ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΒΟΥΡΑΣ

Δρώμενο και δραματουργία. Η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του έθνικ

Αστικός ορθολογισμός και παγκοσμιοποίηση

Η σύγχρονη εποχή είναι μια εποχή έντονων αντιφάσεων.[1] Κυριαρχεί διεθνώς ένα πολύτροπο παιχνίδι λογικών που ταλαντεύονται ανάμεσα στο μέρος και στο όλο, στο τοπικό και στο παγκόσμιο, στο εδώ και στο εκεί, στην ατομικότητα και στη μαζικότητα, στο οικείο και στο ξένο, στον Εαυτό και στον Άλλο. Η κριτική θεωρία, ιδίως η μαρξιστική, αποδίδει την αντιφατικότητα της νεωτερικής εποχής στον καπιταλισμό.[2] Ωστόσο, η κατανόηση ενός πολιτισμικού φαινομένου, όπως είναι η αντιφατικότητα, δεν είναι δυνατόν να βασιστεί αποκλειστικά σε μια οικονομική ερμηνεία.[3] Η εναλλακτική αντιμετώπιση του συγκεκριμένου φαινομένου ως «ιδεολογικού», με έμφαση στις ιστορικές και τις πολιτικές του διαστάσεις, αποτελεί ενδεχομένως μια «λεπτότερη» κριτική θεώρηση, αλλά δεν παύει να εξαρτάται από μια οικονομική ερμηνευτική αντίληψη του θέματος. Η αντιφατικότητα αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της δυτικής νεωτερικότητας και συνδέεται άμεσα με τις ανθρωποκεντρικές αρχές της εκκοσμίκευσης και της ατομικότητας ήδη από την εποχή της Αναγέννησης. Σε αυτές τις αρχές θεμελιώθηκε η δυτική νεωτερική κοινωνία, σε αυτές στηρίχθηκε ο Διαφωτισμός, και πάλι μέσα από αυτές εκδηλώνεται η σύγχρονη, μετα-νεωτερική της έκφραση, μια ηγεμονική άποψη της οποίας είναι η παγκοσμιοποίηση.[4] Σύμφωνα με τη μαρξιστική κριτική του καπιταλισμού, η νεωτερική συνθήκη ζωής οφείλει την ιδεολογική της εδραίωση στην αστική τάξη, η οποία προώθησε τη δική της αντίληψη περί ορθού λόγου με σαφή οικονομικά και πολιτικά κίνητρα. Στο θεωρητικό πυρήνα του αστικού ορθολογισμού βρίσκεται ένας ιεραρχικός δυϊσμός, με αποτέλεσμα οι ερμηνείες του –όποιες και αν είναι

αυτές– να αναδεικνύουν και να νομιμοποιούν ιδεολογικά την αστική συνθήκη ως μια ανώτερη αντίληψη και πρακτική ζωής σε σχέση με άλλες, αντίστοιχες, αντιλήψεις και πρακτικές. Το αστικό Εγώ δηλώνει την παρουσία του μέσα από τη συνάρθρωσή του με το σημαντικό του Άλλο. Σύμφωνα με τη μαρξιστική θεωρία, στην αστική ιεράρχηση του κόσμου το καπιταλιστικό Άλλο είναι το προλεταριάτο και, κατ' επέκταση, το «λαϊκό στοιχείο» της βιομηχανικής και μεταβιομηχανικής κοινωνίας. Στη βάση του ιεραρχικού αυτού δυϊσμού, ο αστικός ορθολογισμός παρήγε νέους κανόνες αντίληψης και αξιολόγησης του κόσμου, διαμορφώνοντας τις ηθικές, πολιτικές και αισθητικές αρχές που ήταν αναγκαίες για τη δική του ιδεολογική ερμηνεία της πραγματικότητας. Μια σημαντική έκφραση της δυϊστικής λογικής του αστικού ορθολογισμού αποτελεί η ιεραρχική διάκριση μεταξύ «υψηλού» και «χυδαίου» στην τέχνη.[5] Στην αξιολογική αντίληψη του «υψηλού» και του «χυδαίου» στηρίζεται η αστική ορθολογική θεώρηση της σχέσης μεταξύ δρώμενου και δράματος, στην οποία γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ ιερού και κοσμικού στοιχείου, μεταξύ ιεροπραξίας και δραματουργίας.[6] Η διάκριση ανάμεσα στην ιεροπραξία και στη δραματουργία προϋποθέτει τόσο την αυτονόμηση του δραματικού στοιχείου από το τελετουργικό περιβάλλον του δρώμενου όσο και την ανεξαρτητοποίηση του ατόμου –τελεστή, θεατή και ακροατή– από το κοινοτικό *είναι* και *γίγνεσθαι*. Η εξέλιξη αυτή αντανακλά μια δομική πολιτισμική αλλαγή, καθώς η εκκοσμίκευση μιας ιερουργικής πρακτικής ως καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και η εξατομίκευση της κοινοτικής παρουσίας του προσώπου σε κοινωνικώς απομονωμένο, πολιτικά αυτόνομο άτομο σηματοδοτούν θεμελιώδεις αλλαγές στην οικονομική, κοινωνική και πολιτική συγκρότηση ενός συγκεκριμένου ιστορικά πολιτισμικού μορφώματος. Στη δυτική νεωτερικότητα, η εκκοσμίκευση του ιερού και η εξατομίκευση του κοινοτικού αποτελούν βασικές διαστάσεις ενός ανιστορικού ορθολογισμού, που επιδιώκει τη ρήξη με την «παράδοση» με σκοπό την «πρόοδο». Η αντίληψη αυτή εκφράζει, παράλληλα, και μια νοησιαρχική θεώρηση της πραγματικότητας, η οποία αναπαράγει και νομιμοποιεί την ηγεμονική ανωτερότητα της αστικής τάξης. Μια από τις πλέον σημαντικές αντιφάσεις τού αστικού ορθολογισμού στο χώρο της τέχνης και της επικοινωνίας γίνεται αντιληπτή με την αντιπαράθεση δυο διακριτών μορφών πολιτισμικής επιτέλεσης (cultural performance): του φεστιβάλ και του θεάματος (spectacle).[7]

Το φεστιβάλ είναι μια μορφή *πολιτισμικής επιτέλεσης* η οποία έχει χαρούμενο και εορταστικό χαρακτήρα: μια δημόσια γιορτή.[8] Χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε φεστιβάλ αποτελεί η ενσώματη παρουσία του κοινού των εκδηλώσεων. Το κοινό συνδέεται με το φεστιβάλ μέσα από μια σχέση επιτέλεσης που δεν είναι ιεροπραξία. Η ζωντανή παρακολούθηση του φεστιβάλ από το κοινό του αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για τη λειτουργία της σκηνικής αυτής συνθήκης πολιτισμικής επι-

τέλεσης. Ως δημόσια γιορτή, το φεστιβάλ είναι από τη φύση του πολυσυλλεκτικό και ετερογενές. Η πανηγυρική του πολυφωνία αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια για δραματουργική χειραγώγηση των τεκταινομένων σε αυτό. Άλλο πράγμα είναι η επιτελεστική διαχείριση ετερογενών πολιτισμικών εκφράσεων και εντελώς άλλο η δραματουργική σκηνοθεσία μιας πολυσυλλεκτικής πολιτισμικής επιτέλεσης. Στην περίπτωση του θεάματος συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η επιτελεστική συνθήκη του θεάματος θεμελιώνεται πάνω στην ιδέα της «απόστασης» μεταξύ κοινού και τελεστών και στην ιδέα της «ελεύθερης σχέσης» του θεατή με το έργο. Στο θέαμα, ο θεατής ταξιδεύει ελεύθερα με τη φαντασία του, χωρίς να έχει σωματική επαφή με τα τεκταινόμενα, ενώ μπορεί να κάνει, ταυτόχρονα, και άλλα εντελώς άσχετα μεταξύ τους πράγματα, ακόμη και να διακόπτει την παρακολούθηση προσωρινά και να επιστρέφει σε αυτήν όποτε το επιθυμεί. Το θέαμα και το ακρόαμα του θεάματος, που λειτουργεί ως συμπλήρωμα της οπτικής προτεραιότητας που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη επιτελεστική συνθήκη, αποτελούν βασικές μορφές έκφρασης και επικοινωνίας στο χώρο των σύγχρονων μέσων μαζικής επικοινωνίας και το διαδίκτυο. Η επιτελεστική αντίθεση ανάμεσα στο φεστιβάλ και το θέαμα έχει δομικό χαρακτήρα. Εκφράζει μια ευρύτερη αντίθεση, η οποία διαφοροποιεί το εδώ από το εκεί, το οικείο της ενσώματης συμμετοχής από το οικείο της φαντασιακής ή εικονικής σχέσης. Πρόκειται για μια σημαντική διάσταση του σύγχρονου νεωτερικού ορθολογισμού, της αισθητικής και της ιδεολογίας του. Στα σύγχρονα φεστιβάλ και θεάματα, οι ιδεολογικές και οι αισθητικές διαστάσεις της επιτέλεσης συμβάλλουν στη θεμελίωση μιας νέας, καλλιτεχνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας, που δεν είναι ενιαία και μονολογική, αλλά ετερογενής και πολυφωνική. Το φεστιβάλ και το θέαμα αποτελούν μεγάλης κλίμακας μορφές επιτέλεσης. Η δημοτικότητά τους εξαρτάται από τη μαζικότητα της παρακολούθησής τους. Με αυτή την έννοια, η επιτέλεση ενός φεστιβάλ ή ενός θεάματος συνδέεται έμμεσα ή άμεσα με την παγκοσμιοποίηση. Εάν δεν εντάσσονται στο παγκόσμιο οικονομικό σύστημα ως ειδική κατηγορία εμπορεύματος, τα φεστιβάλ και τα θεάματα γίνονται αντιληπτά από το κοινό τους ως διαδικασίες «μεταφοράς» μιας πραγματικότητας σε μιαν άλλη. Με άλλα λόγια, τα φεστιβάλ και τα θεάματα εντάσσουν και, παράλληλα, αναδεικνύουν τα πολιτισμικά μορφώματα των τοπικών κοινωνιών της υφηλίου σαν μια πολλαπλή διαφορετικότητα σε σχέση με το δυτικό νεωτερικό πολιτισμό, η παρουσίαση της οποίας αναπαράγει και νομιμοποιεί τις αισθητικές και ιδεολογικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης.[9] Στην παγκοσμιοποίηση, η λογική της ανάδειξης του «διαφορετικού» είναι αλληλένδετη με την οικειοποίηση του «αντίθετου» και την εξωτικοποίηση του «Άλλου». Το διαφορετικό, το αντίθετο και το Άλλο μετουσιώνονται σε μια συμβολική πολλαπλότητα που επιβεβαιώνει την κυριαρχία του θεατή ως δημιουργού και καταναλωτή του κόσμου του, του Εγώ που διαμορ-

φώνει την ετερότητά του έτσι ώστε αυτή να μην απειλεί την υποκειμενικότητά του. Αντίθετα, να την αποθεώνει.

Τα φεστιβάλ και τα θεάματα χαρακτηρίζονται από μια διάσταση η οποία ενδιαφέρει άμεσα τις δυνάμεις και τις δομές της παγκοσμιοποίησης. Η διάσταση αυτή δεν είναι οικονομική αλλά ρητορική. Τα φεστιβάλ και τα θεάματα αναγνωρίζονται από το ευρύτερο κοινό ως μαζικές, δηλαδή ιδιαίτερα μεγάλης κλίμακας, μορφές επιτέλεσης πολιτισμού. Η μεγάλη αναγνωρισιμότητα των συγκεκριμένων μορφών επιτέλεσης πολιτισμού τις συνδέει δυνάμει με την παγκοσμιοποίηση. Η ευρεία αναγνωρισιμότητα ενός αγαθού αποτελεί προϋπόθεση για τη δημοτικότητά του, η οποία είναι αναγκαία για την εμπορευσιμότητά του. Ωστόσο, η διαπίστωση αυτή δεν μπορεί να χρησιμεύσει και σαν θεωρητική βάση για τη διατύπωση της υπόθεσης ότι τα φεστιβάλ και τα θεάματα πολιτισμού αποτελούν αισθητικά και ιδεολογικά μέσα προβολής της παγκοσμιοποίησης. Υπάρχουν φεστιβάλ και θεάματα που υπηρετούν την παγκοσμιοποίηση. Αλλά υπάρχουν και φεστιβάλ και θεάματα τα οποία, παρά την επιχειρησιακή συνάφειά τους με τη συνθήκη αυτή, δεν την υποστηρίζουν. Ορισμένα επιτελεστικά μορφώματα αδιαφορούν για την παγκοσμιοποίηση, ενώ άλλα, όπως, για παράδειγμα, ορισμένα σύγχρονα φεστιβάλ και θεάματα, στρέφονται απροκάλυπτα εναντίον της. Τη χλευάζουν και διαφοροποιούνται ιδεολογικά από αυτήν.

Τα φεστιβάλ και τα θεάματα έχουν μια ιδιότυπη –ιδεολογική και ρητορική– σχέση με την παγκοσμιοποίηση. Ως διακριτές μορφές *επιτέλεσης*, εκφράζουν χώρους πολιτισμού στους οποίους η ρητορική του διαφορετικού συναντά την ιδεολογία του παγκόσμιου. Η ρητορική και ιδεολογική αυτή ιδιοτυπία αποτελεί δομική διάσταση στη θεώρηση του λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού από το δυτικό νεωτερικό ορθολογισμό. Η ιστορική συνθήκη της δυτικής νεωτερικότητας παρήγε δύο διακριτές ιδεολογικές παραστάσεις του «λαϊκού παραδοσιακού»: το νεωτερικό *φολκλόρ* και το μετα-νεωτερικό *έθνικ*. Τα μορφώματα αυτά εκφράζουν, ως εννοιολογικές κατασκευές, μια κυρίαρχη αντίληψη για τον πολιτισμικό Άλλο, είτε πρόκειται για τη λαϊκή ετερότητα του αστικού υποκειμένου, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην περίπτωση του *φολκλόρ*, είτε για τη μη δυτική ετερότητα του σύγχρονου νεωτερικού υποκειμένου, με την πρόσληψη του Άλλου ως *έθνικ* παρουσίας, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Με τον όρο *folklore*, που σημαίνει κυριολεκτικά «γνώση του λαϊκού» (folk-lore), η ιστορικότητα των πολιτισμών και η διαφορετικότητα των κοινωνιών έγιναν αντικείμενο διαχείρισης από τον αστικό ορθολογισμό.[10] Το αστικό υποκείμενο επινόησε το λαϊκό αντικείμενο, θεμελιώνοντας έτσι μια εξαρχής άνιση σχέση, η οποία είχε άμεσες και σοβαρές επιστημολογικές και ηθικές/πολιτικές επιπτώσεις. Όταν το λαϊκό στοιχείο εκφράζεται με τους δικούς του όρους είναι ασύλληπτο για το αστικό υποκείμενο: στην ουσία, δεν

υπάρχει. Υπάρχει μόνο ως «λαϊκό», δηλαδή ως θεωρητική κατασκευή του αστικού υποκειμένου. Σημαντικό ζήτημα στη θεώρηση αυτή αποτελεί η ανίχνευση του «λαϊκού» ως «παλαιού» και «αληθινού», με βασικά αξιολογικά κριτήρια την αξιοπιστία της ανακάλυψης και την «αυθεντικότητα» της αποκάλυψης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η επιστημονική γνώση του λαϊκού στοιχείου και η λαϊκή γνώση του ίδιου στοιχείου ταυτίζονται στη διεθνή ορολογία, όπως συμβαίνει με τον αγγλικό όρο *folklore*.[11] Από την άλλη, ο όρος *έθνικ* υποδηλώνει, για το σύγχρονο νεωτερικό υποκείμενο, την πολιτισμική διαφορετικότητα, την οποία το ίδιο αντιλαμβάνεται ως ετερότητα της υποκειμενικότητάς του.[12] Η ιδέα του φολκλόρ είναι μια έκφραση του αστικού ορθολογισμού η οποία εξακολουθεί να ισχύει στην εποχή του *έθνικ*. Ό,τι συμβαίνει με το *φολκλόρ*, το ίδιο ισχύει για το *έθνικ*: στην παγκοσμιοποίηση, το ηγεμονικό υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον πολιτισμικό Άλλο σαν μια διαφορετικότητα. Ο Άλλος δεν γίνεται αντιληπτός με τους δικούς του όρους, αλλά μόνο σαν μια *έθνικ* πρόσληψη του ηγεμονικού υποκειμένου. Με άλλα λόγια, ο πολιτισμικός Άλλος υπάρχει, για το συγκεκριμένο υποκείμενο, μόνον σαν μια παγκοσμιοποιημένη και συνάμα παγκοσμιοποιητική αντίληψη περί διαφορετικότητας. Στην περίπτωση δηλαδή του *έθνικ*, ο μετα-νεωτερικός ορθολογισμός επινόησε μια έννοια για να ταυτίσει μια εξωτερική πραγματικότητα και να την καταστήσει στοιχείο της ετερότητάς του. Πρόκειται για μια σχέση οικειοποίησης του Άλλου –μια *έθνικ* ετερότητα– με ανάλογες επιπτώσεις με εκείνες που είχε η οικειοποίηση του Άλλου ως *φολκλόρ*. Η *έθνικ* διαφορετικότητα ενός πολιτισμικού μορφώματος παραπέμπει στη διαφορετικότητα του μορφώματος αποκλειστικά ως αντικειμένου γνώσης. Δεν περιλαμβάνει και τη διαφορετικότητά του ως υποκειμένου μιας, πράγματι άλλης, διαφορετικής ως προς τη θεώρηση αναφοράς, γνώσης και πράξης. Το *έθνικ* στοιχείο δεν είναι παρά το γνωστικό αντικείμενο μιας συναλλακτικής διαφοροποίησης για το κυρίαρχο υποκείμενο της παγκοσμιοποίησης.

Καθώς τόσο το φολκλόρ όσο και το *έθνικ* αποτελούν αναπαραστάσεις του λαϊκού πολιτισμικού στοιχείου, τίθεται το ερώτημα πώς οριοθετείται η σημασία της έννοιας *λαϊκός* σε σχέση με τις σημασίες των εννοιών *φολκλόρ* και *έθνικ*. Καταρχάς, το *λαϊκό* στο φολκλόρ παραπέμπει στην ετερότητα του υποκειμένου της αστικής τάξης, δηλαδή στην αγροτική παραδοσιακή κουλτούρα. Για το μαρξισμό ωστόσο, το *λαϊκό* ταυτίζεται με το προλεταριάτο, με αποτέλεσμα το *λαϊκό* του μαρξισμού να αντιτίθεται ιδεολογικά στον ηγεμονικό ορθολογισμό της αστικής τάξης. Συνεπώς, για την ιδεολογία του φολκλόρ το λαϊκό στοιχείο έχει δύο διακριτές σημασίες, η ρητορική των οποίων διαφέρει ριζικά. Ως αγροτικό παραδοσιακό μόρφωμα, το λαϊκό φολκλόρ αποτελεί επιστημονική κατασκευή χωρίς πολιτικές διαστάσεις. Αντίθετα, το «λαϊκό» στο μαρξισμό έχει κριτικό ιδεολογικό χαρακτήρα και πολιτικό προσανατολισμό. Η σημασιολογική διττότητα του λαϊκού στο νεωτερικό ορθο-

λογισμό απαντά και στη μετα-νεωτερική επινόηση του *έθνικ*. Η εμπορευματοποίηση της πολιτισμικής διαφοράς στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης προβάλλει σαν μια καθαρά οικονομική, απαλλαγμένη από πολιτικές διαστάσεις, αναπαράσταση του σύγχρονου «λαϊκού» Άλλου από το υποκείμενο της παγκοσμιοποίησης, που διαχειρίζεται οικονομικά και ιδεολογικά τη διαφορετικότητα του Άλλου σαν αναπόσπαστο κομμάτι της δικής του ετερότητας. Τη μη πολιτική αυτή αναπαράσταση του λαϊκού στοιχείου ως έθνικ συνοδεύει μια καθαρά πολιτική θεώρηση του έθνικ με σαφή κριτικό προσανατολισμό, ο οποίος στρέφεται ενάντια στις δυνάμεις και τις δομές της αναπαράστασης, μέσα από τις οποίες διενεργείται και νομιμοποιείται από το ηγεμονικό υποκείμενο της παγκοσμιοποίησης η αναγωγή της οντολογικής και θεωρητικής ιδιαιτερότητας του πολιτισμικού Άλλου σε μια αυτόαναφορική ψυχοπολιτισμική κατηγορία γνώσης. Πολλοί καλλιτέχνες του «κόσμου» (world artists) εκφράζουν την τέχνη τους στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιητικής λογικής του *έθνικ*, κερδίζοντας έτσι, εκτός από χρήματα, φήμη και αναγνωρισιμότητα. Στο σημείο αυτό η *έθνικ* διαχείριση της πολιτισμικής διαφοράς ακολουθεί δύο δρόμους. Ο πρώτος δρόμος είναι η ένταξη των καλλιτεχνικών προϊόντων στο καπιταλιστικό σύστημα, ενώ ο δεύτερος είναι η κριτική διαφοροποίηση από αυτό. Στη λογική του δεύτερου αυτού δρόμου εντάσσονται οι σύγχρονοι καλλιτέχνες του κόσμου οι οποίοι επαναφέρουν στο προσκήνιο της σύγχρονης εποχής την πολιτισμική τους παράδοση σαν μια ιστορικά και βιωματικά αυτόνομη πραγματικότητα. Μέσα από την κριτική αυτο-παρουσίασή τους, οι *έθνικ* αυτοί καλλιτέχνες διεκδικούν την αναγνώριση από τις δυνάμεις και τις δομές της παγκοσμιοποίησης ως ισότιμου εταίρου. «Ισότιμου», στο *είναι* και στο *γίγνεσθαι*, στο *φαίνεσθαι* και στο *θεωρείν*.

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις επικοινωνιακά μεγάλων και καλλιτεχνικά μεγαλοπρεπών θεαμάτων, με έντονα και πλούσια στοιχεία από φολκλόρ και έθνικ, αποτελούν οι Τελετές Έναρξης και Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων.[13] Μια τέτοια περίπτωση είναι και η Τελετή Λήξης της 28ης Ολυμπιάδας, που έγινε στην Αθήνα το 2004. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσω το σχεδιασμό και την επιτέλεση αυτής της τελετής, με σκοπό να δείξω πώς διαπλέκεται η θεωρητική με την πρακτική πλευρά της Τελετής. Ο σχεδιασμός και η επιτέλεση της Τελετής Λήξης αποτελούν δύο βασικές αναλυτικές διαστάσεις για την πραγμάτευση του ζητήματος «Η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του *έθνικ*». Ειδικότερα, στο πεδίο της επιτέλεσης, η τελετή προσεγγίζεται διττά, ως δρώμενο και ως δραματουργία. Το δρώμενο και η δραματουργία αποτελούν διακριτές μορφές πολιτισμικής *επιτέλεσης*, οι οποίες, παρά τις δομικές διαφορές που έχουν μεταξύ τους, παρουσιάζουν και σημαντικές συνάφειες. Το δρώμενο και η δραματουργία συνυπάρχουν και αλληλοδιαμορφώνονται στην Τελετή Λήξης. Στοιχεία από παλαιές μορφές πολιτισμικής επιτέλεσης αλλη-

λοδιαπλέκονται με άλλα στοιχεία που παραπέμπουν σε νέες επιτελεστικές εκφράσεις, σε μια συνύπαρξη ετερογενών χαρακτηστιστικών, συμβάλλοντας ενεργά στη συγκρότηση της ιδέας της Τελετής και στην επιτέλεσή της.

Η Τελετή Λήξης: σχεδιασμός

Στο επίσημο πρόγραμμα της Τελετής Λήξης της 28ης Ολυμπιάδας παρουσιάζεται η βασική ιδέα πάνω στην οποία στηρίχθηκε ο σχεδιασμός της τελετής, μέσα από το πανηγυρικό μήνυμα του καλλιτεχνικού διευθυντή Δημήτρη Παπαϊωάννου:

> Είναι η γιορτή της ζωής, ο χορός και το τραγούδι, ο ήλιος που φωτίζει την Τελετή Λήξης. Οδηγός μας ο αρχαίος θεός Διόνυσος, που έμαθε στους Έλληνες την Έκσταση και τη Μέθη.
>
> Καθίστε στο τραπέζι μας, τραγουδήστε και χορέψτε μαζί μας. Δεν υπάρχει τίποτα στ' αλήθεια άξιο να χωρίζει τους ανθρώπους. Φίλοι από όλο τον κόσμο, ήταν χαρά μας που ανοίξαμε το σπίτι μας για σας. Τώρα που πλησιάζει η ώρα του αποχαιρετισμού, ας κρατήσουμε για πάντα στην καρδιά μας τη φλόγα που μας ένωσε.
>
> Καλή διασκέδαση![14]

Παρόμοιες σκέψεις εκφράζονται στο πανηγυρικό μήνυμα των κύριων συντελεστών της Τελετής, της Δημιουργικής Ομάδας Τελετής Λήξης:

> Ένα μεγάλο γλέντι ελληνικό, ήταν η ομόφωνη απόφασή μας για τη γιορτή του τέλους. Μέσα σε ένα λιβάδι από χρυσά στάχυα, συμβολικό τοπίο συνάντησης κι εκδήλωσης της πιο παλιάς ανθρώπινης ελπίδας από τη σπορά στον θερισμό, χοροί, πολύχρωμα κοστούμια και ήχοι από όλες τις γωνιές της Ελλάδας χαιρετούν τον κόσμο.
>
> Πολύτιμος συνεργάτης ο Λευτέρης Δρανδάκης. Το μεγαλύτερο στοίχημα της μεταφοράς του αυθόρμητου ελληνικού γλεντιού σε άμεσο και πανανθρώπινο επικοινωνιακό κώδικα αναλαμβάνει και σκηνοθετεί ο Θωμάς Μοσχόπουλος. Τίτλος του «Ας κρατήσουν οι χοροί». Αγαπημένοι Έλληνες τραγουδιστές, αυθεντικοί παραδοσιακοί χορευτές και ακούραστοι εθελοντές σε μια δυναμική σπείρα που θέλουμε να ενώσει όλο τον κόσμο. Καθώς η αυλαία πέφτει, ευχή μας όρθιοι, χορεύοντας να αποχαιρετήσουμε τον πλανήτη.[15]

Η Τελετή Λήξης σχεδιάστηκε σαν μια γιορτή αποχαιρετισμού του κόσμου που, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, μετείχε στους Ολυμπιακούς Αγώνες: των αθλητών, των επισκεπτών και θεατών, των επαγγελματιών κάθε είδους που ασχολήθηκαν με τους Αγώνες, των εθελοντών και του απλού κοινού. Μια γιορτή σαν ένα γλέντι που επισφραγίζει μια φιλοξενία. Η Τελετή Λήξης, όπως τη συνέλαβαν οι δημιουργοί της, είχε διττό χαρακτήρα. Ήταν υπερθέαμα και γιορτή, τέχνη και διασκέδαση, πράξη

δραματουργίας και πράξη εκτόνωσης. Σε ερώτημα δημοσιογράφου, λίγο πριν από την 29η Αυγούστου 2004, ημέρα τέλεσης της Τελετής Λήξης, εάν, ορισμένως, η Τελετή Λήξης προβλεπόταν να είναι η συνέχεια και το κλείσιμο της Τελετής Έναρξης, ο Παπαϊωάννου αποκάλυψε μια σημαντική πλευρά του σχεδιασμού:

> Όχι! Εντελώς διαφορετική. Σε στυλ και συμπεριφορά. Πιο χαλαρή. Ελληνικό τραγούδι και ελληνική μουσική, παρά μια τοποθέτηση ιδεών και μια έκφραση μνήμης όπως ήταν η Τελετή Έναρξης. Τελείως διαφορετικό. Να χαλαρώσουμε. Να ξεσφίξουμε τη γραβάτα. Να πιούμε. Το κάναμε. Να χαλαρώσουμε.[16]

Η διαφορετικότητα ως προς το σχεδιασμό των δύο τελετών εκφράστηκε σαφέστερα από τον καλλιτεχνικό διευθυντή σε μια άλλη δημοσιογραφική συζήτηση:

> [Η τελετή έναρξης] (ή)ταν η γιορτή του να είσαι άνθρωπος, η τελετή λήξης είναι οι άνθρωποι που γιορτάζουν, υπάρχει μια διαφορά. Η τελετή έναρξης ήταν ο εορτασμός της ιδέας του να είσαι άνθρωπος και η περιπέτεια του να ανακαλύπτεις τη συνείδηση της ύπαρξής σου, η ελληνική περιπέτεια που είναι όμως και η περιπέτεια του κόσμου, ενώ στη λήξη είναι οι άνθρωποι που γιορτάζουν.[17]

Μιλώντας για το χαρακτήρα της Τελετής Λήξης, ο Παπαϊωάννου αποκάλυψε ότι ο σχεδιασμός της τελετής δεν στηρίζεται στο υπερθέαμα –στο «θέαμα μάζας»– αλλά στη θεατρική δραματουργία:

> (Έ)να τεχνικό στοίχημα ... να μετατρέψουμε σε ένα βράδυ το στάδιο, από στάδιο σε θέατρο πάλι. [Η τελετή λήξης] (δ)εν είναι θέαμα μάζας, είναι ένα αέναο ποτάμι από ανθρώπους που εορτάζοντας τρέχει μέσα στο στάδιο και δημιουργεί εικόνες γιορτής που είναι οικείες σε όλους μας. Θραύσματα, μικρά θραύσματα γιορτής.[18]

Η Τελετή Λήξης συνδέθηκε λοιπόν από την αρχή με τη γιορτή, και ειδικότερα με το «διονυσιακό γλέντι», με το οποίο ταυτίστηκε συμβολικά η γιορτινή και ενοποιητική διάθεση των διοργανωτών, με αποτέλεσμα η τελετή να πάρει τη μορφή μιας δραματουργίας, που είχε ως διπλό στόχο την ψυχαγωγία και τη μέθεξη. Και όπως όλα τα στοιχεία της τελετής, έτσι και οι ιδέες της ψυχαγωγίας και της μέθεξης είχαν διττή αναφορικότητα. Καταρχάς, προσωπική, καθώς το γλέντι της ψυχαγωγίας και της μέθεξης αφορούσε τους διοργανωτές και, συνεκδοχικά, συνολικά το ελληνικό έθνος. Στην περίπτωση αυτή, το προσωπικό γλέντι επισφράγισε την επιτυχή ολοκλήρωση του έργου της τέλεσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα. Επιπλέον, το αποχαιρετιστήριο γλέντι συνέβαλε στην εκτόνωση της πίεσης που συσσώρευσε, στους διοργανωτές και στο έθνος, η πολύμοχθη προσπάθεια και η σοβαρή ευθύνη και στη δημιουργία μιας εξαιρετικής μέθεξης. Η δεύτερη αναφο-

ρική διάσταση της τελετής ως γλέντι ήταν παραστασιακή. Το προσωπικό γλέντι των διοργανωτών και του έθνους μετατράπηκε από γλέντι του ελληνισμού σε παράσταση «ελληνικότητας», καθώς το «γλέντι» της τελετής απευθύνθηκε ακριβώς, ως ζωντανή παράσταση ενός σύγχρονου ελληνικού γλεντιού, στο παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό. Η αυτοαναφορική σύνδεση της τελετής-γλέντι με το γλέντι θριάμβου, εκτόνωσης και μέθεξης των διοργανωτών λειτούργησε σαν μια *έθνικ* συμβολή στο στήσιμο του πανηγυρικού φινάλε. Η λογική «πρώτα δουλειά και μετά διασκέδαση», πρώτα ταύτιση με το «σοβαρό» και μετά ταύτιση με το «χυδαίο» –το λαϊκό συναισθηματικό στοιχείο– ανέδειξε με «ελληνικό» τρόπο, δηλαδή με πολιτισμικά διαφορετική έκφραση, την ηγεμονική οικουμενικότητα του δυτικού νεωτερικού ορθολογισμού. Ιδεολογικές απόψεις και αισθητικά στοιχεία προτεσταντικού, ρομαντικού και αστικού χαρακτήρα που αφορούν τη σχέση μεταξύ εργασίας και διασκέδασης, «σοβαρού» και «χυδαίου», αναμείχθηκαν μεταξύ τους σύμφωνα με μια παγκοσμιοποιημένη και παγκοσμιοποιητική λογική, με αποτέλεσμα μια ρητορική έκφραση του ελληνικού στοιχείου ως έθνικ διαφορετικότητας. Ο σχεδιασμός της Τελετής Λήξης κινήθηκε σε δύο διακριτούς πολιτισμικούς άξονες, ικανοποιώντας πλήρως τη δυϊστική λογική του νεωτερικού ορθολογισμού. Στο πρώτο μέρος της τελετής κυριάρχησε μια «σοβαρή», δραματουργική άποψη της γιορτής ως διαχρονικού μίγματος ετερογενών θραυσμάτων ελληνικότητας, ενώ στο δεύτερο η δραματουργία υποχώρησε απέναντι στο σύγχρονο δρώμενο και ταυτίστηκε με τη «χυδαία», δηλαδή τη συναισθηματική λαϊκή έκφρασή του: η γιορτή έπαψε να είναι παράσταση γλεντιού και έγινε γλέντι, ένα ομοίωμα σύγχρονου γλεντιού με πρωταγωνιστές αυθεντικούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες της νύχτας, το οποίο παρέπεμψε το ελληνικό κοινό σε γλέντι σε πανηγύρι ή σε φεστιβάλ, κυρίως όμως σε γλέντι σε νυχτερινό κέντρο διασκέδασης.

Η Τελετή Λήξης ως φολκλόρ δραματουργία: αναπαράσταση

Η δραματουργία του πρώτου μέρους της Τελετής Λήξης αναπτύχθηκε γύρω από την ιδέα της συγκομιδής. Ο νατουραλιστικός συμβολισμός του θέρους και του τρύγου λειτούργησε σαν βασικό ιδεολογικό όχημα, με έντονο εξωτικό και νεορομαντικό χαρακτήρα, για την καλλιτεχνική ανάμειξη των ετερογενών θραυσμάτων της διαχρονικής «ελληνικότητας». Η ουσιοκρατική αντίληψη του ελληνικού στοιχείου οδήγησε τη συμβολική αναπαράσταση της «ελληνικής» ψυχαγωγίας σε μια επιφανειακή συγχώνευση του αγροτικού παραδοσιακού γλεντιού με το διονυσιακό δρώμενο: τα «στάχυα» και τα «σταφύλια» της «συγκομιδής» παρέπεμψαν τους θεατές στο μόχθο και την ψυχαγωγία: στη σοβαρή δουλειά, που είναι απαραίτητη για την

ανθρώπινη επιβίωση, και στη διασκέδαση, που είναι εξίσου απαραίτητη για μια καλή, δηλαδή χαρούμενη και ευτυχισμένη, διαβίωση. Στο φολκλοριστικό περιβάλλον του αγροτικού γλεντιού, σε αγρούς από πλαστικά στάχυα και πατητήρια σταφυλιών, η εμφάνιση των Κουδουνάτων ως σύγχρονου «επιβιώματος» των διονυσιακών δρωμένων επικύρωσε καλλιτεχνικά την παραδοσιακή λαογραφική αντίληψη για τη διαχρονικότητα της γιορτινής, ψυχαγωγικής και μεθεξιακής, ουσίας του ελληνισμού. Τους Κουδουνάτους πλαισίωσαν άλλοι χορευτές και χορεύτριες, ντυμένοι με παραδοσιακές στολές, οι οποίοι χόρεψαν τοπικούς ελληνικούς χορούς. Στη δραματουργία της τελετής, οι χοροί προβλήθηκαν ως φολκλορικές αναπαραστάσεις της διαφορετικότητας του ελληνικού «εθνοτικού» στοιχείου σε ένα πλαίσιο ενιαίας, εθνικής ρητορικής.[19] Η σειρά με την οποία χορεύτηκαν οι χοροί αποκαλύπτει τη ρητορική στρατηγική της σύνδεσης του τοπικού με το εθνικό, της διασποράς με την πατρίδα, και –έστω, ως σχόλιο στο Πρόγραμμα της Τελετής– εκφράζει το βαθμό της ομογενοποίησης του διαφορετικού: από την πλήρη ομογενοποίηση ενός ελληνικού χορού ως εθνικού συμβόλου έως τη σχετική διαφοροποίηση ενός άλλου χορού ως εθνοτοπικά χαρακτηριστικού πολιτισμικού μορφώματος. Οι χοροί της τελετής έφεραν στο Πρόγραμμα τα διακριτικά γνωρίσματα της εθνικής και εθνοτοπικής τους προέλευσης. Οι χοροί παρουσιάστηκαν με την εξής σειρά: πρώτος ήταν ο θρακιώτικος τσέστος, και ακολούθησαν ο πανελλαδικός τσάμικος (χαρακτηρισμένος ως πελοποννησιακός, στερεοελλαδίτικος, ηπειρώτικος και θεσσαλικός χορός), ο πελοποννησιακός τσακώνικος, ο κρητικός μαλεβιζιώτης, ο αιγαιοπελαγίτικος μπάλος, ο πανελλαδικός (χωρίς κανέναν ιδιαίτερο εθνοτοπικό προσδιορισμό) καλαματιανός, και τελευταία, η ποντιακή σέρα. Ο νατουραλιστικός συμβολισμός της τελετής επέφερε σκηνικές μεταμορφώσεις κάθε φορά που χορευόταν ένας χορός: για παράδειγμα, στον μπάλο, τα τραπέζια του γαμήλιου αγροτικού γλεντιού μετατράπηκαν σε «βάρκες» και οι εθελοντές της τελετής έγιναν «ψαράδες» που μάζευαν τα δίχτυα τους. Το «θέρος», ο «τρύγος» και η «γιορτή» παρουσιάστηκαν ως σύμβολα του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού. Στα σύμβολα αυτά στηρίχθηκε η οικοδόμηση του σκηνογραφικού υποβάθρου της δραματουργικής αναπαράστασης του σύγχρονου ελληνισμού, στην οποία πρωταρχικό ρόλο έπαιξε ο μουσικός σχεδιασμός, για τον οποίο υπεύθυνος (σε αμφότερες τις τελετές, έναρξης και λήξης) ήταν ο μουσουργός Γιώργος Κουμεντάκης.[20]

Η πρώτη μουσική ενότητα της τελετής είχε τον τίτλο *Συγκομιδή*, με τον εξής αποκαλυπτικό υπότιτλο: «Ένα μωσαϊκό ελληνικής παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής». την ευθύνη για τη διασκευή του μουσικού μωσαϊκού της τελετής και τη διεύθυνση της ορχηστρικής του ερμηνείας είχε ο Σταύρος Ξαρχάκος. Το μωσαϊκό ερμήνευσαν οι «λαϊκές» φωνές της Χαρούλας Αλεξίου, της Δήμητρας Γαλάνη, της

Μαρινέλλας, του Γιώργου Νταλάρα και του Γιάννη Πάριου και οι «παραδοσιακές» φωνές του Χρόνη Αηδονίδη και της Δόμνας Σαμίου. Μολονότι το «λαϊκό» τραγούδι προβλήθηκε πολύ περισσότερο από το «παραδοσιακό», η υπέρθεση των δύο ειδών επικύρωσε τη δραματουργική ρητορική της τελετής, παρουσιάζοντας ως αρμονική τη συνύπαρξη των διαφορετικών αυτών όψεων της ελληνικής «λαϊκής» μουσικής, της σύγχρονης δημοφιλούς και της παραδοσιακής. Τα «χορευτικά δρώμενα» εναλλάχθηκαν με «γαμήλια δρώμενα», σε μια συντονισμένη προσπάθεια να υπογραμμιστεί με παραστασιακούς όρους ο αγροτικός χαρακτήρας του παραδοσιακού ελληνικού γλεντιού. Στη συγκεκριμένη φάση της τελετής, η επίδραση της *naïve* ζωγραφικής του Θεόφιλου και των ιδεολογικών μορφωμάτων της λογοτεχνικής Γενιάς του '30 ήταν έντονη στην εικονογραφία και τη σκηνογραφία της αναπαράστασης της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Κατά την *επιτέλεση* της γιορτινής πλευράς του ελληνισμού, το παραδοσιακό μουσικό στοιχείο υποχώρησε σταδιακά, παραχωρώντας τη θέση του στο αστικό στοιχείο (της πόλης), με έμφαση στο ρεμπέτικο. Τη μετάβαση προετοίμασε σκηνογραφικά και εδραίωσε δραματουργικά η τσαρουχική εικονογραφία: οι «Δώδεκα Μήνες», οι «Τρυγητές Βάκχοι», που φορούσαν στεφάνια από κισσό και από σταφύλια, οι τσαρουχικοί «Άγγελοι», που κρατούσαν στον αέρα ρεμπέτικα πάλκα, και τέλος, ένας τσολιάς, ο οποίος διέσχισε τη σκηνή του Ολυμπιακού Σταδίου οδηγώντας ένα ποδήλατο. Στο ίδιο πνεύμα –της ευρείας και πολλαπλής προβολής της διαφορετικότητας του ελληνισμού– παρουσιάστηκαν, σαν μια αυτόνομη θεματική ενότητα περί «παραδοσιακού ελληνισμού», τρεις εθνοτικά διακριτές μουσικές παραδόσεις που έφεραν χαρακτηριστικούς τίτλους με γενικό και ομογενοποιητικό χαρακτήρα: τα *Κρητικά*, τα *Ποντιακά* και τα *Μικρασιάτικα-Προσφυγικά*.

Η παράσταση της διαφορετικότητας κορυφώθηκε με την ανάδειξη ενός ακόμη θραύσματος ελληνικότητας: του τσιγγάνικου στοιχείου. Το τσιφτετέλι της Μαριανέλλας διαδέχθηκε ένα κόκκινο Ντάτσουν φορτωμένο καρπούζια, το οποίο διέσχισε αργά αργά τη σκηνή του σταδίου. Ένα αστραφτερό, πεντακάθαρο αμάξι με εξίσου πεντακάθαρα και ομοιόμορφα σχεδόν –υβριδικά;– καρπούζια, με καλοντυμένες και καλοβαμμένες «τσιγγανοπούλες» –αστικές εκδοχές της τσιγγάνικης ετερότητας– σε ένα ηχοτοπίο στο οποίο κυριαρχούσαν οι μελωδίες από τσιγγάνικα βιολιά και μια στερεότυπη εκδοχή της φωνής ενός Τσιγγάνου πλανόδιου πωλητή. Ένα «τσιγγάνικο» εξωτικό στοιχείο, σε κινηματογραφικό σκηνικό τύπου «Δαλιανίδη», μια αστική φολκλοριστική ματιά που απείχε πολύ από την καθημερινή πραγματικότητα των Τσιγγάνων της σύγχρονης Ελλάδας. Ωστόσο, η εξωτική αυτή ματιά εξέφρασε καλά τη λογική της δραματουργικής αντίληψης των διοργανωτών, μια λογική σύγχρονου αστικού ορθολογισμού. Και για φινάλε, μετά τις εθνοτικές ευαισθησίες για την πολυ-πολιτισμική Ελλάδα, οι διοργανωτές οδήγησαν τη δραμα-

τουργία στην προβολή της τουριστικής πλευράς του φιλόξενου Έλληνα ως επαγγελματία ξενοδόχου. Στον παγκόσμιο ήχο του Ζορμπά, που παίχτηκε σε διασκευή, καθώς ο εθνικός μουσουργός «αυτο-αποκλείστηκε» από τις τελετές της Ολυμπιάδας, ο Έρωτας εμφανίστηκε ξανά στη σκηνή, μετά την αλληγορική του παρουσία στην Τελετή Έναρξης, αλλά ετούτη τη φορά με άλλο ρόλο.[21] Στην Έναρξη ήταν «σοβαρός», θεός πραγματικός, ο οποίος με τη βοήθεια της σύγχρονης τεχνολογίας ήταν ιπτάμενος και δρούσε αέρινα, «θεϊκά», σαφώς διαφορετικός από τους γήινους χαρακτήρες της δραματουργίας που προέβαλαν απτές, συγκεκριμένες ή αφηρημένες, όψεις του ελληνισμού. Ένας σύγχρονος από μηχανής θεός, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Αντίθετα, στην Τελετή Λήξης ο Έρωτας έδειξε το γιορτινό του πρόσωπο, περισσότερο ως γήινη οντότητα παρά ως θεϊκή. Με την παρουσία του γιορτινού Έρωτα, οι διοργανωτές προσέδωσαν στη δραματουργία διαφημιστικό περιεχόμενο, αποβλέποντας στη διέγερση της επιθυμίας του κοινού να επισκεφθεί την Ελλάδα για να γνωρίσει από κοντά τον «ανέμελο» και «ευχάριστο» θεό, καθώς ο Έρωτας της Λήξης, όπως και η βασική ιδέα της Τελετής, ταυτίστηκε με την «ελληνική» ψυχαγωγία. Καθώς ο Έρωτας έγινε παιχνιδιάρης, πύκνωσαν οι εθελοντές που παρίσταναν ξένους τουρίστες να χορεύουν σε παρέες ξέφρενα στους ήχους της εκτόνωσης και της μέθεξης που υπόσχεται η «διασκέδαση» των Ελλήνων. Τα πλαστικά στάχυα μοιράστηκαν στους θεατές σαν αναμνηστικά της παρουσίας τους στην τελετή – μια τουριστική αλληγορία. Τα στάχυα-σουβενίρ επισφράγισαν τη μοναδικότητα της «ελληνικής» εμπειρίας που απέκτησε το κοινό των Αγώνων –έμαθε πολλά και πέρασε καλά– και υπογράμμισαν, ως υπόσχεση, ότι ανάλογα μοναδική θα είναι η εμπειρία που θα αποκτήσει κάθε μελλοντικός επισκέπτης της σύγχρονης Ελλάδας.

Η Τελετή Λήξης ως έθνικ δρώμενο: γλέντι

Στο δεύτερο μέρος της Τελετής Λήξης, η γιορτή μετατράπηκε σε γλέντι, με οδηγό το Διονύση Σαββόπουλο. Η επιλογή του Σαββόπουλου σηματοδοτεί μια δομική διάκριση ως προς τη σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική, που δεν εκφράζει μόνο την άποψη των σχεδιαστών της τελετής, αλλά είναι ευρύτερα διαδεδομένη στην ελληνική κοινωνία. Η μουσική προσωπικότητα του Σαββόπουλου αντιπαρατίθεται συμβολικά στη μουσική προσωπικότητα του Σταύρου Ξαρχάκου. Ο Σαββόπουλος είναι ένας τραγουδοποιός, κιθαριστής και τραγουδιστής των τραγουδιών του, ενώ ο Ξαρχάκος ένας συνθέτης, πιανίστας και διευθυντής ορχήστρας, ο οποίος παραπέμπει συνεκδοχικά στην ιστορική τριάδα των μεγάλων της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής (Χατζιδάκις, Θεοδωράκης, Ξαρχάκος). Η φυσιογνωμία του Σαβ-

βόπουλου σηματοδοτεί, για το ελληνικό κοινό της τελετής, μια εντελώς διαφορετική σύνδεση με τη σύγχρονη ελληνική μουσική, από εκείνη του Ξαρχάκου. Ο Σαββόπουλος γεφυρώνει το ελληνικό λαϊκό τραγούδι με τη δυτική δημοφιλή μουσική, το ροκ και την μπαλάντα. Είναι ο τραγουδιστής σύμβολο μιας γενιάς Ελλήνων που αμφισβήτησαν το ιδεολογικό κατεστημένο και που, στη δεύτερη φάση της μουσικής του σταδιοδρομίας από τη δεκαετία του 1980 και μετά, εκφράζει, ως δημοφιλής καλλιτέχνης ο ίδιος, το νεο-ελληνικό πνεύμα της γιορτής, της πανηγυρικής διασκέδασης. Αντίθετα, ο Ξαρχάκος συμβολίζει τη «σοβαρή» μουσική διάσταση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής: τη συνάντηση του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού με την κλασική ευρωπαϊκή μουσική. Ο Σαββόπουλος είναι πιο κοντά στη μετα-νεωτερική λογική του *έθνικ*, ενώ ο Ξαρχάκος πιο κοντά στην ελιτίστικη και ρομαντική, νεωτερική λογική του *φολκλόρ*.[22] Καθώς η Τελετή Λήξης περνά από το ένα σύμβολο της σύγχρονης ελληνικής μουσικής στο άλλο, από τον «σοβαρό» Ξαρχάκο στον «χυδαίο» Σαββόπουλο, ή με νιτσεϊκούς όρους, από το «απολλώνιο» στο «διονυσιακό» στοιχείο, στοχεύει σε μια επιτελεστική μετάβαση. Πρόκειται για μια δραματουργική μετακίνηση, που αφορά στην ίδια τη διαδικασία της Τελετής Λήξης, μια μετακίνηση από τη φολκλοριστική αναπαράσταση του παραδοσιακού και, ταυτόχρονα, τη «σοβαρή» παράσταση του σύγχρονου έντεχνου μουσικού στοιχείου προς τη «χυδαία» και «μεθεξιακή» πραγματικότητα ενός σύγχρονου έθνικ δρώμενου.

Η Τελετή Λήξης περιλάμβανε πολλές συμμετοχές. Το «γλέντι» ξεκίνησε με το κομμάτι *Συγκομιδή*, μια σύντομη μουσική διασκευή του Ξαρχάκου, σε αντιστοιχία με την ομώνυμη θεματική ενότητα της τελετής. Αμέσως μετά ακούστηκε το τραγούδι του Σαββόπουλου «Ας κρατήσουν οι χοροί». Ακολούθησαν παραδοσιακά και έντεχνα λαϊκά τραγούδια του Χατζιδάκι και του Ξαρχάκου. Στο δεύτερο μέρος της Τελετής Λήξης, το γλέντι ξεκίνησε με ζεϊμπέκικο (το «Ζεϊμπέκικο» του Σαββόπουλου), ακριβώς όπως είχε ξεκινήσει με ζεϊμπέκικο (το «Ζεϊμπέκικο 2004» του Ξαρχάκου) η Τελετή Έναρξης. Η επανάληψη αυτή είχε προφανώς ρητορική σημασία, καθώς οι διοργανωτές επέμεναν –εντελώς αβάσιμα– να θεωρούν ότι ο ζεϊμπέκικος ρυθμός συμβολίζει τη σχέση του Δία, προστάτη των Αγώνων και της φιλοξενίας, με τον Διόνυσο, θεό της ιεράς μέθης.[23] Το «Ζεϊμπέκικο» του Σαββόπουλου τραγούδησαν όλοι οι τραγουδιστές και οι τραγουδίστριες του δεύτερου μέρους της Τελετής Λήξης μαζί με το συνθέτη. Ακολούθησαν και άλλα τραγούδια του Σαββόπουλου, ενώ ανάμεσά τους ακούστηκαν ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια άλλων επώνυμων συνθετών, σε δίφωνες ή σόλο εκτελέσεις, ερμηνευμένα από τραγουδιστές και τραγουδίστριες που πρωταγωνιστούν στη σύγχρονη μουσική σκηνή των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης. Η Άλκηστις Πρωτοψάλτη, η Ελευθερία Αρβανιτάκη, ο Αντώνης Ρέμος, η Άννα Βίσση και ο Μιχάλης Χατζηγιάννης πλαι-

σίωσαν τον Σαββόπουλο στην πανηγυρική μετάβαση από την έθνικ δραματουργία του *φολκλόρ* σε μια συνθήκη διασκέδασης όπου το λαϊκό στοιχείο ήταν ταυτόχρονα εθνικό και παγκόσμιο.[24] Πολλά πυροτεχνήματα και ακόμη περισσότερα μπαλόνια μετέτρεψαν το χώρο του σταδίου σε μια φαντασμαγορική σκηνή, με εμφανή πλέον την προτεραιότητα του ηχητικού απέναντι στο οπτικό στοιχείο. Το θέαμα-show έγινε show-ακρόαμα. Η δραματουργία έδωσε τη σκυτάλη στο μουσικό λόγο, και εκείνος με τη σειρά του στη λογική του νυχτερινού κέντρου διασκέδασης. Η λογική αυτή επηρέασε και την ερμηνεία των τραγουδιών. Παρόλο που τα τραγούδια που ακουστήκαν ανήκουν σε ένα ευρύ φάσμα του λαϊκού και του ρεμπέτικου ρεπερτορίου, αποδόθηκαν στη σκηνή ως ερμηνείες πίστας. Στη συγκεκριμένη φάση της τελετής, οι τραγουδιστές και οι τραγουδίστριες δεν τραγούδησαν το παρελθόν με μια ρητορική επίφαση αυθεντικότητας, όπως έκαναν οι φολκλορικοί διαχειριστές και τελεστές του παραδοσιακού στο πρώτο μέρος, αλλά με τον κοσμικό αέρα της βεντέτας και το ατομικό ύφος του δημοφιλούς αστέρα. Έτσι, το ρεμπέτικο ή λαϊκό τραγούδι μετατράπηκε σε τραγούδι πίστας, η δε κίνηση του σώματος των ερμηνευτών παρέπεμψε το κοινό στη σημειολογία ενός «σκυλάδικου» πολυτελείας. Το σκηνικό κορυφώθηκε με τον «ιπτάμενο» Σάκη Ρουβά ως σύγχρονη «χυδαία» ενσάρκωση του Έρωτα, ο οποίος ερμήνευσε το τραγούδι «Καραπιπερίμ» του ρεμπέτη Γιάννη Παπαϊωάννου. Το γλέντι ή «πάρτι», όπως το αποκάλεσαν συχνά στις συνεντεύξεις και σε άλλες ομιλίες τους οι διοργανωτές –ακόμη μια ιδεολογική έκφραση μιας αστικής αντίληψης της διαφορετικότητας ως εξωτικής και συνάμα οικείας πραγματικότητας– ολοκληρώθηκε με το τραγούδι «Ας κρατήσουν οι χοροί» του Σαββόπουλου, που τραγούδησαν όλοι οι τραγουδιστές και οι τραγουδίστριες μαζί με το συνθέτη. Με το τραγούδι αυτό είχε ξεκινήσει η Τελετή Λήξης. Στο ξεκίνημα ωστόσο, το τραγούδι του Σαββόπουλου τραγούδησαν, υπό τη διεύθυνση του Ξαρχάκου, οι παλαιότερες βεντέτες του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού: ο Πάριος, ο Νταλάρας, η Γαλάνη, η Αλεξίου και η Μαρινέλλα. Η επανάληψη του τραγουδιού ως φινάλε της Τελετής, αυτή τη φορά με ερμηνευτές το Σαββόπουλο και νεότερες βεντέτες της νύχτας, είχε το προφανές νόημα μιας ενοποιητικής επιστροφής: μιας ενιαίας διαχείρισης του διαφορετικού. Η Τελετή Λήξης στήθηκε αρχικά σαν μια θεατρική σκηνή για να αναδείξει δραματουργικά δύο «σοβαρές» εκφράσεις της ελληνικής λαϊκής μουσικής: το παραδοσιακό *φολκλόρ* και το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. Στη συνέχεια, η δραματουργική σκηνή μετατράπηκε σε μουσική σκηνή για να προσφέρει με έναν «αδιαμεσολάβητο» τρόπο –ως παράσταση πλέον και όχι ως αναπαράσταση– το σύγχρονο ελληνικό γλέντι στην πράξη. Σε μια «σοβαρή» μουσική παράσταση, ένα κομμάτι παίζεται μια φορά. Αντίθετα, σε ένα γλέντι το ίδιο κομμάτι παίζεται πολλές φορές, ανάλογα με το κέφι και τη μέθεξη των γλεντιστών.

Στο δεύτερο μέρος της Τελετής Λήξης δεν υπήρχαν παραδοσιακά κοστούμια και σκηνικά. Η φολκλοριστική αναπαράσταση της ελληνικής λαϊκής πολιτισμικής παράδοσης περιορίστηκε στο πρώτο μέρος, όπου ακούστηκε και η «σοβαρή» μουσική εκδοχή του σύγχρονου έντεχνου λαϊκού ελληνικού τραγουδιού. Στο δεύτερο μέρος, όλοι οι ερμηνευτές –οι τραγουδιστές, οι τραγουδίστριες, ακόμη και ο αρχιμουσικός– υποδύθηκαν τους εαυτούς τους. Η μετάβαση από το φολκλορικό γλέντι στο γλέντι της πίστας σηματοδοτεί μια σημαντική μετάβαση ως προς το συμβολισμό της επιτέλεσης. Το φολκλορικό γλέντι του πρώτου μέρους είναι μια ετερο-αναφορική επιτέλεση, ενώ το γλέντι πίστας του δεύτερου μέρους αυτο-αναφορική. Πρόκειται για μια μετάβαση από την *αναπαράσταση* του παραδοσιακού μουσικού στοιχείου ως φολκλόρ στην *παράσταση* του σύγχρονου μουσικού στοιχείου με όρους πίστας νυχτερινού κέντρου. Τη συμβολική αυθεντικότητα της φολκλορικής αναπαράστασης του παραδοσιακού γλεντιού διαδέχθηκε η πραγματική αυθεντικότητα του σύγχρονου γλεντιού. Οι δημοφιλείς τραγουδιστές και τραγουδίστριες της νύχτας εξέφρασαν μια ιδιότυπη αυτονομία πάνω στη σκηνή. Έμοιαζαν να λένε: «Δες με πώς γλεντώ, δεν παριστάνω πως γλεντώ, γλεντώ στ' αλήθεια. Δεν σου δείχνω το γλέντι, είμαι το γλέντι!». Ας σημειωθεί πάντως, ότι στην Τελετή Λήξης το «σοβαρό» Εγώ του φολκλόρ δεν συναντήθηκε πουθενά με το «χυδαίο» Εγώ της μέθεξης της πίστας. Για τους σχεδιαστές της Τελετής, το «σοβαρό» και το «χυδαίο» παρέμειναν δύο αγεφύρωτες πλευρές της σύγχρονης ελληνικής μουσικής κουλτούρας: μια δομική αντίφαση. Σε θεωρητικό επίπεδο, η διάκριση αυτή εκφράζει την εγγενή αδυναμία του νεωτερικού ορθολογισμού να υπερβεί τον αντιθετικό και ιεραρχικό πυρήνα μιας δυϊστικής θεώρησης του κόσμου: ο «Απόλλωνας» δεν συναντά ποτέ τον «Διόνυσο», παρά μόνο στη φαντασία του ορθολογιστή. Είναι ένας ανεκπλήρωτος πόθος που εκφράζει μια βαθύτερη αδυναμία του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού να αντιμετωπίσει την αντιφατικότητά του.

Από τη δραματουργία στο δρώμενο.
Η ιδέα του φολκλόρ στην εποχή του έθνικ

Ο σχεδιασμός της Τελετής Λήξης στηρίχθηκε σε μια σχηματική λογική δυϊστικού χαρακτήρα. Η λογική του σχεδιασμού περιλάμβανε δύο ενότητες (πρώτο και δεύτερο μέρος), δύο δημιουργικές συνιστώσες της καλλιτεχνικής σύνθεσης, την εικαστική και την τελεστική, δύο ιδεολογικά και αισθητικά μορφώματα, το «φολκλόρ» και το «έθνικ», δύο εκφραστικές συνθήκες, τη νεωτερική και τη μετα-νεωτερική και τέλος, δύο διακριτές επιλογές δημιουργίας, μια δραματουργική και μια τελετουργική. Η δραματουργική συνιστώσα στηρίχθηκε σε μια ενιαία αναπαράσταση του

ελληνικού παρελθόντος, με δομικά στοιχεία έκφρασης θραύσματα μνήμης και ερμηνείας της «ελληνικότητας». Αντίθετα, η τελετουργική συνιστώσα, με κοινό και καθημερινό χαρακτήρα, αποτελώντας η ίδια θραύσμα της νεωτερικής πραγματικότητας στην οποία εντάσσεται ιστορικά, ήταν μια μετα-νεωτερική επιλογή, που παρά την ετερογενή της σύνθεση είχε ολοκληρωτικό προσανατολισμό. Η έθνικ τελετουργία του ελληνικού γλεντιού καλλιέργησε στο παγκόσμιο κοινό των Αγώνων την ψευδαίσθηση ότι η ιδέα της οικουμενικότητας είναι εφικτή ως εμπειρία και ότι ο δρόμος για την επίτευξή της είναι η εκτονωτική μέθεξη μέσα από τη γιορτή και το γλέντι – την ελληνική γιορτή και το ελληνικό γλέντι.

Στη δραματουργική σύνθεση της Τελετής, το «παραδοσιακό» εγκιβωτίστηκε ανάμεσα σε δύο εκδοχές του σύγχρονου «λαϊκού»: μια «σοβαρή» παράσταση της έντεχνης, κλασικής πλευράς του, υπό τη διεύθυνση του Ξαρχάκου (πρώτο μέρος της τελετής), και μια «χυδαία» *επιτέλεση* της δημοφιλούς «μεθεξιακής» πλευράς του, υπό το Σαββόπουλο (δεύτερο μέρος). Η δραματουργική απόδοση του παραδοσιακού στοιχείου ήταν εξ ολοκλήρου φολκλοριστική, τόσο από εικαστική όσο και από τελεστική άποψη. Ήταν επίσης έντονα αντιφατική, καθώς στηρίχθηκε στην υπέρθεση ποικίλων και ετερογενών ερμηνευτικών επιλογών και συνακόλουθων πολιτισμικών συνειρμών. Η εικονογράφηση του επίσημου προγράμματος της Τελετής Λήξης ήταν απόλυτα συμβατή με το σχεδιασμό της Τελετής και ιδιαίτερα αποκαλυπτική ως προς την κυρίαρχη λογική των σχεδιαστών, μια λογική πολυεπίπεδη και σπονδυλωτή. Η λογική αυτή στηρίχθηκε: α) σε ένα κολάζ από θραύσματα φολκλόρ και από νατουραλιστικές αναπαραστάσεις της ελληνικής διαχρονίας, β) σε ένα συνονθύλευμα από νεωτερικές αντιλήψεις περί ελληνικότητας και γ) σε μια μετα-νεωτερική λογική προβολής του ελληνικού στοιχείου, πολύμορφη και αποσπασματική, χωρίς ωστόσο η λογική της τελετής να εγκαταλείπει τη «μεγάλη αφήγηση» του νεωτερικού λόγου, το συμβολικό σχήμα μέσα στο οποίο συνυπάρχουν δύο αντιθετικές δυνάμεις: το κυρίαρχο υποκείμενο της επιτέλεσης και το αντικείμενό του – η τελετή.

Ο δραματουργικός σχεδιασμός του υπερθεάματος της Τελετής Λήξης στόχευσε –με τη λογική της διαχείρισης των θραυσμάτων– να δημιουργήσει την κατάλληλη καλλιτεχνική συνθήκη για ένα παγκόσμιο κοινό, με απώτερο στόχο να συνεγείρει συνειδήσεις οικουμενικότητας, διεγείροντας συνειρμούς από οικείες παραστάσεις της ανθρωπότητας. Ωστόσο, η μετα-νεωτερική σκηνοθεσία της Τελετής δεν κατάφερε να πείσει το κοινό –ιδίως το ελληνικό– ότι το προεξάρχον κιτς, με το οποίο αποδόθηκε σκηνικά η σύγχρονη ελληνική φιλοξενία και ψυχαγωγία, αποτελεί πράγματι συστατικό στοιχείο της ελληνικής καθημερινότητας. Η επιλεκτική και εξωραϊσμένη απόδοση της πολιτισμικής ετερογένειας του σύγχρονου ελληνικού στοιχείου προκάλεσε αμηχανία και σε μερικές περιπτώσεις οργή σε ορισμένους θεατές. Η επιλογή των σκηνοθετών να δημιουργήσουν μια κιτς σκηνική

εκδοχή του σύγχρονου ελληνισμού σαν μια εξωραϊσμένη και, συνάμα, πολιτικώς ορθή ουτοπία πολυπολιτισμικότητας είχε άλλο ρεαλιστικό προσανατολισμό. Ανέδειξε και σχεδόν επέβαλε μια πολύ συγκεκριμένη και ειδική πλευρά της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας: την αστική αντίληψη περί παράδοσης και πολιτισμού και των ποικίλων –οικονομικών, κοινωνικών και αισθητικών– παραφυάδων της. Η ουτοπική παράσταση της ελληνικότητας απείχε μια ανάσα από την εμπορευματοποίηση της ελληνικής παράδοσης και του ελληνικού πολιτισμού και τη διαφήμισή τους στη διεθνή, παγκόσμια οικονομική αγορά. Στην πρώτη ενότητα της τελετής, η «γιορτή» της Λήξης των Αγώνων παρουσιάστηκε σαν ένα μαγικό ελληνικό κουτί γεμάτο φολκλόρ και υψηλή καλλιτεχνική δημιουργία με έθνικ περιτύλιγμα. Η αυθεντικότητα του παλαιού συναρτήθηκε με τη διαφορετικότητα του διαχρονικού και υποβαθμίστηκε ως κυρίαρχη λογική της δραματουργίας. Παράλληλα, η λογική της υπέρθεσης των θραυσμάτων οδήγησε σε μια ιδιότυπη σύνθεση από πολύμορφες ψηφίδες: σε ένα μωσαϊκό εντυπώσεων. Η επιλογή του σχήματος «μωσαϊκό», αντί του σχήματος «αφήγημα», δεν απάλλαξε τη δραματουργία από το δυϊστικό προσανατολισμό της. Στη δραματουργική πραγματικότητα της τελετής, το υποκείμενο μπορεί μεν να μην ήταν ένα και μοναδικό, διασπάστηκε ωστόσο σε μια πλειάδα υποκειμένων του ίδιου λογικού (και ιδεολογικού) τύπου. Η κυριαρχία του υποκειμένου πάνω στο αντικείμενο του λογισμού του εδραιώθηκε μέσα από τη συμβολική μετάβαση της ατομικότητας της αναπαράστασης του παραδοσιακού ως φολκλόρ και της παράστασης του μοντέρνου ως «σοβαρού» στη μαζικότητα της έθνικ παράστασης μιας «χυδαίας» έκφρασης του δρώμενου ως σύγχρονου γλεντιού. Στη μετάβαση αυτή, «αυθεντικό» είναι πλέον αυτό για το οποίο υπάρχει διυποκειμενική συμφωνία, καθώς δεν απαιτούνται εξωτερικά από την επιτελεστική διυποκειμενικότητα αντικειμενικά κριτήρια για την αξιολόγησή του.

Στο δεύτερο μέρος της τελετής, εγκαταλείφθηκε η ιδέα της γιορτής ως φολκλοριστικού οχήματος για τη δραματουργική αναπαράσταση της ελληνικότητας, ενώ διατηρήθηκε, ωστόσο μόνο μεταβατικά, η λογική της «σοβαρής», δηλαδή υψηλής, παράστασης. Σε αυτή τη φάση της Τελετής, η δραματουργία υποχώρησε απέναντι στο δρώμενο: στο «χυδαίο» σύγχρονο δρώμενο, της πίστας των νυχτερινών κέντρων. Η σκηνική πράξη έγινε πράξη οικεία και κοινή, που αφορούσε όλους το ίδιο, μουσικούς και κοινό: γλέντι. Οι σχεδιαστές της τελετής ζήτησαν από το κοινό του σταδίου να μεταμορφωθεί σε κοινό νυχτερινού κέντρου. Ζήτημα αυθεντικότητας δεν υπήρξε. Όλα ήταν αυθεντικά, καθώς εκμηδενίστηκε η δομική απόσταση ανάμεσα στην ιδέα και την πράξη, στους μουσικούς και το κοινό τους. Βέβαια, το πέρασμα από τη δραματουργία στο δρώμενο δεν αποτελεί καινοτομία των διοργανωτών των Τελετών των Αγώνων. Η προβληματική αυτή έχει απασχολήσει το σύγχρονο δυτικό θέατρο ήδη από την εποχή του Richard Wagner, με αποκορύφω-

μα τους πειραματισμούς των δραματουργών Richard Schechner και Jerzy Grotowski, κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970.[25] Η Τελετή Λήξης της Ολυμπιάδας στην Αθήνα ξεχώρισε για μια επιτελεστική καινοτομία: το θέαμα υπερέβη τον εαυτό του. Η *επιτέλεση* του συγκεκριμένου θεάματος εκμηδένισε την αισθητικοποίησή του: το θέαμα ως κυρίαρχο και κυρίως αποκλειστικό τρόπο επιτέλεσης της τελετής. Η υπέρβαση αυτή στηρίχθηκε σε τρεις βασικές συνιστώσες του θεάματος: α) στην ιδέα του «μεγάλου» ως δημόσιου και συνάμα εντυπωσιακού, του «δημοφιλούς», β) στην ιδέα της «απόστασης» ανάμεσα στον τελεστή και το κοινό του και γ) στην «ελευθερία» της επιλογής.[26] Το γλέντι πίστας έχασε τη θεαματικότητά του. Ο μέγας πανηγυριστής Σαββόπουλος και οι χρυσοί και πλατινένιοι διασκεδαστές της νύχτας μίκρυναν πολύ μέσα στο αχανές Στάδιο και χάθηκαν μπροστά στην ισοπεδωτική μαζικότητα του παγκόσμιου τηλεοπτικού θεάματος. Χόρευαν όμως –η Βίσση μάλιστα κυλιόταν πάνω στην πίστα– πασχίζοντας με τη σκηνική τους ερμηνεία σε «πραγματικό χρόνο» να εμπνεύσουν στον κόσμο αυτό που οι ίδιοι ως επαγγελματίες διασκεδαστές ξέρουν να κάνουν καλά. Το μήνυμά τους ήταν ενιαίο και σαφές. Να αφήσει ο κόσμος πίσω του τις έγνοιες και τα βάσανα της καθημερινότητας και να ανταποκριθεί στο κάλεσμα της διασκέδασης. Η Τελετή Λήξης κορυφώθηκε με ένα συμβολικό σύνθημα προς το κοινό, μια μη λεκτική, ωστόσο ξεκάθαρη, πρόσκληση και, ταυτόχρονα, πρόκληση: «Παράτα τα όλα, βγες από κει που είσαι, φύγε από τη θέση του θεατή, ανέβα πάνω, εδώ, στην πίστα, εδώ, δίπλα μου, έλα και χόρεψε, εκτονώσου!» Και το κοινό ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα. Πολλοί θεατές κατέβηκαν από τις κερκίδες του σταδίου και ενώθηκαν με τους τραγουδιστές στο γλέντι της τελετής. Αυτό τουλάχιστον είδαν οι θεατές στο Στάδιο της Αθήνας αλλά και οι θεατές του κόσμου κατά την παγκόσμια τηλεοπτική μετάδοση της εικόνας του Σταδίου. Αλλά ποιο ήταν το κοινό αυτό, που κατέβηκε από τις κερκίδες στον αγωνιστικό χώρο, μεταβαίνοντας από μια κλασική συνθήκη πρόσληψης της επιτέλεσης σε μια ενεργή διαδραστική σχέση με αυτήν; Η ρεαλιστική κατάβαση από την κερκίδα στον αγωνιστικό χώρο-πίστα και η συνειρμική φαντασιακή μετάβαση από την απόλυτη ακρόαση και θέαση της επιτέλεσης στη διυποκειμενική συνολικότητα της ενεργούς –ενσώματης και έμπρακτης– ψυχαγωγίας ήταν –όπως όλα στην τελετή– ένα καλά σκηνοθετημένο τέχνασμα. Η εικόνα της πραγματικότητας είναι *de facto* μια διαφορετική πραγματικότητα από την πραγματικότητα που αυτή μεταφέρει. Γνωρίζοντας καλά την οικουμενική αυτή διάσταση της ερμηνείας και αξιοποιώντας το παγκόσμιο μέσο της τηλεοπτικής εικόνας, οι σκηνοθέτες της Τελετής πέτυχαν αυτό που επεδίωκαν: η μετάβαση από την Αναπαράσταση στο Γλέντι, από τη Γνώση στη Μέθεξη –η πεμπτουσία της ελληνικότητας– απέκτησε αδιαμφισβήτητη ρητορική ισχύ, με την εικονοληπτική αποτύπωση της σκηνοθετημένης κατάβασης και την ιδεολογική συνεκδοχή της συνειδησιακής μετάβασης.

Το έθνικ στοιχείο –η αποθέωση της διαφορετικότητας στο ισοπεδωτικό περιβάλλον της παγκοσμιοποίησης– οδηγήθηκε στην αυθυπέρβαση μέσα από μια διπλή αυτο-αναφορικότητα. Ήταν το σημείο όπου το «φολκλόρ» και το «έθνικ» αλληλοαναιρέθηκαν και η έθνικ λογική κατευθύνθηκε προς μια νέα πραγματικότητα στην οποία το «φολκλόρ» ήταν αδιανόητο ως φολκλοριστική κατασκευή. Το θέαμα έγινε δρώμενο και η δραματουργία έσβησε μέσα στην εκτονωτική μέθεξη της γλεντικής μέθης. Ο Διόνυσος είναι ο θεός της ιερής μέθης. Η ενσυνείδητη σύνδεση του ιερού με τη μέθη παραπέμπει σε μια αντίληψη της πραγματικότητας η οποία υπερβαίνει την καθημερινότητα, χωρίς να την αναιρεί. Τέτοιες ιεροπραξίες μέθης αποτελούν το δρώμενο και το γλέντι, όπου ο τελεστής συναντά τον Βάκχο. Κι όπως ο Βάκχος είναι πολύτροπος και πολύμορφος, έτσι και ο τελεστής αναδύεται μέσα στο δρώμενο ή το γλέντι με ποικίλα προσωπεία, ανάλογα με την επιτελεστική περίσταση. Το δρώμενο γίνεται γλέντι και το γλέντι δρώμενο όταν η ιερότητα της τελετουργικής μέθης μετουσιώνεται σε μέθεξη μεθυστικής ψυχαγωγίας. Πρόκειται για ένα εσωτερικό επίτευγμα το οποίο –για αυτόν ακριβώς το λόγο– δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί σαν μια αναπαράσταση δραματουργίας, μήτε του ιερού μήτε της μέθης, που συνεκφράζουν την ιεροπραξία ως βίωμα, ούτε, πάλι, είναι δυνατόν να αναπαρασταθεί η υπερβατική αυτή πραγματικότητα μέσα από «αυθεντικές» –όσο σχολαστικές και ενημερωμένες και αν είναι αυτές– επιτελέσεις ορισμένων λατρευτικών παραδοσιακών δρώμενων. Η βακχική ψυχαγωγία δεν είναι διασκέδαση. Δεν είναι, επομένως, δυνατόν να αναχθεί στην αστική ρασιοναλιστική αντίληψη που την ταυτίζει με την εκτόνωση της έντασης που προκαλεί ο μόχθος της παραγωγής κάποιου άλλου –άσχετου από αυτήν (τη βακχική)– έργου «σοβαρού». Στη σύγχρονη δυτική νεωτερική συνθήκη ζωής, η έθνικ-διαφορετικότητα είναι αλληλένδετη με την ισοπέδωση της διαφορετικότητας από την παγκοσμιοποίηση: την παγκοσμιοποιημένη και παγκοσμιοποιητική ομοιογενοποίηση. Η παγκοσμιοποίηση αναδεικνύει την πολιτισμική διαφορά, την εμπορευματοποιεί και την καταναλώνει. Ωστόσο, υπάρχουν στιγμές κατά τις οποίες η φολκλοριστική χειραγώγηση του έθνικ Άλλου ατονεί, με αποτέλεσμα η άρση της αναπαραστατικής λογικής να οδηγείται σε μια ουσιαστική συνάντηση του επιτελεστικού υποκειμένου με την ετερότητά του: σε μια πράξη μέθεξης, κατά την οποία η συνειδητότητα του υποκειμένου αναφοράς πληρούται από το αντι-κείμενο Άλλο. Η κατάσταση αυτή είναι κοντά στη βακχική. Κοντά. Δεν ταυτίζεται. Τις δυο συνθήκες μέθεξης χωρίζει ένα λεπτό σύνορο. Το σύνορο όμως αυτό είναι αδιαπέραστο. Το θέαμα που τείνει στο δρώμενο δεν είναι δρώμενο. Η γιορτή που τείνει στο γλέντι δεν είναι γλέντι. Είναι παιχνίδια. Παιχνίδια ερμηνείας μιας πολλαπλής πραγματικότητας. Όταν το κιτς της νατουραλιστικής υπέρθεσης του παραδοσιακού με το λαϊκό στοιχείο εκφράζεται ως ειρωνεία συγκροτεί μια ενδιαφέρουσα κριτική αντίδραση στην

πολιτική υποκρισία και τα ψυχολογικά αδιέξοδα του παρόντος. Στην περίπτωση όμως που το στοιχείο της ειρωνείας απουσιάζει, τότε μια μεγαλόσχημη δραματουργική σύνθεση σαν την Τελετή Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων φαντάζει, τόσο ως ιδέα όσο και ως επιτέλεση, τραγική. «Τραγική», με την κοινή σημασία του όρου, εξαιρετικά δυσάρεστη και βίαιη, καθ' όλα άσχετη με το υψηλό αισθητικό ανάλογο του αρχαίου ελληνικού δράματος. Και είναι «τραγική» γιατί, χωρίς την ειρωνεία, αναπαράγει καλλιτεχνικά μια αδιέξοδη και δυϊστική αντίληψη, η οποία, εκτός των πολλών νέων προβλημάτων που δημιουργεί και άλλων παλαιότερων που αναβιώνει, νομιμοποιεί την οικονομική, πολιτική και ιδεολογική πραγματικότητα την οποία εκφράζει η ίδια, ως υπαρκτή και αγεφύρωτη αντίφαση πολιτισμού. Στο αρχαίο ελληνικό δράμα, το τραγικό στοιχείο αποτελεί πεδίο συνάντησης και αλληλοδιαμόρφωσης αντίθετων συναισθημάτων: ο φόβος συνδιαλέγεται με τον έλεο, ο πόνος συγκρούεται με την ευχαρίστηση, η χαρά συνυπάρχει με τη λύπη. Να μη μιλήσουμε για το βακχικό δρώμενο, όπου η διττότητα του τραγικού στοιχείου παύει να είναι αντιφατική: εκεί, το τραγικό ήταν και παραμένει –ευτυχώς– μυστήριο για κάθε ορθολογισμό.

Σημειώσεις

1. Με τον όρο «αντίφαση» εννοώ τη «δημιουργία ασυμβίβαστων και αλληλοαποκλειόμενων προτάσεων» (Μπαμπινιώτης 1998: 218). Η «αντίφαση» είναι συνώνυμη με την «αντίθεση» και την «αντινομία» και σημαίνει γενικότερα τη «συνύπαρξη ετερόκλιτων, αντίθετων μεταξύ τους στοιχείων» (Μπαμπινιώτης ό.π.).

2. Στην κριτική θεωρία, ο όρος «αντίφαση» αποτελεί τον κινητήριο άξονα της διαλεκτικής του ιστορικού υλισμού και συνδέεται άμεσα με την πάλη των τάξεων. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, η ταξική πάλη εκφράζει την αντίφαση ανάμεσα στα συμφέροντα των τάξεων των οποίων οι θέσεις προσδιορίζονται από τη δομή ενός τρόπου παραγωγής. Στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, η πρωταρχική αντίφαση αφορά μια δομική αντινομία ανάμεσα στην αστική τάξη, που κατέχει τα μέσα παραγωγής, και στη βιομηχανική εργατική τάξη (το προλεταριάτο), η οποία δεν έχει ιδιοκτησία αλλά πουλά την εργατική της δύναμη για να επιβιώσει, ωστόσο είναι η πηγή κάθε αξίας. Για τη μαρξιστική θεώρηση της καπιταλιστικής αντίφασης ανάμεσα στην αστική και την εργατική τάξη, βλ. Macey 2000: 72.

3. Πολλοί μαρξιστές απέρριψαν τον οικονομικό ντετερμινισμό της καπιταλιστικής αντίφασης, ανάμεσα σε αυτούς και ο Louis Althusser, ο οποίος υποστήριξε ότι η συγκεκριμένη αντίφαση είναι αποτέλεσμα ευρύτερων ιστορικών ζυμώσεων και πολιτικών συνθηκών και ότι εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις ιδεολογικές πρακτικές (Macey ό.π.).

4. Η βιβλιογραφία για τις έννοιες «νεωτερικότητα», «μετα-νεωτερικότητα» και «παγκοσμιοποίηση» είναι τεράστια και εκτείνεται σε όλα τα πεδία των κοινωνικών επιστημών και των ανθρωπιστικών επιστημών. Σε γενικές γραμμές, η λιτή κοινωνιολογική προσέγγιση του Anthony Giddens (1990) εκφράζει το εννοιολογικό υπόβαθρο των συγκεκριμένων όρων όπως τους χρησιμοποιώ στο παρόν κείμενο. Οι τρεις έννοιες αποτελούν όψεις της ίδιας ιστορικής εποχής, των «νέων χρόνων». Η διάκριση «νεωτερικός» και «μετα-νεωτερικός» δεν αφορά μόνο στη μετάβαση από έναν παλαιότερο, αμιγώς οικονομικό, σε έναν σύγχρονο, με πολιτισμικά χαρακτηριστικά, επεκτατισμό της κεφαλαιοκρατίας, αλλά μια φιλοσοφική πραγματικότητα με ιδεολογικές και αισθητικές επιπτώσεις στο επίπεδο της ερμηνείας και της γνώσης. Η κριτική θεώρηση της νεωτερικότητας από τον Charles Baudelaire (1964) αποτελεί μια καλή θεωρητική βάση για τη διάκριση μεταξύ νεωτερικού και μετα-νεωτερικού λόγου. Πρόκειται για μια διάκριση αντίληψης και έκφρασης, η οποία διαφοροποιεί το απόλυτο από το ενδεχόμενο, το σταθερό από το προκύπτον, το όλο από το μέρος. Για τη σημασία των όρων «νεωτερικότητα», «νεωτερικός λόγος» και «μετα-νεωτερικός λόγος», βλ. Κάβουρας υπό έκδοση, 1996β, 2003, 2006 και Kavouras 2006α, 2006β.

5. Η βιβλιογραφία είναι εκτενέστατη και διαφοροποιείται σημαντικά από τη μια μορφή τέχνης στην άλλη. Προκειμένου για το «σοβαρό» και το «χυδαίο» σχετικά με τη μουσική, βλ. τις κλασικές αισθητικές προσεγγίσεις των Hanslick 2003 και Νταλχάους 2000 και τις σύγχρονες προσεγγίσεις της «δημοφιλούς αισθητικής» ή αισθητικής του χυδαίου των Frith 1996 και Πάττισον 1992.

6. Για τη σχέση μεταξύ δρώμενου και δράματος, από ανθρωπολογική σκοπιά, βλ. Turner 1982. Για μια συστηματική βιβλιογραφική ενημέρωση και για ορισμένες εθνογραφικές προεκτάσεις του συγκεκριμένου ζητήματος σχετικά με την ανθρωπολογική θεώρηση του ελληνικού παραδοσιακού γλεντιού, βλ. Κάβουρας 1996α, 2000 και Kavouras 2006α.

7. Ο όρος «πολιτισμική επιτέλεση» παραπέμπει σε πολιτισμικά φαινόμενα «δραματικού» τύπου, όπως γαμήλιες τελετές, θρησκευτικά πανηγύρια, θεατρικές παραστάσεις, χορευτικές και μουσικές εκδηλώσεις και γλέντια. Η έννοια *επιτέλεση* έχει διεπιστημονικό θεωρητικό υπόβαθρο και συνδέεται κυρίως με το έργο του γλωσσολόγου Dell Hymes, του ανθρωπολόγου Victor Turner και του κοινωνιολόγου Erving Goffman. Για την έννοια *πολιτισμική επιτέλεση* και τη μεθοδολογική της σημασία στην εθνογραφική έρευνα του πολιτισμού, βλ. MacAlloon 1984α. Για την ανθρωπολογική προσέγγιση συγκεκριμένων μορφών *πολιτισμικής επιτέλεσης*, όπως είναι το φεστιβάλ, το δρώμενο και το δράμα, καθώς επίσης το θέαμα και το υπερθέαμα, βλ. MacAlloon 1984β.

8. MacAlloon 1984β: 246.

9. Taylor 1997.

10. Η βιβλιογραφία για το «φολκλόρ» είναι τεράστια. Ο όρος «folklore», τόσο ως «λαογραφία» όσο και ως «λαϊκός πολιτισμός», έχει πολλές συνδηλώσεις και οι χρήσεις του ποικίλουν σημαντικά, τόσο από θεωρητική όσο και από ιστορική άποψη. Για το φολκλόρ ως επιστήμη, κουλτούρα και ιδεολογία, βλ. Finnegan 1992: 11-13. Μια χαρακτηριστική θεσμική αντίληψη που εκφράζει την κυριαρχία του αστικού υποκειμένου ως διαχειριστή του φολκλόρ διατυπώθηκε από την UNESCO, η οποία ταυτίζει το φολκλόρ με την παραδοσιακή και τη δημοφιλή (popular) κουλτούρα. Η UNESCO ορίζει το φολκλόρ ως το «σύνολο των δημιουργιών μιας πολιτισμικής κοινότητας που στηρίζονται σε παραδοσιακές γνώσεις και συνήθειες» και αναζητεί τρόπους για τη διασφάλιση της βιωσιμότητάς του (Honko 1989: 8). Η ηγεμονική διαχείριση του παραδοσιακού στοιχείου ως *φολκλόρ* από το αστικό υποκείμενο χαρακτηρίζει και τις εξελικτιστικές συνδηλώσεις του όρου ως επιβιώματος της αρχαιότητας και της κοινοτικής συνθήκης ζωής, της ανώνυμης δημιουργίας, και της ταύτισης με το αμόρφωτο και επαρχιώτικο στοιχείο (Finnegan ό.π.: 12).

11. Πρβ. Bauman 1989, Finnegan ό.π.: 11.

12. Χρησιμοποιώ τον όρο «έθνικ» ως συνώνυμο καταρχάς με τον ανθρωπολογικο όρο εθνοτικός. Η *εθνοτική* ταυτότητα αποτελεί σύλληψη και έκφραση της ηγεμονικής κουλτούρας μέσα στην οποία εντάσσονται άλλες κουλτούρες οι οποίες αναγνωρίζονται εν γένει ως «εθνοτικές». Ωστόσο, ο όρος «έθνικ» διαφέρει από τον όρο «εθνοτικός», καθώς παραπέμπει κυρίως στην αισθητική και την ιδεολογία του διαφορετικού, από τη σκοπιά του ηγεμονικού υποκειμένου. Έτσι, στη μουσική, λ.χ., η έθνικ μουσική είναι συνώνυμη με τη μουσική του κόσμου, όπως και η έθνικ κουζίνα ταυτίζεται με τις κουζίνες του κόσμου. Η διάκριση αυτή ως προς τη γενική θεώρηση της έννοιας *εθνοτικός* είναι αναγκαία, καθώς είναι δυνατόν μια εθνοτική ομάδα, στο πλαίσιο της διαβίωσης της σε ένα μητροπολιτικό κέντρο, λ.χ., η ελληνική κοινότητα της Νέας Υόρκης, μπορεί να ακούει παραδοσιακή ή δημοφιλή λαϊκή ελληνική μουσική. Η μουσική της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας είναι μεν «εθνοτική» από τη σκοπιά της ηγεμονικής κουλτούρας του πολυπολιτισμικού μητροπολιτικού κέντρου αναφοράς, καθώς συνδέεται με αυτήν, δεν είναι όμως κατ' ανάγκη και «έθνικ». Ο χαρακτηρισμός ως «έθνικ» του ενός ή του άλλου είδους της ελληνικής μουσικής, δεν εξαρτάται από την πρόσληψη του ελληνικού στοιχείου στο πλαίσιο της παρουσίας του στη Νέα Υόρκη. Η αναφορά ενός είδους ελληνικής μουσικής ως *έθνικ* δεν έχει κοινωνικο-πολιτική, αλλά οικονομικο-αισθητική βάση. Για την *έθνικ* μουσική ως μουσική του κόσμου σε σχέση με την παγκοσμιοποίηση και την πολιτισμική διαφορετικότητα, βλ. Taylor ό.π. και Feld 1994. Για τη μελέτη του μουσικού *φολκλόρ* στη σύγχρονη εποχή, βλ. Bohlman 1988.

13. Για τους Ολυμπιακούς Αγώνες και τις Τελετές Έναρξης και Λήξης, την παγκοσμιοποιημένη και παγκοσμιοποιητική λογική των πολιτισμικών επιτελέσεων που συνδέονται με τους Αγώνες, καθώς επίσης τη διεθνιστική ιδεολογία του ολυμπισμού σε αντίθεση με την ηγεμονική ιδεολογία του κοσμοπολιτισμού, βλ. MacAloon ό.π.: 241-254. Για μια κριτική ανθρωπολογική θεώρηση των ιδεολογικών και επιτελεστικών διαστάσεων της Τελετής Έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004, βλ. Kavouras 2006α.

14. Επίσημο Πρόγραμμα Τελετής Λήξης 2004.

15. Ό.π.

16. Σε τηλεοπτική συνέντευξή του στο δημοσιογράφο Παύλο Τσίμα (ΝΕΤ).

17. Σε ραδιοφωνική συνέντευξή του στη δημοσιογράφο Κατερίνα Ακριβοπούλου (ΣΚΑΪ).

18. Ό.π.

19. *Εθνοτικού*, καθώς η Τελετή απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό, στο κοινό της Ολυμπιάδας, με μια ρητορική που προσιδιάζει στην αποικιοκρατική ρητορική με την οποία απευθύνονται οι οικονομικά ισχυροί στους οικονομικούς μετανάστες που ζουν και δουλεύουν στον τόπο διαβίωσης και δραστηριοποίησης των ισχυρών. Στην περίπτωση αυτή, η αναπαράσταση της ελληνικότητας είναι διττή, καθώς απευθύνεται ως εθνική έκφραση στο ελληνικό κοινό και, παράλληλα, ως εθνοτική έκφραση στην παγκόσμια οικονομική αγορά του πολιτισμού.

20. Η πρωτεύουσα σημασία την οποία έδωσε ο καλλιτεχνικός διευθυντής των Τελετών, Δημήτρης Παπαϊωάννου, στο μουσικό σχεδιασμό, τόσο ανεξάρτητα από το δραματουργικό υπόβαθρο των εκδηλώσεων όσο και σε συνάρτηση με αυτό, αποδεικνύεται και από το γεγονός της αναγραφής του Κουμεντάκη στα επίσημα προγράμματα των Τελετών Έναρξης και Λήξης των Αγώνων ως «συνδημιουργού» των τελετών και υπεύθυνου για τη «σύλληψη του μουσικού σεναρίου». Βλ. «Κατάλογος συνεργατών» στα δύο Προγράμματα.

21. Βλ. την επιστολή του συνθέτη στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* (20/1/2003) και τις αντιδράσεις του ξένου τύπου (*Reuters*, *Herald Tribune*) λίγες μέρες αργότερα (24/1/2003).

22. Μια ανάλογη διάκριση κάνει ο ανθρωπολόγος Frank Salamone (1998), ο οποίος συγκρίνει δύο Νιγηριανούς αστέρες της σύγχρονης τζαζ: τον Fela Anikulapi Kuti και τον Peter King. Ο

Salamone υποστηρίζει ότι ο Kuti είναι ένας μετανεωτερικός καλλιτέχνης που κάνει έθνικ μουσική τζαζ, ενώ ο King ένας ελιτιστής και ρομαντικός υπέρμαχος της απόλυτης και ενιαίας τζαζ (ό.π.: 24).

23. Στο Επίσημο Πρόγραμμα της Τελετής Έναρξης υπάρχει η ακόλουθη ετυμολογική ερμηνεία του όρου *ζεϊμπέκικος*: «Ζεϊ = Ζευς ή Δίας (θεός του Ολύμπου). Πνεύμα. Μπέκος = ψωμί στα φρυγικά ή από το όνομα του Βάκχου (θεός της ιεράς μέθης). Ύλη. Ο χορευτής του ζεϊμπέκικου μετεωρίζει το σώμα του ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα». Ανεξάρτητα από την ετυμολογική ερμηνεία του ζεϊμπέκικου –η οποία ελέγχεται για την αξιοπιστία της– αξίζει να επισημανθεί ο δυϊστικός χαρακτήρας ενός σχηματικού ερμηνευτικού ορθολογισμού, στη βάση του οποίου οικοδομείται η συγκεκριμένη ετυμολογία.

24. Taylor ό.π.: 197-204.

25. Για τους πειραματισμούς του Grotowski και του Schechner, τη «διαδικασία της πρόβας» και τη «δραματουργική χρήση της τελετουργίας σε μια σύγχρονη προοπτική που οδηγεί στη συνειδητοποίηση και προάγει το στοιχείο της ατομικότητας», βλ. Turner 1982: 116-122 και Schechner 1977.

26. MacAloon ό.π.: 243-246, 269-275.

Βιβλιογραφία

Baudelaire, Charles. 1964. «The Painter of Modern Life». Στο: Jonathan Mayne (επιμ., μτφρ.), *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Λονδίνο: Phaidon. 1-40.

Bauman, Richard. 1989. «Folklore». Στο: E. Barnouw (επιμ.), *International Encyclopedia of Communications*. Δεύτερος τόμος. Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press. 177-181.

Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.

Feld, Steven. 1994. «Notes on "World Beat"». Στο: Charles Keil και Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press. 238-246.

Finnegan, Ruth. 1992. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Values of Popular Music*. Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Στάνφορντ: Stanford University Press.

Hanslick, Eduard. 2003. *Για το ωραίο στη μουσική* (μτφρ., επίμετρο: Μάρκος Τσέτσος, πρόλογος: Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου). Αθήνα: Εξάντας-Νήματα.

Honko, L. 1989. «The Final Text of the Recommendation for the Safeguarding of Folklore». *Nordic Institute of Folklore Newsletter* 17(2-3): 3-12.

Κάβουρας, Παύλος. Υπό έκδοση. «Αλληγορίες της νοσταλγίας: Μουσική, παράδοση και νεωτερικότητα στη μεσογειακή περιφέρεια». Στο: *Τιμητικός Τόμος στον Γεώργιο Αμαργιανάκη*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

— 2006β. *Τρίκστερ και Κάιν: μια μουσική αλληγορία*. Αθήνα: Fagotto.

— 2003. «Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας». Στο: *Το παρόν του παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. 307-359.

— 2000. «Το γλέντι στη Λέσβο (19ος-20ός αιώνας)». Στο: Σωτήρης Χτούρης (επιμ.), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο*. Αθήνα: Εξάντας. 173-242.

— 1996α. «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών». Στο: *Λαϊκά δρώμενα: παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις*. Πρακτικά συνεδρίου. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού. 65-81.

— 1996β. «Μοντερνισμός και πολιτισμική ανθρωπολογία». Στο: *Μοντερνισμός: η ώρα της αποτίμησης;* Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. 79-116.

Kavouras, Pavlos. 2006α. «Voices, Meanings and Identities: Cultural Reflexivity in the Opening and Closing Ceremonies of the XXVIII Olympiad in Athens». Στο: *Making Music, Making Meaning*. International Association for the Study of Popular Music. DVD-ROM.

— 2006β. «Ethnographies of Dialogical Singing, Dialogical Ethnography». *Music and Anthropology* 10 [<http://www.provincia. venezia.it/levi/ma/index/number10/kavour1 /st1.htm>].

MacAloon, John J. 1984α. «Introduction: Cultural Performances, Culture Theory». Στο: John J. MacAloon (επιμ.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Φιλαδέλφεια: Institute for the Study of Human Issues. 1-15.

— 1984β. «Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies». Στο: John J. MacAloon (επιμ.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Φιλαδέλφεια: Institute for the Study of Human Issues. 241-280.

Macey, David. 2000. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Λονδίνο: Penguin.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. 1998. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.

Νταλχάους, Καρλ. 2000. *Αισθητική της μουσικής* (μτφρ.: Απόστολος Οικονόμου, επιμ., πρόλογος: Γιώργος Μανιάτης). Αθήνα: Στάχυ.

Πάττισον, Ρόμπερτ. 1992. *Το Ροκ στον καθρέφτη του ρομαντισμού* (μτφρ., πρόλογος: Στέφανος Ροζάνης). Αθήνα: Πρίσμα.

Salamone, Frank A. 1998. «Nigerian and Ghanaian Music: Two Varieties of Creolization». *Journal of Popular Culture* 32(2): 11-25.

Schechner, Richard. 1977. *Ritual, Play and Performance*. Νέα Υόρκη: Seabury.

Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.

Τελετή Έναρξης των Αγώνων της 28ης Ολυμπιάδας. 2004. *Επίσημο Πρόγραμμα*. Αθήνα: Αθήνα 2004.

Τελετή Λήξης των Αγώνων της 28ης Ολυμπιάδας. 2004. *Επίσημο Πρόγραμμα*. Αθήνα: Αθήνα 2004.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Νέα Υόρκη: Paj.