτούρες μπλέκουν με την ποδοσφαιρική ζωή, συνήθως μέσω της οικογένειας.

Αργότερα, ο επίδοξος γαμπρός εμφανίζεται στο σπίτι του αντιπάλου του, έτοιμος να ζητήσει σε γάμο την κόρη του, όμως εκείνος τον πετά έξω χειροδικώντας. Στη συνέχεια ο απογοητευμένος φιλάθλος και εραστής προσπαθεί να κάνει τη ζωή δύσκολη στον πεθερό του, μέσω του ποδοσφαίρου, ενώ εκείνος ανταποδίδει. Το αποτέλεσμα είναι να βρεθούν στο αστυνομικό τμήμα όπου και συμφιλιώνονται. Για άλλη μια φορά ο ελληνικός κινηματογράφος παίρνει το μέρος του ευτυχισμένου τέλους και της συμφιλίωσης. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε αυτό, αφού η ελληνική κοινωνία εκείνη την εποχή προσπαθεί ακόμα να ξεπεράσει τα εμφυλιακά πάθη και το ποδόσφαιρο, που ενώνει τους πάντες είναι μια καλή αφορμή για ειρήνευση της κοινωνίας.

Η συμφιλίωση που επιτυγχάνεται προκύπτει με αφορμή ένα δελτίο προπο. Η ταινία έχει κι άλλες αναφορές σε αυτό το είδος ποδοσφαιρικού στοιχήματος, ειδικά στην αρχή με τον Βέγγο να βασίζει την μελλοντική οικονομική του ευμάρεια σε ένα δελτίο που ετοιμάζεται να παίξει. Βλέπουμε εδώ τρία βασικά ζητήματα. Ο αθλητισμός εμπορευματοποιείται, δεν είναι απλά πάθος και αγνή αγάπη. Ακόμα και για τους πραγματικούς φιλάθλους είναι υπόθεση χρήματος. Βλέπουμε ακόμα να αναδύεται μια ελληνική κοινωνία με αυξανόμενες επιθυμίες, που δε συμβιβάζεται με τη φτώχεια και τις στερήσεις τις προηγούμενης γενιάς, αλλά θέλει να ζήσει καλύτερα. Απ' την άλλη όμως ακόμα η ελληνική κοινωνία της εποχής δε μπορεί να καλύψει γρήγορα και μέσω της εργασίας αυτές τις ανάγκες. Έτσι στο σημείο που η επιθυμία συναντά την έλλειψη, εμφανίζεται ο τζόγος, που φροντίζει να διοχετευτούν οι επιθυμίες σε μη επικίνδυνα κανάλια και επιπλέον επικερδή για το κοινωνικό και πολιτικό σύστημα.

Τέλος μια αναφορά ακόμα στην πατριαρχία και τη σεξουαλικότητα. Η κοινωνία που μας προβάλλει

η ταινία είναι μια κοινωνία κανόνων και μάλιστα αυστηρών. Ο άνθρωπος πρέπει να έχει ένα τίμιο επάγγελμα, να κερδίζει κύρος και χρήματα, να τιμά τις παραδόσεις και φυσικά να μην αμφισβητεί το δίκαιο της οικογένειας. Οι νέοι της εποχής δε συνάπτουν ελεύθερα σχέσεις αλλά παρακολουθούνται-ελέγχονται από το πανοπτικό των οικογενειών του και του κοινωνικού περίγυρου ώστε να συμμορφωθούν προς τις συμπεριφορές που είναι κυρίαρχες (γάμος μετά από συμφωνία της οικογένειας). Αυτό που είναι ενδιαφέρον είναι πως στην ταινία ακόμα και ο πατριάρχης και πεθερός του πρωταγωνιστή δεν είναι απολύτως ελεύθερος. Αυτά που τον παθιάζουν, όπως το γήπεδο, οι τσακωμοί, το Προ-πο και το ποδόσφαιρο, αποτελούν μέριμνες που κρύβει επιμελώς απ' την οικογένεια του και δεν τολμά να τις αποκαλύψει. Όμως το ποδόσφαιρο έρχεται εδώ και δίνει διέξοδο στις επιθυμίες των ηρώων της ταινίας, δίνοντας τους έναν χώρο να εκφραστούν. Έτσι η σύγκρουση με την πατριαρχική εξουσία γίνεται με τη μεσολάβηση της «άλλης», της διαφορετικής σωματειακής επιλογής, ενώ χάρη στην παρουσία του νεαρού γαμπρού, ο πατριάρχης της οικογένειας βρίσκει επιτέλους ένα πρόσωπο να μοιράζεται, έστω και μέσω της αντιπαλότητας, τα ενδιαφέροντα του. Πρόκειται για μια αναπαράσταση αρμονικής συμβίωσης αντιθετικών στοιχείων που δε θα μπορούσε να είναι τόσο ειρηνική αν δεν μεσολαβούσε ο κινηματογραφικός φακός.

Ο Διαιτητής, 1963.



Διάρκεια: 88'

Είδος: Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Φίλιππος Φυλακτός

Σενάριο: Άκης Φαράς

Φωτογραφία: Τάκης Γεωργόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Χρήστος Μουραμπάς

Εταιρία παραγωγής: Σπέντζος Φιλμ

Ηθοποιοί: Νίκος Σταυρίδης (Ι) (Μενέλαος) , Λάουρα (Ι) (Πεπίτα) , Μίμης Στεφανάκος (Πέτρος)

, Έφη Οικονόμου (Χριστίνα) , Δημήτρης Νικολαΐδης (Ι) , Βαγγέλης Πλοιός , Τάσος Γιαννόπουλος (Ι) , Άννα Παϊτατζή , Σαπφώ Νοταρά (μητέρα Μενέλαου) , Φίλιος Φιλιππίδης , Σόφη Λαμπράκη , Μίμης Θεióπουλος , Νίκος Τσουκαλάς , Έλσα Μαυρέν , Λαβ. Δελασούλας , Ρένα Κοχμιάτου , Δημήτρης Παναγιωτίδης , Έφη Γαλάνη , Ντόρος Θεοδωρόπουλος , Γεράσιμος Μαρόλιας , Αλέκος Δαρόπουλος , Δ. Ξύπης , Α. Βερούκιος , Ε. Ζερβάκης , Γιάννης Κρέστας , Σταύρος Χατζηιωάννου , Καίτη Πετράκη , Ζωή Βουδούρη , Γεωργία Βαρουζάκη , Μπούλα Ταμπακίδου , Μαίρη Καφετζή , Χριστίνα Ανθοπούλου , Φανή Μπογιατζίδου , Ρίτσα Διαμάντη , Αμαλία Λαχανά , Μπάρμπα Θωμοπούλου , Ζέτα Αποστόλου , Ντίνα Τριάντη

Περίληψη/Σχόλια: Ένας καλοκάγαθος ανθρωπάκος, ο Μενέλαος, που διατηρεί ένα συνοικιακό φιλικατζίδικο, κάθε Κυριακή μετατρέπεται σε αδέκαστο διαιτητή του ποδοσφαίρου, με αποτέλεσμα συχνά-πυκνά να βρίσκεται στο νοσοκομείο από το ξύλο που του δίνουν οι οπαδοί των ηττημένων ομάδων. Η χυμώδης αδελφή του Χριστίνα είναι ερωτευμένη με ένα νεαρό γιατρό, τον Πέτρο, ο οποίος προηγουμένως είχε δεσμό με μια σεξοβόμβα σταρ του κινηματογράφου, την Πεπίτα. Η Πεπίτα αναλαμβάνει να ξελογιάσει τον Μενέλαο, ώστε εκείνος να μη διαιτητεύσει στον τελικό του πρωταθλήματος κι έτσι να κερδίσει στο ΠΡΟΠΟ η μητέρα του Πέτρου.

Ταινία: Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1963-1964 και έκοψε 167.960 εισιτήρια. Ήρθε στην 31η θέση σε 92 ταινίες.

Η Ζέτα Αποστόλου και η Ντίνα Τριάντη δεν αναγράφονται στους τίτλους της ταινίας.

Ανάλυση ταινίας:

Η ταινία “Ο διαιτητής” του 1963 κερδίζει μια θέση στη λίστα των προς εξέταση ταινιών μας γιατί επικεντρώνεται και αναδεικνύει δύο βασικά θέματα. Αυτό του διαιτητή ως κρυφού ποδοσφαιριστή, ως πραγματικού πρωταγωνιστή του γηπέδου και ως 12ου παίκτη μιας ομάδας και αυτό της επιθυμίας ενός σταρ σύστημ. Θα δούμε ακόμα τη σημασία των προέδρων των ομάδων και τη βαθύτερη ακόμα εμπορευματοποίηση του ποδοσφαίρου.

Η όλη πλοκή στρέφεται γύρω από' το πρόσωπο του Μενέλαου, ενός τίμιου μεροκαματιάρη που δουλεύει ένα δικό του περίπτερο. Αυτό τουλάχιστον τις καθημερινές, διότι την Κυριακή ο Μενέλαος μεταμορφώνεται σε έναν πραγματικό κυριακάτικο ήρωα, έναν πρωταγωνιστή του γηπέδου καθώς εκτελεί χρέη διαιτητή. Εκτελεί δε το καθήκον του με τέτοια ακεραιότητα και επιτυχία που κερδίζει την έχθρα όλων των πλευρών συμπεριλαμβανομένης και της περιφρόνησης της οικογένειας του. Παρότι διασφαλίζει κύρος, αφού οι επίσημες εφημερίδες αναγνωρίζουν την ικανότητα του αλλά και τη δικαιοσύνη που διέπει τις αποφάσεις του, ο Μενέλαος γίνεται συχνά στόχος οπαδών, προέδρων και κάθε είδους ανθρώπου που ασχολείται με το ποδόσφαιρο, όπως μιας νοσοκόμας που, πάντα σε «φίλαθλο πνεύμα», εκδικείται το Μενέλαο που ήταν διαιτητής σε αγώνα που η αγαπημένη της ομάδα ηττήθηκε, τρυπώντας τον με μια τεράστια σύριγγα.

Ο Μενέλαος βλέπει πως οι σχέσεις του πλήττονται από το λειτούργημα που επιτελεί, όμως επιμένει να εκτελεί το καθήκον του, που φαίνεται να είναι το μόνο που στα αλήθεια τον ενδιαφέρει. Η ανταμοιβή του όμως είναι η επίθεση από τον ιδιοκτήτη-πρόεδρο της μίας ομάδας αλλά και από το σύνολο των ποδοσφαιριστών ενός αγώνα. Ο πρόεδρος μάλιστα μαζεύει γύρω του ένα πλήθος που εξαργιωμένο από τη διαιτησία του Μενέλαου ουρλιάζει “ΘΑΝΑΤΟ ΣΤΗΝ ΚΟΥΡΕΛΑ ΤΟ ΔΙΑΙΤΗΤΗ” απαιτώντας την παραδειγματική του τιμωρία. Η επιθυμία του πλήθους ευτυχώς δεν πραγματώνεται και η ταινία συνεχίζεται. Παρόλα αυτά ο πρόεδρος της ομάδας προειδοποιεί πως “θα κόψει χεράκια”, αναφερόμενος στο Μενέλαο και το βοηθό του.

Παρότι ο πρόεδρος της ομάδας που έχει...παράπονα από' τη διαιτησία είναι μια μάλλον αντιπαθής φιγούρα, οφείλουμε να τονίσουμε πόσο σημαντική είναι, ως σύμβολο της εξέλιξης του αθλήματος αλλά και της ελληνικής κοινωνίας. Ο πρόεδρος ξεκαθαρίζει “Το ποδόσφαιρο είναι παράδες” και “Όχι τρελοί που κυνηγούν μια μπάλα”. Βλέπουμε εδώ πόσο δρόμος έχει διανυθεί από' τους Κυριακάτικους ήρωες, όπου οι ποδοσφαιριστές σκέφτονται να αφήσουν το ποδόσφαιρο είτε για

σπουδές είτε για να φροντίσουν την οικογένεια τους.

Εδώ το ποδόσφαιρο αναπαρίσταται ως δραστηριότητα με οικονομική δυναμική ενταγμένη στο πλαίσιο «εκσυγχρονιστικού» τύπου αποβλέψεων. Αλλά δεν πρόκειται για την ανανέωση του αθλήματος και των ανθρώπων γύρω από αυτό γενικά και αόριστα. Η διαφθορά που παρουσιάζεται και ο φανατισμός γύρω από το ποδόσφαιρο συμβολίζει όχι τη νίκη της συνεργασίας και κάποιο ιδεώδες καθαρού αγώνα (αυτά άλλωστε τα εκπροσωπεί ο δύστροπος, απωθητικός διαιτητής). Εδώ το ποδόσφαιρο είναι η πύλη εισόδου (gateway) της πλήρους κυριαρχίας των εμπορευματικών-καπιταλιστικών σχέσεων στην πρώην καθυστερημένη οικονομικά, με υπολείμματα φεουδαλικών δομών Ελλάδα. Το “σφύριγμα” του διαιτητή δεν είναι παρά το σφύριγμα για την περίοδο της οικονομικής επέκτασης του ελληνικού κράτους, της αύξησης των διαθέσιμων προς κατανάλωση πόρων και της προσπάθειας οικοδόμησης μιας δυτικής κοινωνίας. Οι εμπορευματικές-καπιταλιστικές σχέσεις παίρνουν τη θέση των συντηρητικών αξιών της ελληνικής κοινωνίας και ο πατέρας της οικογένειας που ανησυχούσε για την τιμή των κοριτσιών του, αντικαθίσταται από την μητέρα που ελπίζει να πιάσει το ΠΡΟ-ΠΟ για να πλουτίσει άκοπα.

Σε ανταμοιβή πάντως του διωγμού που δέχεται ο διαιτητής, λαβαίνει προτάσεις εξαγοράς αλλά και την αναγνώριση κοινού και δημοσιογράφων ως “μια από τις καλύτερες σφυρίχτρες που έχουν περάσει απ' τα ελληνικά γήπεδα”. Δέχεται ακόμα το ενδιαφέρον μιας πανέμορφης, δυναμικής γυναίκας, της Πεπίτας, η οποία μαγεύεται από τη φήμη του και τον προσεγγίζει. Ο Μενέλαος δε δέχεται την οικονομική εξαγορά αλλά δέχεται το ενδιαφέρον της Πεπίτας, δείχνοντας μας για άλλη μια φορά πως οι επιθυμίες είναι πιο δυνατές από τους φραγμούς που μπαίνουν σε αυτές. Τελικώς η ταινία κλείνει με άλλη μια αναφορά στην εμπορευματοποίηση του ποδοσφαίρου καθώς η μητέρα του διαιτητή καταφέρνει τελικά να πιάσει το 13ρι στο ΠΡΟ-ΠΟ και να κερδίσει ένα σημαντικό ποσό.

Παρά τον κωμικό της χαρακτήρα, η ταινία είναι απολαυστική και μπορεί να ειπωθεί ως ένα υπαρξιακό έργο, το οποίο χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια του σύγχρονου νέου της εποχής, να προσαρμοστεί μεν αλλά να διατηρήσει και τις αξίες του, ενώ παράλληλα πρέπει να διαχειριστεί και τις προσωπικές και οικογενειακές του επιθυμίες. Είμαστε ακόμα σε περίοδο μετάβασης γι' αυτό και ο Μενέλαος είναι μακριά τόσο από τη διαφθορά και τον κονφορμισμό όσο και από την επαναστατική δράση ενάντια στο ποδοσφαιρικό καθεστώς της εποχής του. Σίγουρα αναπαρίσταται ως συμπαθής φιγούρα.

Η Ρένα είναι οφ-σάιντ, 1972



Διάρκεια: 82'

Είδος: Κωμωδία

Σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Φωτογραφία: Γιώργος Αρβανίτης (II)

Μουσική σύνθεση: Γιώργος Κατσαρός

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Ηθοποιοί: Ρένα Βλαχοπούλου (Ρένα Καπλάνη-Μπαλταζή) , Νίκος Γαλανός (Χούλιο Μπαλμας) , Δημήτρης Νικολαΐδης (I) (Αντώνης Μπαλταζής) , Βασίλης Τσιβιλίκας (μάνατζερ Χούλιο) , Άρης Μαλλιαγρός (πρόεδρος Κοκκιναϊκού) , Ελίζα Βόξεμπεργκ (Βάνα Μπαλταζή) , Σωτήρης Τζεβελέκος (Χάρης) , Νίκος Δενδρινός, Περικλής Χριστοφορίδης (πρόεδρος Πρασιναϊκού) , Αθηνόδωρος Προύσαλης (αστυνόμος) , Γιώργος Ζαΐφιδης , Γρηγόρης Μασσαλάς , Γιάννης Κανδήλας , Μάνια Κολιανδρή , Λουίζα Μπατίστα , Βάσω Βενιέρη , Μπάμπης Ανθόπουλος , Γιώργος Γρηγορίου , Κώστας Τσιάνος , Γιάννης Σαββαΐδης , Νίκος Κικίλιας , Μίνως Μωράκης , Γιώργος Κωνσταντής , Χάρης Ζωΐδης , Κυριάκος Δανίκας , Κώστας Σαββαΐδης , Στέφανος Ζηκούδης , Σαμάνθα Κέπα , Σιτρόν Λιάκουρα , Κώστας Ρήγας , Κίμων Αποστολόπουλος , Νίκος Πετρόπουλος , Χρήστος Κυριακόπουλος , Αντώνης Ζώρζος , Γιώργος Καύκας , Τάκης Γεωργέλης , Έφη Ρίζου , Αλέκος Ζαρταλούδης , Έρρικα Μπρόγερ (τραγουδι) , Μαργαρίτα Μπρόγερ (τραγουδι) , Αφοί Κατσάμπα (τραγουδι)

Περίληψη/Σχόλια: Μια μοδίστρα, πηγαίνοντας να παραδώσει μια τουαλέτα σε ένα μεγάλο ξενοδοχείο, βλέπει πολύ κόσμο μαζεμένο. Όταν καταλαβαίνει πως υπαίτιος γι' αυτό το χαμό που την εμποδίζει να εκτελέσει την παραγγελία της είναι ένας νεαρός αλλοδαπός ποδοσφαιριστής, τον πλησιάζει και τον χαστουκίζει. Γίνεται θέμα στις εφημερίδες και λένε πως είναι μητέρα του για να αποδείξουν τη δήθεν ελληνική καταγωγή του. Ο νεαρός ερωτεύεται την κόρη της μοδίστρας, η

οποία όμως αντιδρά γιατί δεν θέλει η κόρη της να παντρευτεί ποδοσφαιριστή.

Trivia: Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1972-1973 και έκοψε 165.128 εισιτήρια. Ήρθε στην 5η θέση σε 64 ταινίες. Στους τίτλους της ταινίας ο ηθοποιός Γιώργος Γρηγορίου αναφέρεται λανθασμένα ως Γρηγόρης Γρηγορίου.

Ανάλυση ταινίας:

Η ταινία γυρίζει σε μια εποχή λίγο πριν μορφοποιηθούν οι μεγάλες αλλαγές που κυοφορούσε η ελληνική κοινωνία τα προηγούμενα χρόνια. Σε καμία περίπτωση δε μπορεί να χαρακτηριστεί ως αυστηρά πολιτική ταινία, όμως οι έμμεσες πολιτικές αναφορές δε λείπουν κυρίως μέσω της διακωμώδησης της υφιστάμενης κατάστασης. Είναι ακόμα μια έγχρωμη ταινία που καταπιάνεται για πρώτη ίσως φορά με το γυναικείο ποδόσφαιρο και τη θέση της γυναίκας στον ελληνικό αθλητισμό. Εκείνη την περίοδο ήταν σημαντική επιρροή ακόμα η ευρωπαϊκή μεγάλη περιπέτεια του Παναθηναϊκού, που έχασε στον ευρωπαϊκό τελικό από τον Άγιαξ. Έτσι το ενδιαφέρον του κοινού για το ποδόσφαιρο είναι δεδομένο, κάτι που ευνοεί και την ίδια την ταινία αλλά και τον ερευνητή της.

Η ταινία κυρίως στοχεύει στο να καυτηριάσει τη ξενομανία των ποδοσφαιρικών ομάδων της Ελλάδας που πραγματοποιούσαν πολλές μεταγραφές ξένων παικτών ενώ αδιαφορούσαν για τους Έλληνες. Κεντρικός χαρακτήρας εδώ είναι ο υποτιθέμενα ελληνοαργεντινός, επιθετικός, Χούλιο Μπάλμας, η άφιξη του οποίου στην Ελλάδα για να συνεχίσει την καριέρα του, προκαλεί αναστάτωση στους πάντες.

Η Ρένα πρωταγωνίστρια επίσης της ταινίας, μπλέκεται με τον Χούλιο καθώς λόγω μιας παρεξήγησης γίνεται γνωστή στο κοινό ως μητέρα του ποδοσφαιριστή, τεκμηριώνοντας έτσι την ελληνικότητα του. Οι εκπρόσωποι των μεγαλύτερων ομάδων της χώρας της προσφέρουν μεγάλα ποσά αν δεχθεί να υποδυθεί τη μητέρα του Χούλιο αλλά και να τον πείσει να μεταγραφεί στον δικό τους σύλλογο. Η πλοκή συνεχίζεται με τις μεγάλες ελληνικές ομάδες να συγκροτούν επιτέλους γυναικεία τμήματα με σκοπό να πείσουν είτε τη Ρένα είτε την κόρη της με την οποία έχει δεσμό ο Χούλιο να υποστηρίξουν τη μεταγραφή του. Επειδή όμως ο Χούλιο σκοπεύει να παντρευτεί την κόρη της Ρένας, δεν μπορούν να υποστηρίξουν πια ότι είναι συγγενείς. Έτσι οργανώνεται μια δεύτερη διαπραγμάτευση με σκοπό να πειστεί η Ρένα να υποστηρίξει πως δεν είναι συγγενής του Χούλιο. Τελικώς το ζευγάρι επισημοποιεί το δεσμό του, ενώ και η Ρένα επιστρέφει στον προηγούμενο σύζυγο της.

Όλη αυτή η αρκετά μπερδεμένη κατάσταση, που όπως πάντα καταλήγει σε ευτυχές τέλος, είναι ο καλύτερος τρόπος να ασκηθεί μια κριτική, πρώτον σε αυτό που αποτελεί και το θέμα της ταινίας, δηλαδή την τάση των ελληνικών ομάδων να κάνουν μεταγραφές ξένων, καθώς και γενικότερα στην φρενίτιδα που χαρακτηρίζει το μεταγραφικό παζάρι.

Απ' τη μία το ποδόσφαιρο καθιερώνεται πλέον ως και τυπικά μια κολοσσιαία επιχείρηση. Εκτός του παχυλού ποσού που υπόσχονται οι ομάδες στη Ρένα, ακόμα δέκα εκατομμύρια δραχμές περιμένουν τον ποδοσφαιριστή καθώς και επιπλέον σταθερός μισθός με πριμ. Η Ρένα μπορεί να αναρωτιέται “τι έχει σπουδάσει αυτός”, απορώντας για το λόγο που σπαταλιούνται αυτά τα ποσά. Ωστόσο, όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες της ταινίας καταλαβαίνουν πως η ποδοσφαιρική βιομηχανία είναι εδώ για να μείνει. Έτσι ο παλιός ποδοσφαιριστής της ελληνικής εργατικής τάξης εξελίσσεται σε εκατομμυριούχο με καταγωγή από την Αργεντινή που προκαλεί παραλυτικό θαυμασμό στο πέρασμα του.

Είναι μια εποχή αλλαγών για την Ελλάδα. Τα επόμενα χρόνια οι άνθρωποι θα μπορούν να εκφράζονται πιο ελεύθερα, ενώ η οικονομία βελτιώνεται και κυρίως εισάγονται τα πρότυπα της Ευρώπης και της Δύσης στην ελληνική κοινωνία. Παρόλα αυτά ο αγώνας για την επιβίωση παραμένει ένα σταθερό ζητούμενο. Η Ρένα είναι μια απλή μοδίστρα που τα βγάζει δύσκολα πέρα.

Γύρω απ' το πρόσωπο της Ρένας θα παρουσιαστεί επιτέλους στον κινηματογραφικό φακό το γυναικείο ποδόσφαιρο. Δεν μπορούμε να πούμε πως η ταινία επιμένει σε αυτό το σημείο, μα και μόνο η προβολή του είναι σημαντική. Οι γυναίκες θα αρχίσουν να έχουν ολοένα και πιο σημαντικό και ενεργό ρόλο στην ελληνική κοινωνία, όπως και ακόμη μεγαλύτερη δημόσια παρουσία. Είναι σημαντικό που η Ρένα είναι εργάτρια. Καθώς το γυναικείο ποδόσφαιρο με καθυστέρηση δεκαετιών συναντά το αντρικό στον κινηματογραφικό φακό δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε πως και στις δύο περιπτώσεις είναι η εργατική τάξη αυτή που βγάζει τους πρώτους κινηματογραφικούς πρωταγωνιστές του αθλήματος.

Είναι ακόμα αλήθεια πως, παρά το δυναμισμό που βγάζει η Ρένα ως χαρακτήρας, η διαρκή της τάση να μην καταλαβαίνει τι συμβαίνει γύρω της και να πρέπει να της τα εξηγήσει κάποιος άλλος, συνήθως άντρας, θυμίζει το γνωστό σεξιστικό αστείο με τις γυναίκες που δε μπορούν να καταλάβουν το οφσάιντ. Η Ρένα βρίσκεται χαμένη μέσα σε έναν αντρικό κόσμο, όμως μπορούμε να πούμε πως τα καταφέρνει μια χαρά σε αυτόν. Φυσικά δεν είναι όλα τα μηνύματα προοδευτικά. Οι πρόεδροι των ομάδων της αναθέτουν να ετοιμάσει τις εμφανίσεις των ποδοσφαιριστών για τους αγώνες, δουλειά που φαίνεται πιο ταιριαστή σε μια γυναίκα, ενώ οι προπονήσεις των γυναικείων τμημάτων ποδοσφαίρου μάλλον μαζορέτες θυμίζουν. Είναι φυσικό όταν μια κοινωνική ομάδα βελτιώνει τη θέση της να βρίσκεται αντιμέτωπη με κλισέ και στερεότυπα που την υποτιμούν. Συνολικά, ο χαρακτήρας και η επιμονή της Ρένας, η επιμονή και επιτυχία της κόρης της να διαλέξει εκείνη τον σύντροφο της καθώς και η θεματολογία του γυναικείου ποδοσφαίρου είναι χαρακτηριστικά που δίνουν στην ταινία μια ξεκάθαρη φεμινιστική χροιά..

Τέλος η ταινία είναι και μια πολιτική και κοινωνική διαμαρτυρία προς δύο κατευθύνσεις. Απ' τη μία τα βάζει με την ξενομανία και τον άκρατο μιμητισμό κάθε τάσης, ακόμα του εξωτερικού. Οι ελληνικές ομάδες μιμούνται την πρακτική των μεγάλων συλλόγων του εξωτερικού και φέρνουν μαζικά στην Ελλάδα ξένους παίκτες από μακρινές χώρες. Αυτό επιφανειακά δείχνει μια διάθεση ανάπτυξης, απ' την άλλη όμως η συγκεκριμένη πρακτική υποσκάπτει τις μελλοντικές δυνατότητες του ποδοσφαίρου στη χώρα, αφού καμία ομάδα δεν δίνει τον απαραίτητο χρόνο σε Έλληνες αθλητές. Το αποτέλεσμα είναι έτσι, να δαπανώνται πελώρια ποσά σε μεταγραφές αμφιβόλου ποιότητας, απλά και μόνο επειδή έχουν την «εγκυρότητα» του “εξωτερικού”, ενώ υποτιμάται η δυνατότητα ανάπτυξης των ακαδημιών και του τοπικού ποδοσφαίρου. Η ξενομανία και η μεταγραφολαγνεία είναι το καταναλωτικό ξέσπασμα εκείνου που έχει στερηθεί. Σε κοινωνίες όμως όπως η ελληνική, που μόλις εκείνη την εποχή βγαίνουν απ' την απόλυτη φτώχεια, αυτό που χρειάζεται πραγματικά είναι η οικοδόμηση μιας υγιούς βάσης και μετά η ενίσχυση απ' έξω.

Ένα άλλο θέμα που θίγει η ταινία είναι εκείνο της κοινωνικής ανισότητας και της αυθαιρεσίας των ισχυρών, ακόμα κι αν το κάνει με κομπό τρόπο. Η ευκολία με την οποία οι μεγάλες ομάδες παρακάμπτουν νόμους περί ιθαγένειας και η άνεση με την οποία ξοδεύουν τεράστια ποσά, μας δίνουν την εικόνα μιας ποδοσφαιρικής βιομηχανίας που αναπτύσσεται σε μια χώρα με μεγάλες ακόμα ελλείψεις που τελικά βασιλεύει ο ισχυρός και το καπρίτσιο του. Επιπλέον παρά το ότι οι ποδοσφαιριστές αμείβονται επιτέλους ικανοποιητικά, άλλοι κλάδοι δεν έχουν την ίδια τύχη. “Κι εσύ μου έχεις σπουδάσει οικονομικές και πολιτικές επιστήμες;” απευθύνει το ερώτημα η Ρένα σε έναν ταπεινό πολιτικό επιστήμονα, αφήνοντας να εννοηθεί πως ενώ κάποιοι συσσωρεύουν εκατομμύρια, μια μεγάλη μερίδα κόσμο βιώνει σημαντικές στερήσεις, ενώ ούτε η μόρφωση εξασφαλίζει την αποκατάσταση. Τελικώς όλη η ταινία μπορεί να εννοηθεί ως μια προσπάθεια επιβίωσης στον κάπως πιο ελεύθερο αλλά και πιο περίπλοκο κόσμο που χτίζουν οι ισχυροί. “Ο Χούλιο θα μεταγραφεί σε εμάς”, δηλώνει ο παράγοντας μιας ομάδας του Πειραιά. “Επειδή ο παππούς του ήταν πειραιώτης;” αναρωτιέται ένας υφιστάμενος του για να λάβει την αποστομωτική απάντηση “Όχι, επειδή ο ιδιοκτήτης της ομάδας είναι εφοπλιστής”.

Θύρα 7 η μεγάλη στιγμή, 1983.



Διάρκεια: 107'

Είδος: Περιπέτεια

Σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος

Σενάριο: Νίκος Φώσκολος

Φωτογραφία: Μάρκος Δεφιλίππου

Μουσική σύνθεση: Άκης Σκαμάγκας

Παραγωγός: Νίκος Παπαδόπουλος (II)

Ηθοποιοί: Γιώργος Πετρόχειλος (Νικήτας Άρχος) , Τόνια Βυθούλκα (Νάσια Μπιτσάκου) , Χρήστος Κάλοου (Μάκης Μπιτσάκος) , Βίκυ Καπετάνη (Σάντρα) , Ντίνα Γιαννάκου , Διονύσης Σαμαρτζής (Βλάσσης Μπιτσάκος) , Μάνος Τσιλιμίδης , Άρης Μιχόπουλος , Ηλίας Κακλαμάνης , Μύρνα Κίζα , Κώστας Ντούνης , Έλενα Μιχαήλ , Χρήστος Αποσπόρης , Παύλος Βόζας , Αντώνης Πρέκας , Νίκος Βασταρδής (Αριστοτέλης Άρχος) , Πέπη Μεταλλείδου , Βασίλης Μαλούχος (επιθεωρητής Μάνακας) , Αντώνης Αντωνιάδης (πρόεδρος του Αθηναϊκού) , Ανδρέας Μουράτης (άσχος Ολυμπιακού) , Κώστας Νεστορίδης (άσχος ΑΕΚ) , Αρετή Τοπουζίδου , Στράτος Κρυσταλλάκης , Μάκης Νάκος , Jacqueline Bethia , Δημήτρης Μαλισσόβας , Λίλιαν Χρόνη , Νανά Βενέτη , Άννα Τσόγκα , Βάσια Σταγοπούλου , Γιώργος Φλώρος , Γιώργος Κωνσταντόπουλος , Γιώργος Πανηγυρόπουλος , Σεραφίνα Περρή , Θοδωρής Προκοπίου , Τάσος Σπανουδάκης , Αντώνης Σφακιανός (χορευτής) , Νίκος Φώσκολος (Nick) , Σπύρος Άνης

Περίληψη/Σχόλια: Ο Μάκης έχει πάθος με το ποδόσφαιρο και παρακούει διαρκώς τον πατέρα του που του ζητάει να κάνει μια δουλειά της προκοπής. Η αδελφή του, η Νάσια, συνδέεται με τον Νικήτα, γιο του εφοπλιστή Αριστοτέλη Άρχου, που ασχολείται με αγώνες ταχύτητας. Ο Άρχος καλεί κάποια μέρα τη Νάσια στο γραφείο και της φέρεται με άσχημο τρόπο γιατί δεν θέλει να έχει η κοπέλα καμιά σχέση με τον γιο του. Το κορίτσι αποπειράται να αυτοκτονήσει, αλλά σώζεται, και ο Νικήτας φεύγει από το σπίτι του και της ζητάει να παντρευτούν. Ωστόσο, ένα συγκλονιστικό γεγονός επισκιάζει τα πάντα, καθώς στη διάρκεια ενός ποδοσφαιρικού αγώνα καταρρέει μια κερκίδα, δημιουργείται πανικός και αρκετοί φίλαθλοι βρίσκουν το θάνατο.

Ταινία: Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1983-1984 και έκοψε 23.804 εισιτήρια. Ήρθε στην 24η θέση σε 33 ταινίες.

Ανάλυση ταινίας:

Η ταινία γυρίζεται σε καθεστώς ελεύθερης πλέον δημιουργίας κάτι που της επιτρέπει να αλλάξει πολλά από τα προηγούμενα παραδείγματα που εξετάσαμε. Η σκληρή γλώσσα, τα δύσκολα θεάματα και η κριτική προς φιγούρες που συμβολίζουν την εξουσία, επιτρέπονται και χρησιμοποιούνται.

Ο νεαρός ποδοσφαιριστής του οποίου τη ζωή εξετάζουμε αποτελεί σύμβολο μιας νέας γενιάς ποδοσφαιριστών που ελπίζει στη γρήγορη κοινωνική άνοδο μέσω του ποδοσφαίρου, μη πρόθυμος καθώς είναι να δεχθεί μια μοίρα εντός της εργατικής τάξης όπως ο πατέρας του, ο οποίος είναι -συμβολικά- βοθρατζής. Ο καχύποπτος και αυστηρός πατέρας στέκεται αρνητικά απέναντι στο στόχο του γιου του να γίνει ποδοσφαιριστής, ενώ αμφιβάλλει και για τα κολακευτικά λόγια που λένε παλαιίμαχοι του ποδοσφαίρου για το γιο του. Είναι πιο έμπειρος απ' τη ζωή και έχει δει τη φτώχεια που βίωσε η προηγούμενη γενιά ποδοσφαιριστών αλλά και η κοινωνική του τάξη γενικά. Εδώ, ο νεαρός ποδοσφαιριστής συμβολίζει γενικά τη νεολαία που μεγαλώνει στη μεταπολίτευση, που ούτε μπορεί ούτε θέλει πολλές φορές να καταλάβει την προηγούμενη γενιά, η οποία με τη σειρά της είναι συχνά υπερβολικά πρόθυμη να “μαλώσει” και να “νουθετήσει με αυστηρότητα τους νέους.

Η αντιπαράθεση πατέρα και γιου με αφορμή την ποδοσφαιρική καριέρα του δεύτερου συνεχίζεται. Ο νεαρός κυνηγάει την άνοδο με κάθε τρόπο, αν και προς το παρόν με νόμιμους τρόπους. Έχει ταλέντο και θέλει να κερδίσει από αυτό, να αποκτήσει πλούτο τον οποίο αντιπαραβάλλει στην σκληρή τίμια εργασία του πατέρα του. Οι επιτυχίες του στο ποδοσφαιρικό γήπεδο συνεχίζονται και τον αναδεικνύουν σε τοπικό σταρ. Μάλιστα ένα μικρό πλήθος τον προσεγγίζει φωνάζοντας συνθήματα κατά του πατέρα του. Παρά την κωμικότητα της διαμαρτυρίας αυτής ενάντια στην πατρική εξουσία, βλέπουμε ήδη την εικόνα μιας πιο ελεύθερης και ίσως χαρούμενης γενιάς. Απ' την άλλη είναι σαφές πως αυτή η ελευθερία διαμεσολαβείται από νέες εξουσίες, πχ αυτή του θεάματος καθώς το πλήθος των νεαρών δεν έχει κάποια συγκροτημένη θέση με βάση την οποία να διαμαρτύρεται, τα όρια ανάμεσα στην συλλογική δράση και στην απλή διασκέδαση θολώνουν. Τελικώς οι νεαροί απλά λατρεύουν έναν ταλαντούχο ποδοσφαιριστή.

Ο νεαρός ποδοσφαιριστής πετυχαίνει γκολ στο ντεμπούτο του με την εθνική. Ακολουθεί χορός και γλέντι για τις επιτυχίες. Εδώ ο κινηματογραφικός φακός προβάλλει ένα φίλαθλο κοινό εξευγενισμένο ή τουλάχιστον εξημερωμένο. Κατά καμία περίπτωση εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με κάποια απειλή για τη δημόσια τάξη. Οι επιτυχίες συνεχίζονται και ο ποδοσφαιριστής περηφανεύεται στον πατέρα για μια πρόταση που δέχθηκε για μεταγραφή με αμοιβή 50 εκατομμύρια δραχμές. Ο κόσμος του χρήματος δείχνει να επιφέρει εδώ ένα σοβαρό ρήγμα στις αξίες της παλιάς εργατικής τάξης.

Παρόλα αυτά η επιφυλακτικότητα του πατέρα δικαιώνεται στο τέλος. Ένας σοβαρός τραυματισμός αφήνει τον ταλαντούχο νέο χωρίς πιθανότητες να αγωνιστεί ξανά. Όλα του τα όνειρα καταστρέφονται και οι όποιες οικονομίες είχε μαζέψει γίνονται φτερό στον άνεμο. Μόνη ελπίδα του ποδοσφαιριστή είναι μια ακριβή εγχείρηση στη Σουηδία για την οποία όμως χρειάζονται εκατομμύρια. Μέσα στην απελπισία του δέχεται να συνεργαστεί σε ένα έγκλημα ώστε να κερδίσει το απαιτούμενο ποσό. Σχεδιάζει και εκτελεί μια απαγωγή με αντάλλαγμα τα χρήματα που χρειάζεται, ώστε να απελευθερωθεί ο όμηρος. Το σχέδιο πετυχαίνει αρχικά όμως καταλήγει σε αποτυχία και σύλληψη του ποδοσφαιριστή στον οποίο αναγνωρίζεται τουλάχιστον πως προτίμησε να βοηθήσει ένα παιδί, θύμα της κατάρρευσης μιας κερκίδας κατά τη διεξαγωγή του αγώνα (πραγματικό γεγονός στο οποίο βασίζεται η ταινία, η οποία είναι αφιερωμένη στα θύματα).

Έτσι λοιπόν έχουμε την ανάδυση ενός ποδοσφαιριστή απ' τη μία θύμα των νέων ιδεών για γρήγορο

πλουτισμό μέσω της ατομικής μόνο προσπάθειας, αλλά και τον ποδοσφαιριστή-τραγική φιγούρα, θύμα των ονείρων του, καταδικασμένο όχι απλά να επαναλαμβάνει τα λάθη του αλλά επιπλέον να πολλαπλασιάζει τα παθήματα του. Φυσικά το ατομικό δράμα που προβάλλεται στην ταινία δεν πρέπει να μας εμποδίσει να δούμε τη γενική εικόνα ενός μάλλον θλιβερού κόσμου που διαμορφώνει ο καριερισμός και το νεοφιλελεύθερο όραμα της γρήγορης κοινωνικής ανόδου, όταν αυτό συναντά δυσκολίες και αποτυχίες. Πολύ απλά η ταινία είναι μια εικόνα του νεκροταφείου που πηγαίνουν για να πεθάνουν οι περισσότεροι ελέφαντες του νεοφιλελεύθερου εαυτού. Ας αναλογιστούμε πόσοι νεαροί ποδοσφαιριστές είδαν τα όνειρα τους να καταστρέφονται λόγω τραυματισμών, υπερβολικής πίεσης, οικονομικής εκμετάλλευσης κλπ.

Η ταινία τελειώνει. Ο ποδοσφαιριστής θα μείνει μόνιμα εκτός γηπέδων. Ακόμα χειρότερα: θα εκτίσει μια ποινή φυλάκισης για απαγωγή και εκβιασμό. Κι όμως έστω και προσωρινά επιτυγχάνεται μια συμφιλίωση. Ο πατέρας του και οι φίλαθλοι της ομάδας τον αποχαιρετούν. Δέχεται συγχαρητήρια για τη ζωή του παιδιού που έσωσε παρά τις ατυχείς πράξεις του. Η οριστική ρήξη αποφεύγεται. Το ποδόσφαιρο και η ελληνική κοινωνία ακολουθούν αυτό τον δρόμο επίσης. Μια κοινωνία οριακή, συχνά λίγο πριν τη μεγάλη έκρηξη και ταυτόχρονα ένας οικογενειακού τύπου πατριωτισμός που συμφιλιώνει τα παιδιά με τους γονείς, τα πεθερικά μεταξύ τους. Κλείνουμε ως εξής. Το ποδόσφαιρο είναι πόλεμος και οι κραυγές των φιλάθλων δεν απέχουν απ' τα πολεμικά τύμπανα, οι συγκρούσεις τους θυμίζουν οδομαχίες. Πράγματι είναι σκληρός αυτός ο κόσμος. Βλέπουμε εδώ το ρόλο του ποδοσφαίρου ως μια τελετουργική έκφραση ενός εμφυλίου πολέμου που δεν επιτρέπεται να ξεσπάσει άλλη μέρα και ώρα, εκτός του παιχνιδιού της Κυριακής.

Παράλληλα με τα παραπάνω γεγονότα που εξιστορούνται, υπάρχει και μια δεύτερη τραγική ιστορία που εξελίσσεται παράλληλα, αυτή της αδερφής του ποδοσφαιριστή που ερωτεύεται τον γόνο μιας πλούσιας οικογένειας εφοπλιστών, η οποία βρίσκεται σε διαμάχη με τους εργάτες της για το μισθολογικό κομμάτι. Δεν ταιριάζει σε μια έρευνα για το κοινωνικό αποτύπωμα του ποδοσφαίρου και την κοινωνική αναπαράσταση των ποδοσφαιριστών να αναλύσουμε περαιτέρω εδώ αυτή την πλευρά της ταινίας. Αξίζει μόνο να πούμε το εξής. Πώς πλέον το ελληνικό σινεμά μπορεί ανοιχτά να μιλάει για τις πρακτικές της ελληνικής αστικής τάξης και δε των εφοπλιστών και την ανάδυση μιας γυναικείας φιγούρας, που είναι μεν τραγική αλλά καταφέρνει να επιβιώνει και μάλλον αποτελεί τον πιο ώριμο, κατασταλαγμένο και μαχητικό χαρακτήρα της ταινίας. Ας μη μας ξεφύγει αυτός ο σημαντικός γυναικείος χαρακτήρας.

Η φανέλα με το 9 (1989)



Διάρκεια: 121'

Είδος: Δραματική

Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης

Συγγραφέας: Μένης Κουμανταρέας

Σενάριο: Βαγγέλης Ραπτόπουλος

Φωτογραφία: Αλέξης Γρίβας

Μουσική σύνθεση: Σταμάτης Σπανουδάκης

Παραγωγός: Παντελής Βούλγαρης

Εταιρία παραγωγής: Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου , Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση (ΕΡΤ)

Ηθοποιοί: Στράτος Τζώρτζογλου (Βασίλης (Μπιλ) Σερέτης) , Θέμις Μπαζάκα , Νίκος Μπουσδούκος , Σταμάτης Τζελέπης , Κάτια Σπερελάκη , Νίκος Τσαχιρίδης , Κώστας Κλεφτογιάννης , Άννα Αυγουλά , Σταύρος Καλάρογλου , Ζανό Ντάνιας , Βαγγέλης Πανταζής , Γιάννης Τσουμπής , Γιάννης Χατζηγιάννης , Βασίλης Βλάχος , Θανάσης Μυλωνάς , Δημήτρης Δρόσος , Ανδρέας Παπαδόπουλος (Ι) , Φωτεινή Παπαδοπούλου , Δημήτρης Παλπάνης , Σωτήρης Βούλγαρης , Σεραφείμ Ιατρόπουλος , Ευδοκία Στατήρη , Κώστας Σχοινάς , Θάνος Τσέλιος , Δημήτρης Αραμπατζόγλου , Νίκος Λούντζης , Σίμος Γιαννόπουλος , Μαρία Γεωργιάδου , Απόστολος Σοφιανός , Ρούλα Χάμου , Μιχάλης Θεοδώρου , Μιχάλης Κωστόπουλος , Σωτήρης Κάτσενος , Θεοδόσης Ζαννής , Βάσω Πολυχρόνη , Παναγιώτης Παπαδαυίδ , Θεόφιλος Λιδωρίκης , Θωμάς Ματρακούκας , Δημήτρης Κουτρουβιδέας , Σίντα Στεφανοπούλου , Μιχάλης Νάζος (μικρός) , Μανώλης Μαυρομμάτης (περιγραφή αγώνων) , Ελένη Τσαλιγοπούλου (τραγούδι) , Κατερίνα Σιάπαντα (τραγούδι) , Λάζαρος Γεωργακόπουλος (τραγούδι)

Περίληψη/Σχόλια: Η ιστορία ενός ανθρώπου που από τα 20 μέχρι τα 23 χρόνια του μεσουρανεύει

μέσα και έξω από τα γήπεδα. Φεύγει μια ζωή κυνηγημένος από τη μια πόλη στην άλλη, αφήνοντας πίσω του ομάδες και προπονητές. Ο Σπύρος Σερέτης, αργότερα Μπιλ, ζει στη Θεσσαλονίκη. Τη μέρα αγωνίζεται στα γήπεδα και το βράδυ συχνάζει στα μπαρ. Στην ομάδα, με προπονητή τον Σπύρο, ο Μπιλ αρχίζει να δείχνει τις ικανότητες του και την κλάση του μέσα στα γήπεδα και κερδίζει τη συμπάθεια του. Η ομάδα του κερδίζει έναν αγώνα με τη καθοριστική συμμετοχή του Μπιλ και ετοιμάζονται να γιορτάσουν το γεγονός...

Trivia: Η ταινία προβλήθηκε τη σεζόν 1988-1989 και έκοψε 50.000 εισιτήρια πανελλαδικά. Ήρθε στην πρώτη θέση ανάμεσα σε 12 ταινίες.

Πρόκειται για κινηματογραφική διασκευή του μυθιστορήματος "Η Φανέλα Με Το Νούμερο 9".

Η ταινία προβλήθηκε αργότερα σε μορφή τηλεοπτικής μίνι σειράς με τίτλο "Η φανέλα με το "9" (1990)".

Ανάλυση ταινίας: Η ταινία αποτελεί σε μεγάλο βαθμό μια πιο σκοτεινή, πιο υπαρξιακή και αγωνιώδη εκδοχή της προηγούμενης ταινίας που εξετάσαμε. Η πλοκή στρέφεται γύρω από τον Βασίλη Σερέτη ή Bill Σερέτης όπως ο ίδιος προτιμά, ο οποίος είναι ταλαντούχος ποδοσφαιριστής που ονειρεύεται την κοινωνική άνοδο μέσω του αθλήματος που αγαπά. Ο Σερέτης μετά από μια σειρά δυναμικών εμφανίσεων κερδίζει μια πρώτη μεταγραφή. Παράλληλα ο ίδιος παρουσιάζεται ως μυστηριώδης, συχνάζει στα μπαρ, μιλάει με ύποπτες φιγούρες και γενικότερα είναι ένας αντιφατικός, δύσκολος χαρακτήρας που κερδίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Φαίνεται εδώ η εξαιρετική δουλειά του Παντελή Βούλγαρη.

Η μεταγραφή στη νέα ομάδα συνοδεύεται από αύξηση απολαβών, ενδιαφέρον από γυναίκες και διασκέδαση σε νυχτερινά κέντρα. Ο ήρωας έχει καταφέρει ήδη να κερδίσει ένα καλύτερο βιοτικό επίπεδο, κάτι που αποδίδεται ωραία και στις εγκαταστάσεις και τον εξοπλισμό των ομάδων που αλλάζει, που βελτιώνεται αισθητά ανάλογα με τη θέση της ομάδας στην κατάταξη. Σιγά σιγά ο Σερέτης αρχίζει τα πρώτα σοβαρά παραστρατήματα. Δέχεται να συμμετέχει στο στήσιμο ενός αγώνα με αντάλλαγμα ένα σάκο γεμάτο χαρτονομίσματα και την υπόσχεση μιας ακόμα καλύτερης μεταγραφής. Σιγά σιγά βλέπουμε πως η ταινία παίρνει τη μορφή μιας ιστορίας ενηλικίωσης (coming of age) ενός διεφθαρμένου ποδοσφαιριστή καθώς και ενός καριερίστα που δεν έχει κανένα δεσμό με τις ομάδες στις οποίες μεταγράφεται καθώς τις αλλάζει στα πουκάμισα.

Η ατμόσφαιρα σε αυτό το σημείο είναι ζοφερή. Σιγά σιγά ο Σερέτης αποκτά συσχέτιση με διάφορα άτομα που ανήκουν στα κυκλώματα του ποδοσφαιρικού χώρου. Όλοι αυτοί οι παράγοντες, νοιάζονται για το Σερέτη μόνο εφόσον ικανοποιεί τα συμφέροντα τους, που δεν είναι πάντα η νίκη της ομάδας αλλά και το στήσιμο μιας ήττας ή ισοπαλίας. Ο Σερέτης χάνει σταδιακά το σεβασμό των κοντινών έντιμων ανθρώπων που είχε (φίλοι, ερωτικές σχέσεις) και αφιερώνεται στο να γίνει ένας σταρ του ποδοσφαίρου. Τα παιχνίδια που πούλησε όμως μαθαίνονται και λερώνουν τη φήμη του κάνοντας ακόμα πιο δύσκολη την μεταγραφή που ονειρεύεται. Κερδίζει ωστόσο την επιστροφή του σε μεγάλη αθηναϊκή ομάδα, όμως έχει κουραστεί να εξυπηρετεί συμφέροντα άλλων. Στην καρδιά παραμένει απλά ερωτευμένος με το ποδόσφαιρο. Αρνείται να συμμορφωθεί με το να στήσει έναν αγώνα όπως του υποδεικνύεται και τελικά τραυματίζεται. Αξιολογώντας τον ως αντιδραστικό, ο προπονητής τον βγάζει αλλαγή και εισηγείται την απομάκρυνση του από την ομάδα.

Προσπαθεί να βρει διέξοδο, να μιλήσει για την αλήθεια των κυκλωμάτων του ποδοσφαίρου αλλά διαπιστώνει πως όλοι οι άνθρωποι που απευθύνεται για βοήθεια είναι με τον έναν ή τον άλλο τρόπο κομμάτια, γρανάζια αυτού του κυκλώματος-μηχανισμού. Απογοητευμένος εγκαταλείπει το ποδόσφαιρο και περιορίζεται σε μια θέση φιλάθλου στις κερκίδες.

Ο ποδοσφαιριστής δεν παρουσιάζεται στην ταινία αυτή ως μια φιγούρα χωρίς αντιφάσεις που είναι είτε το ένα είτε το άλλο. Κερδίζει τη συμπάθεια αλλά και το δίκαιο χαρακτηρισμό του ως

αντι-ήρωα της πλοκής παρά την εμφανή αντίθεση του με τους ποδοσφαιριστές της εθνικής ομάδος στους “ΑΣΣΟΥΣ ΤΟΥ ΓΗΠΕΔΟΥ” ή το Μενέλαο στον “Διαιτητή”.

Αυτό που αναδεικνύεται ξεκάθαρα μέσα από' αυτό το σημαντικό αν και λιγότερο γνωστό σε σχέση με άλλα έργα του Παντελή Βούλγαρη, είναι ο pesiμισμός απέναντι στη συνολική διαφθορά που υπάρχει στο χώρο του ποδοσφαίρου και στην κοινωνία γενικότερα. Ακόμα κι όταν πηγαίνεις με τα νερά του, το “σύστημα”, δηλαδή μια ποδοσφαιρική μαφία, παρουσιάζεται πολύ δυνατό, πολύ επιθετικό και αλλοτριωτικό. Δεν του αρκεί ο συμβιβασμός ενός νέου ποδοσφαιριστή. Για το κύκλωμα, για τις καταπιεστικές δομές του ποδοσφαιρικού χώρου όπως τις παρουσιάζει η ταινία, κάθε άνθρωπος είναι απλά ένα υλικό για το στόχο του κέρδους κι αν δεν μπορεί να πετύχει αυτό το στόχο θα πεταχτεί. Μαζί του θα πεταχτούν όσοι διαμαρτύρονται, όσοι δεν κρύβουν επιμελώς πως καταλαβαίνουν τι συμβαίνει κλπ. Κάποιοι συμπαίκτες του Βασίλη Σερέτη τον προειδοποιούν να κάνει ότι του ζητάνε και να επικεντρωθεί στην αγάπη του για τη μπάλα, αυτό που αγαπάει δηλαδή. Όμως ο ποδοσφαιριστής της ιστορίας μας, που θα βαπτιστεί κατά τη διάρκεια της ταινίας τόσο ήρωας και ταλέντο όσο και πουλημένος και προδότης, επιλέγει το δρόμο της σύγκρουσης έστω και προς το τέλος, όμως ο άτσαλος πρόχειρος τρόπος της διαμαρτυρίας του δεν αφήνει πολλά περιθώρια επιτυχίας.

Μέσα απ' το πρόσωπο του τσακισμένου, νέου ποδοσφαιριστή προβάλλεται η άσχημη πλευρά του αθλήματος, τα αποτελέσματα της παράδοσης του σε επιχειρηματικά συμφέροντα, στο τζόγο και σε διεφθαρμένους δημοσιογράφους. Ποδοσφαιριστής και ποδόσφαιρο μοιάζουν να καταρρέουν σταδιακά στην ταινία, παρά τις προηγούμενες δόξες τους. Δυστυχώς όμως το σενάριο δεν περιλαμβάνει κάποια συνειδητή οργανωμένη προσπάθεια αλλαγής των κακών κειμένων. Απομένει έτσι το δράμα του ήρωα και η θλίψη της ζωής του.

Η Κληρονομιά, 2009



Σκηνοθεσία: Φαφούτης Παναγιώτης

Σενάριο: Εμμανουηλίδης Δημήτρης

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Σαρκετζής Σίμος

Μοντάζ: Χαραλαμπίδης Λάμπης

Ηχοληψία: Κίττου Ντίνος

Μίξη ήχου: Βαρυμποπιώτης Κώστας

Σχεδιασμός Ήχου: Φασκιώτης Γιώργος

Σκηνικά: Σαμιώτης Μιχάλης

Ηθοποιοί: Καρύδη Σμαράγδα - Σκιαδαρέσης Γεράσιμος - Λαγούτης Πέτρος - Κορωναίος Κώστας - Αλεξανδρής Βαγγέλης - Σαπουντζής Χρήστος - Βυρίνης Αριστοτέλης - Λίτσης Ερρίκος - Φραγκολιάς Κώστας - Στασινοπούλου Τιτίκα - Κασιμάτης Γιάννης - Γεραπετρίτης Μανώλης - Πλειώνης Δημήτρης - Ρευματά Έφη - Σαριγκούλη Τιτίκα - Παπαζήσης Ιωάννης - Καπουτζίδης Γιώργος Παναγιώτου Άγης.

Μακιγιάζ: Παμούκης Γιάννης

Casting: Δημητρομανωλάκη Ελευθερία

Συνεργάτης παραγωγός: Τσίγκα Μαρία

Οργάνωση Παραγωγής: Καραμάνης Μάριος

Διεύθυνση Παραγωγής: Καραντάνης Γιάννης

Παραγωγός: Παπαχατζής Παναγιώτης

Παραγωγή: Αργοναύτες Οπτικοακουστικές Παραγωγές Α.Ε.

Συμπααραγωγή: Audio Visual A.E Nova Graal S. A. Pan Entertainment

Υπόθεση: Η Βέρα Σκαρίμπα είναι μια όμορφη πρώην αεροσυνοδός και σύζυγος του Στέλιου Σκαρίμπα, ευκατάστατου προέδρου της μικρομεσαίας ποδοσφαιρικής ομάδας της μεγάλης κατηγορίας, Μαύροι Πάνθηρες. Ζει μια ήσυχη ζωή, μεγαλώνοντας τα δυο παιδιά της. Όλα κυλούν ομαλά, μέχρι που μια εξωσυζυγική περιπέτεια του Στέλιου έχει μοιραία κατάληξη. Η Βέρα βρίσκεται ξαφνικά χωρίς σύζυγο και προστάτη, κι όταν ανοίγει η διαθήκη του Στέλιου δέχεται ένα δεύτερο πλήγμα. Ο μοναδικός όσο και παρανοϊκός όρος της διαθήκης είναι απλός: για να κρατήσει την κληρονομιά, η Βέρα πρέπει, από τη θέση του προέδρου, να διατηρήσει τους Μαύρους Πάνθηρες στη μεγάλη κατηγορία. Αν η ομάδα υποβιβαστεί, η κληρονομιά θα καταλήξει σε κοινωφελές ίδρυμα. Μπορεί η Βέρα να είναι άσχετη με το ποδόσφαιρο, αλλά το γυναικείο μυαλό της ξέρει να βρίσκει λύσεις. Η Κληρονόμος ήρθε για να μείνει και τίποτα δεν τη σταματά.

Trivia:

Κινηματογραφικό ντεμπούτο για τον Παναγιώτη Φαφούτη, μετά από μία δεκαετία με μικρού μήκους ταινίες και τηλεοπτικές δουλειές.

Δεν κρύβεται ιδιαίτερα ότι οι “Πάνθηρες” της ταινίας είναι αναφορά στους φανατικούς φίλους του Πανιώνιου, στο γήπεδο του οποίου έγιναν όλα τα ποδοσφαιρικά γυρίσματα.

Ελληνική ταινία επικεντρωμένη στο ποδόσφαιρο είχε να εμφανιστεί από το 1988 και το Η Φανέλα με το 9.

Το φιλμ κατάφερε να κόψει 300 χιλιάδες εισιτήρια.

Ανάλυση ταινίας: Στο συγκεκριμένο φιλμ, που συνεχίζει το νήμα των ελληνικών ποδοσφαιρικών ταινιών μετά την ταινία που αναλύσαμε προηγουμένως, τη Φανέλα με το νούμερο “9”, παρουσιάζεται η οικογένεια Σκαρίμπα, η οποία είναι ιδιοκτήτρια της ομάδας πρώτης εθνικής κατηγορίας, με το όνομα ΠΑΝΘΗΡΕΣ. Από τον τρόπο που φαίνεται να ζουν και να περνάνε το χρόνο τους, καταλαβαίνουμε πως δεν πρόκειται πλέον για τους παραδοσιακούς επιχειρηματίες που κάνουν επένδυση στην ομάδα και περιμένουν άμεση απόσβεση. Περισσότερο έχουμε να κάνουμε με ανθρώπους που έχουν συσσωρεύσει πλέον τόσο πλούτο ώστε έχουν μετατρέψει σε χόμπυ τους την ενασχόληση με το ποδόσφαιρο και την οικονομική και διοικητική υποστήριξη μιας ομάδας.

Πρόκειται για έναν νέο τύπο επιχειρηματία, πολύ κοντά στην πρόσληψη του “Προέδρου” όπως έγινε και προβλήθηκε στη συνέχεια από τον αθλητικό τύπο της δεκαετίας του 90 και των 00ς στην Ελλάδα. Ουσιαστικά έχουμε να κάνουμε με ανθρώπους που διαθέτουν αμύθητο πλούτο αλλά παράλληλα έχουν αδυναμία-αγάπη σε ένα συγκεκριμένο πράγμα, την ομάδα που διοικούν, την οποία γεμίζουν ακριβές μεταγραφές, όχι πάντα χρήσιμες φυσικά. Στο πρόσωπο αυτής της διοίκησης που εκπροσωπεί η οικογένεια Σκαρίμπα προβάλλεται ο ακραίος καταναλωτισμός των χρόνων πριν την κρίση, που συχνά δεν είχε σκοπό ή νόημα. Έτσι και στο ποδόσφαιρο ο παθιασμένος επιχειρηματίας τροφοδοτεί με πόρους την ομάδα, απλά λόγω πάθους κι όχι στα πλαίσια κάπου σταθερού πλάνου.

Δυστυχώς ένα τραγικό δυστύχημα πάνω σε μια κρυφή ερωτική περιπέτεια προκαλεί τον πρόωρο θάνατο του προέδρου της ομάδας. Τη θέση του θα αναλάβει η γυναίκα του, την οποία ενσαρκώνει η Σμαράγδα Καρύδη. Αρκετά χρόνια μετά τη “Ρένα” η “Βέρα”, όπως είναι το όνομα της νέας προέδρου καταλαμβάνει ένας ηγετικό γυναικείο ρόλο σε ποδοσφαιρική ταινία. Και παρότι και αυτή όπως η Ρένα παρουσιάζεται ως άσχετη με το ποδόσφαιρο, ταυτόχρονα είναι μια γυναίκα περιποιημένη και ελκυστική για το αντρικό βλέμμα.

Η ομάδα την οποία αναλαμβάνει να οδηγήσει στην κορυφή η Βέρα κινδυνεύει να υποβιβαστεί. Και χάρη σε έναν κρυφό όρο της διαθήκης του συζύγου της η Βέρα θα απωλέσει όλη την μεγάλη περιουσία της οικογένειας αν υποβιβαστεί η ομάδα. Πρέπει σε σύντομο χρονικό διάστημα να μάθει τα πάντα για το ποδόσφαιρο και να αναβαθμίσει τους Πάνθηρες. Τα πρώτα αποτελέσματα είναι απογοητευτικά, οι παίκτες δεν ανταποκρίνονται και οι οπαδοί της ομάδας αντιμετωπίζουν τη νέα πρόεδρο ως μια προσωρινή “φυτευτή” γλάστρα που βασανίζει το σύλλογο που αγαπούν. Αποτέλεσμα είναι οι λεκτικές επιθέσεις εναντίον της με χυδαία και σεξιστικά συνθήματα. Οι επιθέσεις αυτές αναπαριστούν εξαιρετικά τις κόντρες οπαδών με τις εκάστοτε διοικήσεις, κάτι που δεν είχαμε την ευκαιρία να δούμε στις προηγούμενες ταινίες που εξετάστηκαν.

Σύντομα όμως η Βέρα καταφέρνει να ξεπεράσει τα εμπόδια. Νέος προπονητής πλαισιώνει την ομάδα, ένας ταλαντούχος αλλά αλκοολικός γνώστης του ποδοσφαίρου που στήνει τα πάντα απ’ την αρχή στην τακτική της ομάδας και της ανεβάζει επίπεδο. Παράλληλα οι παίκτες ανταποκρίνονται στην πρόεδρο και συσπειρώνονται γύρω της. Βλέπουμε εδώ πως αναπαρίστανται στο κινηματογραφικό φιλμ οι ποδοσφαιριστές μιας μικρομεσαίας ομάδας της πρώτης εθνικής. Υπάρχει ο σκληρός αρχηγός που είναι πιο κοντά στον παραδοσιακό ποδοσφαιριστή των παλαιότερων αθλητικών φιλμ, νοιάζεται για τη φανέλα, έχει αρχές και ιδεολογία. Δε βρίσκεται στο σύλλογο για τα χρήματα, τα χρήματα απλά συμπληρώνουν αυτό που θέλει να κάνει. Πλάι σε αυτόν βρίσκονται διάφορες φιγούρες παικτών όπως οι διεφθαρμένοι ποδοσφαιριστές που αμείβονται κρυφά ώστε να ρίξουν την ομάδα κατηγορία και να χάσει η πρόεδρος την περιουσία της ή ο ταλαντούχος νέος που αποτελεί μεταγραφή από κάποια χώρα της Αφρικής, ξεχωρίζει από’ το χρώμα του, μα είναι η αδυναμία όλων, ένας κωμικός και ταλαντούχος παίκτης που θυμίζει και διάφορους ποδοσφαιριστές που γνωρίσαμε στα γήπεδα του ελληνικού ποδοσφαίρου, όσο και κωμικούς ρόλους του παλιού ελληνικού κινηματογράφου.

Τελικώς η ομάδα καταφέρνει το στόχο της, οι απατεώνες που είχαν σκοπό να πέσουν οι Πάνθηρες από την πρώτη κατηγορία, γνωρίζουν την ήττα και οι ταυτότητες τους αποκαλύπτονται. Κάποιοι είναι ποδοσφαιριστές, απλές διεφθαρμένες φιγούρες που κινούνται με βάση το γρήγορο κέρδος. Ξεχωρίζει όμως ο αρχηγός της συνωμοσίας, κοντινό πρόσωπο της οικογένειας Σκαρίμπα που αρνείται να δεχτεί την κατηγορία περί απληστίας. Υπερασπίζεται την αγάπη του για την ομάδα. Ήθελε να απαλλαχθεί από την Πρόεδρο ώστε να φτιάξει ένα νέο μέλλον για τους Πάνθηρες και να τους οδηγήσει ψηλά. Αποτελεί μια ενδιαφέρουσα, αν και σπάνια αντι-ηρωική φιγούρα που συνδυάζει μαφιόζικες πρακτικές με ιδεολογία και όνειρα. Είναι σαφές πως στο σύγχρονο κόσμο του ποδοσφαίρου, ακόμα κι αν έχεις καλές προθέσεις θα πρέπει πιθανόν να λερώσεις τα χέρια σου. Το

ευτυχισμένο τέλος που επιστρέφει στην παράδοση του παλιού ελληνικού κινηματογράφου μας επιτρέπει να συμπαθήσουμε όλους τους ήρωες. Πρόκειται για μια απλοϊκή ταινία που καταφέρνει όμως κάτι πολύ βασικό, να θυμηθούμε ό,τι μας αρέσει το ποδόσφαιρο.

7. Συμπεράσματα-επίλογος.

Στις ταινίες που εξετάσαμε είδαμε ένα πλούτο θεμάτων, ηθοποιών, σεναρίων. Είδαμε διαφορετικές εκδοχές του ποδοσφαίρου, διαφορετικούς ήρωες με διαφορετικά προβλήματα και διαφορετικούς ανταγωνιστές να αντιμετωπίσουν. Το ελληνικό ποδοσφαιρικό φιλμ, παρότι ακόμα μετρίου επιπέδου σε σχέση με άλλα είδη του ελληνικού σινεμά και κυρίως χωρίς μεγάλη ποικιλία ταινιών δείχνει να ακολουθεί τις διεθνείς εξελίξεις. Ξεκινάει ως ρομαντικό και κωμικό με πρωταγωνιστές φτωχοδιάβολους της διπλανής πόρτας. Συνεχίζει ως δραματικό, επιθετικό, υπαρξιακό, με ήρωες που τα δίνουν όλα και ζητούν να αποζημιωθούν γρήγορα και πλουσιοπάροχα για όσα κάνουν, ικανοί άνθρωποι που γίνονται θύματα της απληστίας τους αλλά και της σταδιακής μετατροπής του ποδοσφαίρου σε βιομηχανία του θεάματος. Τέλος επιστρέφει στη σύγχρονη κωμωδία, που στέκεται κυρίως στο παιχνιδιάρικο και απολαυστικό του αθλήματος.

Ο Έλληνας ποδοσφαιριστής μέσα απ' τις ταινίες είναι κυρίως παιδί των κατώτερων, σπάνια των μεσαίων τάξεων και ποτέ των ανώτερων. Τον διακατέχει η αγάπη για το άθλημα, όμως σταδιακά, καθώς οι ταινίες τολμούν να εμβαθύνουν περισσότερο βλέπουμε και τον άπληστο, ανώριμο, βιαστικό για επιτυχία ποδοσφαιριστή που ενδιαφέρεται για τα υλικά αγαθά και τις ερωτικές απολαύσεις. Όταν σχολιάζουμε τις ταινίες “*Θύρα 7: η μεγάλη στιγμή*” και “*Η φανέλα με το 9*” βλέπουμε την κριτική που ασκεί ο ελληνικός κινηματογράφος σε μια πρωτο-νεοφιλελεύθερη ποδοσφαιρική ιδεολογία, (*Ζαϊμάκης, Χουμεριανός κ.α. 2013, 50-51* αναδεικνύοντας τις σκοτεινές πλευρές του ποδοσφαίρου και της βιομηχανίας που στήνεται/στήθηκε γύρω από αυτό. Φυσικά πρέπει να κατανοήσουμε πως το ελληνικό ποδόσφαιρο δεν είναι ίδιου μεγέθους με το αγγλικό ούτε ο ελληνικός κινηματογράφος έχει τα μέσα και τις δυνατότητες του Χόλιγουντ. Είναι αναμενόμενο να μας φαίνονται κάπως κατώτερα των ξένων παραγωγών τα αθλητικά φιλμ της Ελλάδας, δεν παύουν όμως να είναι μια σημαντική μαρτυρία για τις αντιλήψεις που κυριαρχούν στην ελληνική κοινωνία διαχρονικά σχετικά με το ελληνικό ποδόσφαιρο και τον Έλληνα ποδοσφαιριστή.

Όταν πια εξετάσουμε την “*Κληρονόμο*”, την πιο πρόσφατη στις μέρες μας ποδοσφαιρική ταινία βλέπουμε πως το ελληνικό σινεμά καταφέρνει, διατηρώντας κάποια διαχρονικά στοιχεία του όπως το ευτυχές τέλος, μια γενικότερη θεατρική-χιουμοριστική στάση απέναντι στα πράγματα, να μιλήσει μια αρκετά ρεαλιστική γλώσσα. Για το ελληνικό σινεμά υπάρχει ο «κακός κόσμος» του ποδοσφαίρου, υπάρχει και ο «καλός», ο «τίμιος» ποδοσφαιριστής και ο «απατεώνας». Δυστυχώς παρά τις λίγες υπαρκτές εξαιρέσεις, η γυναίκα απουσιάζει από το ελληνικό ποδοσφαιρικό φιλμ όπως απουσιάζουν και κοινωνικές ομάδες όπως των ομοφυλόφιλων, αφού ο Έλληνας ποδοσφαιριστής είναι κυρίως γυναικοκατακτητής για τον ποδοσφαιρικό φακό. Γενικώς οι περισσότεροι Έλληνες ποδοσφαιριστές φαίνεται μέσω των ταινιών να έχουν ταλέντο και μεράκι, αλλά να μη τα συνδυάζουν με ωριμότητα και ικανότητα μακροπρόθεσμου σχεδιασμού ή ώριμης ανάλυσης του τι συμβαίνει στις ζωές τους. Αν όμως τα ελληνικά ποδοσφαιρικά φιλμ, αναγνωρίζουν πολλά θετικά στους Έλληνες ποδοσφαιριστές, δεν κάνουν το ίδιο με τις διοικήσεις των ομάδων, τους ιδιοκτήτες, δημοσιογράφους και μάνατζερς οι οποίο γενικώς περιγράφονται από απατεώνες έως διαβολικοί.

Πώς θα μπορούσαμε να κλείσουμε αυτό το κείμενο; Ίσως ο καλύτερος τρόπος θα ήταν με μια κριτική και μια πρόταση. Ο ελληνικός κινηματογραφικός φακός εντοπίζει εξαιρετικά σωστά τα μελανά σημεία του ποδοσφαίρου, αλλά αδυνατεί να προτείνει μια εναλλακτική συλλογική λύση.

Παραμένει στο επίπεδο καταγγελίας, αφού ακόμα και στην “ΚΛΗΡΟΝΟΜΟ”, μπορεί να κερδίζει η πλευρά των καλών αλλά επί της ουσίας δεν αμφισβητείται το ποδόσφαιρο ως κτήμα των ανώτερων τάξεων, οι οποίες διαχειρίζονται τις τύχες του. Πέραν λοιπόν της καταγγελίας του νεοφιλελεύθερου εαυτού και της διαφθοράς, έχουμε ανάγκη ένα αθλητικό - ποδοσφαιρικό φιλμ που θα ανοίγει τη δυνατότητα και την αντιπρόταση ενός αντι-ιεραρχικού ποδοσφαίρου απεικονίζοντας για παράδειγμα μια ομάδα ή ένα πρωτάθλημα που λειτουργεί διαφορετικά από το παραδοσιακό καπιταλιστικό μοντέλο, όπου οι παίκτες και οι οπαδοί έχουν περισσότερο έλεγχο και ιδιοκτησία πάνω στην ομάδα, παρά ένας πλούσιος ιδιοκτήτης. Η ταινία θα μπορούσε επίσης να απεικονίσει τους αγώνες της ομάδας και των μελών της ενάντια στις αρνητικές επιπτώσεις του νεοφιλελευθερισμού, όπως η οικονομική απληστία και η εκμετάλλευση.

Έχουμε ανάγκη ένα ποδοσφαιρικό φιλμ, πιο ολιστικό. Να εξετάζει νέες δυνατότητες οργάνωσης του ποδοσφαίρου, την αλληλεγγύη μεταξύ των εργαζόμενων σε αυτό και πως οι λύσεις αναδύονται μέσα απ’ τη συνεργασία και όχι μόνο το ατομικό ταλέντο ή προσπάθεια. Θα έπρεπε ακόμα να επικαιροποιηθεί η κριτική στο αποτέλεσμα της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας στο ποδόσφαιρο, καθώς δε μιλάμε πια μόνο για κάποιους στημένους αγώνες αλλά για διοργανώσεις που εγείρουν πολύ πιο σοβαρά ζητήματα σε έκταση. Ας αναλογιστούμε μια ταινία για το πρόσφατο Μουντιάλ του Κατάρ, τις μεταγραφές και τα συμβόλαια των Messi και Cristiano Ronaldo, των αποκλεισμού ρωσικών ομάδων από διοργανώσεις λόγω γεωπολιτικών διαφορών και συγκρούσεων.

Να φανταστούμε μια ελληνική ποδοσφαιρική ταινία που θα προβάλλει έναν διαφορετικό τρόπο παιχνιδιού ποδοσφαίρου, όπου η αγάπη για το παιχνίδι είναι η κύρια κινητήρια δύναμη και όχι το χρηματικό ποσό που πρέπει να κερδηθεί. Να προβληθούν ομάδες που υποστηρίζονται από’ την κοινότητα γύρω τους κι όχι από πλούσιους κληρονόμους-προέδρους. Όσο για τους Έλληνες ποδοσφαιριστές, αυτοί για τις περισσότερες ταινίες που εξετάσαμε είναι παιδιά της εργατικής τάξης, αλλά ακόμα κι όταν δεν είναι όπως ο Χούλιο, στο “Η ΠΕΝΑ ΕΙΝΑΙ ΟΦΣΑΙΝΤ”, εμφανίζουν πολλά λαϊκά χαρακτηριστικά που το ελληνικό σινεμά συνδέει με την θετική έννοια του “παλικαριού”. Η προθυμία, πχ του Χούλιου να παντρευτεί και να στηρίξει το φτωχό κορίτσι που αγαπά είναι κάτι που επιβραβεύεται και προβάλλεται στον ελληνικό κινηματογράφο.

Ποιό θα είναι το κοινωνικό υποκείμενο των αλλαγών που προτείνονται εδώ; Είναι αρκετά σαφές πως η ριζοσπαστικοποίηση των ποδοσφαιριστών μέσω του ποδοσφαιρικού συνδικαλισμού θα ήταν ένα μεγάλο βήμα, αλλά ακόμα πιο σημαντικός μοιάζει ο ρόλος των οπαδικών κοινοτήτων. Η διαδικασία εμπορευματοποίησης του σύγχρονου ποδοσφαίρου προκάλεσε και προκαλεί ένα κύμα διαμαρτυρίας. Η κυριαρχία του χρήματος ενισχύει σταδιακά τις φωνές εκείνες που δεν δέχονται να γίνουν εμπόρευμα και καταναλωτές είτε ως αθλητές είτε ως κοινό. Η δυσπιστία απέναντι στο ποδόσφαιρο, η απόσυρση από τα στάδια μεγάλης μερίδας κόσμου που παλαιότερα υπήρξε από τους πλέον φανατικούς είναι αποτέλεσμα της κυριαρχίας του καταναλωτισμού και της ιδεολογία του νεοφιλελευθερισμού.

8. Βιβλιογραφία.

Ταινίες και Ντοκιμαντέρ.

DVD. (n.d.). *History of Football: The Beautiful Game*. whole.

Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου , Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση (ΕΡΤ). (1988). *Η φανέλα με το "9"*. Ελλάδα.

Ηνωμένοι κινηματογραφιστάι. (1956). *Οι άσσοι των γηπέδων*. Ελλάδα.

Η Κληρονομός. (2009). Ελλάδα.

Θύρα 7, η μεγάλη στιγμή. (1983). Ελλάδα.

Ο διαιτητής . (1963). Ελλάδα.

Τζαλ Φιλμ. (1963). *Ο τρελλάρας*. Ελλάδα.

Φίνος Φιλμ. (1972). *Η Ρένα Είναι Όφ-σάιντ*. Ελλάδα.

Ελληνική βιβλιογραφία.

Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*. Μεταίχμιο .

Sorlin, P., Δερμεντζόπουλος, X., & Μαρκέτου, Π. (2006). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου: Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία*. Μεταίχμιο.

Αθανασάτου, Γ. (2001). *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950 - 1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ).

Γκέλη, Β. (2014). *Δημοφιλείς κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*. Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Σχολή Φιλοσοφική.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002). Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη. In *1949-1967 η εκρηκτική εικοσαετία: επιστημονικό συμπόσιο (10-12 Νοεμβρίου 2000)* (σελ. 163–176). Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Δημητρίου, Σ. (2005). *Κριτική διεπιστημονικότητα*. Σαββάλας.

Δημητροπούλου, Μ. (2020). «Κινήματα διαμαρτυρίας, αυτοοργάνωση και αθλητικός ακτιβισμός. Το παράδειγμα της «Αυτόνομης» Π.Ο. Πάτρας». *Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία στα πλαίσια του προγράμματος: Αθλητικές Σπουδές: Κοινωνιολογία, Ιστορία, Ανθρωπολογία (ΑΣΚ)*. ΕΑΠ.

Ζαϊμάκη, Γ., & Φουρναράκη, Ε. (2015). *Κοινωνία και αθλητισμός στην Ελλάδα: Κοινωνιολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις*. Αλεξάνδρεια.

Ζαϊμάκης, Γ., & Κοταρίδης, Ν. (2013). "Η πολιτική οικονομία του ποδοσφαίρου στην ύστερη νεωτερικότητα. "Εμπορευματοποίηση, παγκοσμιοποίηση και αποικιοποίηση. In *Ποδόσφαιρο και κοινότητες οπαδών: Αντιπαλότητες και πολιτικές της ταυτότητας*. Πλέθρον.

Κάραλης, Β. (2013). *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος Ως Σύγχρονο Ιστοριογραφικό Πρόταγμα*

(Μερικά Μεθοδολογικά Ζητήματα). Από: <https://openjournals.library.sydney.edu.au>.

Κολοβός, Ν. (1998). *Ο Κινηματογράφος ως ΜΜΕ στο τέλος του 20ου αιώνα. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Κοινωνιολογίας. Πάντειο Πανεπιστήμιο.*

Κυπριανός, Π., & Χουμεριανός, Μ. (2009). *Ανατομία των ποδοσφαιρικών παθών*. Διόνικος.

Κωνσταντινάκος, Π. (2020). *Κοινωνιολογία των πολιτισμικών δραστηριοτήτων*. Παπαζήση.

Μπογιόπουλος, Ν., & Μηλάκας, Δ. (2016). *Μια θρησκεία χωρίς απίστους: Ποδόσφαιρο*.

Αθήνα: ΚΨΜ.

Παπαδοπούλου, Ε. (2005). *Ελληνικός Κινηματογράφος 1950-60: Οι μεγάλοι δημιουργοί*.

Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία. Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας.

Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Παπαστάμου, Σ., & Μαντόγλου, Α. (Eds.). (1995). *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα.

Οδυσσέας.

Πετμεζάς, Σ., Αποστολάκη, Λ., & Ζαϊμάκης, Γ. (2014). Πολιτισμικός ιμπεριαλισμός και σπορ στην Ανατολική Μεσόγειο και την Κρήτη: ο ρόλος των Βρετανικών στρατευμάτων. In *Κυριαρχίες και συνειδήσεις στην Ανατολική Μεσόγειο 1880-1920*. Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών.

Ποθουλάκης, Χ. (2015). *Η εργατική τάξη στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1960-2000. Παραλληλισμοί και αντιθέσεις με ξένες κινηματογραφίες. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Φιλολογίας. Πανεπιστήμιο Κρήτης.*

Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα Είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://hdl.handle.net/11419/5729>

Στεφανή, Ε. (1997). *Οι αναπαραστάσεις της Ελλάδας στις εθνογραφικές ταινίες ξένων δημιουργών: 1960-1980*. Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Τσούμας, Θ., & Χουμεριανός, Μ. (2017). *Επαγγελματισμός και συνδικαλισμός στο ποδόσφαιρο (1975-1982), Ο Πανελλήνιος Σύνδεσμος Αμειβομένων Ποδοσφαιριστών (Πσαπ) και η εφημερίδα του "Ο ποδοσφαιριστής"*. OPPORTUNA.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

Archer, N. (2020). UEFA at the movies: Producing space in the 21st century footballfilm. *Sport in Society*, 25(8), 139–144. <https://doi.org/10.1080/17430437.2020.1825381>

Archer, N. (2022). Don't believe in miracles: The British sports film in the era of sporting rationalization. *Sport in Society*, 1–15. <https://doi.org/10.1080/17430437.2022.2130052>

Babington, B. (2014). *The sports film: Games people play*. Columbia University Press.

Briley, R., Schoenecke, M. K., & Carmichael, D. A. (2008). *All-stars & movie stars: Sports in film & history*. University Press of Kentucky.

Coakley, J. J., & B., R. (2010). Marxist theories. In *Handbook of Sports Studies* (pp. 28–47). essay,

SAGE.

Delaney, T., & Madigan, T. (2021). *The Sociology of Sports An Introduction*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Dunning, E. (2000). Toward a sociological understanding of football hooliganism as a world phenomenon. *European Journal on Criminal Policy and Research*, 8(2), 141–162.
<https://doi.org/10.1023/a:1008773923878>

Elias, N., & Dunning, E. (1986). *Quest for excitement: Sport and leisure in the civilizing proc*

Basil Blackwell.

Ekinci Mehmet Uğur. (2009). *The unwanted war: The diplomatic background of the ottoman-Greek War of 1897*. VDM.

Ewers, C. (2022). *rocky v the wrestler: Sport as genre, shifting ideology, and the doubleness of the sports film*. *Textual Practice*, 1–18. <https://doi.org/10.1080/0950236x.2022.2112068>

Giulianotti, R. (2012). *Sport a critical sociology*. Polity.

Jones, G. (2019). In praise of an ‘invisible genre’? an ambivalent look at the fictional sports feature film. *Sport in Films*, 1–13. <https://doi.org/10.4324/9781315878294-1>

Karalis, V. (2013). *A history of Greek cinema*. Bloomsbury.

Kazaz, M., & Özkent, Y. (2016). “football is never only football”: Semiotic Analysis of the film ‘looking for Eric.’ *Proceedings of the 23rd International Academic Conference, Venice*. <https://doi.org/10.20472/iac.2016.023.048>

Miller, A. (2007). Winning It All: The Cinematic Construction of the Athletic American Dream . In *American dreams dialogues in U.S. studies* (pp. 103–121). essay, Cambridge Scholars.

Moscovici, S., & Marková, I. (1998). Presenting social representations: A conversation. *Culture & Psychology*, 4(3), 371–410. <https://doi.org/10.1177/1354067x9800400305>

Mukerji, C., & Bourdieu, P. (2008). Sport and social class. In *Rethinking popular culture: Contemporary perspectives in cultural studies* (pp. 357–373). essay.

PARKER, I. A. N. (1987). Social Representations: Social Psychology's (mis)use of sociology. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 17(4), 447–469. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.1987.tb00108.x>

Poulton, E., & Roderick, M. (2008). Introducing sport in films. *Sport in Society*, 11(2-3), 107–116. <https://doi.org/10.1080/17430430701823349>

Rail, G., & Harvey, J. (1995). Body at work: Michel Foucault and the Sociology of Sport. *Sociology of Sport Journal*, 12(2), 164–179. <https://doi.org/10.1123/ssj.12.2.164>

Rowe, D. (2008). *Sport, culture and the media: The unruly trinity*. Open University Press.

Sewart, J. J. (1987). The commodification of Sport. *International Review for the Sociology of Sport*, 22(3), 171–192. <https://doi.org/10.1177/101269028702200303>

Sugden, J., & Tomlinson, A. (2005). *Power games: A critical sociology of sport*. Routledge.

Tudor, A. (2015). *Image and influence: Studies in the Sociology of Film*. Routledge.

Whannel, G. (2008). Winning and losing respect: Narratives of Identity in Sport Films. *Sport in Society*, 11(2-3), 195–208. <https://doi.org/10.1080/17430430701823422>

Ιστοσελίδες γενικών πληροφοριών για τις ταινίες της εργασίας.

Filmy.gr * *Η Εγκυρη Βάση ταινιών & κριτικών στην Ελλάδα*. (n.d.). Retrieved January 31, 2023, from <https://www.filmy.gr/>

IMDb.com. (n.d.). *Ratings, reviews and movies & TV shows*. IMDb. Retrieved January 31, 2023, from <https://www.imdb.com/>

The Movie Database (TMDB). (n.d.). Retrieved January 31, 2023, from <https://www.themoviedb.org/>

RetroDB. (n.d.). Retrieved January 31, 2023, from <https://www.retrodb.gr/>

Sports Films. (n.d.). In *ENCYCLOPEDIA.COM*.

Ελληνικός κινηματογράφος. (2022, May 28). Retrieved January 31, 2023, from <https://ellinikoskinimatografos.gr/>

Ταινιοθήκη της Ελλάδος. (n.d.). Retrieved January 31, 2023, from <http://www.tainiothiki.gr/el/>