

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

**Παράδοση, δημιουργικότητα και μουσική διαμόρφωση της υποκειμενικότητας
στη νεωτερική Δυτική Κρήτη
Το παράδειγμα του Μιχάλη Παπαδάκη (Πλακιανού)**

Μπιχάκης Βασίλειος

A.M.: 5612

2023

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Εισαγωγή	4
Κεφάλαιο 1: Θεωρητικό πλαίσιο	9
1.1. Παράδοση και δημιουργικότητα	
1.1.1. Από την παράδοση στην επινόηση της παράδοσης	
1.1.2. Από τη δημιουργικότητα στην επινόηση της δημιουργικότητας	13
1.2. Πρακτική και επιτέλεση	17
1.3. Υποκείμενο και λόγος	21
1.4. Ερωτήματα και υποθέσεις	25
Κεφάλαιο 2: Μεθοδολογία	27
2.1. Παραγωγή δεδομένων: Προφορική Ιστορία - Βιογραφία	
2.2. Ανάλυση: Επιτέλεση - Ποιητική	29
2.3. Ερμηνεία: Ανάλυση λόγου - Πρακτική	33
2.4. Αναγκαίες επισημάνσεις	36
Κεφάλαιο 3: Στα χνάρια του μύθου του Πλακιανού	38
3.1. «Νεωτερικές» πρακτικές διατήρησης της μνήμης της μυθικής μουσικής δημιουργικότητας	
3.2. «Παραδοσιακές» μνημονικές πρακτικές μυθοποίησης του μουσικού δημιουργού	49
Κεφάλαιο 4: Η μουσική ποιητική της παραδοσιακής δημιουργικότητας	62
4.1. Οι ηχογραφήσεις του James Notopoulos	
4.2. Οι ηχογραφήσεις του Παντελή Καβακόπουλου	72
4.3. Οι ηχογραφήσεις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Χανίων	79
Συμπεράσματα	89
Βιβλιογραφία	93

1. Εικόνα
 - 1.1. Φωτογραφίες του Πλακιανού
 - 1.2. Ο Πλακιανός στον κινηματογράφο
2. Μουσική
 - 2.1. Μαγνητοταινία 85
 - 2.2. Μαγνητοταινία 8779_01
 - 2.3. Μαγνητοταινία 10838
3. Κείμενο
 - 3.1. Οι σημειώσεις του Πλακιανού
 - 3.2. Το τετράδιο του Πλακιανού

Πρόλογος

Η επιλογή ενός θέματος και η πραγμάτευσή του, η κατασκευή του ως ερευνητικού αντικειμένου, είναι ενδεικτική των ενδιαφερόντων και των εμπειριών του ερευνητή, ο οποίος συμμετέχει με τη δράση του στην παραγωγή του κοινωνικού κόσμου, αναλόγως της κοινωνικής του τοποθέτησης βάσει φύλου, κοινωνικής τάξης και πολιτισμικού περιβάλλοντος προέλευσης, σύμφωνα με την κονστρουξιονιστική προσέγγιση των κοινωνικών φαινομένων. Έτσι και στην παρούσα ερευνητική προσπάθεια, εκπονημένη ως διπλωματική εργασία για τις ανάγκες του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Πολιτισμική Ανάλυση και Εκπαίδευση» του Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κρήτης, τα ζητήματα αυτά εν πολλοίς καθορίστηκαν από το γεγονός της βιωματικής ενασχόλησής μου με την κρητική μουσική, τα τελευταία χρόνια και ως μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ». Η ανάθεση στο πρόσωπό μου, στο πλαίσιο των δράσεών του, της αξιοποίησης, με σκοπό την έκδοσή τους, σωζόμενων τεκμηρίων σχετικών με μια μυθική μουσική προσωπικότητα του Αποκόρωνα, τον Μιχάλη Παπαδάκη ή Πλακιανό, υπήρξε το εφελτήριο μιας διαδρομής τόσο συλλογικής όσο και ατομικής αυτογνωσίας. Εξ ου και η υιοθετούμενη θεματική και αναλυτική επιλογή της μουσικής διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας στη νεωτερική Δυτική Κρήτη σε σχέση με τις έννοιες της παράδοσης και της δημιουργικότητας.

Αυτή η επιλογή βέβαια έκρυβε μια σειρά δυσκολιών και διλημάτων που χρειάστηκε να αντιμετωπιστούν στην πορεία και είχαν να κάνουν τόσο με ζητήματα σχετικά με το πραγματολογικό υλικό όσο και με ζητήματα θεωρητικής και μεθοδολογικής φύσης. Για τη βοήθεια στο ξεπέρασμα των πρώτων, οφείλω να ευχαριστήσω τα μέλη του ΔΣ του ΠΜΣ Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ», τον Μιχάλη Μπακατσάκη για την «αποκρυπτογράφηση» του τετραδίου μαντινάδων του Πλακιανού, τον Κώστα Κουρκουνάκη για την ανεύρεση φωτογραφιών του, και ιδιαίτερα τον Γιώργο Γαλάνη, τον κινητήριο μοχλό όλης της διαδικασίας και ζωντανή πηγή πληροφοριών για τον Πλακιανό. Για την υπέρβαση των δεύτερων και κυρίως για την υπομονή τους απέναντί μου, απαιτούνται ευχαριστίες στους καθηγητές και μέλη της τριμελούς επιτροπής, τον κύριο Άρη Τσαντηρόπουλο, την κυρία Σταματίνα Κακλαμάνη και τον κύριο Μανώλη Σειραγάκη.

Τέλος, αυτή η εργασία δεν θα ολοκληρωνόταν χωρίς τη στήριξη, στις δύσκολες συνθήκες εκπόνησής της, της οικογένειάς μου και αισθάνομαι το χρέος να την αφιερώσω στον εκλιπόντα πατέρα μου, τον άνθρωπο που με ώθησε εξ αρχής να καταπιαστώ με την κρητική μουσική.

Εισαγωγή

Οι έννοιες της παράδοσης και της δημιουργικότητας, ιδεολογικά μορφώματα της νεωτερικότητας¹ (Williams 1983 [1976], 1994, Κάβουρας 2010, Pang 2012, Πούχγερ 2016), θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι πλέον, στην ύστερη φάση της, έχουν φετιχοποιηθεί. Μία πληθώρα *σχηματισμών λόγου* (Foucault 1987 [1969]), συγκροτούμενοι από διαπλεκόμενους πολιτικούς, οικονομικούς, επιχειρηματικούς, δημοσιογραφικούς, καλλιτεχνικούς, θρησκευτικούς, φιλοσοφικούς, επιστημονικούς κ.α. λόγους, έχουν συμβάλλει σε αυτό αντικειμενοποιώντας τις ουσιοκρατικά, αλλά και μυστικοποιώντας τις εξιδανικευτικά. Με το να τις χρησιμοποιούν ως *κομβικά σημεία* τους, επιχειρούν καθήλωση και *κλείσιμο* του νοημάτων τους, συναρθρώνοντάς τις σε *αλυσίδες ισοδυναμίας* με άλλα σημαίνοντα (Laclau & Mouffe 1985, Phillips & Jørgensen 2009 [2002]), εξίσου φετιχοποιημένα ιδεολογικά μορφώματα της νεωτερικότητας, όπως αυτά της αυθεντικότητας, της γνησιότητας, της πρωτοτυπίας και της καινοτομίας (Lindholm 2007 [2001], Negus & Pickering 2004). *Τάξεις λόγου* (Fairclough 1995, Phillips & Jørgensen 2009 [2002]) των ανθρωπιστικών και των κοινωνικών επιστημών, όπως αυτές της λαογραφίας, της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και της ψυχολογίας, που τις έχουν αναγάγει σε κεντρικά τους αντικείμενα, συνηθίζουν να τους αποδίδουν μονόπλευρα συλλογικό ή ατομικό χαρακτήρα, ανάλογα με τον γενικότερο προσανατολισμό της κάθε προσέγγισης, υιοθετώντας τον συγκεκριμένο δυϊσμό και παραγνωρίζοντας τη διττή τους υπόσταση,² ενώ συχνά τις διακρίνουν και ως προς την υποτιθέμενη στατικότητα ή δυναμικότητά τους. Παγκοσμιοποιημένες σήμερα, ηγεμονικά κυρίαρχες νεωτερικές ιδεολογίες,³ όπως ο εθνικιστικός πολιτικός συντηρητισμός και ο

¹ Η νεωτερικότητα εδώ «αναφέρεται σε τρόπους κοινωνικής ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον 17ο αιώνα κι έπειτα, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο πολύ σε παγκόσμια κλίμακα». Η κατάσταση της νεωτερικότητας διακρίνεται από την προνεωτερική μέσω ασυνεχειών ως προς τον ρυθμό αλλαγής, το εύρος αλλαγής και τη φύση των μοντέρνων θεσμών, καθώς οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί που συντελούνται είναι πρωτοφανείς σε έκταση και ένταση. Ο δυναμισμός της απορρέει από: α) τον διαχωρισμό χρόνου και χώρου, β) την ανάπτυξη μηχανισμών αποσύνδεσης, και γ) την αναστοχαστική ιδιοποίηση της γνώσης. Χαρακτηριστικό της αποτελεί ο μετασχηματισμός της οικειότητας, εξαιτίας της ανάγκης διατήρησης της εμπιστοσύνης σε περιβάλλοντα διακινδύνευσης, εντός ενός παγκοσμιοποιημένου πλαισίου (Giddens 2014 [1990], 29).

² Μια κριτική από επιστημολογικής πλευράς των φιλοσοφικών δυϊσμών που ταλανίζουν την κοινωνική έρευνα συναντάται στο σύνολο του έργου του Norbert Elias. Ειδικότερα για τον δυϊσμό άτομο-κοινωνία βλ. Elias 2001 [1987].

³ Η ιδεολογία δεν χρησιμοποιείται εδώ με την κλασική μαρξιστική έννοια της υπερδομής ως «ψευδούς συνείδησης», αλλά, μέσα από μια κονστρουξιονιστική ματιά, ως το κοινωνικά κατασκευασμένο πλέγμα αναπαραστάσεων από το οποίο εμφορείται κάθε λόγος (Williams 1983 [1976], Bennett, Grossberg & Morris 2005, Phillips & Jørgensen 2009 [2002]). Ο μετασχηματισμός του νόηματος του βασικού αυτού όρου της μαρξιστικής θεωρίας εν πολλοίς είναι συνέπεια της τροποποίησης που δέχτηκε εξαιτίας της έννοιας της ηγεμονίας, της κυριαρχίας δηλαδή στο ιδεολογικό πεδίο ορισμένων αναπαραστάσεων, που εισήγαγε ο Antonio Gramsci (1986 [1971]).

ατομικιστικός οικονομικός νεοφιλελευθερισμός, που χωρίς κανένα ιδιαίτερο πρόβλημα, παρά τις εκ διαμέτρου αντίθετες καταβολές τους, συνυπάρχουν σε αρκετούς από τους προαναφερθέντες λόγους, αλλά και στον αποικιοποιημένο (Said 1996 [1978]) από αυτούς κοινό λόγο, έχουν οδηγήσει στην πραγματοποίηση και αγοραιοποίησή τους, φορτώνοντάς τις παράλληλα με αντικρουόμενα νοήματα, σε σημείο να συσκοτίζονται και να αμφισβητείται πια η δοκιμότητά τους. Ενδεικτική της κατάστασης αυτής είναι η άκρατη εμπορευματοποίηση στην οικονομία σημείων (Lash & Urry 1994) της καταναλωτικής μας κοινωνίας (Baudrillard 2005 [1970]) οποιουδήποτε σημαίνοντος μπορεί να αντιστοιχιστεί με το σημαινόμο είτε του «παραδοσιακού» είτε του «δημιουργικού». Χαρακτηριστική είναι επίσης η κατάχρησή τους στον κοινό λόγο, όπως όταν αναφερόμαστε κατά κόρον στην «αναλλοίωτη παράδοσή» μας, ως ένα ιερό, απολιθωμένο και αποκαθαρμένο παρελθόν το οποίο συντηρείται προς απόδειξη της συνέχειάς μας, καθώς και στην τετριμμένη επίκληση της δημιουργικότητας, ως μιας υπερβατικής και θεόσταλτης ιδιότητας που μας χαρίζεται ατομικά, συνέπεια της τύχης μας, μέχρι και στις εθιμοτυπικές ανταλλαγές των ευχών μας, όπως όταν ευχόμαστε κοινότοπα ο καθένας για τον άλλο μια «δημιουργική χρονιά». Το σημαντικότερο είναι ότι αυτές οι έννοιες, με τη σπουδαιότητα που έχουν αποκτήσει σε ένα τόσο ευρύ φάσμα λόγων που τις μεταχειρίζονται, έχουν καταστεί αποφασιστικοί παράγοντες της διαμόρφωσης της υποκειμενικότητάς μας.

Η διερεύνηση του ρόλου που διαδραματίζουν στις διαδικασίες διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας στη νεωτερικότητα οι έννοιες της παράδοσης και της δημιουργικότητας, μέσω των λόγων που τις χρησιμοποιούν ως κομβικά σημεία τους, αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, η οποία μέσα από μια εθνογραφική-ιστορική ματιά επικεντρώνεται στις επιτελεστικές μουσικές πρακτικές, καθώς το μουσικό πεδίο και το κάθε είδους μουσικό επιτελεστικό πλαίσιο συνιστούν εν δυνάμει προνομιακούς τόπους διερεύνησης των παραπάνω διαδικασιών, εξαιτίας της δεσπόζουσας σημασίας των συγκεκριμένων εννοιών στην άρθρωση του μουσικού λόγου, όπως και αυτού κάθε μορφής τέχνης. Γεωγραφικές και ιστορικές συντεταγμένες της είναι η Δυτική Κρήτη του 20ού αιώνα, όχι από τοπικισμό, παρελθοντολαγνεία ή εξωτισμό, αλλά λόγω του θεωρητικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζει η μελέτη της επιλεχθείσας περίπτωσης, όχι εξαιτίας της αντιπροσωπευτικότητάς της, αλλά ένεκα του οριακού της περιθωριακότητάς της (Herzfeld 2012 [1985], 1998 [1987]), για το ότι στο παράδειγμά της, ως εξόχως, εμβληματικά χαρακτηριστικό, αποτυπώνεται ο ζωτικός ρόλος που έχουν διαδραματίσει οι έννοιες της παράδοσης και της δημιουργικότητας στη διαμόρφωση της αυτοεικόνας των νεωτερικά περιθωριοποιημένων τοπικών μουσικών. Η εστίαση κατ' αυτόν τον τρόπο σε έναν τόπο περιφερειακό ως προς τα κέντρα διαμόρφωσης

του προτάγματος της νεωτερικότητας, και σε χρόνο μετάβασής του σε αυτή, διευκολύνει άλλωστε σημαντικά το να καταδειχθούν οι ασυνέχειές της.

Το επιστημονικό πεδίο στο οποίο εγγράφεται η όλη προσπάθεια είναι αυτό της ανθρωπολογίας της μουσικής, μιας ανθρωπολογίας όμως που συνομιλεί με την ιστορία, κατά το υπόδειγμα του Marshall Sahlins (Παπαταξιάρχης 1993, 2003, Δημητρίου-Κοτσώνη 1996). Γενικά ακολουθείται το ερμηνευτικό παράδειγμα του Clifford Geertz (2003), αναζητώντας το νόημα και όχι τους νόμους που διέπουν την ανθρώπινη ύπαρξη, σε παράλληλη σύμπλευση με το ρεύμα της πολιτισμικής κριτικής και με έγνοια για την απαιτούμενη αυτοαναστοχαστικότητα που οφείλει να επιδεικνύει κάθε ανθρωπολογική ματιά (Marcus & Fischer 2016). Η μουσική προσεγγίζεται ως «ολικό κοινωνικό γεγονός» (Mauss 1979 [1923-1924]), το οποίο περιλαμβάνει ταυτόχρονα, εκτός από την αισθητική του πλευρά, εκφάνσεις τελετουργικής, οικονομικής, πολιτικής και ηθικής φύσης, αλλά και ως πολιτισμικό σύστημα (Geertz 1976), ως πολιτισμός (Merriam 1976, 2014 [1977]), ως συμβολικό σύστημα δηλαδή, ως σύστημα σημασιών που προσανατολίζουν την ανθρώπινη συμπεριφορά και του οποίου η μελέτη απαιτεί τη συνεξέταση της δομής της μουσικής, της συμπεριφοράς και των αντιλήψεων που σχετίζονται με αυτή. Η εστίαση στις μουσικές πρακτικές, τόσο στη δομή δηλαδή όσο και στη δράση, σύμφωνα με τη γενικότερη περί πρακτικής θεωρία του Pierre Bourdieu (2006 [1980], μέσα από ένα πλαίσιο θεώρησης της επιτέλεσης ως πραγμάτωσης και αξιολόγησης (Goffman 2006 [1959], Schechner 2011 [2006]), επιχειρεί να ανιχνεύσει παράλληλα με την ποιητική (κατασκευαστική) και τη ρητορική (επικυρωτική) διάσταση των μουσικών λόγων. Τόσο η θεωρία της πρακτικής όσο και αυτή της επιτέλεσης, βασικά στηρίγματα στις περισσότερες εθνομουσικολογικές και ανθρωπολογικές έρευνες, επιχειρείται να συνδυαστούν με το κεντρικό θεωρητικό πλαίσιο, για το οποίο υιοθετείται η θεωρία του λόγου, κυρίως μέσα από την οπτική του Michel Foucault, αλλά και των Ernesto Laclau - Chantal Mouffe, Norman Fairclough και της λογοψυχολογίας, καθώς και οι ενσωματωμένες σε αυτή σύγχρονες θεωρήσεις περί διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας⁴ (Hall 1996), που στηρίζονται στη θεωρία περί υποκειμένου του Jacques Lacan (Σταυρακάκης 2008 [1999]).

Βασικός στόχος αυτής της ερευνητικής εργασίας είναι η ανάδειξη του μετασηματιστικού ρόλου που διαδραμάτισαν στη Δυτική Κρήτη του 20ού αιώνα, κατά τη μετάβαση από ένα προνεωτερικό, κοινοτικοκεντρικό κοινωνικό πλαίσιο σε ένα νεωτερικό, εθνοκεντρικό, τόσο στις μουσικές πρακτικές όσο και στη διαμόρφωση της

⁴ Ο όρος «υποκειμενικότητα» προτιμάται στις θεωρήσεις που αποδέχονται τις θέσεις του Michel Foucault και του Jacques Lacan για το υποκείμενο, αντί του όρου «ταυτότητα», καθώς αναδεικνύει περισσότερο τη ρευστότητα των διαδικασιών υποκειμενοποίησης ή ταύτισης.

υποκειμενικότητας, οι νεωτερικές ιδεολογίες του εθνικιστικού πολιτικού συντηρητισμού και του ατομικιστικού οικονομικού φιλελευθερισμού, δια μέσου των λόγων περί παράδοσης και δημιουργικότητας, κυρίως αυτών της λαογραφίας και της πολιτιστικής βιομηχανίας. Αλλά και οι συνέπειες στις παραδοσιακές μουσικές δημιουργικές πρακτικές της εδραίωσης στο κρητικό μουσικό πεδίο των νεωτερικών επιτελεστικών συνθηκών, μέσω της επικράτησης των τεχνολογιών παραγωγής, διάδοσης και πρόσληψης της μουσικής και της ποίησης στον 20ό αιώνα, του βιβλίου, του ραδιοφώνου, του δίσκου και της κινηματογραφικής ταινίας. Τα ερωτήματα τίθενται ειδικά όσον αφορά τη σχέση με το παρελθόν, το αίσθημα ιδιοκτησίας και τη μετάδοση της γνώσης, λόγω απώλειας, εν μέρει, του ελέγχου των διαδικασιών κοινωνικής μνήμης και πολιτισμικής δημιουργίας, δηλαδή καίριων παραγόντων της κοινωνικής-πολιτισμικής αναπαραγωγής, άρα και το κρίσιμο της αυτονομίας της πολιτικής ύπαρξης. Από αυτή την άποψη, η μελέτη υπερβαίνει την ουσιοκρατική αντιμετώπιση των δύο αυτών εννοιών και στοχεύει στην εξαγωγή συμπερασμάτων που άπτονται του πολιτικού.⁵

Τα δύο πρώτα κεφάλαιά της αναλώνονται στο να αποσαφηνιστεί το χρησιμοποιούμενο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο. Στο πρώτο, το θεωρητικό, συζητούνται αρχικά οι έννοιες της παράδοσης και της δημιουργικότητας, που αποτελούν και τους βασικούς αναλυτικούς άξονες. Κατόπιν, τα κοινωνικά και ανθρωπολογικά μοντέλα της θεωρίας της πρακτικής και της επιτέλεσης, ακολουθούμενα από τη θεωρία του λόγου και του υποκειμένου, και τέλος, οι υποθέσεις πάνω στα τιθέμενα ερευνητικά ερωτήματα. Στο δεύτερο, το μεθοδολογικό, παρουσιάζονται οι επιλογές της προφορικής ιστορίας και της βιογραφίας, μέσω των οποίων παράχθηκε το πραγματολογικό υλικό, της σημειωτικού προσανατολισμού ανάλυσης της ποιητικής των επιτελέσεων, διά της θεωρίας της προφορικής-λογοτυπικής σύνθεσης, και του συνδυασμού των τεχνικών της ανάλυσης λόγου με τη θεωρία της πρακτικής, σύμφωνα με τον οποίο επιχειρείται να ερμηνευτούν. Στο τρίτο κεφάλαιο, με περισσότερο ιστορικό χαρακτήρα και τίτλο «Στα χνάρια του μύθου του Πλακιανού», επιχειρείται να τοποθετηθεί η επιλεγθείσα περίπτωση του Μιχάλη Παπαδάκη στο ευρύτερο ιστορικό, πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενό της, αξιοποιώντας το συγκεντρωμένο προφορικό, έντυπο και ηλεκτρονικό κειμενικό, αλλά και φωτογραφικό και κινηματογραφικό απεικονιστικό πραγματολογικό υλικό. Το τέταρτο, και

⁵ Το πολιτικό δεν αναφέρεται στενά στην περιχαρακωμένη σφαίρα του πολιτικού πεδίου, την πολιτική, αλλά θα πρέπει να νοηθεί ως μια διάσταση που ενυπάρχει σε κάθε κοινωνία, ως το οντολογικό επίπεδο θέσμησης κάθε ιδιαίτερης συγκρότησης του κοινωνικού (Σταυρακάκης 2008 [1999]). Στη θεωρία του λόγου των Laclau και Mouffe η πολιτική έχει πρωταρχικό ρόλο έναντι της οικονομίας και αναφέρεται στη διάρθρωση της κοινωνίας με έναν ιδιαίτερο τρόπο που αποκλείει άλλες δυνατότητες. Διαμορφώνουμε αδιάκοπα το κοινωνικό μέσα από πρακτικές που αποκλείουν άλλες πρακτικές, καθώς οι πράξεις μας είναι ενδεχομενικές καθηλώσεις του νοήματος σε ένα πεδίο λόγων (Phillips & Jørgensen 2009 [2002]).

κατά κύριο λόγο σημειωτικά προσανατολισμένο, με τίτλο «Η μουσική ποιητική της παραδοσιακής δημιουργικότητας», ασχολείται με τις ανευρεθείσες μουσικές ηχογραφήσεις του, προ της εξαγωγής των γενικότερων συμπερασμάτων.

Αν η παρούσα εργασία έχει κάποια αξία, πέρα από τα όντως σημαντικά μουσικά τεκμήρια για την ιστορία της κρητικής μουσικής που ανασύρθηκαν κατά τη διεξαγωγή της, αυτή οφείλεται στον τρόπο που επιχειρήθηκε να περατωθεί. Η αντιμετώπιση των εννοιών της παράδοσης και της δημιουργικότητας μέσα από το πρίσμα της θεωρίας του λόγου, συνδυασμένης με την κοινωνική θεωρία και μέσω της βιογραφικής προφορικής ιστορίας δεν είναι κάτι που συνηθίζεται στις εθνομουσικολογικές μελέτες και σίγουρα έκρυβε τεράστιες δυσχέρειες. Πέρα από τις διαδικαστικές δυσκολίες (το να ανευρεθούν τεκμήρια ζωής για ένα πρόσωπο εκτός επίσημης ιστορίας που έχει αποβιώσει πριν από περισσότερα από 40 χρόνια δεν είναι και το πιο εύκολο), ο συγκερασμός θεωρητικών σχημάτων και μεθοδολογιών που συχνά συγκρούονται στις οντολογικές τους παραδοχές απαιτεί μεγάλη προσοχή στο χειρισμό τους ώστε να αποδώσει και να μην καταλήξει σε αδιέξοδο. Προσδοκάται ότι τα εξαγόμενα συμπεράσματα θα τεθούν υπεράνω των όποιων αστοχιών. Προσωπικά, μια επιπρόσθετη δυσκολία που κλήθηκα να υπερβώ από τη στιγμή που η όλη διαδικασία έχει και αυτοεθνογραφικό χαρακτήρα, λόγω της ιδιότητάς μου ως κρητικός μουσικός, ήταν να αποκτήσω την αναγκαία αποστασιοποίηση τόσο από αναπαραστάσεις που με συνοδεύουν ως έξεις σε όλη μου τη ζωή όσο και από το πρόσωπο του Μιχάλη Παπαδάκη, την «παραδοσιακότητα» και τη «δημιουργικότητα» του οποίου προσπάθησα να αποφύγω να εξιδανικεύσω, διατηρώντας όμως το σεβασμό μου, χωρίς να επιθυμώ να καταλύσω το μύθο του αποδομητικά (Deridda 1990 [1967]). Ο μύθος άλλωστε, ως απο-πολιτικοποιημένος λόγος, παρά το ότι ενεργεί παραμορφωτικά φυσικοποιώντας την ιστορική πραγματικότητα (Barthes 1979 [1978]), λειτουργεί και συνεκτικά κοινωνικά, συνιστώντας μάλλον αναπόφευκτο στοιχείο της πολιτισμικής αναπαραγωγής. Και ο Πλακιανός είναι για την κρητική μουσική ένας από τους μύθους της.

Κεφάλαιο 1: Θεωρητικό πλαίσιο

1.1. Παράδοση και δημιουργικότητα

1.1.1. Από την παράδοση στην επινόηση της παράδοσης

Η έννοια της παράδοσης (tradition) έχει αποτελέσει βασικό αντικείμενο και αναλυτική κατηγορία των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, κυρίως της λαογραφίας, της ανθρωπολογίας, της κοινωνιολογίας και της ιστορίας. Για τον όρο παράδοση, ο Raymond Williams (1983 [1976]) παρατηρεί ότι η γενικότερη, σύγχρονη έννοιά του παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία. Τοποθετεί τις απαρχές της χρήσης του για την αγγλική γλώσσα στον 14ο αιώνα, με προέλευση από τα λατινικά, και με διάφορες σημασίες, όπως διανομή, μετάδοση γνώσης, μεταβίβαση σώματος αρχών και πεποιθήσεων, αλλά και υποταγή ή προδοσία. Με την εδραίωση της χρήσης του έως τον 17ο αιώνα επικράτησαν οι σημασίες της μετάδοσης και της μεταβίβασης, άλλοτε ως ενεργητικής διαδικασίας με διαγενεακό, προφορικό χαρακτήρα, και άλλοτε ως περισσότερο παθητικής, ενώ παράλληλα επενδύθηκαν και με μια αίσθηση σεβασμού και καθήκοντος. Τονίζει την αοριστία και επιλεκτικότητα που διακρίνει την έννοια όταν χρησιμοποιείται στον ενικό, σε αναντιστοιχία με τον πλήθος αυτών που πραγματικά μεταβιβάζονται, και επισημαίνει την αρνητική χροιά που προσλαμβάνει, ως αντιθετική στην καινοτομία, μέσω της αντιπαραβολής της με το νεωτερικό, το μοντέρνο.

Η αντιθετική συσχέτιση της έννοιας της παράδοσης με αυτήν της νεωτερικότητας, μιας από τις περισσότερο πολιτικά φορτισμένες έννοιες παγκοσμίως, συνιστά έναν από τους διαχρονικότερους δυϊσμούς της κοινωνικής θεωρίας έως και σήμερα. Η σημασία του νεωτερικού ως σύγχρονου χρησιμοποιήθηκε ήδη από τον 16ο αιώνα, με αφορμή τη φιλολογική διαμάχη μεταξύ Αρχαίων και Μοντέρνων, ώστε να προσδιοριστεί μια περισσότερο ή λιγότερο πρόσφατη χρονική περίοδος, με κυρίως όμως δυσμενή τρόπο μέχρι και πριν τον 19ο αιώνα, οπότε και απέκτησε θετικό πρόσημο συνδεδεμένη με τις έννοιες της προόδου και της ανάπτυξης, οι οποίες, αποδιδόμενες στη Δύση, την καταστούν, ιδίως κατά τον 20ό αιώνα, το κριτήριο βάσει του οποίου κάθε άλλος τρόπος ζωής χαρακτηρίζεται προ-νεωτερικός. Η ιστορική περιοδολόγηση εμπλέκεται με την πολιτισμική αξιολόγηση, το νεωτερικό αντιπαραβάλλεται στο παραδοσιακό, το οπισθοδρομικό, το πρωτόγονο, και όλοι οι πολιτισμοί, πλην του Δυτικού, αντιμετωπίζονται ως ανήκοντες σε ένα προηγούμενο στάδιο ανάπτυξης. Παρά την κριτική της νεωτερικότητας στην κλασική κοινωνική θεωρία από τους Karl Marx, Emile Durkheim, Max Weber και μετέπειτα από τους εκπροσώπους της Σχολής της Φραγκφούρτης, την ανθρωπολογική και λαογραφική προσέγγιση των λεγόμενων

πρωτόγονων κοινωνιών, των κοινοτήτων των χωρικών και του λαϊκού πολιτισμού,⁶ που ενίοτε ρομαντικοποιούνται ή εξωτικοποιούνται εξιδανευτικά, η ταύτισή της με τα προνομιούχα στρώματα της Δύσης, που γίνεται το κέντρο μιας υποτιθέμενης παγκόσμιας ανάπτυξης, στοχοποιεί, τόσο σε «οπισθοδρομικές» ζώνες εντός της Δύσης, όσο και σε κομμουνιστικά καθεστώτα και σε μετα-αποικιακά κράτη, φτωχούς εργάτες, γυναίκες, ιθαγενείς, μειονότητες, αγροτικές κοινωνίες, κοινότητες χωρικών και κατώτερες τάξεις ως έχοντες την ανάγκη της εκσυγχρονιστικής ιεραποστολικής δράσης του μοντέρνου (Williams 1983 [1976], Hall 2003 [1992], Bennett, Grossberg & Morris 2005).

Στη σύγχρονη κοινωνική θεωρία η παράδοση εξακολουθεί να αντιδιαστέλλεται από τη νεωτερικότητα, παρά την αναγνώριση της συνύπαρξής τους, θεωρούμενη πια ως τρόπος σκέψης και δράσης, ως πρακτική δηλαδή, που συνδέεται με το θεσμό της κοινότητας⁷ και την προφορικότητα.⁸

«Η παράδοση είναι τρόπος ολοκλήρωσης της αναστοχαστικής επόπτευσης της δράσης με τη χωροχρονική οργάνωση της κοινότητας. (...) Η παράδοση δεν είναι εξ ολοκλήρου στατική διότι πρέπει να επινοείται εκ νέου από κάθε γενεά, καθώς παραλαμβάνει την πολιτιστική κληρονομιά της από τις προγενέστερες. (...) Στις προφορικές κουλτούρες η παράδοση δεν είναι γνωστή ως τέτοια, έστω κι αν αυτές οι κουλτούρες είναι οι πλέον παραδοσιακές. (...) Η γραφή επεκτείνει το επίπεδο της χωροχρονικής αποστασιοποίησης και δημιουργεί μια προοπτική παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, όπου η αναστοχαστική ιδιοποίηση της

⁶ Αντιθετικά στη ελληνική λαογραφική θεώρηση περί ενιαίου και αδιαρέτου λαού, ο Στάθης Δαμιανάκος (1987) θέτει ζήτημα πολιτισμικού δυϊσμού μεταξύ ανώτερων και κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Παραμερίζοντας λειτουργιστικά τις ετερότητες τόσο μεταξύ τοπικών πολιτισμικών ομάδων της υπαίθρου όσο και μεταξύ αστικών υποπολιτισμικών ομάδων, αναφέρεται στην παγκοσμιότητα του λαϊκού πολιτισμικού φαινομένου, σε αντιδιαστολή με το λόγιο, που στην ιδεοτυπική του περιγραφή χαρακτηρίζεται από: α) την αυτοσχεδιαστική φύση της παραδοσιακής μεταβίβασης της πολιτισμικής δημιουργίας, β) τη διαπροσωπική οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων βάσει συγγένειας, γειτονίας ή πελατείας, στα πλαίσια της τοπικής συμβιωτικής ομάδας με ομοιογενή τρόπο ζωής, σύγχυση κοινωνικών ρόλων, χαμηλό καταμερισμό εργασίας, σχετική αυτάρκεια ή αυτονομία και κοινοτικούς πειθαναγκασμούς, γ) τον συλλογικό και ανώνυμο χαρακτήρα της διάδοσής του στη συλλογική μνήμη μέσω προφορικών διαδικασιών, και δ) την κοινωνική λειτουργικότητα των πρακτικών του όσον αφορά την κοινωνική ένταξη των ατόμων και την αναπαραγωγή της πολιτισμικής τους ταυτότητας.

⁷ Η κοινότητα και η οικογένεια θεωρούνται οι σημαντικότερες κοινωνικές δομές των παραδοσιακών κοινωνιών, των οποίων οι σχέσεις παραγωγής βασίζονται στις σχέσεις συγγένειας (Νιτσιάκος, 2016), και στις οποίες, αντιμετωπιζόμενες σαν προκαπιταλιστικοί οικονομικοί σχηματισμοί, επικρατεί έναντι της ατομικής ή συλλογικής διάστασης της ιδιοκτησίας, σε αντιστροφή ανάλογη σχέση με τον καταμερισμό εργασίας τους, σύμφωνα με τον Karl Marx (1983 [1964]).

⁸ Η προφορικότητα και η εγγραμματοσύνη, ως μέσα-πρακτικές επικοινωνίας, η πρώτη βασισμένη στην ακοή, δυναμική, συναρτώμενη από τις περιστάσεις, διαδραστική, αγωνιστικού, επαναληπτικού, λογοτυπικού και παρατακτικού χαρακτήρα, η δεύτερη βασισμένη στην όραση, «τεχνολογία» που προϋποθέτει υλικά μέσα και τεχνολογία για την παραγωγή της, ενώ επιδρά ψυχοδυναμικά εξατομικεύοντας τη συνείδηση (McLuhan, Ong, 1997 [1982]), έχουν συνδεθεί με τη διάκριση μεταξύ παραδοσιακών και νεωτερικών κοινωνιών. Υπερβαίνοντας τη θεώρηση ότι η εγγραμματοσύνη επιδρά ως αυτόνομος εξελικτικός παράγοντας στην κοινωνική δομή, το πολιτισμικό σύστημα και τις γνωστικές διαδικασίες, προσεγγίσεις όπως της Ruth Finnegan (1977), μελετώντας την προφορικότητα και την εγγραμματοσύνη σε συγκεκριμένες πραγματικές συνθήκες, επισημαίνουν ότι βρίσκονται σε συνεχή αμοιβαία διάδραση, παίρνοντας πλήθος μορφών, χρησιμοποιούμενες ποικιλοτρόπως σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα.

γνώσης αποσπάται από τη συγκεκριμένη παράδοση. Ωστόσο σε προμοντέρνους πολιτισμούς η αναστοχαστικότητα περιορίζεται σε μεγάλο βαθμό στην επανερμηνεία και αποσαφήνιση της παράδοσης, με αποτέλεσμα στη χρονική κλίμακα να βαραίνει περισσότερο το “παρελθόν” παρά το “μέλλον”.⁹ (...) Με την έλευση της νεωτερικότητας, η αναστοχαστικότητα παίρνει διαφορετικό χαρακτήρα. (...) Το γεγονός ότι μια πρακτική είναι παραδοσιακή δεν είναι αρκετό για να την επικυρώσει. (...) η δικαιωμένη παράδοση είναι επίπλαστη παράδοση και δέχεται την ταυτότητά της αποκλειστικά από την αναστοχαστικότητα του μοντέρνου.» (Giddens 2014 [1990], 70-72).

Έχει προηγηθεί βέβαια η αντιμετώπισή της σαν κοινωνική διαδικασία. Στην πολιτισμική του θεωρία, ο Raymond Williams προσπαθώντας να ανασκευάσει βασικές μαρξιστικές αντιλήψεις και να υποστηρίξει ότι οι αντικειμενικές συνθήκες είναι αποτέλεσμα ανθρώπινων πράξεων μέσα στον υλικό κόσμο, άρα και συνυφασμένες με την ανθρώπινη υποκειμενικότητα, χρησιμοποιεί την έννοια της παράδοσης ως αναλυτικό εργαλείο δίπλα στην έννοια της ηγεμονίας του Antonio Gramsci (1986 [1971]). Σύμφωνα με τη θεώρησή του, η παράδοση δεν συλλαμβάνεται ως ένα σχετικά αδρανές, ιστορικοποιημένο τμήμα της κοινωνικής δομής, ως επιβίωση του παρελθόντος,¹⁰ δηλαδή ουσιοκρατικά πραγματοποιημένη, αλλά αντιμετωπίζεται ως δυναμική διαδικασία, μια δραστικά διαμορφωτική δύναμη, λόγω της αίσθησης της ενσωμάτωσης την οποία περικλείει. Στην πράξη είναι η πιο προφανής έκφραση των κυρίαρχων και ηγεμονικών πιέσεων και ορίων, το πιο ισχυρό πρακτικό μέσο ενσωμάτωσης. Η επιλεκτικότητα που τη διακρίνει την καθιστά «μια ηθελημένα επιλεγμένη εκδοχή ενός διαμορφωτικού παρελθόντος και ενός προδιαγεγραμμένου παρόντος, η οποία γίνεται κατόπιν δυναμικά ενεργός στη διαδικασία του κοινωνικού και πολιτισμικού προσδιορισμού της ταυτότητας.» (Williams 1994, 308). Στο πλαίσιο μιας ορισμένης ηγεμονίας παρουσιάζεται ως «η παράδοση», το «ένδοξο παρελθόν» και αποτελεί πλευρά της

⁹ Τη διφορούμενη στάση της νεωτερικότητας απέναντι στο παρελθόν, που, ως αναπόφευκτο και αναγκαίο για τον σχηματισμό οποιασδήποτε ταυτότητας, προσπαθεί να ελέγξει, από τη μία με το να αποξενώνεται από αυτό, θεωρώντας το βάρος και εμπόδιο στην πρόοδο, και από την άλλη προσπαθώντας να το διατηρήσει διαμορφώνοντάς το σύμφωνα με τις ανάγκες του παρόντος, αναλύει ο David Lowenthal (1985). Όσον αφορά τη γραμμική αντίληψη περί ενιαίου χρόνου που συντελεί σε αυτή τη στάση, μια εξελικτική θεώρηση της επικράτησής της με ολοένα και πιο σύνθετη μορφή παρουσιάζει ο Norbert Elias (2004 [1984]), ενώ τις συνέπειές της για την ιστορία ο Walter Benjamin (1999a [1955]). Τη διαφοροποιημένη σχέση ανθρώπων και κοινωνιών με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, σύμφωνα με τους πολλαπλούς τύπους της έννοιας του χρόνου (γραμμικό, κυκλικό, βιολογικό, ψυχολογικό, κοινωνικό, ιστορικό), σε συσχετισμό και με το ρόλο της ιδιοκτησίας και του γοήτρου στην οργάνωση της κοινωνικής δομής, εξετάζει ο Σωτήρης Δημητρίου (1996).

¹⁰ Με αυτή την έννοια την αντιλαμβάνονταν και η ελληνική λαογραφία, βασισμένη στις φιλοσοφικές ιδέες του Johann Gottfried Herder και τη θεωρία των επιβιωμάτων του Edward Burnett Tylor, εξετάζοντας τα «μνημεία του λόγου» ως αρχαιοελληνικά πολιτισμικά επιβιώματα (Κυριακίδου-Νέστορος 1978, Herzfeld 2002 [1982]).

σύγχρονης κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης που δρα για το συμφέρον της κυριαρχίας μιας συγκεκριμένης τάξης, προσφέροντας μια αίσθηση προδιαγεγραμμένης συνέχειας.

Τη θέση αυτή αναπτύσσουν περαιτέρω οι μαρξιστές ιστορικοί Eric Hobsbawm και Terence Ranger (2004 [1983]), επισημαίνοντας όχι μόνο την επιλεκτικότητα, αλλά και το στοιχείο της επινόησης της παράδοσης. Ως επινοημένη παράδοση ορίζουν «ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης» (Hobsbawm 2004 [1983], 9-10), καθιερώνοντας πλασματική συνέχεια με ένα ταιριαστό παρελθόν. Θεωρούν χαρακτηριστικό της το αμετάβλητο, και για αυτό τη διακρίνουν από το έθιμο, το οποίο δεν αποκλείει την καινοτομία και αλλαγή μέχρι ενός σημείου, καθώς αυτό επενδύει κάθε επιθυμητή μεταβολή με την επικύρωση του προηγούμενου, εκφράζοντας το συνδυασμό ευελιξίας στην ουσία και τυπικής προσκόλλησης στο παρελθόν. Τη διακρίνουν επίσης από τη σύμβαση ή την επαναλαμβανόμενη διαδικασία, που δεν έχει σημαντική τελετουργική ή συμβολική λειτουργία, αλλά ακολουθείται στη βάση της πρακτικής αποτελεσματικότητάς της, και της οποίας η τυποποίηση δικαιώνεται τεχνικά παρά ιδεολογικά. Αυτή σχετίζεται αντίστροφα με την επινοημένη παράδοση, αφού η τελευταία επιδεικνύει αδυναμία να δικαιολογηθεί πραγματικά, ενώ όταν περιοριστεί η πρακτική χρήση, οι επαναλαμβανόμενες πρακτικές απελευθερώνονται για πλήρη συμβολική και τελετουργική χρήση. Οι επινοημένες παραδόσεις θεωρείται ότι εντείνονται σε περιόδους ταχέως μετασχηματισμού της κοινωνίας και μπορεί να πρόκειται είτε για την προσαρμογή παλιών θεσμών είτε για τη χρησιμοποίηση εθιμικών πρακτικών, όπως το λαϊκό τραγούδι, για τους νέους εθνικούς σκοπούς.¹¹ Φαίνεται να ανήκουν σε τρεις επικαλυπτόμενους τύπους: α) σε εκείνους που καθιερώνουν ή συμβολίζουν κοινωνική συνοχή ή την ιδιότητα του μέλους των ομάδων, πραγματικών ή φαντασιακών κοινοτήτων (Anderson 1997), β) σε εκείνους που καθιερώνουν ή νομιμοποιούν θεσμούς, κοινωνική θέση ή σχέσεις εξουσίας, και γ) σε εκείνους των οποίων ο κύριος σκοπός ήταν η κοινωνικοποίηση, η εγγάραξη πεποιθήσεων, συστημάτων αξιών και συμβάσεων συμπεριφοράς. Η συνάφειά τους με το φαινόμενο του εθνικισμού εξηγείται από το παράδοξο, αλλά κατανοήσιμο, ότι τα έθνη ισχυρίζονται ότι είναι το αντίθετο του νέου και του κατασκευασμένου, δηλαδή «φυσικές» ανθρώπινες κοινότητες ριζωμένες στην απώτατη αρχαιότητα, ώστε ο μόνος ορισμός τους να είναι αυτοεπιβεβαιωτικός. Νεότερες κριτικές

¹¹ Τη συμβολή της ελληνικής λαογραφίας στη διαδικασία διαμόρφωσης της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας και ιδεολογίας μέσω της χρησιμοποίησης του λεγόμενου δημοτικού τραγουδιού έχουν αναδείξει η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος (1978) και ο Michael Herzfeld (2002 [1982]).

πραγματεύσεις του όρου, τον αντιμετωπίζουν ως ιδεολογικό μόρφωμα της νεωτερικότητας, αν και παίρνουν αποστάσεις από τη θεώρηση της επινόησης της παράδοσης, επισημαίνοντας το επινοημένο κάθε παράδοσης. (Κάβουρας 2010).

1.1.2. Από τη δημιουργικότητα στην επινόηση της δημιουργικότητας

Η δημιουργικότητα (creativity) γενικά αντιδιαστέλλεται από την παράδοση. Ενώ όμως η παράδοση υφίσταται εξ αρχής ως βασικό αντικείμενο στις κοινωνικές επιστήμες, το ειδικότερο ενδιαφέρον τους για τη δημιουργικότητα είναι σχετικά όψιμο. Αντιμετωπίζοντάς την ως φαινόμενο που εμπίπτει στη σφαίρα του ατομικού, μόνο η ψυχολογία, με την ανάλογη εστίαση, έχει επί μακρόν αναπτύξει εκτενέστατη βιβλιογραφία για αυτή.

Η εισαγωγή της στη θεωρία του πολιτισμού ουσιαστικά συντελείται από τον Raymond Williams (1983 [1976], 1994), ο οποίος, σημειώνοντας τη σύνδεση της έννοιας με την πρωτοτυπία, την καινοτομία και την παραγωγικότητα, παρατηρεί το θετικό της περιεχόμενο, αλλά και τη νοηματική της δυσκολία, που προκύπτει από το εύρος της χρήσης της και καταργεί ενίοτε τη χρησιμότητά της. Την αντιμετωπίζει ως έννοια-κλειδί για τον επαναπροσδιορισμό του πολιτισμού ως συνολικής κοινωνικής διαδικασίας, σε μια συζήτηση που επικεντρώνεται στις σχέσεις τέχνης, μάθησης και κοινωνίας. Διερευνώντας την ιστορικά, εντοπίζει για την αγγλική γλώσσα την αρχική της μορφή, με λατινική προέλευση, στο ρήμα «δημιουργώ» (create) και το ουσιαστικό «δημιουργία» (creation), τα οποία χρησιμοποιούνται με αναφορά στην αρχική θεία δημιουργία του κόσμου. Επισημαίνει επίσης την ομολογία ανάμεσα στη θεώρηση του Θεού ως του μοναδικού πραγματικού δημιουργού στη χριστιανική σκέψη, και στην πλατωνική και αριστοτελική άποψη για την τέχνη ως μίμηση της πραγματικότητας. Θεωρεί ότι τον 16ο αιώνα, στο πλαίσιο του ανθρωπισμού της Αναγέννησης, σημειώνεται η τομή όσον αφορά το νοήμά τους, ώστε να αποδοθεί αξία στην ανθρώπινη δημιουργία, η οποία συνδέθηκε σχεδόν αποκλειστικά με τον ποιητή, τον δημιουργό των έργων της φαντασίας, κατ' αναλογία με τον θείο δημιουργό. Αυτή η αλλαγή αποτελεί και τη βάση της σύγχρονης σημασίας τους. Ωστόσο, δε χρησιμοποιούνται ακόμη μόνο θετικά, εξαιτίας της ισχυρότητας της άποψης περί τέχνης ως μίμησης, εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέρονται σε βασιλικές ενέργειες. Μέχρι τον 18ο αιώνα συνδέονται συνειδητά και ισχυρά με την τέχνη, μια έννοια που κινείται συμπληρωματικά τους, για να παρουσιαστεί το επίθετο δημιουργικός (creative), με τη γενική τους αποδοχή ως ανθρώπινες

ενέργειες. Τον 19ο αιώνα η σχέση τους με την τέχνη και τη σκέψη έχει καταστεί τυπική και τον 20ό η δημιουργικότητα εμφανίζεται ως γενικός όρος για την ανθρώπινη αυτή ικανότητα.

Οι σημασίες που έφερε η έννοια της δημιουργικότητας συνέβαλαν ώστε η τέχνη να θεωρηθεί το κυριότερο πεδίο έκφρασής της, να διαχωριστεί από την πραγματικότητα, και είτε να τιμάται ως ανώτερη δραστηριότητα είτε να υποβαθμίζεται ως πλαστή και άσχετη με την αληθινή ζωή. Για την υπέρβαση του δυισμού πραγματικότητα-τέχνη, ο Williams επανατοποθέτησε και επέκτεινε τη σημασία της, μέσα από θεωρίες για την ανθρώπινη αντιληπτικότητα και τη λειτουργία του εγκεφάλου, υποστηρίζοντας πως η πραγματικότητα είναι ανθρώπινη δημιουργία. Η συνείδηση είναι μέρος της πραγματικότητας και η πραγματικότητα μέρος της συνείδησης. Ο άνθρωπος μαθαίνει να βλέπει περιγράφοντας, ζει και εργάζεται δημιουργώντας εικόνες και σχήματα, προσπαθώντας να οργανώσει την εμπειρία του και να την μεταγγίσει στους άλλους με αποτελεσματικό τρόπο. Δεν υπάρχουν δραστηριότητες στις οποίες απουσιάζει η δημιουργική προσπάθεια. Τα μέσα που χρησιμοποιεί η τέχνη για την οργάνωση και μετάδοση της εμπειρίας, ο λόγος, η κίνηση, ο ρυθμός, τα σχήματα, τα χρώματα, είναι συνέχεια των μέσων που χρησιμοποιούμε για να επικοινωνούμε στην καθημερινή μας ζωή. Με αυτόν τον τρόπο καθιστά την τέχνη ουσιαστικότερο στοιχείο της γενικής ανθρώπινης διαδικασίας ανακάλυψης και επικοινωνίας και τη συνδέει με την κοινωνική ζωή. Δεν πρόκειται για απομυθοποίηση της τέχνης, αλλά για συνειδητοποίηση ότι απλώνεται από τις πιο συνηθισμένες δραστηριότητες στις πλέον ασυνήθιστες και αποτελεί μέρος της γενικής επικοινωνιακής διαδικασίας, που με τη βοήθεια συμβάσεων και θεσμών, διαδίδει και ενεργοποιεί νοήματα τα οποία θεωρεί η κοινότητα αξιόλογα, μετατρέπει την ατομική εμπειρία σε κοινή και οδηγεί σε έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Αντιμετωπίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον πολιτισμό και συνδέοντας τις δύο σημασίες του, ως δημιουργικής δραστηριότητας και ως γενικού τρόπου ζωής, φέρνει στο προσκήνιο το κρίσιμο ζήτημα της σχέσης του ατόμου με την κοινωνία.

Εκκινώντας από την παραδοχή ότι η δημιουργικότητα είναι διαδικασία μέσω της οποίας αποδίδεται νόημα και σπουδαιότητα στην εμπειρία ώστε να αποκτήσει επικοινωνιακή αξία, οι Keith Negus και Michael Pickering (2004) επιχειρούν να διερευνήσουν τη σύνδεσή της με μεταβαλλόμενες ιστορικές διαδικασίες, τεχνολογίες, κοινωνικές συνθήκες και απόψεις για το άτομο και την κοινωνία. Βρίσκουν ενδεικτικό της σπουδαιότητάς της το πλήθος των νοημάτων, συνδηλώσεων και εφαρμογών της, παρά τη μυθοποίηση και συσκότισή της, στη χρήση της σε μια ποικιλία λόγων, θεσμικών φορέων και περιστάσεων. Αυτό αποδίδεται στη διατήρηση μιας υπερβατικής διάστασης στον όρο, παρά την εκκοσμικέυσή του και την υποχώρηση των ελιτίστικων αντιλήψεων με τις οποίες συνδέεται, υπεύθυνης εν πολλοίς για

τη συσχέτισή της με την εξαιρετικότητα και την αναγνώριση του υποκειμένου της δράσης. Η αξία που της αποδίδεται συνεπάγεται όμως και διαχωρισμούς, και τίθενται ερωτήματα για τα κριτήρια σύμφωνα με τα οποία κάτι χαρακτηρίζεται δημιουργικό, αλλά και για την ίδια τη διαδικασία κατά την οποία χορηγείται ή στερείται πολιτισμική αξία. Καθώς η έννοια ταυτίζεται με το νέο, δίνοντας βαρύτητα στην πρωτοτυπία, και οι διακυμάνσεις ανάμεσα στον ορισμό του καινοτόμου ή του νεοφανούς, του αυθεντικού ή της επινόησης, είναι ιδιαίτερα εξαρτημένες από τη θέση και την ταυτότητα των υποκειμένων σε ένα πεδίο, το ποιες μορφές δημιουργικότητας αναγνωρίζονται και ανταμείβονται από τις πολιτιστικές βιομηχανίες,¹² ποιοι καθιερώνονται σαν ιδιοφυΐες ή αποκλείονται λόγω τάξης, φύλου ή φυλής, καθώς οι καλλιτέχνες παίζουν με τις συμβάσεις και κινούνται εντός παραδόσεων, αλλά και προκαλώντας τις, είναι ζήτημα που χρίζει εξέτασης. Η ίδια η δυναμική της σχέσης μεταξύ παράδοσης και δημιουργικότητας, όχι ως αλληλοαποκλειόμενοι όροι, όπως παρουσιάζονται στη νεωτερικότητα, η μία παγωμένη στο παρελθόν και η άλλη αποκομμένη από αυτό, στραμμένη αποκλειστικά στο μέλλον, αλλά ως αλληλοπροϋποθετούμενοι, παρόντες σε κάθε κοινωνία και όχι αποδιδόμενοι σαν χαρακτηριστικά σε ορισμένες μόνο, αποτυπώνει τη στάση των ανθρώπων εντός ενός πολιτισμικού συστήματος απέναντι στον χρόνο, των αντιλήψεών τους για τη σχέση παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Η ανθεκτικότητα κάθε ζωντανής παράδοσης οφείλεται στην ανα-δημιουργία της, όπως και η δημιουργικότητα στηρίζεται απαραίτητα στην πρώτη, ακόμα και με το να την αρνείται.

Μια δημιουργικότητα δηλαδή διαφορετική από τη φετιχοποιημένη νεωτερική εκδοχή της, κατασκευή κατά κύριο λόγο της απαίτησης για πρωτοτυπία του νομικού καθεστώτος πνευματικών δικαιωμάτων¹³ πάνω στο οποίο βασίζουν την ύπαρξή τους οι πολιτιστικές, ή όψιμα αποκαλούμενες δημιουργικές βιομηχανίες. Αυτόν τον μετασχηματισμό της έννοιας, σύμφωνα με τη λογική της επονομαζόμενης πρόσφατα δημιουργικής οικονομίας, που αντιλαμβάνεται τη δημιουργικότητα, όχι ως παραγωγή και επικοινωνία συμβολικών νοημάτων, αλλά πραγματοποιημένη, ως πνευματική ιδιοκτησία που ενσωματώνεται σε ανταλλάξιμα αγαθά ή υπηρεσίες που πληρούν τα κριτήρια προστασίας της νομοθεσίας περί

¹² Στο πλαίσιο της κριτικής τους στη νεωτερική ορθολογικότητα, κατεξοχήν πολεμική και ελιτίστικη υπήρξε η στάση των Theodor Adorno και Max Horkheimer (1996 [1947]) απέναντι στην πολιτιστική βιομηχανία, τον όρο της οποίας εισήγαγαν οι ίδιοι, απαξιώνοντας συλλήβδην τα προϊόντα της ως τυποποιημένα, ψευδοεξατομικευμένα έργα της μαζικής κουλτούρας, με μια επίφαση πρωτοτυπίας και στερούμενα αυθεντικότητας. Παρομοίως ο Walter Benjamin (1999b [1955]) μιλάει για την έλλειψη της «αύρας» του αυθεντικού και πρωτότυπου στα έργα τέχνης της εποχής της μηχανικής αναπαραγωγής.

¹³ Τη διαδικασία δημιουργίας και εξέλιξης του καθεστώτος των μουσικών δικαιωμάτων, που αρχικά αφορούν τους εκδότες και όχι τους δημιουργούς, όταν εμπορευματοποιείται η μουσική μέσω της έντυπης αναπαραγωγής της κατά τον 16ο αιώνα, περιγράφει ο Jacques Attali (1978 [1977]). Στην εμπορευματοποίηση της μουσικής στο πλαίσιο της δισκογραφικής βιομηχανίας από τις αρχές του 20ού αιώνα αναφέρεται ο Νίκος Μπουμπάρης (2005).

πνευματικών δικαιωμάτων, επισημαίνει η Laikwan Pang (2012). Θεωρώντας τη διαχείριση και τον έλεγχο της δημιουργικότητας μια προβληματική της δυτικής νεωτερικότητας, που την κατασκευάζει ως ιδιόκτητη ατομική εργασία που συνεπάγεται δικαιώματα,¹⁴ αντιληπτή ως μια μορφή ριζοσπαστικού υποκειμενισμού, ως προϊόν μιας διάνοιας, τονίζει την προβληματικότητα του να κατανοούμε τα δημιουργικά έργα με τη λογική της ιδιοκτησίας, καθώς μπορεί να προκύπτουν από κάποιο δημιουργό, αλλά επίσης διαφεύγουν του ελέγχου του. Η σχέση της ανθρώπινης υποκειμενικότητας με τη δημιουργικότητα, σχέση ατόμου-κοινωνίας, δημιουργίας και μίμησης, αποτυπώνεται στη ατομικιστική της έκφραση στη νεωτερική αντίληψη περί συγγραφέα-δημιουργού (author),¹⁵ του οποίου η αυτονομία είναι φαινομενικά προστατευμένη, στην πραγματικότητα όμως είναι άκρως ευάλωτη, εντός μιας ηγεμονικής δομής χειραγωγήσιμης από την κυρίαρχη τάξη. Για να τονίσει τη συλλογική της διάσταση, που περιλαμβάνει διάλογο¹⁶ και συνεργασία, υποστηρίζει ότι η δημιουργικότητα είναι αποτέλεσμα κοινωνικής πρακτικής που απαιτεί εργασία, όχι από μεμονωμένα άτομα, αλλά από μια κοινότητα ανθρώπων που επηρεάζουν, παρατηρούν και αντιγράφουν, μιμούμενοι και κατανοώντας ο ένας τον άλλο, ως μια μορφή κειμενικότητας δηλαδή, ταυτόχρονα ως δόμηση και αποδόμηση, δημιουργία και ανα-δημιουργία. Στόχος της είναι η κριτική απέναντι στη σημασία που έχει δοθεί στην έννοια εξαιτίας της οικειοποίησής της από τον λόγο των πολιτιστικών βιομηχανιών, έναν λόγο που εμφανίζεται κατά τον 20ό αιώνα και επινοεί τη δημιουργικότητα, όπως πιστεύει η Camilla Nelson (2010).

¹⁴ Ο C. B. Macpherson (1986 [1962]) ονομάζει κτητικό ατομικισμό το κύριο χαρακτηριστικό της ιδεολογίας του πρώιμου φιλελευθερισμού στην Αγγλία του 17ου και 18ου αιώνα, που πάνω σε αυτή τη βάση συμβάλλει στην εμπορευματοποίηση της ανθρώπινης εργασίας, χρησιμοποιώντας αρχετυπικά το παράδειγμα της εργασίας του ανθρώπου πάνω στη γη. Για τη σύνδεσή του με τη δημιουργικότητα και την υποκειμενικότητα κάτω από μια ανθρωπολογική ματιά βλ. Leach 2007.

¹⁵ Σύμφωνα με την οπτική του Michel Foucault (1998 [1969]), ο συγγραφέας, ή μάλλον το συγγράφειν, είναι μια λειτουργία του λόγου. Στη νεωτερικότητα εξατομικεύεται στον ατομικό δημιουργό. Ας σημειώσουμε παράλληλα, συμφωνώντας μαζί του, τη σημασία του author, πέραν αυτής του συγγραφέα, ως αυτού που «άρχει», του εξουσιάζοντος, η οποία συνδέεται και με την αναγνώριση κάποιου ως κυρίαρχου υποκειμένου.

¹⁶ Στο στοιχείο της διαλογικής φύσης των δημιουργικών έργων αναφέρεται και η έννοια της διαλογικότητας του Mikhail Bakhtin (2014).

1.2. Πρακτική και επιτέλεση

Η εμμονή της νεωτερικότητας με την ατομική διάσταση της δημιουργικότητας επιμένει, παρά την υπονόμεισή της από τον λόγο των κοινωνικών επιστημών, στοιχείο που δείχνει το πόσο βαθιά είναι ριζωμένη στη σύγχρονη κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Η δυναμική σχέση μεταξύ παράδοσης και δημιουργικότητας έχει αποτυπωθεί στην κοινωνική και ανθρωπολογική θεωρία προσεγγιζόμενη από διάφορες προοπτικές, με κοινό παρονομαστή τον τονισμό της κοινωνικής της διάστασης.

Ο Claude Levi-Strauss (1977) συγκρίνοντας την πρωτόγονη με τη νεωτερική σκέψη, τη συγκρότηση των μύθων με αυτή της επιστημονικής γνώσης, μέσα από το παράδειγμα της αντιπαραβολής του τρόπου που ενεργεί ο μάστορας και ο τεχνικός, αναγνωρίζει τη συστηματικότητα τόσο της «άγριας σκέψης» όσο και της «εξημερωμένης», με τη διαφορά όμως ότι η πρώτη εργάζεται με τη λογική της «μαστορικής», δηλαδή της αναδιάταξης των ετερόκλητων διαθέσιμων στοιχείων, που περιορίζεται από τις συγκεκριμένες σημασίες και τους σκοπούς που αυτά έχουν ήδη προικιστεί, ενώ η δεύτερη εργάζεται σε ένα αφηρημένο επίπεδο εννοιών, αποσπώντας ιδιότητες από τα πράγματα και ψάχνοντας νέους τρόπους δόμησής τους. Έτσι όμως, ενώ τονίζει την καθοριστικότητα της δομής και αμφισβητεί την έννοια του αυτόνομου υποκειμένου, διακρίνοντας συστηματικότητα και δημιουργικότητα και στις δύο περιπτώσεις, βοηθώντας στην κατανόηση της τελευταίας με όρους ανασυνδυασμού¹⁷ και όχι παρθενογένεσης, εντούτοις καταλήγει να πριμοδοτεί τη νεωτερικότητα με το να μην αναγνωρίζει τους ίδιους δομικούς περιορισμούς σε αυτή (Wilf 2014), αφού κατ' αυτόν ο τεχνικός «προσπαθεί πάντοτε ν' ανοίξει ένα πέρασμα και να τοποθετηθεί *εκείθεν*», ενεργώντας μέσω της αφηρημένης έννοιας, «που παρουσιάζεται έτσι ως ο τελεστής του ανοίγματος του συνόλου με τον οποίο δουλεύουν», ενώ ο μάστορας «αναγκαστικά παραμένει *εντεύθεν*», ενεργώντας μέσω της συγκεκριμένης σημασίας των σημείων, παρουσιαζόμενης «ως ο τελεστής της αναδιοργάνωσής του: ούτε το επεκτείνει ούτε το ανανεώνει, και περιορίζεται στο να επιτύχει την ομάδα των μετασχηματισμών του.» (Levi-Strauss 1977, 117-118).

Αντίθετα, ο Pierre Bourdieu, τόσο με τις εμπειρικές του έρευνες σχετικά με την εκπαίδευση (Bourdieu & Passeron 1996 [1985]), την αισθητική κρίση (Bourdieu 2003 [1979]) και την τέχνη στη νεωτερική κοινωνία (Bourdieu 2006 [1992]) όσο και με το θεωρητικό του έργο (Bourdieu 2006 [1980]), που συνιστά μια γενική θεωρία της κοινωνίας με έμφαση στην

¹⁷ Αυτή είναι και η άποψη του Arthur Koestler (1994 [1964]) για την πράξη της δημιουργίας, την οποία αντιλαμβάνεται ως «αμφισύνδεση».

αναπαραγωγή της μέσω της κοινωνικής δράσης στο επίπεδο της κοινωνικής πρακτικής, περιλαμβάνοντας τόσο την κοινωνική δομή όσο και την κοινωνική κατασκευή του υποκειμένου, συμβάλλει καίρια στην απομυθοποίηση της διάστασης της ατομικότητας και στη νεωτερικότητα, χωρίς όμως να την παραβλέπει. Στη θεωρία του, που στοχεύει στην υπέρβαση των διλημάτων μεταξύ καθορισμού και δημιουργικότητας, ατόμου και κοινωνίας, οι έξεις αποτελούν εγγεγραμμένα στο σώμα, θεμελιωδέστερα από ρητά κανονιστικά πρότυπα, «συστήματα διαρκών και μεταθέσιμων προδιαθέσεων, δομημένες δομές προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές, ως γενεσιουργές και οργανωτικές δηλαδή αρχές των πρακτικών και των αναπαραστάσεων, οι οποίες μπορούν να προσαρμόζονται αντικειμενικά στον σκοπό τους δίχως να χρειάζεται να στοχεύουν συνειδητά σ' αυτούς και να ελέγχουν ρητά τις αναγκαίες για την επίτευξή τους ενέργειες». (...) «Ενσωματωμένη ιστορία, μεταλλαγμένη σε φύση και ως εκ τούτου λησμονημένη ως ιστορία, η έξη είναι η ενεργή παρουσία του παρελθόντος του οποίου αποτελεί προϊόν», (...) «παρελθόν που επιβιώνει στο παρόν και διαιωνίζεται στο μέλλον», ταυτόχρονα όμως και «διαρκής γενεσιουργός αρχή ρυθμισμένων αυτοσχεδιασμών». (...) «Επειδή η έξη είναι μια άπειρη ικανότητα ελεύθερης (ελεγχόμενα ελεύθερης) παραγωγής προϊόντων -σκέψεων, αντιλήψεων, εκφράσεων, πράξεων- που έχουν πάντα ως όρια τις ιστορικά και κοινωνικά καθορισμένες συνθήκες παραγωγής της, η εξωτερικά καθορισμένη και δυνητική ελευθερία που εξασφαλίζει, βρίσκεται τόσο μακριά από την απρόβλεπτη, πρωτότυπη δημιουργία όσο και η απλή μηχανική αναπαραγωγή των αρχικών καθορισμών.» (Bourdieu 2006 [1980], 87-107).

Ακόμη, θεωρείται καθοριστική για τη συγκρότηση του υποκειμένου, ατομικού ή συλλογικού, αφού η σχέση ομολογίας, όχι όμως και απόλυτης ταύτισης, ανάμεσα στις έξεις εξασφαλίζει και την ομοιογένεια μιας κοινωνικής ομάδας. «Κάθε σύστημα ατομικών προδιαθέσεων αποτελεί μια δομική παραλλαγή των άλλων» (Bourdieu 2006 [1980], 87-107).

Από τη στιγμή που οι κοινωνικοί καθορισμοί όμως δεν είναι ενιαίοι για το σύνολο της κοινωνίας, η έξη συνδέεται με κοινωνικές ανισότητες. Αυτή παράγει την ιδιαίτερη λογική της πρακτικής που διέπει τις στρατηγικές μεγιστοποίησης των υποκαταστήσιμων μεταξύ τους διάφορων μορφών κεφαλαίου, υλικού και συμβολικού, των δρώντων σε ένα πεδίο. Την προσπάθεια δηλαδή των φορέων για κυριαρχία σε ένα σχετικά αυτόνομο τομέα της κοινωνικής ζωής, για την κατάληψη κεντρικής θέσης σε ένα πολυδιάστατο κοινωνικό χώρο, μέσω της διατήρησης και της αύξησης του συνολικού όγκου του επιμερισμένου κατά είδους κεφαλαίου τους. Του οικονομικού (διαθέσιμοι οικονομικοί πόροι) και του απαρνημένου, του αναγνωρισμένου ως νόμιμου και παραγνωρισμένου ως κεφάλαιο, ήτοι του κοινωνικού (πόροι συνδεδεμένοι με την κατοχή ενός δικτύου μόνιμων σχέσεων, περισσότερο ή λιγότερο θεσμοθετημένων, αλληλογνωριμίας και αλληλοαναγνώρισης των ενταγμένων σε μια ομάδα

και δεσμευμένων με αμοιβαιότητα και αλληλεγγύη) και του πολιτισμικού (πόροι ενσωματωμένοι ως πολιτισμικές δεξιότητες, αντικειμενοποιημένοι ως πολιτισμικά προϊόντα ή θεσμοποιημένοι ως τίτλοι, τυπικά προσόντα). Μέσω της εφαρμογής της θεωρίας του σε ένα πλήθος ερευνών, ο Bourdieu, ανάμεσα σε άλλα, ανέδειξε το ρόλο του δύσκολα μεταθέσιμου πολιτισμικού κεφαλαίου -καθώς αποτελεί μια διάσταση της κοινωνικά καθορισμένης, με κόπο και χρόνο αποκτηθείσας και βαθιά ριζωμένης στην αυτοσυνειδησία του υποκειμένου έξηστη διαιώνιση των κοινωνικών ανισοτήτων μέσα από την εκπαίδευση. Ακόμα, τον κοινωνικό προσδιορισμό της αισθητικής κρίσης, η οποία δεν μπορεί να διατυπωθεί βάσει καθολικών κριτηρίων, όπως διατείνονται οι πνευματικές ελίτ που καθορίζουν το είδος του αποδεκτού πολιτισμικού κεφαλαίου σε μια κοινωνία, προβαίνοντας στο διαχωρισμό υψηλής και λαϊκής κουλτούρας. Όπως επίσης και τους αγώνες που διεξάγονται για την επικράτηση εντός του καλλιτεχνικού πεδίου, με απώτερο στόχο τη μετατροπή του πολιτισμικού κεφαλαίου σε οικονομικό, σε ένα κοινωνικό παιχνίδι του οποίου η ψευδαίσθηση (illusion) θέλει τις συγκρούσεις να αφορούν τη συμβολική αξία των έργων τέχνης.

Σε ακριβώς αυτή τη δημιουργική διάσταση του παιχνιδιού που χαρακτηρίζει τις κοινωνικές και πολιτισμικές διαδικασίες (Huizinga, 1989 [1938]) βασίζεται και το θεωρητικό παράδειγμα της επιτέλεσης, που χρησιμοποιεί στη διερεύνησή τους τη μεταφορά του θεατρικού δράματος. Στην προσέγγιση του ο Victor Turner, βασισμένη στην ανάλυση των διαβατήριων τελετών του Arnold van Gennep (1960 [1908]), όπου ανιχνεύεται η καταγωγή του θεάτρου, εστιάζει στην εναλλαγή μεταξύ περισσότερο και λιγότερο δομημένων καταστάσεων, δομής και αντι-δομής (1991 [1969]), στην κοινωνική ζωή, της οποίας οι αναπόφευκτες συγκρούσεις, εξαιτίας αντιφάσεων που ενυπάρχουν στην κοινωνική δομή, μπορούν να εκληφθούν ως ένα κοινωνικό δράμα. Στη διαδοχή των σταδίων της εξέλιξής τους, τη ρήξη, την κρίση και την αποκατάσταση, που οδηγεί είτε στην επανενσωμάτωση είτε στο σχίσμα, αντιστοιχώντας στα στάδια της προετοιμασίας, της δοκιμασίας και της επανόδου των τελετουργικών διαδικασιών, εντοπίζει μια διαδικαστική δομή, διαπολιτισμικά κοινή, που διέπει τις πολιτισμικές επιτελέσεις κάθε τύπου, από την τελετουργία των φυλετικών κοινωνιών έως τη σύγχρονη καλλιτεχνική επιτέλεση και κάθε είδους μετάβαση ή αλλαγή. Η επιτέλεση ορίζεται έτσι ως «μια πράξη δημιουργικής ανασκόπησης¹⁸ κατά την οποία αποδίδεται «νόημα» στα συμβάντα και τα μέρη της εμπειρίας» (2015 [1982], 40). Η δραματική κορύφωσή της συντελείται κατά το στάδιο της κρίσης το οποίο χαρακτηρίζεται

¹⁸ Στην τελετουργία ως τόπο συγκρότησης και εκδραμάτισης της κοινωνικής μνήμης-έξης μέσω της επιτελεστικής ενσωμάτωσης του παρελθόντος, της εγγραφής του στο σώμα, αναφέρεται ο Paul Connerton (1989).

από *οριακότητα* ή *μεταιχμιακότητα* (liminality), έννοια που αφορά το επίπεδο τόσο των χωροχρονικών προσδιορισμών όσο και τη βιωματική σφαίρα. Εκεί, στο ανάμεσα, στο κατώφλι, στο πέρασμα, σε ένα χώρο που δεν ανήκει ούτε στην προηγούμενη ούτε στην επόμενη κατάσταση, μέσω συμβολικών διαδικασιών που διακρίνονται από το στοιχείο της φαντασίας, του παιχνιδιού και της δημιουργικότητας, ρευστοποιούνται οι κοινωνικοί κανόνες και ο εαυτός απεκδύεται την κοινωνική του συγκρότηση. Εκεί, τα σύμβολα δεν είναι απλώς σημεία, αλλά διαθέτουν ένα ρευστό και πραξιακό χαρακτήρα, αφού συμπυκνώνουν ανθρώπινη εμπειρία διυποκειμενικά συγκροτημένη, την οποία και μετασχηματίζουν καθώς τροποποιούνται τα συμφραζόμενα της χρήσης τους. Χαρακτηριστικό της αποτελεί η *μέθεξη* (communitas), μια κατάσταση βιωματικής αμεσότητας και εγγύτητας ανάμεσα στους ανθρώπους, όταν οι μεσολαβήσεις των κοινωνικών τους ρόλων έχουν αρθεί. Το σχήμα βέβαια της επιτέλεσης δεν νοείται απaráλλαχτο διαχρονικά και διαπολιτισμικά, αλλά διαφοροποιημένο ιστορικά, με τον όρο του *μεταιχμιακού* (liminal) να χρησιμοποιείται κυριολεκτικά για τις κοινωνίες που οι μετασχηματισμοί των σχέσεων μεταξύ των συμβόλων συντελούνται εντός σχετικά σταθερών, κυκλικών, επαναληπτικών και υποχρεωτικών συστημάτων, και μεταφορικά, ως *μεταιχμιώδες* (liminoid), για διαδικασίες, φαινόμενα και πρόσωπα σε μεγάλης κλίμακας εξατομικευμένες σύνθετες κοινωνίες, στις οποίες εντοπίζεται θεσμοθετημένο στις σφαίρες της θρησκείας και της τέχνης, με αναγνώριση του ατομικού δημιουργού των εθελουσίως παραγόμενων μορφών.

Στη θεατρική μεταφορά βασίζεται και η ερμηνεία της κοινωνικής ζωής με όρους επιτέλεσης από τον Erving Goffman (2006 [1959]), από τη γωνία όμως του θεωρητικού παραδείγματος της συμβολικής αλληλεπίδρασης. Εδώ, η επιτέλεση ορίζεται ως «η όλη δραστηριότητα ενός ορισμένου μετέχοντος σε μία δεδομένη περίσταση, που επηρεάζει με οποιονδήποτε τρόπο οποιουσδήποτε από τους άλλους μετέχοντες.» Αφετηρία της είναι η θέση ότι η διαπροσωπική αλληλεπίδραση είναι κοινωνικά οργανωμένη, διέπεται από τη δική της τάξη, καθοριστικό στοιχείο της οποίας είναι η διατήρηση ενός κοινού ορισμού της κατάστασης και η αντιμετώπιση της αμηχανίας. Εστιάζει στις τεχνικές που επινοεί ο κάθε μετέχων προκειμένου να ελέγξει τις εντυπώσεις που διαμορφώνουν οι υπόλοιποι παριστάμενοι γι' αυτόν και τις πράξεις του. Η τέχνη του χειρισμού των εντυπώσεων συνιστά κυρίαρχο μέλημα των μετεχόντων, καθώς μέσω αυτής μπορούν να προωθήσουν το δικό τους ορισμό της κατάστασης, ενώ παράλληλα διαφυλάσσει την αλληλεπίδραση και μεριμνά για την ιερότητα και αξιοπρέπεια του εαυτού. Στο δραματουργικό μοντέλο, η συμπεριφορά και το πεδίο δράσης των υποκειμένων διαχωρίζεται σε *προσκήνιο* και *παρασκήνιο*, και οι συντελεστές σε ερμηνευτές και κοινό. Το παρασκήνιο ορίζει ένα ιδιωτικό πεδίο, εντός του

οποίου παραμένουν κάποιες πληροφορίες που αποτελούν κοινή γνώση για όσους βρίσκονται εκεί, και όπου χωρίς συνέπειες για τη δημόσια εικόνα δοκιμάζονται ερμηνείες και επιλέγονται εκείνες οι πτυχές του εαυτού που θα προβληθούν ή θα αποσιωπηθούν. Το παρασκήνιο και το προσκήνιο δεν ορίζονται τόσο από τη φυσική διάκριση του χώρου όσο από τον έλεγχο της ροής των πληροφοριών ανάμεσά τους, και ο διαχωρισμός των δύο πεδίων δεν ακυρώνει την αλληλεξάρτησή τους. Αλληλεπιδρώντας, τα άτομα αξιολογούν τον εαυτό τους και τους άλλους σύμφωνα με το υπάρχον τελετουργικό της συνάντησης και με τις ισχύουσες κοινωνικές προσδοκίες για την επιθυμητή εικόνα του εαυτού. Ανάγονται σε διαχειριστές της αξιολόγησης του εαυτού τους, ενεργοποιώντας ένα *ρεπερτόριο* από πρόσωπα ανάλογα με τα ακροατήρια, χωρίς κατ' ανάγκη να συνεπάγεται εξαπάτηση, εμπλεκόμενα σε διαδικασίες διαπραγμάτευσης προκειμένου να επιβάλλουν ή να αποδεχτούν ένα ορισμό της κατάστασης. Εδώ, ο εαυτός είναι κοινωνικά προσδιορισμένος, υπάρχει μόνο μέσω και εντός της αλληλεπίδρασης, αλλά ταυτόχρονα αναγνωρίζεται και ως σκεπτόμενος, ευφάνταστος και δημιουργικός.

1.3. Υποκείμενο και λόγος

Το ζήτημα της σχέσης μεταξύ παράδοσης και δημιουργικότητας, καθώς και όλοι οι αντίστοιχοι δυϊσμοί με τους οποίους συνειρμικά συμφύρεται, όπως αυτοί μεταξύ καθορισμού και αυτονομίας, δομής και δράσης, κοινωνίας και ατόμου, αποτελεί κεντρικό και διαχρονικό ζήτημα διαμάχης στην κοινωνική και πολιτισμική θεωρία, αποτυπωμένο και στην προβληματική της ταυτότητας ή της διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας. Στο συνεχές που έχει ως αφετηρία την ουμανιστική θεώρηση ενός ενιαίου και αυτόνομου υποκειμένου, την οποία στο σύνολό της η κοινωνική θεωρία αντιμάχεται, και τέλος του τη μεταδομιστική άποψη περί ενός αποκεντρωμένου και κατακερματισμένου υποκειμένου, η οποία παρά την τεράστια απήχησή της δεν έχει καταστεί κοινή δόξα, οι θέσεις που καταλαμβάνουν τα διάφορα επιστημονικά παραδείγματα καλύπτουν όλο το φάσμα, με συνεπακόλουθο τη σύγκρουση των επιστημολογικών, οντολογικών και μεθοδολογικών τους παραδοχών. Στην προσπάθεια για συνέπεια σε έναν κονστρουξιονιστικό προσανατολισμό, που θέλει τη γνώση πάντοτε μερικώς προσεγγιζόμενη, ακόμη και από τον κοινωνικό κονστρουξιονισμό, στην παρούσα εργασία υιοθετείται η σύγχρονη θεωρία για τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, χωρίς να παραβλέπονται καθορισμοί όπως της έξης και του πλαισίου της συμβολικής αλληλεπίδρασης ή να αγνοείται η σημασία διαδικασιών ανα-κατασκευής του εαυτού σαν τις

τελετουργίες, που έχουν επισημανθεί από τα μοντέλα των θεωριών της πρακτικής και της επιτέλεσης, οι οποίες αποτελούν βασικά στηρίγματα της έρευνας πέραν της θεωρίας του λόγου. Ούτως ή άλλως τα ερωτήματα στα οποία απαντούν οι συγκεκριμένες προσεγγίσεις είναι διαφορετικής τάξης και μπορούν να αλληλοσυμπληρώνονται.

Η μεταδομιστική θεώρηση του υποκειμένου βασίζεται στις απόψεις του Jacques Lacan και του Michel Foucault. Για τον πρώτο, η ταυτότητα είναι αδύνατη και το υποκείμενο κατακερματισμένο. Μετά την πρώτη αποτυχημένη απόπειρα να επιτευχθεί μια φαντασιακή αίσθηση ενότητας και ταυτότητας από το βρέφος μέσω της εικόνας του στο στάδιο του καθρέφτη (2006 [1949]), το νήπιο εισερχόμενο στον κόσμο της γλώσσας, που δομεί τόσο το συνειδητό όσο και το ασυνείδητο, καθίσταται υποκείμενο υποτασσόμενο στη συμβολική τάξη και αναζητώντας μια επαρκή αναπαράστασή του μέσω των λέξεων, μέσω της ταύτισής¹⁹ του με κάποιο σημαίνον. Εξαιτίας όμως της καταστατικής απουσίας του σημαινόμενου από τη συμβολική τάξη, της αδυναμίας της γλώσσας να περικλείσει την πραγματικότητα, αφού τα σημαίνοντα εκφράζουν μόνο διαφορά, η διαδικασία αυτή ποτέ δεν ολοκληρώνεται, οδηγώντας από ταύτιση σε ταύτιση στην κατάληψη διαφόρων θέσεων υποκειμένου. Το υποκείμενο έτσι ορίζεται από κατακερματισμό και έλλειψη καθώς η αποτυχία της συμβολικής του αυτο-αναπαράστασης είναι ο αναγκαίος όρος για την ανάδυσή του. Η πληρότητα της ταυτότητας είναι αδύνατη, γι' αυτό και επιθυμητή, και αυτό κάνει αναγκαία την ταύτιση, αλλά και την αποδοχή της έλλειψης (Σταυρακάκης, 2008 [1999]).

Για τον Foucault το υποκείμενο είναι αποκεντρωμένο. Προεκτείνοντας τη σύλληψη του υποκειμένου του Lacan, έτσι όπως είχε ενσωματωθεί στη θεωρία για την ιδεολογία του Althusser, θεωρεί ότι αποτελεί προϊόν των διαφόρων λόγων. Στρεφόμενος εναντίον ενός υπερβατικού, υποστασιοποιημένου υποκειμένου ορίζει την υποκειμενικότητα ως μια λειτουργία του λόγου, μια θέση που καταλαμβάνεται και από την οποία μπορεί κάποιος να ορίσει και να ταξινομήσει τα πράγματα. Ως *λόγο*, εντός ενός σχηματισμού του λόγου, θεωρεί ένα σύνολο αποφάνσεων στις οποίες διακρίνονται: α) αναφορά σε αντικείμενα, β) τρόποι με τους οποίους επιτελείται εκφορά από κάποιο υποκείμενο, γ) έννοιες που διαμορφώνονται, και δ) θεματικές που αποτελούν διακυβεύματα διαμάχης ή στρατηγικών (Δοξιάδης, 2008). Δεν τον περιορίζει μόνο στη γλωσσική του διάσταση, αλλά τον αντιλαμβάνεται και ως ενσωματωμένο σε υλικές σχέσεις, ως *πρακτική λόγο*, η οποία «είναι ένα σύνολο ανώνυμων,

¹⁹ Η έννοια της ταύτισης στη ψυχαναλυτική θεωρία του Sigmund Freud αναφέρεται στη συγκρότηση της υποκειμενικότητας και τη μεταμόρφωση, πλήρη ή μερική, του υποκειμένου στη βάση του προτύπου που του προσφέρει ο άλλος, μέσω της αφομοίωσης πλευρών, ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών του. Η προσωπικότητα συγκροτείται και διαφοροποιείται μέσω μιας σειράς ταύτισεων. Η ταύτιση δεν είναι απλή μίμηση, αλλά ιδιοποίηση (Laplanche & Pontalis 1986, 486-489).

ιστορικών, πάντα καθορισμένων μέσα στο χρόνο και το χώρο, κανόνων, που έχουν προσδιορίσει σε μια δεδομένη εποχή, και για μια δεδομένη κοινωνική, οικονομική, γεωγραφική ή γλωσσολογική ατμόσφαιρα τις συνθήκες άσκησης της αποφαντικής λειτουργίας.» (Foucault, 2008 [1999], 180). Είναι αποτέλεσμα της σύμπλοκης σχέσης γνώσης και εξουσίας, την οποία θεωρεί παραγωγική, κινητοποιούσα, και όχι μόνο κατασταλτική, και συνδέεται με ένα καθεστώς αλήθειας.

Οι αντιλήψεις του, επηρεασμένες από τον Nietzsche, όσον αφορά τη σχετικότητα της αλήθειας και το νόημα της ιστορίας, την οποία θέλει πεδίο τοπικών και ασυνεχών λόγων και συγκρούσεων για την απόκτηση της εξουσίας, τοποθετούν την προσέγγισή του ενάντια στον νεωτερικό εξελικτισμό. Ως μεθοδολογική συνεπαγωγή του ενδιαφέροντός του για την ασυνέχεια, τη ρήξη και τον μετασχηματισμό τίθεται η αποδέσμευση από έννοιες που παραπέμπουν στη συνέχεια. Σε αυτό το πλαίσιο, και σε συσχετισμό με την ασυνέχεια που εντοπίζει στο υποκείμενο, διατυπώνει απόψεις που αφορούν τη δημιουργικότητα και την ατομικότητα, στεκόμενος κριτικά απέναντι στις έννοιες της παράδοσης, της ανάπτυξης, της εξέλιξης και της πρωτοτυπίας. Γι' αυτόν η έννοια της παράδοσης:

«αποσκοπεί στο να προσφέρει ένα ιδιάζον χρονικό καταστατικό σε ένα σύνολο φαινομένων διαδοχικών και συνάμα ταυτόσημων (ή τουλάχιστον ανάλογων)· επιτρέπει να αναστοχαστούμε τη διασπορά της ιστορίας μέσα στη μορφή του ίδιου· εξουσιοδοτεί να μειώσουμε την ιδιάζουσα σε κάθε απαρχή διαφορά, για να ανατρέξουμε χωρίς διάλειψη στην απροσδιόριστη εντόπιση της καταγωγής· χάρη σε αυτή μπορούμε να απομονώσουμε τις καινοτομίες πάνω στο φόντο της μονιμότητας, και να αναγνωρίσουμε αξία στην πρωτοτυπία, στη μεγαλοφυΐα, στην απόφαση που ιδιάζει στα άτομα.» (Foucault, 2008 [1999], 35).

Όσον αφορά τις έννοιες της ανάπτυξης και της εξέλιξης:

«αυτές επιτρέπουν να ανασυγκροτήσουμε μια διαδοχή διεσπαρμένων συμβάντων, να τα υπαγάγουμε σε μια και την αυτή οργανωτική αρχή, να τα υποτάξουμε στην πραγματική δύναμη της ζωής (με τα προσαρμοστικά της παιχνίδια, την ικανότητά της να καινοτομεί, τον αδιάλειπτο συσχετισμό των διαφόρων στοιχείων της, με τα συστήματα της αφομοίωσης και ανταλλαγών), να ανακαλύψουμε αυτό που ήδη λειτουργεί μέσα σε κάθε απαρχή, δηλαδή μιαν αρχή συνεκτικότητας και το σχέδιο μιας μελλοντικής ενότητας, να κυριαρχήσουμε πάνω στο χρόνο με μιαν σχέση διηλεκτώς αντιστρέψιμη ανάμεσα σε μια καταγωγή και ένα τέρμα που ποτέ δε δίνονται, αλλά ενεργούν πάντα.» (Foucault, 2008 [1999], 36).

Αναφερόμενος στην αξία που αποδίδεται σε κάποιο λόγο λέει ότι:

«κάθε στοιχείο που επισημειώνουμε μέσα σε αυτόν μπορεί να χαρακτηριστεί παλαιό ή νέο· ανέκδοτο ή γνωστό· παραδοσιακό ή πρωτότυπο· σύμφωνο με έναν μέσο ή παρεκκλίνοντα τύπο. Μπορούμε συνεπώς να διακρίνουμε δύο κατηγορίες διατυπώσεων· πρώτα εκείνες που,

καταξιωμένες και σχετικά ολιγάριθμες, εμφανίζονται για πρώτη φορά, που δεν έχουν όμοιο προηγούμενο, που ενδεχομένως θα χρησιμεύσουν ως μοντέλο σε άλλες και που σε αυτό το βαθμό αξίζουν να θεωρηθούν δημιουργίες· ύστερα εκείνες που, κοινότητες, καθημερινές, μαζικές, δεν είναι υπεύθυνες για τον εαυτό τους και, ενίοτε για να το επαναλάβουν κατά γράμμα, απορρέουν από το ήδη ειπωμένο. (...) περιγράφοντας την πρώτη, αφηγείται την ιστορία των επινοήσεων, των μεταβολών, των μεταμορφώσεων, δείχνει πώς η αλήθεια αποσπάστηκε από το λάθος, πώς η συνείδηση αφυπνίστηκε από τους διαδοχικούς της ύπνους, πώς οι νέες μορφές εμφανίστηκαν διαδοχικά για να πλάσουν το τοπίο που σήμερα μας ανήκει· (...) Απεναντίας η άλλη ομάδα εκδηλώνει την ιστορία ως αδράνεια και βαρύτητα, ως αργή συσσώρευση του παρελθόντος, και σιωπηρή στρωματοποίηση των ειπωμένων πραγμάτων· σε αυτήν οι αποφάνσεις πρέπει να αντιμετωπιστούν μαζικά και σύμφωνα με ό, τι κοινό έχουν· η ιδιορρυθμία τους ως συμβάντων μπορεί να εξουδετερωθεί· η ταυτότητα του δημιουργού τους, η στιγμή και ο τόπος της εμφάνισής τους χάνουν σε σπουδαιότητα.» (Foucault, 2008 [1999], 213-214).

Και θεωρώντας αφελή την αξιολόγησή των λόγων μέσω των κριτηρίων της ομοιότητας και της εκπόρευσης:

«Η εκπόρευση δεν είναι ένα πρώτο και μη αναγώγιμο δεδομένο· δεν μπορεί να παίζει τον ρόλο του απόλυτου μέτρου το οποίο θα επέτρεπε να εκτιμήσουμε κάθε λόγο και να διακρίνουμε το πρωτότυπο από το επαναληπτικό. (...) η ιεραρχία είναι πάντα σχετική με τα συστήματα των λόγων που αναλαβαίνει να καταξιώσει (...) Δεν υπάρχει ομοιότητα καθ' εαυτή, αμέσως αναγνωρίσιμη, ανάμεσα στις διατυπώσεις: η αναλογία τους είναι ένα αποτέλεσμα του λεκτικού πεδίου όπου την επισημαίνουμε. Συνεπώς δεν είναι θεμιτό να ζητάμε με τρόπο σκαιό από τα κείμενα που μελετούμε τον τίτλο πρωτοτυπίας τους, και αν έχουν όντως τον γενεαλογικό βαθμό ευγενείας που λογαριάζεται εδώ με την απουσία των προγόνων. (...) το να αναδείχνουμε σχετικά με ένα έργο την πιστότητά του στις παραδόσεις ή τη μη αναγώγιμη ιδιορρυθμία του, το να αναβιβάζουμε ή να καταβιβάζουμε την πρωτοτυπία του (...) είναι βέβαια συμπαθητικές αλλά όψιμες τέρψεις ιστορικών με κοντοβράκια.» (Foucault, 2008 [1999], 215-217).

Ερμηνεύοντάς τον συνοπτικά, απορρίπτει ως αυθαίρετο το δυϊσμό παράδοση-πρωτοτυπία, θεωρώντας αφελή την αξιολόγηση των λόγων βάσει αυτών, καθώς τα κριτήρια της απόδοσής τους εξαρτώνται από τους λόγους που επιλέγονται να καταξιωθούν. Η τοποθέτησή τους σε μια γραμμική εξελικτική σειρά, μέσω της εξουδετέρωσης της ταυτότητας του δημιουργού ορισμένων λόγων και της αναγόρευσης κάποιων άλλων σε ατομικά δημιουργήματα, εξυπηρετεί στην υπόταξη του χρόνου σε ένα λόγο, μέσα από την προσφυγή σε μια απαρχή, απαραίτητης για τη στοίχιση πίσω από ένα μέλλον.

Εύστοχα όμως επισημαίνει ο Stuart Hall (1996), συζητώντας το θέμα της ταυτότητας και αποδεχόμενος τη ρευστότητά της, το ζήτημα της *υποκειμενοποίησης*, το πώς δηλαδή συντελείται η ταύτιση με ορισμένες θέσεις υποκειμένου μέσω του λόγου, που η άποψη του Althusser (1984 [1970]) περί έγκλησης από την εξουσία απαντάει μάλλον ντετερμινιστικά. Ο ίδιος αντιλαμβάνεται τη διαδικασία αυτή ως μια *άρθρωση λόγων* και στρέφει το ερευνητικό ενδιαφέρον στον τρόπο που πραγματοποιείται και στους καθορισμούς στους οποίους υπόκειται. Αυτού του είδους τα ερωτήματα βέβαια απαιτούν μια διαφορετική εστίαση και εξέταση του συγκεκριμένου πεδίου και πλαισίου που κάθε φορά λαμβάνει χώρα η υποκειμενοποίηση, κάτι που στην παρούσα εργασία αποπειράται με τη συνδρομή των θεωριών της πρακτικής και της επιτέλεσης.

1.4. Ερωτήματα και υποθέσεις

Σύμφωνα λοιπόν με τις παραπάνω θεωρητικές προκατανοήσεις, τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα που θα επιχειρηθούν να απαντηθούν σε αυτή την εργασία είναι:

- Πώς διαμορφώνεται μουσικά η υποκειμενικότητα μέσα από επιτελεστικές πρακτικές στη νεωτερική Δυτική Κρήτη;
- Ποιοί λόγοι αποδεικνύονται καθοριστικοί και σε σχέση με ποιά σημαίνοντα λαμβάνουν χώρα οι ταυτίσεις κατά την υποκειμενοποίηση των τοπικών μουσικών;
- Ποιός είναι ο ρόλος των έξεων και του πλαισίου της αλληλεπίδρασης σε αυτή τη διαδικασία;
- Τί αντιλήψεις σε σχέση με το χρόνο και την ιδιοκτησία ανιχνεύονται στις μουσικές-ρηματικές επιτελεστικές πρακτικές των υποκειμένων;

Όσον αφορά τις ερευνητικές υποθέσεις, αυτές βασίστηκαν στην εθνογραφική περιγραφή των διαδικασιών μαθητείας των τεχνιτών του Ρεθύμνου από τον Michael Herzfeld (2004), οι οποίοι, προσπαθώντας να διατηρήσουν την πολιτισμική τους ιδιαιτερότητα και ενσαρκώνοντας τις τοπικές αξίες, φαίνονται εγκλωβισμένοι στην αναπαραγωγή της απαξίωσης της τέχνης και της κοινωνικής τους θέσης εντός ενός ολοένα και ηγεμονικότερου παγκοσμίως ομογενοποιημένου συστήματος νεωτερικών αξιών νεοφιλελεύθερης και εθνικιστικής ιδεολογικής κοπής, υιοθετημένο και από το «υπό εκσυγχρονισμό» εθνικό τους κράτος. Η «παραδοσιακοποίησή» τους, ένεκα της χρησιμοποίησής τους από τη νεωτερική

βιομηχανία της πολιτιστικής κληρονομιάς, τους αποδίδει συμβολικά οφέλη σε τοπικό επίπεδο κατατάσσοντάς τους στην κατηγορία των παραδοσιακών μαστόρων, αλλά ταυτόχρονα, ευρύτερα τους στερεί την αναγνώριση της δημιουργικότητάς τους ως νεωτερικών καλλιτεχνών. Η παράδοση για αυτούς αποτελεί τόσο τιμητικό βάθρο όσο και σημείο κατήλωσης, από το οποίο μόνη εναλλακτική διέξοδος φαντάζει η υιοθέτηση των νεωτερικών αξιών, που σθεναρά αντικρούουν, αλλά και στις οποίες αναπόφευκτα προσανατολίζονται. Αναλόγως, αναμένεται ότι για τους μουσικούς στη Δυτική Κρήτη του 20ού αιώνα, που αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στη θέση του παραδοσιακού τεχνίτη και του δημιουργικού καλλιτέχνη, η παράδοση και η δημιουργικότητα, έτσι όπως ορίζονται από τους λόγους της ελληνικής λαογραφίας και της εγχώριας πολιτιστικής βιομηχανίας της δισκογραφίας, συνεπάγονται συγκρουόμενες ταυτίσεις με τις αντίστοιχες υποκειμενικές θέσεις, ανιχνεύσιμες στις επιτελέσεις τους, καθώς κινούνται εντός ενός μουσικού πεδίου που δεν τους αναγνωρίζεται πολιτισμικό κεφάλαιο ως επώνυμων δημιουργών, παρά μόνο σαν ανώνυμων φορέων της παράδοσης. Επίσης, εκτιμάται ότι τόσο οι μουσικές τους δημιουργικές έξεις όσο και το διαδραστικό πλαίσιο με τα επικοινωνιακά μέσα πραγματοποίησης των επιτελέσεων θα παίξουν αποφασιστικό ρόλο στη μουσική διαμόρφωση της υποκειμενικότητάς τους. Προκειμένου να δοθούν απαντήσεις βέβαια σε αυτά τα γενικότερα ερωτήματα και να εξακριβωθεί το δόκιμο των υποθέσεων, είναι αναγκαίο να εξεταστούν τα εξής ειδικότερα:

- Ποιό είναι το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής;
- Ποιές είναι οι πολιτισμικές πρακτικές της τοπικής κοινότητας και ποιά νοήματα αποδεσμεύει η τελετουργική τους πραγμάτωση;
- Ποιές είναι οι συμβολικές μορφές που επιτρέπουν στα μέλη της κοινότητας να διαμορφώνουν σημασίες και να επικοινωνούν μεταξύ τους;
- Πώς συγκροτείται ο μουσικός λόγος;
- Ποιά είναι τα νοήματα που διαμοιράζονται οι συμμετέχοντες στις επιτελέσεις;
- Ποιά η κοινωνική σημασία της δημιουργικής δράσης των μουσικών;
- Πώς προσαρμόζονται οι μουσικοί ανάλογα με τις επιτελεστικές συνθήκες;
- Τί στρατηγικές μεταχειρίζονται ο μουσικοί;
- Ποιές είναι οι αξίες και οι στάσεις ζωής που υιοθετούνται από τους μουσικούς και την τοπική κοινότητα και με τί είδους διαδικασίες μαθητείας αυτές εσωτερικεύονται;
- Πώς γίνεται η διαπραγμάτευση των ορίων της κοινωνικής, εθνοπολιτισμικής και ιδεολογικοπολιτικής ταυτότητας των μουσικών και των ακροατηρίων τους;

Κεφάλαιο 2: Μεθοδολογία

2.1. Παραγωγή δεδομένων: Προφορική Ιστορία - Βιογραφία

Προκειμένου να απαντηθούν τα ερωτήματα της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας, αναγκαία κρίθηκε η εργασία σύμφωνα με το παράδειγμα της μελέτης περίπτωσης, ώστε να επιτευχθεί η σε βάθος και εντός πολιτισμικού, κοινωνικού, ιστορικού, πολιτικού και οικονομικού πλαισίου διερεύνηση των διαδικασιών διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας των μουσικών στη Δυτική Κρήτη κατά τον 20ό αιώνα. Στην όλη προσέγγιση ακολουθείται ένας ρέπων προς τον κοινωνικό κονστρουξιονισμό ερμηνευτικός προσανατολισμός ποιοτικής κοινωνικής έρευνας και η απαγωγική (abductive) λογική της εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας,²⁰ σύμφωνα με την οποία τα μη ερμηνεύσιμα από τις θεωρητικές προκατανοήσεις εμπειρικά δεδομένα μετασχηματίζουν τις υπάρχουσες θεωρητικές γνώσεις. Ως περίπτωση -όχι με κριτήριο την αντιπροσωπευτικότητά της, αλλά το χαρακτηριστικό της περιθωριοποιημένης οριακότητάς της (Herzfeld 2004)- τυπική αλλά συνάμα και κρίσιμη, επιλέχθηκε, σύμφωνα με τη στρατηγική της θεωρητικής δειγματοληψίας, δηλαδή την εν δυνάμει συνεισφορά της στην παραγωγή θεωρίας (Τσιώλης 2014), ένα πρόσωπο που το παράδειγμά του, ενώ από τη μια θεωρείται ότι χαρακτηρίζεται από εξαιρετικότητα ως προς τη δημιουργική του δράση, συνάμα από την άλλη συγκεντρώνει στοιχεία που θα μπορούσαν να τον κατατάξουν στον ιδεότυπο (Weber) του νεωτερικά απαξιωμένου παραδοσιακού μουσικού.

Ο Μιχάλης Παπαδάκης ή Πλακιανός στη διάρκεια της ζωής του στην επαρχία Αποκορώνου Χανίων κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα, εμφάνισε αξιόλογη μουσική και ποιητική δραστηριότητα, η οποία όμως δεν έγινε επώνυμο αντικείμενο καταγραφής από την εγχώρια ή διεθνή δισκογραφική βιομηχανία, όπως αυτή άλλων συγκαιρινών και συντοπιτών του μουσικών. Οι μουσικές και ποιητικές του δημιουργίες, σημείο αναφοράς και καθοριστικός παράγοντας για την μουσική ταυτότητα της Δυτικής Κρήτης, διαδόθηκαν ανώνυμες προφορικά στη συλλογική τοπική μουσική μνήμη και αποτέλεσαν αντικείμενο θεμιτής, αλλά και αθέμιτης επώνυμης οικειοποίησης εκ μέρους

²⁰ Σύμφωνα με τη μεθοδολογία της εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας, η κίνηση μεταξύ θεωρίας και εμπειρικών δεδομένων είναι διαρκής κατά την ερευνητική διαδικασία, με συνέπεια τη μη επιβολή των θεωρητικών προϋποθέσεων πάνω στο αντικείμενο, άρα και τη συνεχή αναδιατύπωση των υποθέσεων και των ερωτημάτων, όπως και τη μη δυνατότητα σαφούς διαχωρισμού των σταδίων της παραγωγής των δεδομένων, της ανάλυσης και της ερμηνείας τους (Τσιώλης 2014). Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο η προκαταβολική παρουσίαση στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου των ερευνητικών ερωτημάτων και υποθέσεων όσο και στο παρόν των ερευνητικών σταδίων ως διακριτών φάσεων, στις οποίες φαίνονται διαδοχικά περιορισμένα τα θεωρητικά μοντέλα της προφορικής ιστορίας-βιογραφίας, της επιτέλεσης-ποιητικής και της πρακτικής-λόγου, αντί να συμπλέκονται εξ αρχής και έως τέλους, πρέπει να σημειωθεί ότι είναι καθ' όλα σχηματική.

τρίτων, κατά παραδοχή περιώνυμων ντόπιων μουσικών, δημιουργώντας ένα μύθο γύρω από το όνομά του, αυτόν του παραγνωρισμένου και συλλημένου δημιουργού. Το τυπικό της περίπτωσης, που τον κάνει να μοιάζει με την προσωποποίηση του ιδεότυπου του παραδοσιακού μουσικού, συνιστά η προφορικότητα και η ανωνυμία στη διάδοση της μουσικής του, και το κρίσιμο, δηλαδή το μη αναμενόμενο, η μη επιβεβαίωση της προσδοκίας της επώνυμης καταγραφής ενός αξιόλογου δημιουργού, το ότι ο -κατά ομολογία των ομοτέχων του- δημιουργικότερος μουσικός εκείνης της εποχής δεν εμφανίζεται στην εμπορική δισκογραφία.

Εξαιτίας αυτής της επιλογής, ενδεδειγμένη θεωρήθηκε για την παραγωγή των δεδομένων η υιοθέτηση της εθνογραφικής-βιογραφικής προσέγγισης και των μεθόδων της προφορικής ιστορίας, με σκοπό την κατανόηση των μετασχηματισμών των κοινωνικών σχέσεων μέσω της κατασκευής μιας θεματικά εστιασμένης στη μουσική του δράση ιστορίας ζωής (Bertaux 1981a, 1981b), μέσα από αφηγήσεις τρίτων και σωζόμενα τεκμήρια ζωής, ορισμένα από τα οποία αναλύθηκαν δευτερογενώς, καθώς προέρχονταν από προηγούμενες ερευνητικές προσπάθειες. Η μεθοδολογική επιλογή της προφορικής ιστορίας στοχεύει τόσο στην «ανασύνθεση της ιστορίας» μέσω συνεντεύξεων, ελλείπει άλλων ιστορικών πηγών, λαμβάνοντας υπόψιν τα στοιχεία της προφορικότητας, της αφηγηματικότητας, της επιτελεστικότητας, της υποκειμενικότητας, της μνήμης, της μεταβλητότητας και της συνεργατικότητας που τη διακρίνουν (Abrams 2014 [2010], 16, 33-43) όσο και στο «να δώσει πάλι μια κεντρική θέση στους ανθρώπους που δημιούργησαν και βίωσαν την ιστορία» (Thompson 2002 [1978], 31).

Στο πραγματολογικό υλικό που συγκεντρώθηκε εντάσσονται τεκμήρια ηχητικά, οπτικά και κειμενικά, δημοσιευμένα και αθησαύριστα, πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές, γραπτές και προφορικές. Σε αυτό συμπεριλαμβάνονται αρχειακές μουσικές ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη, που κατά το στάδιο της προέρευνας εντοπίστηκαν στο αρχείο James Notopoulos της Συλλογής Προφορικής Λογοτεχνίας Millman Parry του Πανεπιστημίου Harvard, οι οποίες μαζί με τις ραδιοφωνικές εκπομπές του στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας και στο Ραδιοφωνικό Σταθμό Χανίων, που ανευρέθησαν μέσα από το αρχείο της ΕΡΤ, αποτελούν σπάνια σωζόμενα τεκμήρια του μουσικού δημιουργικού του έργου. Ακόμη, ιδιόχειρες σημειώσεις του λυράρη για τις ανάγκες των ραδιοφωνικών εκπομπών, με αναφορά στο ποιητικό και μουσικό περιεχόμενό τους, και ένα τετράδιο και αποκόμματα πακέτων τσιγάρων με καταγεγραμμένο ποιητικό του λόγο. Επίσης, φωτογραφικό υλικό, μεταξύ του οποίου απεικονίζονται και λύρες δικής του κατασκευής, αλιευμένο από οικογενειακά αρχεία, εκδόσεις τοπικού λαογραφικού χαρακτήρα, το διαδίκτυο και το αρχείο του Παραδοσιακού

Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ», καθώς και οπτικοακουστικό υλικό προερχόμενο από τη συμμετοχή του σε κινηματογραφική ταινία. Τέλος, από το Αρχείο Γεωργίου Αμαργιανάκη στο Εργαστήριο Εικόνας, Ήχου και Κίνησης του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας, προφορικές συνεντεύξεις μουσικών της Δυτικής Κρήτης που αναφέρονται στο πρόσωπό του, οι οποίες παρήχθησαν στο πλαίσιο παλαιότερων ερευνητικών προγραμμάτων, όπως και ανοικτές, θεματικά εστιασμένες, ατομικές και ομαδικές συνεντεύξεις, παραχθείσες στη διάρκεια της παρούσας έρευνας, προσώπων του οικογενειακού του περιβάλλοντος, αλλά και μουσικών της επαρχίας Αποκορώνου που είχαν βιωματική σχέση μαζί του, σε συνδυασμό με βιντεοσκοπημένες δικές τους επιτελέσεις των μουσικο-ποιητικών του δημιουργιών.

2.2. Ανάλυση: Επιτέλεση - Ποιητική

Το όλο πραγματολογικό υλικό, παρά την ετερογένεια των δεδομένων, απεικονιστικών, κειμενικών και μουσικών, αναλύεται εστιάζοντας στο νόημα, με ιδιαίτερη έμφαση σε αυτό των τεκμηρίων του τελευταίου είδους. Τα δεδομένα δεν αντιμετωπίζονται όμως μόνο σημειωτικά, ως «κείμενα», αλλά, σύμφωνα με τη θεμελίωση της έρευνας στις θεωρίες της επιτέλεσης, της πρακτικής και του λόγου, ως επιτελεστικές πρακτικές λόγου. Αυτό συνεπάγεται ότι το νόημά τους δεν αναζητείται απλά σε επίπεδο δομής, λόγου χάρη στο «τελειωμένο» προϊόν που μπορεί να έχει τη μορφή γλωσσικού κειμένου (προφορικού ή γραπτού, αφηγηματικού ή ποιητικού), αποτυπωμένης εικόνας (φωτογραφικής ή κινηματογραφικής) ή καταγεγραμμένης ηχητικά μουσικής, αλλά επίσης, στη διαδικασία παραγωγής, όπως και πρόσληψής του, στη δράση των υποκειμένων, η οποία τοποθετείται πάντα εντός κάποιου πλαισίου και στην οποία συμβάλλουν καθοριστικά ορισμένοι λόγοι (discourses). Κατά αυτόν τον τρόπο η μουσική προσεγγίζεται ως «ολικό κοινωνικό γεγονός» (Mauss 1979 [1923-1924]), το οποίο περιλαμβάνει ταυτόχρονα, εκτός από την αισθητική του πλευρά, εκφάνσεις τελετουργικής, οικονομικής, πολιτικής και ηθικής φύσης, καθώς επίσης και ως «μουσικοτροπία» (Small 2010), δηλαδή όχι ως αντικείμενο αποκομμένο από τα συμφραζόμενά του, αλλά ως πράξη, ανθρώπινη δραστηριότητα και κοινωνική αλληλεπίδραση, μια διαδικασία στην οποία εμπλέκονται πάμπολλοι δρώντες, με οποιαδήποτε ιδιότητα κι αν σχετίζονται με αυτή, από τους αμεσότερα συντελούντες μουσικούς και ακροατές, μέχρι τους περισσότερο αφανείς συμμετέχοντες, όπως π.χ. αυτούς που είναι υπεύθυνοι για την ηχοληψία. Για τη διασύνδεση αυτή μεταξύ μουσικής και

κοινωνικού-πολιτισμικού πλαισίου, σε μια θεώρηση της τέχνης ως πολιτισμικού συστήματος (Geertz 1976), της μουσικής ως πολιτισμού, ως συμβολικού συστήματος, απαιτείται η διερεύνηση τόσο της δομής της μουσικής όσο και της συμπεριφοράς και των αντιλήψεων που σχετίζονται με αυτήν (Merriam 1976, 2014 [1977]), μέσω μιας σειράς ερωτημάτων που αφορούν το τί, πού, πώς, πότε, από ποιον, σε ποιον και γιατί των επιτελέσεων (Seeger 2005 [1980]), οι οποίες λογίζονται ταυτόχρονα ως πραγματώσεις και ως αξιολογήσεις (Schechner 2011 [2006]).

Σε αυτή την κατεύθυνση, αξιοποιείται το παράδειγμα ανθρωπολογικών και λαογραφικών αναλυτικών μοντέλων που κάνουν χρήση των θεωριών της επιτέλεσης και της ποιητικής, οι οποίες μπορούν να εφαρμοστούν τόσο στη γλωσσική, μουσική ή και γενικότερη κοινωνική αλληλεπίδραση. Κύριο οδηγό αποτέλεσε η προσέγγιση του Michael Herzfeld (2011 [1998]), που έχει προκύψει μέσα από εθνογραφική έρευνα στο πολιτισμικό περιβάλλον της Δυτικής και Κεντρικής Κρήτης, και ενσωματώνει τις -epic, ντόπιες απόψεις περί νοήματος, που θέλουν για την αναγνώριση της *σημασίας* ορισμένων γεγονότων, αυτά να ξεφεύγουν κάπως από τη συμβατικότητα. Εκκινώντας από «την ικανότητα όχι μόνο της γλώσσας, αλλά γενικά όλων των σημασιοφόρων συστημάτων να λειτουργούν στο επίπεδο της αιτιότητας» (Herzfeld 2011 [1998], 479), και εντάσσοντάς τα στο ευρύ φάσμα των κοινωνικών φαινομένων, όπου λειτουργούν και ως κώδικας και ως πράξη, πιστεύει πως η κοινωνική ανάλυση οφείλει να μην παραβλέπει τη *χρησιμοποίηση* των σημειωτικών συστημάτων, γλωσσικών και μη. Αναγνωρίζοντας τον κεντρικό, αλλά όχι αποκλειστικό ρόλο της γλώσσας στις προσβάσεις μας σε φαινόμενα όπου διαφαίνεται από την ανάλυση η ανεπάρκεια της γλώσσας να εκφράσει ολόκληρη την εμβέλεια των εννοιών τους, χρησιμοποιεί την «κοινωνική ποιητική» για να προσδιορίσει «τη σχέση μεταξύ συμβατικότητας και δημιουργικότητας στο χώρο των κοινωνικών διαντιδράσεων ή, πιο συγκεκριμένα της αυτοπαρουσίασης» (Herzfeld 2011 [1998], 477), τοποθετώντας το νόημα, γλωσσικό ή οποιουδήποτε άλλου σημειωτικού συστήματος, συμπεριλαμβανομένου και του κοινωνικού, στην αμφιταλαντευόμενη σχέση μορφολογίας-συμφραζομένων. Θεωρεί πως τόσο ο ποιητικός λόγος, όσο και η κοινωνική ζωή, αν και επιφανειακά διέπονται από διάφορους σαφείς κώδικες, στην πράξη παρουσιάζουν αμφισημία ή πολυσημία, και πως στο χώρο των πολιτισμικών και κοινωνικών φαινομένων διεξάγεται μια ατέλειωτη πάλη μεταξύ της συμβατικότητας και της επινόησης. Δεν αρνείται το ρόλο των διπολικών αντιπαραθέσεων εντός τυπικών δομών, χαρακτηριστικών του διαφωτιστικού ορθολογισμού, που εμφανίζονται ως σημεία ενός κώδικα, καθώς αυτές αναπαραγόμενες στις «μικρο-πολιτικές» διαντιδράσεις σε όλους τους τομείς της κοινωνικής εμπειρίας αναπαράγουν τις ανισότητες της εξουσίας,

ταξικές διαφορές, κατά φύλο διαφοροποίηση, ρατσισμό κ.α. Απορρίπτει όμως την ουσιοκρατική τους «ύπαρξη» και επισημαίνει την εμφάνισή τους κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης και της στρατηγικής επιστράτευσής τους από τους ενδιαφερόμενους φορείς, συσχετίζοντάς την με την ικανότητα των φορέων να τις επικαλεσθούν με κάποια εμφανή επιτυχία, κάποια παρατηρούμενη επιρροή στα επακόλουθα. «Έτσι, το σημείο μέχρι το οποίο θα γίνει αποδεκτή οποιαδήποτε αλλαγή στους συμβατικούς τύπους θα κριθεί από πολλούς παράγοντες, αλλά ένας βασικότατος συντελεστής θα είναι οπωσδήποτε η ικανότητα να αποδείξει ο ίδιος ο φορέας ότι είναι επιδέξιος και έξυπνος χρήστης του κώδικα, όπως επίσης είναι η διάθεση των ακροατών ή θεατών να παραδεχθούν τις προσπάθειές του να “παίξει” με τους τύπους.» (Herzfeld 2011 [1998], 507-508). Πρέπει να τονιστεί ότι σε αυτό το πρότυπο κοινωνικής διαντίδρασης, που αναπτύχθηκε εντός μιας ανταγωνιστικής κοινωνίας, η σιωπή, η έλλειψη αυτοπροβολής ή η αποχή από τα εκφραστικά μέσα δε συνεπάγεται και την απουσία σημείων, αλλά μπορεί να συνιστά εναλλακτικό τρόπο δράσης, ενίοτε και αποτελεσματικότερο.

Ιδιαίτερα χρήσιμες αποδείχθηκαν και οι απόψεις των Richard Bauman και Charles L. Briggs (1990, 1992), που εργαζόμενοι με τα σχήματα της επιτέλεσης και της ποιητικής στα πεδία της λαογραφίας και της ανθρωπολογίας της γλώσσας, προσεγγίζουν τους τρόπους με τους οποίους συνδέονται *κειμένο* (text) και *συγκείμενο* (context), μέσα από τη διαδικασία της *συγκειμενοποίησης* (contextualization), αλλά και αντίστροφα, αποσυνδέονται στη διαδικασία κατά την οποία η εκφορά του λόγου *κειμενοποιείται* (entextualization), της πραγματοποίησης δηλαδή του κειμένου ως αυθύπαρκτης οντότητας ξέχωρα από τα συμφραζόμενά του, μέσω της *αποσυγκειμενοποίησης* (decontextualization), της απόσπασής του από το συγκείμενο της χρήσης του, και της *ανασυγκειμενοποίησής* του (recontextualization), της τοποθέτησής του σε ένα νέο συγκείμενο.

Όλο αυτό το πλέγμα σχέσεων μεταξύ κειμένων περιγράφεται από την έννοια της *διακειμενικότητας* (intertextuality), έννοια συγγενική με αυτή της *διαλογικότητας* του Mikhail Bakhtin (1980 [1975], 2014), που αναφέρεται στη διαλογική φύση κάθε λόγου, στο ότι οτιδήποτε εκφέρεται από οποιονδήποτε πάντα υφίσταται ως απάντηση σε προηγούμενες εκφορές και σε αναμονή απαντητικών σε αυτό εκφορών. Κάθε λόγος είναι δυναμικός, σχεσιακός και μπλεγμένος σε μια διαδικασία ατέρμονων αναπεριγραφών του κόσμου. Έτσι, κάθε έργο του λόγου βρίσκεται σε ένα συνεχή διάλογο με άλλα έργα. Δεν απαντά, διορθώνει, σιγεί ή επεκτείνει απλώς άλλα έργα, αλλά δεδομένης της αμφιδρομικότητας του διαλόγου, τα ενημερώνει και ενημερώνεται από αυτά. Και αυτό ακόμα και στο επίπεδο μιας λέξης, με την κάθε μία να έχει τη δική της ιστορία χρήσης στην οποία απαντά και απάντησης που

προσδοκά. Η κάθε λέξη ακόμα, δεν μπορεί να διακριθεί από το υποκείμενο το οποίο την εκφέρει προς ένα άλλο υποκείμενο, η διαλογική της κατάσταση τη θέλει πάντα ενσαρκωμένη. Ο λόγος και η δράση διαθέτουν πάντοτε αξιολογική φόρτιση και τοποθετούνται εντός συμφραζομένων. Ο διάλογος όμως υφίσταται στη μεθοριακή ζώνη, στο σύνορο, το όριο μεταξύ των ανθρώπων, οι οποίοι δεν είναι «κλειστές» οντότητες, αλλά «ανοιχτές» και «ανολοκλήρωτες». Δεν είναι μονάδες που δρουν σύμφωνα με ένα σύστημα κανόνων, αλλά υπό συνεχή διαμόρφωση και φέροντες τα ίχνη των «άλλων», όπως οι λόγοι που χαρακτηρίζονται από πολυφωνικότητα και φέρουν τα ίχνη άλλων λόγων, είναι δηλαδή πάντα κοινωνικά δημιουργημένοι.

Πέρα από τις επισημάνσεις του για το διαλογικό, ο Bakhtin (2017) σημείωσε και την αλληλοσυμπληρωματικότητα μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου, κάτι που θίγει και η Ruth Finnegan (1977), όπως και οι Millman Parry και Albert Lord (1960). Οι τελευταίοι, μέσα από εθνογραφική διερεύνηση των παραδοσιακών τρόπων δημιουργίας των Γιουγκοσλάβων λαϊκών βάρδων, διατύπωσαν τη θεωρία της προφορικής σύνθεσης, κατά την οποία ο τελεστής και ταυτόχρονα συνθέτης τραγουδιών -καθώς η σύνθεση δε διαχωρίζεται από τη μετάδοσή τους- αυτοσχεδιάζει πατώντας γερά πάνω σε παραδοσιακά στοιχεία, δημιουργεί βάσει *φόρμουλων*, τυπικών σχημάτων εντός ενός ποιητικού συστήματος, των *λογότυπων* που βασίζονται σε δομικά *χνάρια* (patterns), όπως έχουν μεταφερθεί στην ελληνική βιβλιογραφία για τη μελέτη του ελληνικού «δημοτικού» τραγουδιού από τον Γρηγόρη Μ. Σηφάκη (1998). Η εμβάθυνση στη λειτουργία του, μέσω της αντιμετώπισής του ως παραδειγματικού χαρακτήρα σημειωτικού συστήματος σειρών συνταγματικών μονάδων, ποιητικών σημείων, και η εκλέπτυνση από τον ίδιο της ορολογίας της θεωρίας της προφορικής σύνθεσης μέσω λογότυπων, με τη διατύπωση των -κατά φθίνουσα προς αυτούς συγγένεια- αναλυτικών κατηγοριών των *αλλόμορφων*, των *παραλλαγών*, των *σημείων του ίδιου τύπου* και των *συγγενικών σημείων*, που οργανώνονται σημασιολογικά σε *σχήματα ισομετρικού παραλληλισμού και ταλάντευσης διμερών χναριών*, σε *σχήματα κλιμάκωσης τριμερών και τετραμερών χναριών* ή κατασκευάζονται γύρω από παραγωγικά *ίχνη φόρμουλας*, υπήρξε ιδιαίτερα διαφωτιστική. Εδώ επιχειρείται να εφαρμοστεί πάνω στον μουσικό λόγο, όσον αφορά τη μορφολογική του ανάλυση, τη διερεύνηση της ποιητικής του (κατασκευαστικής) διάστασης, απαραίτητης για αυτή της ρητορικής του (επικυρωτικής) πλευράς, που απαιτεί την ένταξή του στα μουσικά και γενικότερα κοινωνικά του συμφραζόμενα.

2.3. Ερμηνεία: Ανάλυση λόγου - Πρακτική

Σαν γενικότερο σχήμα ερμηνείας εφαρμόζεται η ανάλυση λόγου, επιχειρούμενη τόσο στην αφηγηματική γλωσσική έκφραση όσο και στις μουσικές και ποιητικές πρακτικές, αποτυπωμένες είτε ηχητικά είτε οπτικά, κειμενικά ή απεικονιστικά. Η ανάλυση λόγου δεν αποτελεί απλά μια μεθοδολογική τεχνική ανάλυσης δεδομένων, αλλά έχει καταστεί ένα διεπιστημονικό ερευνητικό πεδίο με ηγεμονική θέση στο πλαίσιο του κοινωνικού κονστρουξιονισμού, του επιστημονικού παραδείγματος που ακολουθείται εδώ ως προς τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας. Πάνω στο θέμα όμως της θεωρητικοποίησης του υποκειμένου, όπως και σε αυτό της πρακτικής, παρατηρούνται και διαφορές μεταξύ των ποικίλων προσεγγίσεων της ανάλυσης λόγου.

Στη θεωρία του λόγου που αντλεί τόσο από την «αρχαιολογική» όσο και από τη «γενεαλογική» περίοδο του έργου του Michel Foucault, ως *λόγος* δεν νοείται μόνο αυτός της αρθρωμένης, γραπτής ή προφορικής, γλωσσικής επικοινωνίας, αλλά και οι *πρακτικές λόγου*, στις οποίες διακρίνονται οι ιδιότητες-λειτουργίες της αναφορικότητας, της υποκειμενικότητας, της εννοιολογίας και της στρατηγικής ενσωμάτωσης (Δοξιάδης 2008). Στη θεωρία των Ernesto Laclau και Chantal Mouffe όλες οι πρακτικές θεωρούνται ρηματικές. Δεν υπάρχει αμοιβαία αλληλεπίδραση μεταξύ λόγου και άλλων παραγόντων, καθώς το κοινωνικό συγκροτείται απόλυτα από τον λόγο, που είναι και υλικός. Οντότητες όπως η οικονομία, η υλική υποδομή ή οι θεσμοί αποτελούν διαστάσεις του, καθώς η πρόσβασή μας σε αυτές διαμεσολαβείται πάντοτε από συστήματα νοήματος που έχουν τη μορφή λόγων. Στην Κριτική Ανάλυση Λόγου του Norman Fairclough διαχωρίζονται οι ρηματικές πρακτικές από τις μη ρηματικές, κοινωνικές, οι οποίες όμως θεωρούνται παγιωμένες ρηματικές που αναλύονται μέσω κοινωνικών θεωριών. Στη λογοψυχολογία ακολουθείται παρομοίως αυτός ο διαχωρισμός, με την παράλληλη όμως αποδοχή της καθολικής συγκροτήσεως του κοινωνικού από τον λόγο. Μια προσπάθεια που φιλοδοξεί να συνδυάσει στοιχεία από τις εν λόγω θεωρίες, όχι εκλεκτικιστικά, αλλά πολυπρισματικά, πράγμα που επιδοκιμάζεται στο πεδίο της ανάλυσης λόγου, κρίνεται αναγκαίο να τις διασυνδέσει με την κοινωνική θεωρία, με την απαραίτητη βέβαια μέριμνα «μετάφρασης» εκεί που οι οντολογικές παραδοχές των διάφορων προσεγγίσεων συγκρούονται (Phillips & Jørgensen 2009 [2002]).

Στην περίπτωση της θεωρίας του Pierre Bourdieu, που χρησιμοποιείται εδώ για την ερμηνεία των πρακτικών εντός του μουσικού πεδίου, και σύμφωνα με αυτή ο καθοριστικός παράγοντας για την κοινωνική θέση, την κατοχή *συμβολικού κεφαλαίου* και τη συγκρότηση του εαυτού είναι οι *έξεις*, αυτό επιτυγχάνεται με το να αντιμετωπιστούν αυτές ως παγιωμένοι

λόγοι που έχουν εσωτερικευθεί και ενσωματωθεί, δομές σχετικά σταθερές, αλλά όχι και απόλυτα. Παρομοίως, η έννοια της *τάξης του λόγου* της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου, στις απόψεις της οποίας για το ρόλο του λόγου στη συγκρότηση του κοινωνικού κόσμου τείνουμε, δηλαδή το σύνολο όλων των λόγων και ειδών που είναι εν χρήση σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό τομέα, μπορεί να οριστεί ως η ρηματική διάσταση των πεδίων, των σχετικά αυτόνομων κοινωνικών τομέων εντός των οποίων οι φορείς της δράσης αγωνίζονται να κυριαρχήσουν, καταλαμβάνοντας τη θέση τους αναλόγως του σχετικού τους κεφαλαίου. Έτσι, δοκιμάζεται να αλληλοσυμπληρωθούν οι θεωρήσεις των Bourdieu και Fairclough, κατά τρόπο που έχει επιχειρηθεί από τον τελευταίο, χρησιμοποιώντας τη θεωρία του πρώτου για τη διερεύνηση των τεκταινομένων στο διακριτό επίπεδο της κοινωνικής πρακτικής, στο οποίο εντάσσεται αυτό της ρηματικής πρακτικής, της παραγωγής και κατανάλωσης του κειμένου ενός επικοινωνιακού συμβάντος, και το οποίο διερευνάται μέσω της *διαρρηματικότητας* και της *διακειμενικότητας*, των σχέσεων ανάμεσα σε λόγους και κείμενα (Phillips & Jørgensen 2009 [2002]).

Ως προς το ζήτημα της διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας, στο οποίο δεν εμβαθύνει η Κριτική Ανάλυση Λόγου, η παρούσα εργασία κλίνει προς τη θεώρηση των Laclau και Mouffe, συμπληρωμένη όμως από λογοψυχολογικές απόψεις. Σύμφωνα λοιπόν με τη στήριξη της στη θεωρία του Lacan, το υποκείμενο αποκτά την ταυτότητά του μέσω της αναπαράστασής του στο λόγο, με την ταύτισή του με μια υποκειμενική θέση εντός μιας ρηματικής δομής. Η ταυτότητά του συγκροτείται μέσα από *αλυσίδες ισοδυναμίας*, στις οποίες συναρθρώνονται τα σημαίνοντα και αντιπαραβάλλονται με άλλες αλυσίδες σημειόντων, καθορίζοντας έτσι το πώς είναι και το πώς δεν είναι το υποκείμενο, οργανώνεται δηλαδή σχεσιακά, αποκτά υπόσταση αντιπαραβαλλόμενο με κάτι άλλο. Επειδή όμως στην κοινωνία διακινούνται ποικίλοι λόγοι που συγκρούονται μεταξύ τους, το υποκείμενο είναι κατακερματισμένο και επικαθορισμένο. Δεν εντάσσεται σε μία μόνο θέση, δεν υπάγεται σε ένα μόνο λόγο, αποκτά πλήθος ταυτοτήτων εντασσόμενο σε διάφορους λόγους και διατηρεί τη δυνατότητα να ταυτίζεται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τις περιστάσεις, πράγμα που σημαίνει ότι η ταυτότητα είναι ενδεχομενική, όπως και μεταβλητή αφού οι λόγοι μεταβάλλονται. Αν όμως οι διαφορετικές αυτές ταυτότητες προβάλλουν αντικρουόμενες απαιτήσεις και ανταγωνιστικοί λόγοι εντός ενός ρηματικού πεδίου πασχίζουν να επενδύσουν με διαφορετικές σημασίες κάποιο *μετέωρο σημαίνον*, η σύγκρουση μπορεί να επιλυθεί με *ηγεμονικές παρεμβάσεις*, συναρθρώσεις βίαιης αποκατάστασης της σαφήνειας του νοήματος.²¹

²¹ Αυτό, ώστε να γίνει και η απαιτούμενη «μετάφραση» μεταξύ των θεωριών της επιτέλεσης, της ποιητικής και του λόγου, αντιστοιχεί σε μια κατάσταση οριακότητας, χαρακτηριστική του σταδίου της κρίσης, με όρους του

Το υποκείμενο είναι ακόμη θεμελιωδώς διχασμένο, καθώς, όποιες θέσεις κι αν δίνουν στο υποκείμενο οι διάφοροι λόγοι, το αίσθημα πληρότητας που αναζητά, επενδύοντας σε διάφορους λόγους και ταυτιζόμενο με τα *κομβικά* τους *σημαίνοντα*, μένει πάντα ανεκπλήρωτο. Και σύμφωνα με λογοψυχολογικές θεωρήσεις βασισμένες στις ιδέες του Bakhtin και του Goffman, ο εαυτός και οι ταυτότητες σχηματίζονται, υπόκεινται σε διαπραγμάτευση και αναδιαρθρώνονται κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση, μέσω της εσωτερίκευσης κοινωνικών διαλόγων, σε όλη τη διάρκεια της ζωής του ατόμου μέσα από τη συμμετοχή του σε ρηματικές πρακτικές. Ο εαυτός νοείται ως σχεσιακός, διεσπαρμένος και συναποτελούμενος από ποικίλες ρηματικά συγκροτημένες ταυτότητες, προϊόντα διάφορων λόγων, στις οποίες τοποθετείται το υποκείμενο με στόχο την επιτέλεση κοινωνικών πράξεων. Οι διαδικασίες αυτές είναι διαδικασίες διαπραγμάτευσης, καθώς τα άτομα τοποθετούν τον εαυτό τους σε διαφορετικούς και ενίοτε ανταγωνιστικούς λόγους. Τα υποκείμενα κατ' αυτόν τον τρόπο είναι ταυτόχρονα υποταγμένα στον λόγο, αλλά και φορείς δράσης που τον μετασχηματίζουν, δημιουργοί λόγων που τους χρησιμοποιούν ως *ερμηνευτικά ρεπερτόρια* σε συγκεκριμένα συγκεκριμένα. Βέβαια, αυτή η κατασκευή της ταυτότητας περιορίζεται από το φάσμα των λόγων που έχουν στη διάθεσή τους τα άτομα, ανάλογα με την κοινωνική και πολιτισμική τους θέση, όπως και από την παγίωση παλαιότερων ρηματικών πρακτικών εξαιτίας της ανάγκης τους να παρουσιάσουν τον εαυτό τους με τρόπο αναγνωρίσιμο και αποδεκτό, τόσο από τους ίδιους όσο και από τους άλλους. Κατά συνέπεια, εδώ προκρίνεται η ρητορική διάσταση του λόγου, ο προσδιορισμός του από τις περιστάσεις και η ενεργός χρήση του για την εξυπηρέτηση της κοινωνικής δράσης, όπου διακυβεύονται συμφέροντα και εμπεριέχονται διλήμματα γοήτρου (Phillips & Jørgensen 2009 [2002]).

Victor Turner (2015 [1982]), για να συνδέσουμε το επιτελεστικό μοντέλο που εφαρμόζει στην ανάλυση αυτών των συγκρουσιακών φαινομένων που αποκαλεί «κοινωνικά δράματα» με τη διαδικασία ανασυγκρότησης του εαυτού, τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας. Ή, με όρους του Mikhail Bakhtin (1980 [1975], 2014), αντιστοιχεί στη μεθοριακή ζώνη της πολυφωνικότητας του διαλογικού εαυτού. Εκεί, σε μια κατάσταση λιγότερο δομημένη, στο ενδιάμεσο λόγων και υποκειμενικότητας όπου συντελείται η διαπραγμάτευση του νοήματος, τα σύμβολα αναδιατάσσονται, οι φωνές συμπλέκονται διαλογικά, για να οδηγήσουν είτε σε επανένταξη, σε μία αίσθηση συνέχειας, είτε σε σχίσμα, στις ασυνέχειες δηλαδή του εαυτού.

2.4. Αναγκαίες επισημάνσεις

Ως απάντηση στο όλως εύλογο ερώτημα και τις ενστάσεις για τη συμβατότητα της βιογραφικής προσέγγισης με μια κονστρουξιονιστική θεώρηση του υποκειμένου, χρειάζεται να διευκρινιστεί ότι η ανακατασκευή βιογραφικής περίπτωσης δε συνεπάγεται απαραίτητα και την παραγωγή μιας δομικής ταυτότητας, οριζόμενης ως ένα σύνολο ιδιοτήτων. Δηλαδή την αναπαραγωγή μιας παγιωμένης αντίληψής της ως σταθερότητα στον εαυτό ενός υπεύθυνου όντος, ενός ενιαίου και αυτόνομου υποκειμένου, στην ιστορία ζωής του οποίου λανθάνει μια γραμμική αντίληψη, που τοποθετεί γεγονότα σε μια διαδοχή και τα προσανατολίζει προς ένα τέλος, έναν σκοπό, όπως την επικρίνει ο Bourdieu (1994 [1986]). Αντίθετα, η αυτοαναστοχαστική ενσωμάτωση στη βιογραφική έρευνα της φουκωϊκής κριτικής του υποκειμένου και της θεωρίας του λόγου, εκκινώντας από την παραδοχή ότι η ανθρώπινη σκέψη και δράση δεν παράγεται μόνο ως αποτέλεσμα ψυχικών μηχανισμών ή θεσμικών απαιτήσεων, αλλά και βάσει των λόγων στους οποίους υπόκειται, οδηγεί στην προϋπόθεση ότι στους βιογραφούμενους μπορεί να υπάρχει μια -εμπειρικά ανακατασκευάσιμη- πληθώρα υποκειμενικών δομών δράσης, ερμηνείας και αυτοπαρουσίασης, βιογραφικών στοιχείων και λόγων που συνυφαίνονται επιλεκτικά και συστηματικά, αλλά που μπορούν επίσης να συνυπάρχουν χωρίς να συσχετίζονται. Έτσι, οι βιογραφίες δεν προκύπτουν ως συνεκτικές και γραμμικές αφηγήσεις, αλλά μάλλον ως πολυσχιδείς κατασκευές που εμπεριέχουν αντιφάσεις, ασυνέχειες και αποσιωπήσεις. Ως πολυφωνικά και πολυτροπικά κείμενα διαφορετικών, παράλληλων ή αντικρουόμενων αφηγηματικών διαδρομών και πολλαπλών φωνών. Ως αρθρώσεις, οι βιογραφικές κατασκευές παρέχουν τη δυνατότητα να ανιχνευτούν οι υποκειμενικές θέσεις, τοποθετήσεις και μετακινήσεις εντός του ίδιου, διαφορετικών ή επάλληλων λόγων που σχηματίζουν ενότητες ακόμα και από ετερόκλητα στοιχεία, τα οποία, αποδιαρθρωμένα και αναδιαρθρωμένα, παράγουν νέους συνδυασμούς ταυτοτήτων. Η κριτική περιγραφή των λόγων και των επιδράσεών τους στις ιστορίες ζωής αποτελεί μια πράξη (απο)δόμησης, που μπορεί να καταστήσει ορατές τις εσωτερικευμένες ως αναμφισβήτητες δομές σκέψης, να καταδείξει τη σημασία που κατέχουν οι λόγοι στον προσανατολισμό της δράσης, αλλά και τον ρόλο των κοινωνικών δρώντων στην παραγωγή, αναπαραγωγή και δημιουργία τους, συμβάλλοντας ακόμη και σε μια εμπειρικά τεκμηριωμένη περαιτέρω εξέλιξη της φουκωϊκής θεωρίας του λόγου (Schäfer & Völter 2013, Τσιώλης 2013).

Όσον αφορά τέλος την εθνογραφική διάσταση της ακολουθούμενης προσέγγισης, θα πρέπει να αναφερθεί ότι εμπίπτει κατά κάποιο τρόπο στην κατηγορία της αναλυτικής

αυτοεθνογραφίας, έτσι όπως την ορίζει ο Leon Anderson (2006). Δηλαδή, όχι ως αυτοεθνογραφίας στην οποία ο συγγραφέας επιχειρεί να εμπλέξει συναισθηματικά τον αναγνώστη καταθέτοντας τις προσωπικές του εμπειρίες, αλλά ως εθνογραφίας όπου ο ερευνητής, με εμφανή την παρουσία του στο κείμενο και όντας αναστοχαστικά προσηλωμένος στη θεωρητική κατανόηση ευρύτερων κοινωνικών φαινομένων, ανήκει στην ομάδα που ερευνάται. Εξαιτίας της ιδιότητάς μου ως μέλους της «κοινότητας» των κρητικών μουσικών και της δια βίου ύπαρξής μου στο «πεδίο», λόγω της ενασχόλησης με την κρητική μουσική από πολύ μικρή ηλικία, αλλά και δεδομένου του ιστορικού χαρακτήρα της έρευνας και της μη άμεσης εμπλοκής μου, το εγχείρημα καθίσταται μερικώς αυτοεθνογραφικό. Από αυτό το γεγονός προέκυψαν τόσο οφέλη όσο και δυσκολίες, μιας και η απαιτούμενη αποστασιοποίηση από την εκ των έσω, -ημική (-emic) θεώρηση των πραγμάτων δεν είναι πάντα η αναγκαία.

Κεφάλαιο 3: Στα χγάρια του μύθου του Πλακιανού

3.1. «Νεωτερικές» πρακτικές διατήρησης της μνήμης της μυθικής παραδοσιακής μουσικής δημιουργικότητας²²

Περιδιαβαίνοντας κανείς, όχι μόνο τις πόλεις, αλλά και τα χωριά της Κρήτης, από τα πιο μεγάλα και κεντρικότερα έως τα πιο μικρά και περισσότερο απομονωμένα, θα συναντήσει στις περισσότερες από τις πλατείες τους κάποιου είδους μνημείο. Στη θέα μιας μαρμάρινης ή ορειχάλκινης προτομής, ενός ανδριάντα ή μιας ανάγλυφης πλάκας, θα γίνει μάρτυρας της προσπάθειας κάθε τοπικής κοινότητας να στηρίξει υλικά στο χώρο με αυτή την πρακτική τη συλλογική της μνήμη (Halbwachs 2013 [1968]), ώστε να διαμορφώσει την υποκειμενικότητά της, να τιμήσει πρόσωπα με καταγωγή από αυτήν, αλλά και να διεκδικήσει σε επίπεδο ομάδας συμβολικό κεφάλαιο μεταξύ των άλλων κοινοτήτων, προβάλλοντας το όνομά της και τη δική της συνεισφορά στην ιστορία του νησιού.²³ Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, τα κυρίως μεταπολεμικά ανεγερθέντα αυτά μνημεία αφορούν ήρωες πολέμου, οπλαρχηγούς και καπετάνιους των πολυάριθμων επαναστατικών κινημάτων της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1669-1898),²⁴ που οδήγησαν σε αυτή της Αυτονομίας (1898-1913) και στην Ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα (1913) με τη λήξη των Βαλκανικών Πολέμων (1912-1913). Η μνημονεύουν ανθρώπους που ενεπλάκησαν αγωνιζόμενοι στα πολεμικά γεγονότα της τοπικής, εθνικής και παγκόσμιας ιστορίας στα οποία οι κρητικοί συμμετείχαν έντονα κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, κυρίως τον Μακεδονικό Αγώνα (1903-1908) και την αποφασιστικής σημασίας για τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο Μάχη της Κρήτης (1941), ακολουθούμενη από τα διαδραματιζόμενα στα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής και της Εθνικής Αντίστασης (1941-1945) (Δετοράκης 1990).

²² Τα εισαγωγικά τόσο στον όρο «νεωτερικές» του τίτλου αυτής της ενότητας όσο και στον όρο «παραδοσιακές» της επόμενης, τίθενται ώστε να καταδειχθεί η σχετικότητα στη χρήση της εν λόγω αναλυτικής διάκρισης και των ομόλογων κατηγορικών ζευγών που συνειρμικά τη συνοδεύουν, όπως ιστορία-μνήμη, γραπτό-προφορικό, υλικό-άυλο, αληθινό-μυθικό, ατομικό-συλλογικό κ.α. Η προβληματικότητα αυτών των δυϊσμών γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή σε πρακτικές που αναφέρονται σε αυτό το κεφάλαιο, όπως π.χ. η ένταξη μιας προσωποκεντρικής και μυθοποιητικής όσον αφορά τη μουσική δημιουργικότητα προφορικής αφήγησης μνήμης σε ένα γραπτό ιστορικό κείμενο για την τοπική πολιτισμική παράδοση και η διάδοση και εν δυνάμει επαναπροφοροποίησή της δια μέσου της αναπαραγωγής της στο διαδίκτυο. Για αυτό το λόγο αντενδείκνυται η θεώρηση της παράδοσης και της νεωτερικότητας ως αυστηρών, γενικευτικών, καθολικών και σαφώς διαχωρισμένων αναλυτικών κατηγοριών, αλλά, μάλλον κλίνοντας προς την οπτική του Anthony Giddens (2014 [1990]), δέον είναι να προσεγγίζονται ως οντολογικές καταστάσεις, ως τρόποι οργάνωσης της δράσης και της εμπειρίας, που δύνανται να συνυπάρχουν -όπως και οι αντίστοιχες τους θέσεις υποκειμένου στη διαδικασία της υποκειμενοποίησης- έστω κι αν όπως υποστηρίζει, η παράδοση στο σύγχρονο κόσμο δέχεται την ταυτότητά της από τη νεωτερική αναστοχαστικότητα.

²³ Για την εξύμνηση του ονόματος των νεκρών ως ανταποδοτική πρακτική και στρατηγική απόκτησης συμβολικού κεφαλαίου βλ. Vernier 2001 [1991].

²⁴ Για μια καταγραφή των μνημείων των αγωνιστών των κρητικών επαναστάσεων βλ. Παπαηλιάκης 2021.

Ορισμένων πιο πρόσφατων μνημείων όμως τα τιμώμενα πρόσωπα ανήκουν στην κατηγορία αυτών που ο Bruno Netti (2016 [2005]) αποκαλεί «πολιτισμικούς ήρωες», πραγματευόμενος διαπολιτισμικά το θέμα της μουσικής δημιουργικότητας και αναφερόμενος στις μουσικές προσωπικότητες που ξεχωρίζει κάθε κοινωνία αντανακλώντας τις κοινωνικές της αξίες. Έτσι έχουν τιμηθεί μεταθανάτια σημαίνοντες μουσικοί, παγκρήτιας ή και πανελλήνιας φήμης, που διακρίθηκαν στο κρητικό, αλλά και στο ευρύτερο εθνικό μουσικό πεδίο ως επώνυμοι καλλιτέχνες και δημιουργοί μέσα από τη δισκογραφική τους παραγωγή, όπως ο Κώστας Μουντάκης (1926-1991) από την Αλφά Μυλοποτάμου Ρεθύμνου, ο Θανάσης Σκορδαλός (1920-1998) από το Σπήλι Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου, ο Νίκος Ξυλούρης (1936-1980) από τα Ανώγεια Μυλοποτάμου Ρεθύμνου κ.α. Στα μνημεία αυτά αποτυπώνεται η κοινωνική σημασία της διάκρισης βάσει της επιδεξιότητας σε όλα τα μέσα επίλυσης διαφορών, απόκτησης γοήτρου και κοινωνικού παιχνιδιού, ειρηνικά και μη, τόσο στα όπλα όσο και στη μουσική. Τέτοιου είδους ικανότητες αποδεικνύονται κρίσιμες σε ένα ιδιαίτερα ανταγωνιστικό κοινωνικό περιβάλλον, σαν αυτό της Δυτικής και Κεντρικής Κρήτης, στο πλαίσιο μιας «ποιητικής του ανδρισμού», της αυτοπαρουσίασης του «καλά άντρα» (Herzfeld 2012 [1985]). Το νόημα τούτο, πέραν της χρήσης της μουσικής, της ποίησης και του χορού ως μέσα διατήρησης της ιστορικής μνήμης και διάδοσης ερμηνειών του παρελθόντος, ανιχνεύει και η Tullia Magrini (2000) σε πολιτισμικές επιτελέσεις στη Δυτική Κρήτη που σφυρηλατούν και επικυρώνουν συμβολικά τους κοινωνικούς δεσμούς των συμμετεχόντων, αποτελώντας ταυτόχρονα και μέσα επίδειξης της ατομικής τους ιδιαιτερότητας. Μέσω του ικανού χειρισμού του λόγου και του σώματός τους, καλούνται να αυτοσχεδιάσουν ατομικά, κρινόμενοι όμως πάντα από την κοινότητά τους, σε μια συλλογική επιτέλεση όπου απαιτείται να διαθέτουν μια βαθιά αντίληψη ευρείας γκάμας υπαρξιακών ζητημάτων, καθώς και της δυναμικής μεταξύ ομάδας και ατόμου, παράδοσης και δημιουργικότητας, όπως επιτάσσουν οι εντόπιες επιτελεστικές πρακτικές λόγου, στις οποίες τόσο η έλλειψη «σημασίας», όσο και ο υπέρμετρος «εγωισμός» (Herzfeld 2012 [1985]) απαξιώνονται.²⁵ Οι αξίες που εκφράζονται στο επιτελούμενο ρεπερτόριο -που συχνά αναφέρεται στην αντιμετώπιση του θανάτου- περιστρεφόμενες γύρω από το ιδανικό του «αντρειωμένου», αυτού που όχι μόνο επιδεικνύει θάρρος και ρώμη, αλλά ταυτόχρονα είναι και ικανός να νιώσει και να εκφράσει αισθητικά τα

²⁵ Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η μαντινάδα, ηχογραφημένη το 2007 στον δίσκο «Να 'χεν η θάλασσα βουνά» από τον Αντώνη Ξυλούρη ή Ψαραντώνη, που εξάρει τη μη συνοδευόμενη από έπαρση ατομική ιδιαιτερότητα:

«Στον άντρα δεν είναι πρεπό να λέει, να καυχάται,
άλλοι να τα διαλαλούν και 'κείνος να τ' αρνάται»

πιο λεπτά και βαθιά συναισθήματα, του «μερακλή»,²⁶ απηχούνται εμφατικά στη μαντινάδα, το κύριο είδος προσωπικής ποιητικής αυτοέκφρασης και επίδειξης στιχουργικής πρωτοτυπίας στην Κρήτη (Δετοράκης 1999 [1990]), που τονίζει επιτακτικά ότι:

«Όποιος δεν είναι μερακλής και στ' άρματα τεχνίτης
δεν πρέπει του να κατοικεί εις το νησί τση Κρήτης»²⁷

Στην επαρχία Αποκορώνου του νομού Χανίων -εκτός από το μνημείο στο χωριό Ξηροστέρني του θρυλικού λυράρη Χαρίλαου Πιπεράκη (1893-1978) που έζησε στις Η.Π.Α. και ήταν από τους πρώτους κρητικούς μουσικούς που ηχογραφήθηκαν στις απαρχές της δισκογραφίας του γραμμοφώνου- στο χωριό Πλάκα, απέναντι από το μνημείο των πεσόντων στους εθνικούς αγώνες κατοίκων του χωριού, στέκει μια λιτή ανάγλυφη πλάκα προς τιμήν του Μιχάλη Παπαδάκη με την επιγραφή:

«ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΜΙΧ.
“ΠΛΑΚΙΑΝΟΣ”
1/8/1903 - 23/2/1978
ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ
ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

Σε αυτήν αναφέρονται -συμπαραδηλωτικά²⁸ στην αποτυπωμένη στην πέτρα μορφή του που παίζει λύρα- μαζί με το όνομά του, το προσωνύμιο με το οποίο ήταν ευρύτερα γνωστός, προερχόμενο από τον τόπο καταγωγής του, με τον χαρακτηριστικά

²⁶ Ο Ευθύμιος Παπαταξιάρχης (1998 [1992], 229) πραγματευόμενος τις πρακτικές αμοιβαιότητας και τις ταυτοτικές επιτελέσεις σε χώρους ανδρικού συμποσιασμού, ορίζει τον μερακλή ως «το συναισθηματικό άντρα με το καλό γούστο και το δημιουργικό ενδιαφέρον». Ο Panayotis League (2016, 367-368), αναλύοντας τις μουσικοποιητικές επιτελέσεις του καλύμνιου τραγουδιού, ως «κάποιον που νοιάζεται με πάθος για κάτι και του οποίου η λεπτολόγος δέσμευση είναι πηγή μεγάλης προσωπικής υπερηφάνειας», τον «έξοχο τελεστή», αυτόν που όσον αφορά το τραγούδι είναι βαθύς γνώστης τόσο των μουσικών όσο και των κοινωνικών του πλευρών.

²⁷ Η μαντινάδα αυτή τραγουδήθηκε κατά την εμφάνιση μουσικών από την επαρχία Κισσάμου Χανίων της Δυτικής Κρήτης, με προεξάρχοντα τον βιολιστή Μιχάλη Κουνέλη, σε φεστιβάλ στη Φλωρεντία το 1997, μετά από πρόσκληση των Ιταλών εθνομουσικολόγων Roberto Leydi και Tullia Magrini που πραγματοποίησαν εθνογραφική έρευνα στη συγκεκριμένη περιοχή. Περιλαμβάνεται στην ηχογράφιση της επιτέλεσής τους που εκδόθηκε από τον Μουσικό Σύλλογο Χανίων «Ο ΧΑΡΧΑΛΗΣ».

²⁸ Σύμφωνα με τον Roland Barthes (2007 [1988], 27-35) το συνοδευτικό κείμενο ενός οπτικού σημείου αποτελεί ένα συμπαραδηλούμενο: «...όλες...οι μιμητικές “τέχνες” περιλαμβάνουν δύο μηνύματα: ένα μήνυμα καταδηλούμενο, που είναι το ίδιο το *ανάλογον*, και ένα μήνυμα *συμπαραδηλούμενο*, που είναι ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση, ως ένα ορισμένο σημείο, το τι σκέφτεται περί αυτού.» (...) «Το κείμενο αποτελεί ένα παρασιτικό μήνυμα, προοριζόμενο να συμπαραδηλώσει την εικόνα, να της “εμφυσήσει” δηλαδή ένα ή περισσότερα δεύτερα σημαίνοντα.» (...) «η εικόνα δεν έρχεται να διασαφηνίσει ή να πραγματώσει τον λόγο. Ο λόγος είναι που έρχεται να εξαρσιώσει, να δραματοποιήσει ή να ορθολογικοποιήσει την εικόνα.»

κοινοτικοκεντρικό, προνεωτερικό του χαρακτήρα, οι ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του, ενδεικτικές της νεωτερικής, επακριβούς τοποθέτησής του στον γραμμικά οργανωμένο χρόνο, και ο «τίτλος» του πρωτομάστορα, του αρχιτεχνίτη της κρητικής μουσικής, ο οποίος, μυθοποιητικά τονίζοντας τη συλλογικά αναγνωρισμένη κοινωνική αξία της παραδοσιακά επικυρωμένης ατομικής δημιουργικότητας, αντανακλά τη θέση που του αποδίδεται στην τοπική συλλογική μνήμη ως ενός από τους ικανότερους μουσικούς της Κρήτης, που, ανάμεσα σε άλλους, έβαλε τα θεμέλια για τη σύγχρονη πολιτισμική της ταυτότητα.



Εικ.1

Ο «πολιτισμικός ήρωας»

Το μνημείο του Μιχάλη Παπαδάκη στην Πλάκα

Στην Πλάκα, μετά το θάνατό του, διοργανώνονταν για αρκετά χρόνια, τα καλοκαίρια από το 1987 και έπειτα, μουσικές εκδηλώσεις αφιερωμένες στο πρόσωπό του, ενισχύοντας επιπλέον τη νεωτερική μυθοποίηση της παραδοσιακής του δημιουργικότητας, τα λεγόμενα «Πλακιανά», στις οποίες συμμετείχαν καταξιωμένοι μουσικοί, τοπικής ή παγκρήτιας

εμβέλεια, αλλά και νεότεροι ή ανερχόμενοι, για τους οποίους αυτές είχαν και διαγωνιστικό χαρακτήρα. Το όνομά του και σκόρπιες πληροφορίες για αυτόν επίσης μνημονεύονται έντυπα, συνοδεία λιγοστών του φωτογραφιών, σε προσπάθειες ντόπιων καταγραφών της τοπικής μουσικής μνήμης,²⁹ οι οποίες αναπαράγονται σε πλήθος σελίδων του διαδικτύου που αφορούν την κρητική μουσική, μέχρι και σε εκδόσεις των δημοτικών αρχών που αποσκοπούν στην ανάδειξη και προβολή της τοπικής ταυτότητας, στοχεύοντας και στην τουριστική ανάπτυξη.³⁰

Μεταθανάτια μνημεία της ύπαρξής του μπορούν να θεωρηθούν και οι φωτογραφίες στις οποίες η απεικόνιση της μορφής του -αυτοματοποιημένα μορφοποιημένη από το μη εμπλεκόμενο μεταξύ του αντικειμένου και της αναπαραγωγής του φωτογραφικό μέσο, και ως εκ τούτου χαρακτηρισμένη από «φυσικότητα», αλλά και από την άλλη, σε πείσμα της πραγματικότητας του θανάτου, αφύσικα διατηρημένη, παγωμένη, βαλσαμωμένη, απολιθωμένη στον χρόνο, χωρίς να τον αφήνει να δράσει αποσυνθετικά- δρα ως «αναπαράσταση και μνήμη εκλιπόντος προσώπου», που ανάλογα με τον τρόπο λήψης αντανakλά διαφοροποιημένες ιστορικά και κοινωνικά στάσεις και αντιλήψεις, και της οποίας μια από τις λειτουργίες είναι η διαιώνιση μύθων, που αναπαραγόμενοι κατά τη θέασή τους ενισχύουν συλλογικές αξίες (Τσαντηρόπουλος 2004β).

Ειδικά σε όσες ανήκουν στον τύπο του δημόσια εκτεθειμένου πορτραίτου, απέναντι και δια μέσου του οποίου λαμβάνουν χώρα σύνθετες διαδικασίες ταυτίσεων και προβολών μιας διαρκούς, δυναμικής διαμόρφωσης του υποκειμένου (Lacan 1982 [1964]), αυτό συμβαίνει μέσα από την παράδοση ανάπτυξη συμπαραδηλούμενων πάνω σε ένα μήνυμα χωρίς κώδικα, πάνω στην αδιαμεσολάβητη καταδηλωτική αναφορά στην παρελθοντική πραγματικότητα, την αντικειμενικότητα του τέλειου μηχανικού ανάλογού της, το «αυτό υπήρξε» ως τεκμήριο της «αυθεντικότητας» που χαρακτηρίζει οντολογικά τη φωτογραφία κατά τον Roland Barthes (1983 [1980], 2007 [1988]). Έτσι, σε αυτή που βρίσκεται κορνιζαρισμένη και αναρτημένη στον τοίχο του Παγκρήτιου Συλλόγου Καλλιτεχνών Κρητικής Μουσικής, ανάμεσα στο πλήθος των υπόλοιπων μνημειοποιημένων «παραδοσιακών καλλιτεχνών», το μυθοποιητικό όσον αφορά την παραδοσιακή δημιουργικότητα συμπαραδηλούμενό³¹ της παράγεται καταρχήν από το ίδιο το γεγονός της έκθεσής της στον συγκεκριμένο χώρο, αλλά και μέσω της επιλογής της συγκεκριμένης

²⁹ Βλ. τους τίτλους Δεικτάκης (1999), Λεντάρης - Γιακουμινάκης (2013) ως προσπάθειες βιογράφησης των παλαιών μουσικών του νομού Χανίων και της επαρχίας Αποκορώνου αντίστοιχα.

³⁰ Βλ. την έκδοση φωτογραφικού λευκόματος του δήμου Αποκορώνου Λιμαντζάκης (επιμ.) (2021) για τη φύση και την ιστορία των κοινοτήτων του.

³¹ Σύμφωνα με τον Roland Barthes (2007 [1988]), ανάμεσα στους τρόπους συμπαραδήλωσης της φωτογραφικής εικόνας, εκτός από το συνοδευτικό της κείμενο, περιλαμβάνεται ο «χώρος» που τοποθετείται μια φωτογραφία μαζί με τη «σύνταξη» στην οποία υπόκειται (ανάμεσα σε ποιες άλλες φωτογραφίες συναντάται), η ίδια η επιλογή της, η πόζα των φωτογραφούμενων, καθώς και τα αντικείμενα που βρίσκονται σε αυτή.

φωτογραφίας, η οποία φαίνεται μάλιστα να προέρχεται από επεξεργασία κάποιας παλαιότερης, προπολεμικά τραβηγμένης, με την κεντρικά καδραρισμένη μορφή του νεαρού Μιχάλη Παπαδάκη να παίζει λύρα σε κατά $\frac{3}{4}$ μετωπική στάση, στο πρότυπο των ευρέως συνηθισμένων μεταπολεμικά διαφημιστικών φωτογραφιών επαγγελματιών λυράρηδων. Η νεωτερική μυθοποίηση της ατομικής διάστασης της παραδοσιακής δημιουργικότητας υπερτονίζεται και από την προσκολλημένη στο κάτω μέρος της φωτογραφίας λεζάντα, που αναφέρει το όνομα και το παρωνύμιό του, καθώς και τις ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του, υπογραμμίζοντας την ατομικότητα ενός προσώπου, προσδιορισμένου και παραδοσιακά, κοινοτικοκεντρικά, η αρχή και το τέλος της ζωής του οποίου τοποθετούνται στον γραμμικά οργανωμένο νεωτερικό χρόνο.



Εικ. 2

Ο «παραδοσιακός καλλιτέχνης»

Το φωτογραφικό πορτραίτο του Πλακιανού στον
Παγκρήτιο Σύλλογο Καλλιτεχνών Κρητικής Μουσικής

Αντίθετα, σε μια άλλη φωτογραφία, δημοσιευμένη έντυπα, αλλά και διαδικτυακά, τραβηγμένη προπολεμικά από επώνυμο φωτογράφο, τον Στέφανο Φιωτάκη, ο Μιχάλης Παπαδάκης περιλαμβάνεται μαζί με τον πρόωρα θανόντα κατά την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής μεγαλύτερο του αδερφό, τον Φραγκιό (1897-1944), ως παραδοσιακή «ζυγιά» λύρας και λαούτου, το τυπικό προπολεμικά οργανικό κρητικό μουσικό σύνολο, μεταξύ των συμμετεχόντων σε ένα γάμο το 1931. Σε αυτή την ομαδική, στατική φωτογραφία, χαρακτηριστική του ύφους του συγκεκριμένου φωτογράφου³² -η οποία με τη δημοσίευσή της μετατρέπεται από στοιχείο της οικογενειακής, σε στοιχείο της κοινωνικής-πολιτισμικής μνήμης- αντανακλάται η συλλογικότητα που διέπει το βίωμα μιας οικογενειακής τελετουργίας του κύκλου της ζωής, όπως η βάφτιση, ο γάμος και η κηδεία, στις επαρχιακές κοινότητες, σε αντίθεση με την ιδιωτικότητα των αντίστοιχων βιωμάτων μιας απομονωμένης, πυρηνικής οικογένειας στα αστικά κέντρα. Μαζί με το ευρύτερο σόι φωτογραφίζονται, σε κεντρική θέση κοντά στους νεόνυμφους, οι πρωταγωνιστές της τελετής, ο κουμπάρος, ο ιερέας που τέλεσε το μυστήριο σαν υπεύθυνος του θρησκευτικού του μέρους, αλλά και οι μουσικοί, ως οι «μύστες» της κοινωνικής του πλευράς. Η θέση των τελευταίων βέβαια είναι διαφορούμενη, ταυτόχρονα επιτιμούμενη και υποτιμούμενη, καθώς ναι μεν τοποθετούνται στο κέντρο της πρώτης σειράς, αλλά καθισμένοι κατάχαμα, μαζί με τα υπόλοιπα, αμφίσημης, διττής, οριακής κοινωνικής υπόστασης πρόσωπα, τα παιδιά και τους γεροντότερους, με τους τελευταίους μάλιστα να είναι οι μόνοι που διατηρούν στοιχεία της παλαιότερης, παραδοσιακής κρητικής φορεσιάς, στιβάνια, σαλβάρια και κεφαλομάντηλο, σε μια υπό εκμοντερνισμό, αστικοποιούμενη κρητική ύπαιθρο.

³² Για τον Στέφανο Φιωτάκη (1881-1971), τον επαγγελματία φωτογράφο της επανάστασης του Θερίσσου (1905), καταγόμενο από το εν λόγω χωριό και που για ένα διάστημα διατηρούσε το φωτογραφείο του στο κεφαλοχώρι του Βάμου, τότε έδρα των επαρχιών Αποκορώνου, Σφακίων και Αγίου Βασιλείου, πριν μεταναστεύσει στην Αμερική και εργαστεί σε ένα από τα μεγαλύτερα για την εποχή φωτογραφικά πρακτορεία της Νέας Υόρκης με την επωνυμία White Studio, το οποίο ήταν ιδιαίτερα γνωστό για την παραγωγή φωτογραφικών θεατρικών πορτραίτων κατά την περίοδο 1904-1936 βλ. Τσίργιαλου 2006.



Εικ. 3

Η «ζυγιά» των αδερφών Μιχάλη και Φραγκιού Παπαδάκη
σε ομαδική γαμήλια φωτογραφία του Στέφανου Φιωτάκη το 1931
(Αρχείο Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ»)

Η σημαίνουσα θέση που αποκτούν οι παραδοσιακοί μουσικοί στο πλαίσιο μιας τέτοιας οικογενειακής τελετουργίας, όπου η κοινότητα συνάμα εκφράζει την πολιτισμική της ιδιαιτερότητα μέσω εθιμικών πρακτικών, ανάμεσα στις οποίες οι μουσικές διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλο, αποτυπώνεται και στην αδημοσίευτη μεταπολεμική φωτογραφία μιας εν κινήσει γαμήλιας πομπής. Εδώ, σε ένα παγωμένο στιγμιότυπο μιας «συνεπαρσάς», μέρος μιας σε εξέλιξη τελετουργικής διαδικασίας, ο Μιχάλης Παπαδάκης με τη λύρα του και κοντά του με λαούτο πιθανώς ο Νίκος Κατσανικάκης (1910-1995) από τις Καλύβες, ηγούνται στο «τραγούδι της στράτας» της προπορευόμενης στο κακοτράχαλο μονοπάτι συντροφιάς του γαμπρού, ο οποίος ωμοστολισμένος με τη γαμήλια «πετσέτα» και έχοντας το «μπαϊράκι» του από δίπλα συνοδεύει την ασπροφορεμένη νύφη.³³

³³ Για τη σχετική εντόπια ορολογία περί γαμήλιων εθιμικών πρακτικών στην Κρήτη βλ. Βλαστός 1987 [1893] και Φουρναράκης 2018.



Εικ.4

Ο Πλακιανός επικεφαλής στο «τραγούδι της στράτας» της «συνεπαρσάς»
(Αρχείο Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ»)

Ως κοινωνική-πολιτισμική αξία όμως, η παραδοσιακή δημιουργικότητα, το «μερακλίκι» στον εντόπιο λόγο, δεν τιμάται μόνο στο πλαίσιο του ιερού, στις θρησκευτικές-κοινωνικές τελετουργίες της κοινότητας, αλλά και στην καθημερινή κοινωνική συναναστροφή του ελεύθερου χρόνου. Την «παρέα»,³⁴ σαν και αυτή της φωτογραφίας που βρίσκεται κρεμασμένη στον τοίχο ενός καφενείου στο χωριό του Βάμου, με σημειωμένα, προς διατήρηση στη συλλογική μνήμη, τα ονόματα των ντόπιων απεικονιζομένων. Αυτή δείχνει τον Πλακιανό σε μεγαλύτερη ηλικία και χαλαρή στάση να απολαμβάνει το παίξιμο νεότερών του μουσικών από το συγκεκριμένο χωριό, του Γιάννη Καβουλάκη ή Γιαγκουλή (1927-2000) στο λαούτο και του Δημοσθένη Μπολανάκη (1929-2008) στη λύρα, και σίγουρα τον σεβασμό τόσο τον δικό τους, όσο και των παλαιότερων μερακλήδων που απεικονίζονται

³⁴ Για την «παρέα» ως συμμετοχικό επιτελεστικό πλαίσιο στην κρητική μουσική βλ. Papadatos 2019.

μαζί τους. Όλοι πλέον φορούν αστική ενδυμασία, ακόμη και ο γηραιότερος της ομήγυρης που διατηρεί ως παραδοσιακό εμφανησιακό χαρακτηριστικό μονάχα το κεφαλομάντηλο εκτός από το μουστάκι, σημάδι κι αυτό αναγνωριστικό του μερακλή, φανερώνοντας τη συνύπαρξη των οντολογικών καταστάσεων της παράδοσης και της νεωτερικότητας.



Εικ. 5

Παρέα μερακλήδων σε καφενείο στον Βάμο

Ντερμιτζομανώλης - Γιωργιλογιάννης - Γιαγκουλής - Μπολανοδημοσθένης - Πλακιανός
(Αρχείο Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ»)

Αυτή η πρωτοκαθεδρία του ανάμεσα στους τοπικούς λυράρηδες είναι προφανώς και ο λόγος που απαθανατίστηκε σε πολυβραβευμένη και επιτυχημένη εμπορικά έγχρωμη κινηματογραφική ταινία, γυρισμένη στο νομό Χανίων το 1963, με τον τίτλο «Ένας ντελικανής», σε σκηνοθεσία και σενάριο του Μανώλη Σκουλούδη, βασισμένο στο ηθογραφικό μυθιστόρημα «Ο Πατούχας» του νατουραλιστή κρητικού λογοτέχνη Ιωάννη Κονδυλάκη. Η ταινία, με πρωταγωνιστή τον «γόνι» του ελληνικού σινεμά Άλκη Γιαννακά στην πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση, αλλά και πλειάδα άλλων σημαντικών ηθοποιών,

σαν τον καταγόμενο από το Καστέλι Κισσάμου Χανίων Μάνο Κατράκη, τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο και τον Κώστα Καζάκο, διακατέχεται από ένα ρεαλιστικό ύφος, προσπαθώντας να απεικονίσει πιστά την πραγματικότητα με την αποτύπωση της ζωής της υπό αστικοποίηση αγροτοκτηνοτροφικής κοινωνίας της κρητικής υπαίθρου εκείνης της εποχής. Σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζεται σε δύο σκηνές της και ο Μιχάλης Παπαδάκης, ουσιαστικά υποδύμενος τον εαυτό του, παίζοντας λύρα με τη συνοδεία του λαουτιέρη Νίκου Κατσανικάκη στον χορό που έχει στηθεί στην πλατεία του χωριού. Το σημαντικό σε αυτές τις σκηνές είναι ότι δεν ακολουθείται η συνήθης κινηματογραφική πρακτική πολλών άλλων ταινιών στις οποίες εμφανίζονται κρητικοί και γενικότερα τοπικοί ανά την Ελλάδα μουσικοί να είναι ντυμένοι «παραδοσιακά», ενώ ταυτόχρονα, αντί της μουσικής τους, ακούγεται μουσική συντεθειμένη από τον επίσημο συνθέτη της ταινίας, σε μια φολκλωριστική λογική. Εδώ, υπό μια ρεαλιστική οπτική, ο Μιχάλης Παπαδάκης παρουσιάζεται ντυμένος όπως συνήθιζε με αστική ενδυμασία και με μουσική υπόκρουση το δικό του οργανικό παίξιμο, χωρίς τραγούδι, κατά το οποίο, πίσω από τον δεσπόζοντα μονόλογο του Κατράκη, ηχούν παραδοσιακοί σκοποί του χανιώτικου συρτού στην πρώτη σκηνή περί το 3ο λεπτό της ταινίας, ενώ στη δεύτερη σκηνή, γύρω στο 12ο λεπτό μετά την πρώτη ώρα της ταινίας, ακούγονται γυρίσματα του πεντοζάλη, των δύο πιο διαδεδομένων χορευτικών μουσικών μορφών στην περιοχή των Χανίων και παγκρήτια γενικότερα. Βέβαια, ενώ η εμφάνισή του στην ταινία αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο της μνήμης του προσώπου του, πόσο μάλλον από τη στιγμή που σε αυτήν ταυτίζονται το «αυτό υπήρξε» του ηθοποιού και το «αυτό υπήρξε» του ρόλου, δύο διακριτών οντολογικών χαρακτηριστικών του κινηματογράφου της φαντασίας κατά τον Roland Barthes (1983 [1980]), η ρεαλιστική πρόθεση των δημιουργών της δεν επαρκεί ώστε να αναφερθεί το όνομά του ανάμεσα στους συντελεστές της. Η μουσική του αντιμετωπίζεται απλώς και μόνο ως ρεαλιστικό σκηνικό στοιχείο της δράσης της ταινίας, και ο ίδιος, παραμένοντας στην ανωνυμία, ως ένας από τους κομπάρσους της, σε αντίθεση με τον επώνυμο αναγραφόμενο στους εναρκτήριους τίτλους λόγιο συνθέτη της, τον επίσης κρητικό Γιάννη Μαρκόπουλο.

Αυτό που λείπει όμως στην περίπτωση του Πλακιανού, σε σχέση με άλλους κρητικούς μουσικούς του 20ού αιώνα για τους οποίους εντοπίζονται ανάλογες νεωτερικού χαρακτήρα προσπάθειες διατήρησης στη συλλογική μνήμη του ονόματος, της μορφής και της κοινωνικά επιτιμούμενης ατομικής, αλλά και εντός των ορίων της παράδοσης, δημιουργικότητάς τους μέσω μνημείων, τιμητικών εκδηλώσεων, κειμένων και εικόνων, είναι η υλική στήριξη της μνήμης του, η «εγγραφή» της (Connerton 1989) στις ηχογραφήσεις της εμπορικής δισκογραφίας, της εγχώριας ή διεθνούς πολιτιστικής βιομηχανίας. Για όσους είχαν αυτήν την

τύχη, αποτέλεσαν το μέσο να περάσουν στην «αιωνιότητα» ως επώνυμοι δημιουργοί και καλλιτέχνες, πέραν των υλικών και συμβολικών ωφελημάτων που τους προσέφεραν όσο βρίσκονταν εν ζωή. Ως αποτέλεσμα της έλλειψης αυτής στην περίπτωση του Μιχάλη Παπαδάκη, το όνομά του δε συνδέθηκε ευρέως με συγκεκριμένες μουσικές συνθέσεις και τα προσωπικά του δημιουργήματα αντιμετωπίστηκαν ως κοινόχρηστο κτήμα της κρητικής μουσικής παράδοσης.

3.2. «Παραδοσιακές» μνημονικές πρακτικές μυθοποίησης του παραδοσιακού μουσικού δημιουργού

Αντιστάθμισμα της σημαντικής αυτής για τη νεωτερικότητα έλλειψης στηρίγματος της συλλογικής μνήμης σε ηχογραφήσεις πλατιάς κυκλοφορίας, αποτελεί το πλούσιο αφηγηματικό υλικό που αφορά τον Πλακιανό, το οποίο αν και συντελεί στο πέρασμά του στο χώρο του θρύλου και τη μυθοποίηση όσον αφορά τη δημιουργικότητα του προσώπου του, εντούτοις δεν αρκεί για την επίσημη, εν τοις πράγμασι αναγνώριση και ευρύτερη καθιέρωσή του ως πνευματικού δημιουργού, παρά μόνο στη συνείδηση αυτών που παραδοσιακά τον μνημονεύουν. Η μνήμη του Πλακιανού πάνω απ' όλα διατηρείται και μεταβιβάζεται μέσω των αφηγήσεων στα χείλη των προσώπων του οικογενειακού και κοινωνικού του περιβάλλοντος, και γενικότερα εγγεγραμμένη στο σώμα, ως ενσώματη μνήμη-έξη (Connerton 1989) των ντόπιων μουσικών, που μέσα από τις μουσικές τους επιτελεστικές πρακτικές, τον ιδιαίτερο τρόπο που χειρίζονται τη φωνή και τα μουσικά τους όργανα ως προεκτάσεις του εαυτού τους (McLuhan), τις πολιτισμικά ιδιάζουσες «τεχνικές του σώματός» τους (Mauss 2004 [1950]), αναβιώνουν δημιουργικά το παίξιμο και το τραγούδισμά του, ενσαρκώνοντας δυναμικά τη μνήμη και την παράδοση της κοινότητάς τους (Notopoulos 1938).³⁵

Ο Παντελής Κρασαδάκης (1948-) από τον Κουρνά Αποκορώνου Χανίων, ένας από τους σημαντικότερους τραγουδιστές της σύγχρονης κρητικής μουσικής, με καθολική αναγνώριση και έντονη παρουσία, τόσο στη δισκογραφία όσο και σε ζωντανές εμφανίσεις σε γλεντικές επιτελέσεις, σε παγκρήτιο επίπεδο, αλλά και στην κρητική διασπορά, από τη δεκαετία του 1970 μέχρι και σήμερα, εκφράζοντας τον θαυμασμό του για τη δημιουργική

³⁵ Τέτοιες επιτελέσεις της μουσικής μνήμης παράχθηκαν, ηχογραφήθηκαν και βιντεοσκοπήθηκαν κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας από τους μουσικούς του Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ» στις 29/7/2020, πέραν αυτών που πραγματοποιούν σε διάφορες περιστάσεις όσοι συνειδητά ή ακόμη και ασυνείδητα ενσωματώνουν διαλογικά στις πρακτικές του παιξίματός τους στοιχεία του μουσικού λόγου του Πλακιανού.

ικανότητα του Πλακιανού, λέει: «Ήτονε ένας πηγαίος καλλιτέχνης που “γεννούσε”. “Θηλυκός” καλλιτέχνης» (...) «μια “βιομηχανία” παραγωγής κρητικής μουσικής»,³⁶ αντανακλώντας τις λαϊκές αντιλήψεις δέους απέναντι στην αναπαραγωγική ικανότητα της γυναίκας, καθώς και μπροστά στις δυνατότητες των νεωτερικών τρόπων παραγωγής, ταυτίζοντάς τις μεταφορικά με τη μουσική και ποιητική δημιουργική ικανότητα, η οποία έτσι μυθοποιείται. Σε άλλη αποστροφή του λόγου του, μιλώντας για τον καθοριστικό ρόλο του Πλακιανού στη διαμόρφωση της δικής του μουσικής προσωπικότητας, αναφέρεται χαρακτηριστικά στην εκτίμηση που απολάμβανε στο χωριό του, στο οποίο τελούνταν ένα από τα μεγαλύτερα πανηγύρια της επαρχίας τα χρόνια που ο ίδιος ανδρωνόταν μουσικά: «Ήτονε βέβαια και ο “εθνικός” λυράρης του χωριού μας».³⁷ Η χρήση του όρου «εθνικός», αναφερόμενου σε μια επαρχιακή κοινότητα, πέραν του ότι χρησιμοποιείται ως σχήμα λόγου ώστε να αποδώσει με έμφαση την καταξίωση εντός της, είναι ενδεικτική και του φαινομένου που περιγράφει ο Michael Herzfeld (2003, 2012 [1985]), της αναπαραγωγής, δια μέσου του λόγου, αλλά όχι απαραίτητα και δια μέσου της πρακτικής, της εθνικιστικής νεωτερικής ιδεολογίας, εκπορευόμενης από το κέντρο μιας κρατικής οντότητας, στο περιφερειακό επίπεδο των κοινοτήτων της, οι οποίες λειτουργούν ουσιαστικά στο εσωτερικό της με όρους καταταμημένων κοινωνιών, χωρίς κατ’ ανάγκην να απαιτείται κάποια μορφή πατρογραμμικής κοινωνικής οργάνωσης. Δηλαδή, της αφομοίωσης των πυραμιδικών γραφειοκρατικών δομών του κράτους σε ένα σχετικιστικό μοντέλο των πολιτικών σχέσεων που κατά βάση είναι αυτό της κατάταξης, και «σύμφωνα με το οποίο οι τοπικά εντοπισμένοι πόλοι αφοσίωσης και οι ανταγωνισμοί υποτάσσονται θεωρητικά σε πόλους αφοσίωσης και ανταγωνισμούς ευρύτερου χαρακτήρα.» (Herzfeld 2012 [1985], 22).

Αυτή η εκ πρώτης όψεως παράξενη συμβίωση εθνικισμού και τοπικισμού, εν τέλει συνδυάζει την ομογενοποιητική λογική του έθνους-κράτους με τις ιδιότητες της δυαδικής αντίθεσης και της συμπληρωματικότητας του τμηματικού μοντέλου, καθώς αυτές εφαρμόζονται με ρευστότητα, στρατηγικά, συσχετιστικά, και όχι με απόλυτους, ονομαστικούς όρους, δημιουργώντας σχέσεις και των δύο ειδών, τόσο εντός όσο και ανάμεσα στις παραγόμενες διαχωριστικές κατηγορίες. Επεκτεινόμενες σε όλα τα κοινωνικά επίπεδα, από τις σχέσεις συγγένειας, κοινότητας, περιφέρειας, κέντρου, έως και το ύστατο σημείο εφαρμογής της διάκρισης «εδικοί» και «ξένοι» (Herzfeld 2003, 2012 [1985]), το επίπεδο της εθνικής φαντασιακής κοινότητας (Anderson 1997) με κρατική υπόσταση, ορίζουν την παραγωγή της

³⁶ Ομαδική, ανοιχτή συνέντευξη με τους Παντελή Κρασαδάκη, Γιώργη Γαλανάκη και Δημήτρη Αβερκάκη στις 29/7/2020 στον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου στις Καλύβες.

³⁷ Ομαδική, ανοιχτή συνέντευξη με τους Παντελή Κρασαδάκη, Γιώργη Γαλανάκη και Δημήτρη Αβερκάκη στις 29/7/2020 στον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου στις Καλύβες.

διαφοράς στις διαδικασίες διαμόρφωσης της συλλογικής υποκειμενικότητας. Το ίδιο παρατηρείται και στο μουσικό πεδίο, με έκδηλο ανταγωνισμό για συμβολικό κεφάλαιο, αλλά και εν δυνάμει συσπείρωση των διαφόρων υποκειμενικοτήτων, που οργανώνονται κυρίως σύμφωνα με την τοπικότητα.³⁸ Αυτός είναι ο λόγος που αποκτά βαρύνουσα σημασία η εκτίμηση που απολάμβανε ο Πλακιανός, όχι μόνο από τους συνεπαρχιώτες του μουσικούς αλλά και από τους υπόλοιπους, όπως μαρτυρά ο Παντελής Κρασαδάκης αναφέροντας ως εκδήλωση σεβασμού απέναντι στον Πλακιανό το χειροφίλημά του από τον Κώστα Μουντάκη (1926-1991), τον αξεπέραστο λυράρη από την Αλφά Μυλοποτάμου Ρεθύμνου, ύστερα από χορό του τελευταίου στη λύρα του πρώτου σε ένα γλέντι.³⁹ Αλλά όπως φανερώνεται και από τη μαρτυρία ενός Ρεθυμνιώτη μουσικού, αντίστοιχα αναμφισβήτητου κύρους, πόσο μάλλον τη στιγμή που και σε συντοπίτες του ανάμεσα σε άλλους χρεώνεται η ιδιοποίηση δημιουργιών του. Ο Γεράσιμος Σταματογιαννάκης (1931-2016), λυράρης από τα Ακούμια Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνης, μια γενιά παλαιότερος του Κρασαδάκη και μια γενιά νεότερος του Πλακιανού, με ανάλογη του πρώτου πορεία και αναγνωρισμένες μουσικές δημιουργίες που αποτελούν πλέον μέρος της κρητικής μουσικής παρακαταθήκης, σε συνέντευξή του στο πλαίσιο εθνομουσικολογικού ερευνητικού προγράμματος με επιστημονικό υπεύθυνο τον Γρηγόρη Σηφάκη, είχε δηλώσει: «Ήτανε στον Αποκόρωνα ένας καλός λυράρης, ο Πλακιανός ο Μιχάλης, αυτός δεν έβγανε δίσκους, αλλά ήτανε συνθέτης. Έβγαλε πολλά πράγματα, τα οποία τα πήραν πολλοί και τα γράψανε. Καλός λυράρης.»⁴⁰

Το θέμα της από τρίτους ιδιοποίησης της μουσικής δημιουργίας, που φανερώνει την ηγεμονία της νεωτερικής ιδεολογίας περί δημιουργικότητας ως πραγματοποιημένης ατομικής πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως αρθρώνεται από τον λόγο των πολιτιστικών βιομηχανιών,⁴¹ είναι και το κυρίαρχο στοιχείο της βασικής αφήγησης που επαναλαμβάνεται ανεξαιρέτως από όλους όσους αναφέρονται στον Πλακιανό και αναπαράγεται ευρέως έντυπα και ηλεκτρονικά. Σύμφωνα με αυτή, σε μία απόπειρα του Πλακιανού να ηχογραφηθεί στην εμπορική δισκογραφία, ταξίδεψε στην Αθήνα, το κέντρο της ελληνικής, κατ' επέκταση και της κρητικής δισκογραφικής παραγωγής από τη δεκαετία του 1930 και πριν την ανάπτυξη

³⁸ Για την πραγμάτευση κάποιων περιπτώσεων διαμάχης και προσεταιρισμού μεταξύ προσώπων, οικογενειών και κοινοτήτων στη Νάξο, στις οποίες εμπλέκονται ζητήματα καταγωγής και πνευματικής ιδιοκτησίας της μουσικής βλ. Πανόπουλος 2014.

³⁹ Ομαδική, ανοιχτή συνέντευξη με τους Παντελή Κρασαδάκη, Γιώργη Γαλανάκη και Δημήτρη Αβερκάκη στις 29/7/2020 στον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου στις Καλύβες.

⁴⁰ Συνέντευξη του Γεράσιμου Σταματογιαννάκη στην Ειρήνη Θεοδοσοπούλου στις 25/4/2004 στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος CRINNO II (2000-2006) http://crinnos.ims.forth.gr/interviews/06_INT.pdf (ημερομηνία πρόσβασης 15/1/2023).

⁴¹ Για ανάλογες περιπτώσεις στα μουσικά είδη του flamenco και του ρεμπέτικου βλ. Manuel 2010 και Ζουμπούλη & Κοριατοπούλου-Αγγέλη (επιμ.) 2018 αντίστοιχα.

κρητικών συμφερόντων δισκογραφικών εταιρειών, με την οικονομική στήριξη του «φιλιότσου» του, του βαφτισιμιού του, Γιώργη Χατζηδάκη ή «Πρίντζηπα» (1925-2011) από το Κόκκινο Χωριό Αποκορώνου, διοικητικού στελέχους του Υπουργείου Εμπορίου.⁴² Παρόμοιες αφηγήσεις, που μαρτυρούν τη δυσκολία πρόσβασης για ένα επαρχιώτη μουσικό της περιφέρειας στα ελεγχόμενα από το κέντρο νεωτερικά μέσα παραγωγής και διάδοσης της μουσικής, υπάρχουν και για πλείστους άλλους κρητικούς μουσικούς, που βοηθήθηκαν, λόγω του κοινωνικού τους κεφαλαίου, μέσω της, είτε σε χρήμα είτε σε γνωριμίες, διαμεσολάβησης ανθρώπων με ενδιαφέρον για την κρητική δισκογραφία, όπως προπολεμικά ο Λευτέρης Γαγάνης, ιδιοκτήτης επιχείρησης εισαγωγής και πώλησης δίσκων και γραμμοφώνων στο Ρέθυμνο, που συνέβαλε στην ανάδειξη συντοπιτών του μουσικών. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού με το καράβι (μάλλον μεταξύ των ετών 1946-1949⁴³), ο Πλακιανός έπαιξε αυτά που θα ηχογραφούσε στο λυράρη με τον οποίο βρέθηκε να συνταξιδεύει, τον Νίκο Παπαδογιάννη (1916-;) από την Αγία Μυλοποτάμου Ρεθύμνου, έναν επίσης ανερχόμενο μουσικό εκείνης της εποχής, το όνομα του οποίου συνήθως παραλείπεται σε επίσημες αφηγήσεις αυτών των γεγονότων. Όταν αργότερα πήγε για να ηχογραφήσει στη μοναδική, για την έντονα κρατικά λογοκριμένη μεταπολεμική δισκογραφική παραγωγή στην ελληνική επικράτεια αίθουσα φωνοληψιών της Ριζούπολης, πληροφορήθηκε ότι αυτά που έπαιζε είχαν ηχογραφηθεί πρωύτερα από τον Παπαδογιάννη και δεν μπορούσε να τα γράψει. Κάποιες αφηγήσεις κάνουν λόγο για άρνηση να παίξει μπροστά στο μικρόφωνο, ίσως εξαιτίας της αδυναμίας λειτουργίας στο συγκεκριμένο επιτελεστικό πλαίσιο, της μη κατοχής της απαιτούμενης για τη δράση εντός του δισκογραφικού πεδίου έξης⁴⁴ ή ως έλλειψη συμμόρφωσης με τις ηχοληπτικές πρακτικές. Όταν του ζητείται να παίξει δοκιμαστικά, ίσως και ως ένα είδος «ακρόασης», αυτός φέρεται να απαντάει με μειδίαμα: «Δεν ήρθα εγώ να κάνω γρουτσου-γρουτσου!»⁴⁵, πιθανώς εκφράζοντας το για εκείνον άσκοπο της απρόσωπης δισκογραφικής επιτελεστικής συνθήκης, στην οποία η αποτίμηση της δημιουργικότητας περιορίζεται στην τυποποιημένη πρωτοτυπία, στην πρώτη και οριστική, μονολογική αποτύπωση μιας δημιουργίας,

⁴² Αναφορά του Γιώργη Γαλανάκη στην ομαδική συνέντευξη στις 29/7/2020.

⁴³ Το χρονικό διάστημα αυτό υποθέτω ότι πραγματοποιήθηκαν τα περιγραφόμενα, κρίνοντας από το περιεχόμενο και τις χρονολογίες των εμπορικών ηχογραφήσεων του προσώπου που αναφέρεται στη διήγηση, όπως παρουσιάζονται από τον Διονύση Μανιάτη (2006) και στο διαδίκτυο, συσχετίζοντάς τα με μουσικές και ποιητικές δημιουργίες του Πλακιανού, έτσι όπως διασώζονται στη συλλογική μνήμη, αλλά και σε «σκληρό» πραγματολογικό υλικό που συγκεντρώθηκε κατά την παρούσα προσπάθεια, το τετράδιο με τις μαντινάδες του και τις διάφορες ηχογραφήσεις του.

⁴⁴ Για τους μουσικούς στην Κρήτη ως «επιχειρηματίες», από τους οποίους να απαιτείται να διαθέτουν τις κατάλληλες έξεις για τη δράση στο κρητικό μουσικό πεδίο, σε μεταγενέστερα χρόνια που είχε αναπτυχθεί η δισκογραφία κρητικών συμφερόντων ως βασικό μουσικό επιτελεστικό πλαίσιο δίπλα σε αυτό των ζωντανών εμφανίσεων σε γλέντια, πανηγύρια, γάμους, βαφτίσεις ή νυχτερινά κέντρα βλ. Dawe 2007.

⁴⁵ Αναφορά του Γιώργη Γαλανάκη στην ομαδική συνέντευξη στις 29/7/2020.

εγκαθιδρύοντας σχέσεις ατομικής πνευματικής ιδιοκτησίας, και όχι στην αυτοσχεδιαστική διαλογική πραγμάτωση και πρόσωπο με πρόσωπο, σε αλληλεπίδραση, αξιολόγησή της στο γλεντικό επιτελεστικό πλαίσιο, όπου δεν τίθεται ιδιοκτησιακό ζήτημα με όρους ατομικής χρονικής προήγησης. Ή, μη δεχόμενος την αμφισβήτηση της μουσικής του αξίας από άτομα εκτός της πολιτισμικής του ομάδας, που έλεγχαν όμως τις διαδικασίες της μουσικής παραγωγής βάσει της κατοχής των νέων τεχνολογικών μέσων, εφαρμόζοντας αξιολογικά κριτήρια μιας άλλης λογικής. Όπως και να έχει το πράγμα, αφού οι τοποθετήσεις των υποκειμένων στις αφηγήσεις της μνήμης, όπως και οι ερμηνείες τους, ποικίλουν ανάλογα της δι-υποκειμενικής σχέσης των συμμετεχόντων (Abrams 2014 [2010], Τσιώλης 2014), η κατάληξη ήταν η ακύρωση της ηχογράφησης και το αίσθημα πικρίας, ματαίωσης και απογοήτευσης που αποκόμισε ο Πλακιανός από αυτή την εμπειρία, κάτι στο οποίο συγκλίνουν όλες οι εκδοχές.

Η ερμηνευτική πολλαπλότητα της μυθικής α-λήθειας, της γνώσης που μέσω της ιστορίας δε λησμονιέται, την οποία προσπάθησαν διά της απομάγευσης να ξορκίσουν οι «μεγάλες αφηγήσεις» του νεωτερικού ορθολογισμού με την επιβολή μιας και μοναδικής ιστορικής αλήθειας για την πραγματικότητα, δεν αναιρεί την ερμηνευτική ενότητα αυτού που βασικά επικοινωνούν αυτές οι αφηγήσεις,⁴⁶ στις οποίες ο Πλακιανός παρουσιάζεται ως μια νεωτερική μυθική φιγούρα, ως η αδικημένη και παραγνωρισμένη μουσική ιδιοφυΐα της οποίας το έργο έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης. Το αξιοσημείωτο με τη νεωτερική μυθοποίηση του Πλακιανού είναι ότι αυτή συντελείται πάνω σε αντινεωτερική βάση, αρνούμενη τις αξίες και τις πρακτικές της νεωτερικότητας, όπως δείχνουν παράλληλες αφηγήσεις με τις οποίες συναρθρώνονται οι προηγούμενες, σαν και αυτή που φέρεται να λέει: «Εγώ μωρέ θα παίζω για να πουλεί ο άλλος τα ψάρια του;»,⁴⁷ αναφερόμενος στην πρακτική της μουσικής ντελάλησης της άφιξης στο χωριό του αυτοκινήτου των πλανόδιων πραματευτάδων. Ακόμη και ερμηνευμένη ως επιτέλεση του εαυτού, στρατηγική διαχείρισης της (αυτο)εικόνας του μετά από την ατυχή κατάληξη της προσπάθειας να καθιερωθεί δισκογραφικά, χαρακτηρίζεται από αντίθεση στην πρακτική της δισκογραφικής εμπορευματοποίησης της μουσικής, κατά την οποία ο μουσικός λόγος αποσυγκειμενοποιημένος και ανασυγκειμενοποιημένος από τρίτους, ξεφεύγει του ελέγχου του δημιουργού και δύναται να χρησιμοποιηθεί για «ανίερους» σκοπούς.

⁴⁶ Για τον παραλληλισμό του «πρωτόγονου» μύθου με τη νεωτερική ιστορία και ιδεολογία βλ. Levi-Strauss 1986 [1978], 2010 [1958]. Για την ερμηνευτική πολλαπλότητα και ενότητα προνεωτερικών και νεωτερικών μύθων βλ. Κάβουρας 2008.

⁴⁷ Αναφορά του Γιώργη Γαλανάκη στην ομαδική συνέντευξη στις 29/7/2020.

Παρά την αντινεωτερική του βάση όμως, ο μύθος του Πλακιανού αποτελεί έναν χαρακτηριστικά νεωτερικό μύθο, αφού εδώ, η αφήγηση του προ-νεωτερικού «μεγάλου», της σχέσης του ανθρώπου με τον φυσικό, κοινωνικό και πνευματικό κόσμο που τον περιβάλλει, έχει δώσει τη θέση της στην αφήγηση του νεωτερικού «μεγάλου», που ταυτίζεται με την ανάπτυξη και την πρόοδο της ανθρωπότητας, την πρωτοπορία και την ιδιοφυΐα σε ατομικό επίπεδο, όπως διακρίνει ο Παύλος Κάβουρας (2008) συζητώντας τις αφηγήσεις μυθοποίησης του Mozart, της κατ' εξοχήν προσωποποίησης της εμπνευσμένης μουσικής δημιουργικής διάνοιας της νεωτερικότητας. Αναλογία μεταξύ των δύο αυτών μύθων υφίσταται επίσης όσον αφορά τα συναισθήματα ματαιώσης που βιώνονται εξαιτίας της παραγνώρισης της αξίας του μουσικού δημιουργού από το κοινωνικό του περιβάλλον, σε περιόδους χαρακτηρισμένες από οριακότητα (liminality), σε περιόδους κοινωνικών μετασχηματισμών στις οποίες το πριν δεν έχει δώσει ακόμη τη θέση του στο μετά, σε περιόδους μετάβασης από την τέχνη των τεχνιτών στην τέχνη των καλλιτεχνών, των «ελεύθερων» δημιουργών. Όπως στη φάση υποχώρησης της αυλικής αριστοκρατίας και ανόδου της καπιταλιστικής αστικής τάξης στην Ευρώπη του Mozart ή της μετάβασης από ένα κοινοτικοκεντρικό προνεωτερικό πλαίσιο σε ένα νεωτερικό εθνοκεντρικό μέσω του φιλελεύθερου αστικού «εκσυγχρονισμού» και καπιταλιστικού εκδυτικισμού στην Ελλάδα και στην Κρήτη του Πλακιανού.⁴⁸ Μόνο που στην περίπτωση του Mozart η ματαιώση οφείλεται στο ότι το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο θα απολάμβανε την κοινωνική θέση που πίστευε ότι του ανήκε, δεν είχε διαμορφωθεί ικανά, ενώ στην περίπτωση του Πλακιανού αυτό σταδιακά έδινε τη θέση του σε ένα άλλο. Ο πρώτος δεν μπόρεσε να υψωθεί κοινωνικά υπεράνω πατρώνων, καθώς η θέση ακόμη και μιας μουσικής διάνοιας βρισκόταν χαμηλά στην κοινωνική ιεραρχία, από τη στιγμή που δεν υπήρχε ακόμη ένα αυτόνομο πλαίσιο λειτουργίας των μουσικών ως ελεύθερων επαγγελματιών που να μπορεί να στηρίξει την αυτάρκειά τους (Elias 2001 [1991]). Ο δεύτερος απώλεσε αυτή τη δυνατότητα αφού οι «κανόνες» του παιχνιδιού στο κρητικό μουσικό πεδίο άλλαξαν και αυτός είτε δεν ήταν διατεθειμένος να παίξει με αυτούς είτε αποκλείστηκε. Κατά το νεωτερικό του μετασχηματισμό, η έλευση και ενσωμάτωση του επιτελεστικού πλαισίου της δισκογραφίας δίπλα σε αυτό των γλεντικών επιτελέσεων, με τη σταδιακή εδραίωση και την ολοένα και αυξανόμενη σημασία της για την υπερτοπική καταξίωση των μουσικών, μετέβαλε και τις μουσικές δημιουργικές έξεις. Η βασισμένη στην προφορικότητα και τη διαλογικότητα δημιουργικότητα που αξιολογείται, όχι με βάση την πατρότητα, αλλά από την

⁴⁸ Για τον φιλελεύθερο αστικό εκσυγχρονισμό και καπιταλιστικό εκδυτικισμό του ελληνικού κράτους προπολεμικά στο πλαίσιο του κινήματος του βενιζελισμού βλ. Μαυρογορδάτος-Χατζηιωσήφ 1988. Για τις διαδικασίες αστικοποίησης και κοινωνικού μετασχηματισμού στην αγροτική Ελλάδα βλ. Δαμιανάκος (επιμ.) 1987 και συγκεκριμένα για την Κρήτη στον ίδιο τόμο βλ. Saulnier 1987.

αποτελεσματικότητά της εντός του ζωντανού διαπροσωπικού επιτελεστικού πλαισίου, του δικτύου της «θυτικής» τελετουργίας, υπερκεράστηκε σε σπουδαιότητα από τη βασισμένη στην αποτύπωση του ήχου, μονολογική, απρόσωπη και ετερόχρονα επιτελεσμένη δημιουργικότητα της δισκογραφικά αναπαραγόμενης μουσικής, του δικτύου της «επανάληψης» (Attali 1991 [1977]), που έχει ως αυτοσκοπό τη μορφολογική πρωτοτυπία.⁴⁹ Κατ' αυτή την έννοια, η ακύρωση της ηχογράφησης του Πλακιανού συνιστά ξεκάθαρα μια περίπτωση λογοκρισίας όπως την ορίζει ο Pierre Bourdieu (1994 [1984]), της παραγνωρισμένης συμβολικής βίας που ασκείται εντός ενός πεδίου και μέσω ενός έργου «ευφημισμού» της οποίας, ελέγχεται ο λόγος, με τους ανθρώπους, αναλόγως της θέσης τους, να λένε αυτό που το πεδίο επιτρέπει ή επιβάλλει. Προφανώς δεν έχει κανένα νόημα και δεν σε τοποθετεί σε θέση ισχύος, σε θέση δημιουργού, ως υποκείμενο της δράσης εντός του δισκογραφικού πεδίου της πολιτιστικής βιομηχανίας, που αναγνωρίζει τη δημιουργικότητα μόνο ως πραγματοποιημένη ατομική πνευματική ιδιοκτησία, αφού καταστατικά δομείται πάνω στον σχετικό φιλελεύθερο λόγο (discourse), να αρθρώσεις με τις μουσικές σου επιτελεστικές πρακτικές έναν λόγο που προϋποθέτει ότι κάθε δημιουργία προκύπτει διαλογικά και όχι ως εκ του μηδενός προϊόν ενός μόνο ανθρώπου. Βέβαια, ακόμη και αυτή η κατοχή της θέσης του δημιουργού δεν μεταφράζεται άμεσα σε σημαντικό υλικό κεφάλαιο, καθώς οι περισσότεροι μουσικοί αμείβονται από τις δισκογραφικές εταιρείες στις οποίες παραχωρούν τα πνευματικά τους δικαιώματα πεινιχρά, εφ' άπαξ και «με το κομμάτι», αλλά το αποκτώμενο σημαντικότατο συμβολικό κεφάλαιο εξαργυρώνεται στο γλεντικό επιτελεστικό πλαίσιο, όπου σταδιακά κυριαρχούν όσοι μονοπωλούν τη δισκογραφία. Μόνο όσοι δεν είναι αναλώσιμοι εξαιτίας της τεράστιας δημοτικότητας που αποκτούν αμείβονται με ποσοστά επί των πωλήσεων δίσκων και δεσμεύονται με αποκλειστικά συμβόλαια, ενώ η πλειοψηφία μένει καθηλωμένη σε μια σχέση υποτέλειας στους ιδιοκτήτες των μέσων παραγωγής ενός κοινωνικά αναπαραγόμενου συστήματος εκμετάλλευσης. Εξ ου και οι στρατηγικές που αναπτύσσονται, ως προσπάθειες κοινωνικής κινητικότητας, να κατοχυρώνονται σαν συνθέτες και στιχουργοί οι εκτελεστές των ηχογραφήματων, τρεις διακρίσεις του καταμερισμού της μουσικής εργασίας άγνωστες στην προφορική της διάσταση. Έτσι προκύπτει και ο μετασχηματισμός των δημιουργικών έξεων των «καλλιτεχνών» πλέον, και όχι πια μόνο «παραδοσιακών» μουσικών, των υποκειμένων του νεωτερικού ατομικιστικού φιλελεύθερου λόγου, που καθοδηγεί τις

⁴⁹ Η διαδοχική ιστορική εμφάνιση των μουσικών δικτύων της θυσίας, της παράστασης και της επανάληψης κατά τον Jacques Attali (1991 [1977]), δηλαδή της τελετουργίας, της συναυλίας και της δισκογραφίας, των διαφορετικών τρόπων παραγωγής και κυκλοφορίας της μουσικής, δεν συνεπάγεται και την ολοσχερή σταδιακή τους εξάλειψη, ούτε την απομονωμένη λειτουργία τους, όπως μπορεί να διαπιστωθεί λόγου χάρι από το παράδειγμα μιας ραδιοφωνικά μεταδιδόμενης γλεντικής επιτέλεσης ενός μουσικού δισκογραφήματος, σαν αυτή που αναφέρεται στο επόμενο κεφάλαιο.

δημιουργικές πρακτικές τους στην αναζήτηση του καινοφανούς και τον παραγκωνισμό των αναδημιουργικών πρακτικών, από τη στιγμή που αυτές όχι μόνο δεν συμβάλλουν στην απόκτηση κανενός είδους κεφαλαίου, αλλά επισύρουν και την επιβολή νομικών κυρώσεων, σύμφωνα με το νεωτερικά θεσπισμένο δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας και την ατομικιστική λογική που το διέπει.⁵⁰ Δεν έχουν καμμία θέση στο δισκογραφικό πεδίο της πολιτιστικής βιομηχανίας οι μουσικές έξεις και η δημιουργικότητα που διακρίνει έναν μουσικό πολιτισμό στον οποίο το παρόν δεν αποκόπτεται από το παρελθόν, η ατομικότητα δεν αντιτίθεται στη συλλογικότητα, όπως ορίζουν οι νεωτερικές επιταγές μιας φετιχοποιημένης πρωτοτυπίας και καινοτομίας, πάνω στην οποία στηρίζεται το ατομικιστικό ιδιοκτησιακό καθεστώς της μουσικής. Η ειρωνεία είναι ότι ο λογοκριμένος εδώ τιμάται εντός του πολιτισμικού του περιβάλλοντος ως το ύψιστο παράδειγμα κατοχής τόσο της παραδοσιακής όσο και της νεωτερικής δημιουργικής έξης, ως ο εμπνευσμένος δημιουργός νέων σκοπών⁵¹ και μαντινάδων, ο οποίος, ίσως έχοντας συνειδητοποιήσει εκ βαθιάς πείρας τη διαλογικότητα και τη συλλογική διάσταση κάθε νέας προσωπικής δημιουργίας, αντιμάχεται σιωπηλά, διά της απόσυρσής του από τις δισκογραφικές πρακτικές, τη νεωτερική ατομικιστική φιλελεύθερη ιδεολογία περί δημιουργικότητας που ηγεμονεύει πλέον το μουσικό πεδίο μέσω της δισκογραφίας.

Η φήμη αυτή της μουσικής του ικανότητας παρακίνησε και αρκετούς να τον προσεγγίσουν ώστε να μαθητεύσουν κοντά του, να πάρουν, να «κλέψουν» από αυτόν, με τον τρόπο που περιγράφει αυτή τη διαδικασία μαθητείας ο Michael Herzfeld (2004) για τους τεχνίτες του Ρεθύμνου. Είναι χαρακτηριστική η αφήγηση μιας τέτοιας εμπειρίας από τον Ross Daly,⁵² έναν μουσικό με βαθιά γνώση πληθώρας τοπικών μουσικών ιδιωμάτων της ευρύτερης περιοχής της Μεσογείου και της Ευρασίας, που έχει προκύψει μέσα από ανάλογες μαθητείες με σημαντικές μουσικές προσωπικότητες από διάφορα έθνη, κράτη και πολιτισμούς. Το ίδιο το γεγονός καταρχήν της προθυμίας του Πλακιανού να δείξει σε έναν ξένο, τη στιγμή που άλλοι δεν το έκαναν ούτε για συντοπίτες τους, είναι ενδεικτικό της αγαθής του προαίρεσης

⁵⁰ Ο Γιάννης Ζαϊμάκης (2016) αναφέρει, μεταφέροντας τις διαπιστώσεις του Ross Daly, σαν πρακτικές οικειοποίησης ενός τραγουδιού από έναν δημιουργό: το συνταίριασμα μιας γνωστής παραδοσιακής μελωδίας και ενός καινούριου στίχου, την πρώτη ηχογράφιση ενός γνωστού τραγουδιού, την επικράτηση στο τοπικό κοινωνικό περιβάλλον μιας προσωπικής εκδοχής ενός τραγουδιού, και το συνταίριασμα νέας μελωδίας και νέου στίχου, την τελευταία κυρίως μεταπολεμικά, όταν ενισχύεται με τη διεύρυνση της δισκογραφικής παραγωγής η λογική της καινοτομίας και της ατομικής δημιουργίας.

⁵¹ Για την έννοια του μουσικού σκοπού ως πρακτικής προσαρμογής των εκφραστικών μέσων στην επικοινωνιακή κατάσταση σύμφωνα με τους πολιτισμικά ορισμένους στόχους δράσης βλ. Androulaki 2014. Αυτό φυσικά συνεπάγεται έλλειψη «κλεισίματος» και «ανοικτότητα» στην επιτέλεση των εκφορών του μουσικού λόγου και την παραγωγή μιας ποτέ οριστικά «τελειωμένης» μουσικής δημιουργίας.

⁵² Διαδικτυακή συνέντευξη του Ross Daly στο Musicpaper.gr αναρτημένη στις 4/6/2013 <https://www.youtube.com/watch?v=6en1RUfAr9s> (ημερομηνία πρόσβασης 15/1/2023).

και της ανοιχτότητας των αντιλήψεών του, όχι μόνο των μουσικών αλλά και των κοινωνικών γενικότερα. Τέτοια στάση είχε κρατήσει και όσον αφορά τη μαθητεία της ανιψιάς του Ασπασίας Παπαδάκη, της μικρότερης κόρης του πρόωρα χαμένου κατά την περίοδο της Κατοχής αδερφού του και λαουτιέρη Φραγκιού, της πρώτης γυναίκας επαγγελματία μουσικού στην ιστορία της κρητικής μουσικής, σε εποχές που αυτό ήταν αδιανόητο για το φύλο της. Αφηγείται λοιπόν ο Ross Daly ότι όταν τον προσέγγισε, ο Πλακιανός τον έβαλε να κάτσει με την πλάτη γυρισμένη όσο έπαιζε. Όταν σταμάτησε, του εξήγησε ότι ο λόγος που το έκανε αυτό, δεν ήταν για να μην του πάρει τους σκοπούς, όπως λογικά θα υπέθετε, αλλά για να μην βλέπει τα χέρια του και να δώσει όλη του την προσοχή στο άκουσμα του ήχου. Μάλιστα αναφέρει ο Ross Daly ότι πολλές φορές εφαρμόζει κι ο ίδιος έκτοτε αυτή τη βασισμένη στην προφορική αποτελεσματική τεχνική. Δεν πρόκειται όμως για την απόκτηση μιας μόνο μουσικής δεξιότητας. Όπως εύστοχα περιγράφει ο Michael Herzfeld (2004), αυτού του είδους οι διαδικασίες μάθησης, στις οποίες η γνώση αποκρύπτεται από τον μαθητευόμενο, έχουν το χαρακτήρα δοκιμασίας και αποσκοπούν εξίσου στην απόκτηση των απαραίτητων, τόσο τεχνικών όσο και κοινωνικών δεξιοτήτων που απαιτούνται στην εξάσκηση της κάθε τέχνης. Στην ουσία συνιστά μια μαθητεία «κλεψίματος». Δεν πρόκειται όμως για την κλοπή μιας πραγματοποιημένης ατομικής πνευματικής ιδιοκτησίας, αλλά για την απόσπαση του *modus operandi*. Εδώ, η μουσική δεν είναι αντικείμενο, καταγεγραμμένο, τελειωμένο προϊόν ενός συνθέτη με αποκλειστικό δικαίωμα πάνω της που αρνείται τη συλλογική της διάσταση, είναι πρακτική ενός δρώντος υποκειμένου, προσωπική, διαλογική, «ανοιχτή» και αυτοσχεδιαστική αναδημιουργία μιας παράδοσης, εν δυνάμει κοινό κτήμα, που για να θεωρηθεί κανείς αντάξιος να την «κατέχει», να τη γνωρίζει, πρέπει να αποδείξει στην πράξη την ικανότητά του.

Μόνο που κατά τη διάρκεια των έντονων κοινωνικών μετασχηματισμών αυτής της περιόδου μετάβασης στη νεωτερικότητα, του ανοίγματος και της ενσωμάτωσης της τοπικής κοινωνίας στους νεωτερικούς πολιτικούς, οικονομικούς, νομικούς και πολιτισμικούς θεσμούς, το έθνος-κράτος, την εθνική και διεθνή αγορά, το κρατικά θεσπισμένο δίκαιο και την πολιτιστική βιομηχανία, μεταβάλλεται και το νόημα της πρακτικής του «κλεψίματος», τόσο στη μουσική όσο και γενικότερα. Μια πρακτική μύησης με αυστηρούς κανόνες που έχει ως κύριο σκοπό τη σύναψη κοινωνικών σχέσεων, το να «πιάνεις φιλίες», σαν τη ζωοκλοπή (Herzfeld 2012 [1985]), εδώ μια δοκιμασία μουσικής μαθητείας, αποκτά μονοδιάστατα ωφελμιστικό χαρακτήρα από την πλευρά του «κλέφτη», του επίδοξου ανταγωνιστή. Ο Πλακιανός παίζει τη μουσική του ώστε αυτός που την ακούει να αποδείξει την ικανότητα να «κλέψει» τα μυστικά της τέχνης του, αναδεικνυόμενος τόσο ο ίδιος ως δύσκολος «στόχος»,

όσο και αυτός ο οποίος τον «κλέβει», αφού η επιδέξια «μεταμόρφωση» των «κλεψίμων» (Herzfeld 2012 [1985]), η μουσική τους αυτοσχεδιαστική παραλλαγή και αναδημιουργία από τον «κλέφτη» σε σημείο να μη θυμίζουν τα δικά του, αποτελεί την οδό για την απόκτηση γοήτρου σε ένα μουσικό πολιτισμό που τιμά την ανάδειξη της ιδιαιτερότητας εντός συλλογικού πλαισίου. Αλλά η καταφυγή του όποιου «κλέφτη» στη δισκογράφιση των «κλοπιμαίων» και η κατοχύρωση της ιδιοκτησίας τους, όπως μαρτυράται στη συλλογική μνήμη για ένα πλήθος συναδέλφων του, συνιστά από τη μεριά του μονόπλευρη εξαργύρωσή τους μέσω τρίτων, εκτός του τοπικού πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου, με κύριο σκοπό το ατομικό όφελος. Αποτελεί το αντίστοιχο της προσφυγής στα δικαστήρια σε περιπτώσεις «οικογενειακών», όπου τα πράγματα διευθετούνται υπό τους όρους μιας ατομικιστικής λογικής απόδοσης ευθυνών (Τσαντηρόπουλος 2004α). Η αυξανόμενης σημασίας λειτουργία των νεωτερικών πρακτικών απόκτησης γοήτρου μέσω της δισκογραφίας δίπλα στην παραδοσιακή συνθήκη κοινωνικής διάκρισης κατά τη ζωντανή γλεντική επιτέλεση, σε συνδυασμό με την παράλληλη εδραίωση του επίσημα θεσπισμένου κρατικού δικαίου των πνευματικών δικαιωμάτων πλάι στις τοπικές εθιμικές πρακτικές επίλυσης διαφορών, μετέβαλαν τους όρους του παιχνιδιού άρδην. Το ότι αυτά τα φαινόμενα παρατηρήθηκαν πρώτα στο μουσικό πεδίο και ύστερα στο γενικότερο κοινωνικό, σαν τις αλλαγές που εντοπίζει ο Άρης Τσαντηρόπουλος (2007) σε λίγο μεταγενέστερα χρόνια ως προς τον μετασχηματισμό τοπικών εθιμικών πρακτικών, όπως η ζωοκλοπή και η οπλοφορία, σε ρητορικά δικαιολογημένες στο όνομα της «παράδοσης» ωφελμιστικές στρατηγικές άλλης τάξεως οικονομικών μεγεθών, ίσως είναι δείγμα της «προφητικής» για το κοινωνικό πεδίο διάστασης της μουσικής που υποστηρίζει ο Jacques Attali (1991 [1977]).

Αντίθετα, ο Πλακιανός μνημονεύεται εξιδανευτικά, ιδίως από συγγενικά του πρόσωπα,⁵³ ως άνθρωπος που δεν ενεργούσε με γνώμονα το χρηματικό και υλικό κέρδος ή την αυτοπροβολή. Πράος, ήπιων τόνων και καλοσυνάτος, αντιμετώπιζε με στωικότητα τις δυσκολίες και τις πίκρες που τον ταλάνιζαν, έδινε τόπο στην οργή, χωρίς να λέει κακό λόγο για κανέναν, ούτε για συγγενείς του που τον αδίκησαν στα περιουσιακά, ούτε για συναδέλφους του που ωφελήθηκαν από τις μουσικές του δημιουργίες. Αντιστάθμισμα σε αυτές είχε τη χαρά που του έδιναν η ενασχόλησή του με τη μουσική και η οικογένειά του. Παντρεμένος με την Ειρήνη Καστρινάκη, από σημαίνουσα οικογένεια των Χανίων, απέκτησε δύο κόρες και τέσσερα εγγόνια. Το ενδιαφέρον του για την οικογενειακή ζωή, κεντρική

⁵³ Ανοιχτή συνέντευξη με τον Μιχάλη Νηστικάκη, εγγονό του Μιχάλη Παπαδάκη και διδάσκοντα ακουστικής και μουσικής τεχνολογίας στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, στις 28/5/2020 στη Θεσσαλονίκη.

πολιτισμική αξία στην Κρήτη, και η δυσκολία να συνδυαστούν οι απαιτήσεις της με την επαγγελματική του μουσική σταδιοδρομία, τον έκανε να αρνηθεί πρόσκληση που του έγινε να μεταβεί στην Αμερική, όπως τόσοι Κρήτες μουσικοί, και να έχει την ευκαιρία να ηχογραφήσει και να κερδίσει αρκετά χρήματα. Έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στις Καλύβες Αποκορώνου Χανίων, ένα παραθαλάσσιο χωριό με εμπορικό λιμάνι, το πρώτο εργοστάσιο παραγωγής ηλεκτρισμού στα Χανιά, ανεπτυγμένη αγροτική οικονομία και πρώιμα αστικοποιημένο λόγω της εμπορικής, βιοτεχνικής, βιομηχανικής και αργότερα τουριστικής του ανάπτυξης,⁵⁴ χωρίς να μετακινηθεί σε κάποιο αστικό κέντρο, στην Κρήτη, στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό που θα του προσέφερε καλύτερη πρόσβαση σε επαγγελματικές ευκαιρίες, όπως οι περισσότεροι αναγνωρισμένοι συνάδελφοί του. Του αρκούσε η ζωή εκεί όπου είχε τη δυνατότητα να ασχολείται με το περβόλι του, να ψαρεύει με τα αυτοσχέδια καλάμια του και να συχνάζει στο καφενείο της πλατείας του Πλατάνου, χωρίς όμως να επιδίδεται ιδιαίτερα στο ποτό, πάντοτε μετρημένος. Ολιγαρκής, λιγομίλητος και με βαθιά φιλοσοφημένες αντιλήψεις, η στάση ζωής του παρομοιάζεται σε αυτές τις αφηγήσεις με αυτή ενός καλόγερου, ενός μοναχού. Αυτή ήταν και ο λόγος που το αίσθημα της αδικίας εντεινόταν κατά την ακρόαση, στο ραδιόφωνο με λυχνίες που είχε για να ακούει μουσική, των ηχογραφήσεων των δημιουργιών του από τρίτους. Αυτός ήταν και ο διαρκής καημός του, εξαιτίας του πάθους του για τη μουσική, σε σημείο να αποτρέπει τα εγγόνια του να ασχοληθούν με αυτήν και ενώ ο ίδιος της ήταν ολοκληρωτικά δοσμένος. «Δεν πρέπει παιδί μου, γιατί όποιος ασχοληθεί με τη λύρα θα χάσει τη ζωή του, το μέλλον του.» έλεγε στον εγγονό του Μιχάλη Νηστικάκη. Το πάθος του, το μεράκι του, διοχετευόταν σε όλες τις πλευρές της μουσικής δημιουργίας, χωρίς να περιορίζεται από τον νεωτερικό καταμερισμό της μουσικής εργασίας. Ταίριαζε τόσο σκοπούς, όσο και μαντινάδες, αλλά κατασκεύαζε επίσης ο ίδιος τις λύρες που έπαιζε, κατά το συνήθειο των παλαιότερων μουσικών.⁵⁵ Μουσικός, ποιητής και οργανοποιός σε μία ολιστική προσέγγιση της μουσικής δημιουργίας, έψαχνε συνεχώς μουσικές στη λύρα του, κατέγραφε τους στίχους του και σκάλιζε με στοιχειώδη εργαλεία τα όργανά του, επιζητώντας αυτονομία, αυτάρκεια και προσωπική σχέση με το σύνολο των εκφραστικών του μέσων. Όσον αφορά την κατασκευή τους, οι λύρες του συνδυάζουν παλαιότερες, παραδοσιακές πρακτικές, όπως η κατασκευή ολόκληρου του οργάνου από το ίδιο ξύλο, μια πρακτική που εγκαταλείφθηκε από τους επαγγελματίες οργανοποιούς, με νεωτερικά στοιχεία, σαν τα οργανολογικά χαρακτηριστικά του βιολιού που

⁵⁴ Βλ. Βλαβογιλάκης 2018.

⁵⁵ Αναφορές του Μιχάλη Νηστικάκη στη συνέντευξη στις 28/5/2020 και του Δημήτρη Αβερκάκη στην ομαδική συνέντευξη στις 29/7/2020.

απέκτησε στους πάγκους τους η λύρα τον 20ό αιώνα, όπως η πλάτυνση του σκάφους και η προσθήκη χορδοδέτη, «γλώσσας», «κεφαλής» βιολιού και μεταλλικών κλειδίων κουρδίσματος.⁵⁶ Χρησιμοποιούσε και λύρες επαγγελματιών οργανοποιών σαν του Μανώλη Σταγάκη, του σημαντικότερου μάστορα του οργάνου στην Κρήτη, αλλά φαίνεται πως είχε ανάγκη να εκφραστεί με μέσα δημιουργημένα προσωπικά από τον ίδιο. Αυτή του η ανάγκη γίνεται ιδιαίτερα φανερή στην αφήγηση όπου παίζει τη λύρα του σπουδαίου λυράρη από τα Πλατάνια Αμαρίου Ρεθύμνου Λεωνίδα Κλάδου (1925-2010) σε γλέντι του τελευταίου και του Παντελή Κρασαδάκη στις Καλύβες. Μην μπορώντας να αποδώσει, πάει σπίτι του και φέρνει τη δικής του κατασκευής λύρα για να παίζει και να καταπλήξει τελικά τον προσηλωμένο πάνω του Κλάδο.⁵⁷ Μετά από ένα τέτοιο γλέντι βρέθηκε κάποια μέρα νεκρός, πεσμένος σε ένα χαντάκι κατά την επιστροφή στο σπίτι του, ένα μήνα έπειτα από τον θάνατο της γυναίκας του κι ενώ τα τελευταία του χρόνια ζούσε μόνος μετά την μετακίνησή της στο σπίτι της κόρης τους στη Θεσσαλονίκη λόγω ημιπληγίας της από εγκεφαλικό. Και μετά το θάνατό του όμως ο Μιχάλης Παπαδάκης συνεχίζει να παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας των σύγχρονων μουσικών της Κρήτης, ιδιαίτερα των συντοπιτών του, όσο διατηρείται ο μύθος του Πλακιανού, ο μύθος της παραδοσιακής μουσικής δημιουργικότητας.

⁵⁶ Για κάποιες εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις των κρητικών μουσικών οργάνων και ειδικότερα της λύρας βλ. Ανωγειανάκης 1991 [1976], Baud-Bovy 2006 και Dawe 2007.

⁵⁷ Αναφορά του Παντελή Κρασαδάκη στην ομαδική συνέντευξη στις 29/7/2020.



Εικ. 2

Παράδοση και νεωτερικότητα χαραγμένες πάνω στο όργανο του
«παραδοσιακού καλλιτέχνη»

Μία από τις λύρες κατασκευής του Πλακιανού

Κεφάλαιο 4: Η μουσική ποιητική της παραδοσιακής δημιουργικότητας

Τα σπουδαιότερα ευρήματα, όσον αφορά το πραγματολογικό υλικό που συγκεντρώθηκε κατά τη διάρκεια της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας, αποτελούν αναμφίβολα οι ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη που εντοπίστηκαν με την αναδίφηση σε αρχαιακές πηγές. Εξαιτίας της απουσίας ηχογραφήσεων του στην εμπορική δισκογραφία, αυτές δύνανται πλέον να αποτελέσουν τεκμήρια της δημιουργικής του δραστηριότητας και να συμβάλλουν περεταίρω στη διατήρησή της στη συλλογική μνήμη των ντόπιων μουσικών (Halbwachs 2013 [1968]), αναδεικνυόμενης εντός της ενσωμάτωσής της στην τοπική μουσική παράδοση, μέσα και από την επικείμενη έκδοσή τους, συνοδεία του καταγεγραμμένου ποιητικού του λόγου, φωτογραφικού υλικού και βιογραφικών του στοιχείων από τον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ». Εδώ, σε μια λογοαναλυτική προσέγγισή τους, με τη συνεπικουρία των θεωριών της πρακτικής, της επιτέλεσης και της προφορικής σύνθεσης, επιχειρείται να συμβάλλουν στη διερεύνηση των διαδικασιών διαμόρφωσης της υποκειμενικότητας των μουσικών στη νεωτερική Δυτική Κρήτη, κατά τις επιτελεστικές πρακτικές του μουσικού τους λόγου, ως προς τους βασικούς αναλυτικούς άξονες της παράδοσης και της δημιουργικότητας, καθώς και των λόγων περί αυτών, στο συγκεκριμένο ιστορικό, χωρικό και χρονικό, πλαίσιο. Ο στόχος είναι να διατυπωθούν ερμηνείες, μέσω του παραδείγματος του Μιχάλη Παπαδάκη, για το πώς διαμορφώνουν οι ντόπιοι μουσικοί την υποκειμενικότητά τους μέσα από τις δημιουργικές πρακτικές που εφαρμόζουν στο παραδοσιακό υλικό στις επιτελέσεις τους και για το ποιος είναι ο ρόλος των λόγων περί παράδοσης και δημιουργικότητας, των μουσικών έξεων και του επιτελεστικού πλαισίου σε αυτές τις διαδικασίες.

4.1. Οι ηχογραφήσεις του James Notopoulos

Οι πρώτες, ως προς το χρόνο παραγωγής τους, ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη προέρχονται από τη Συλλογή Νεοελληνικών Τραγουδιών του James A. Notopoulos, η οποία βρίσκεται ενσωματωμένη στη Συλλογή Προφορικής Λογοτεχνίας των Millman Parry και Albert Lord στη Βιβλιοθήκη του Harvard.⁵⁸ Ο James Notopoulos (1905-1967), Αμερικανός,

⁵⁸ Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον πολυπράγμονα εθνομουσικολόγο Panayotis League, υπεύθυνο ψηφιοποίησης της συλλογής του James Notopoulos, για τη συμβολή του στον «επαναπατρισμό» των ηχογραφήσεων και στην παραχώρηση των πνευματικών δικαιωμάτων εκ μέρους της Βιβλιοθήκης του Harvard στον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ» για την έκδοσή τους, αλλά και την πλέον

ελληνικής καταγωγής, καθηγητής της αρχαίας ελληνικής και λατινικής λογοτεχνίας του Trinity College στο Hartford του Connecticut, παρακινήμένος από το πρωτοποριακό εθνογραφικό έργο των Millman Parry και Albert Lord με τους Γιουγκοσλάβους βάρδους, πραγματοποίησε επιτόπια έρευνα στην Ελλάδα κατά τα έτη 1952-1953, χρηματοδοτημένη από το Guggenheim Foundation και την American Philosophical Society, δύο αμερικανικούς πολιτισμικούς οργανισμούς. Σε αυτή, με τη βοήθεια του Δημήτρη Πετρόπουλου, κατέγραψε ένα μεγάλο όγκο μουσικών επιτελέσεων στα νέα μέσα εκείνης της εποχής, σε μαγνητικές ηχητικές ταινίες, έγχρωμες φωτογραφίες, ασπρόμαυρο και έγχρωμο βίντεο, συμβάλλοντας σημαντικά, τόσο εμπειρικά όσο και θεωρητικά με την αρθρογραφία του, στη ανάπτυξη της θεωρίας της προφορικής σύνθεσης. Κατά μία έννοια, η επιτόπια έρευνά του, με την εστίασή της στις δημιουργικές τεχνικές των μουσικών της προφορικής παράδοσης και δεδομένης της υποκειμενικότητας του ερευνητή, εντάσσεται σε ένα γενικότερο δυτικό και αμερικανικό ενδιαφέρον, τόσο πολιτισμικό όσο και στρατιωτικό, για τη μετεμφυλιακή ελληνική περιφέρεια. Πλευρές του αποτυπώνονται στις πρώτες, έκδηλου αποικιοκρατικού και οριενταλιστικού χαρακτήρα, εθνογραφικές εργασίες αμερικανών ανθρωπολόγων επί ελληνικού εδάφους, σαν την πολυετή, από το 1948 έως το 1957, παραγγελένη από το ελληνικό κράτος και πραγματοποιημένη από το Rockefeller Foundation, ερευνητική αποστολή, επικεντρωμένη στην οικονομική και κοινωνική ζωή «υποανάπτυκτων» περιοχών σαν την Κρήτη.⁵⁹ Όπως επίσης και στην ιμπεριαλιστική εγκατάσταση από το 1953 σε αυτή, ύστερα από την ένταξη της Ελλάδας στο NATO το 1952, δύο αμερικανικών στρατιωτικών, ναυτικών και αεροπορικών βάσεων, της Σούδας Χανίων και των Γουρνών Ηρακλείου, και τη λειτουργία στη δεύτερη αμερικανικού ραδιοφωνικού σταθμού, πέραν της λειτουργίας της ως κέντρου επιχειρήσεων στον τομέα της αντιρωσικής και αντικομμουνιστικής τηλεπικοινωνιακής κατασκοπείας. Την ίδια εποχή, τα έτη 1953-1954, πραγματοποιεί στην Κρήτη επιτόπια έρευνα «διασωστικού» χαρακτήρα, υπό τη σκέπη του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου της Μέλπως Μερλιέ και τη χρηματοδότηση της γαλλικής κυβέρνησης μέσω του Γαλλικού Ινστιτούτου, ο Ελβετός εθνομουσικολόγος Samuel Baud-Bovy, με την αρωγή της Αγλαΐας Αγιουτάντη και της Δέσποινας Μαζαράκη,⁶⁰ επιβεβαιώνοντας τόσο το εγχώριο όσο και το ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για την απόδειξη της «αδιάλειπτης συνέχειας» του ελληνισμού, θέτοντας το νησί πάλι στο επίκεντρο, από μια διαφορετική όμως οπτική, μια άλλη θέση υποκειμένου. Μια οπτική με τη δική της ιστορία, την «αρχαιολογία» (Foucault

εύκολη πρόσβαση σε αυτές μέσω του ψηφιακού αποθετηρίου της Βιβλιοθήκης του Harvard <https://mpc.chs.harvard.edu/notopoulos-collection-1/>

⁵⁹ Βλ. Allbaugh 1997 [1957].

⁶⁰ Βλ. Baud-Bovy 2006.

1987 [1969]) του ελληνικού λαογραφικού λόγου από τον οποίο καθορίζεται,⁶¹ που πάει πίσω, όσον αφορά την Κρήτη, τουλάχιστον στα 1876 και την έκδοση στη Λειψία της πρώτης συλλογής ποιητικών κειμένων κρητικών τραγουδιών με τίτλο «Άσματα Κρητικά» από έναν Κρήτα, τον διατελέσαντα καθηγητή ελληνικής γλώσσας και φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του St. Andrews της Σκωτίας Αντώνιο Γιανναράκη.⁶² Αλλά και από πλευράς ηχητικής αποτύπωσης, στην πρώτη επιτόπια καταγραφή κρητικής μουσικής σε κυλίνδρους, την πρώτη τεχνολογία ηχογράφησης, στους Λάκκους Κυδωνίας Χανίων το 1911 από τον μουσικολόγο Κωνσταντίνο Ψάχο, υπό την αιγίδα του Ωδείου Αθηνών,⁶³ στο πλαίσιο της ανάπτυξης της «Εθνικής Μουσικής Σχολής» και της ηγεμονίας της νεωτερικής εθνικιστικής ιδεολογίας. Η προσπάθεια του Notopoulos, αν και όχι πλήρως απαλλαγμένη από τη θεωρία και το λόγο περί «επιβιωμάτων», εντούτοις δεν εντάσσεται στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο με τις τελευταίες και διαφέρει ως προς τον, ξεκάθαρα ομολογημένο σε ερευνητικά ημερολόγια και άλλα έγγραφα, λογοκριτικό τους χαρακτήρα σε σχέση με τις νέες μουσικές και ποιητικές δημιουργίες στο όνομα μιας υποτιθέμενης «αυθεντικότητας», που απογοήτευε μάλιστα ιδιαίτερα τους ντόπιους πληροφορητές.⁶⁴ Η σημαντική διαφορά της είναι ότι δεν αναζητεί «επιβιώματα» στα κείμενα, στα «μνημεία του λόγου» κατά τον ελληνικό λαογραφικό λόγο, αλλά, μέσα από την οπτική ενός οριενταλιστικού λόγου, στη διαφορετικότητα σε σχέση με τη νεωτερικότητα του τρόπου δημιουργίας τους, στην προφορικότητα της σύνθεσής τους, όχι στο *opus operatum*, αλλά στο *modus operandi*, χωρίς να εξοβελίζει τη μουσικοποιητική δημιουργικότητα εξαιτίας μιας αγκίστρωσης στο *απαράλλαχτο* μιας επινοημένης παράδοσης.

Αυτή η διαφορά στην αντίληψη της μουσικής και της ποίησης, από τη μια ως ενός ανοιχτού, διαλογικά ανασυντεθειμένου κατά την επιτέλεση λόγου, όπου το παρελθόν και το μέλλον εμπερικλείονται στο παρόν, και από την άλλη ως ενός παγιωμένου, οριστικοποιημένου, πρωτότυπου, αυθεντικού, γνήσιου, μονολογικού κειμένου, εντοπίσιμης

⁶¹ Για την ελληνική εθνικιστική ιδεολογία, με την οποία συνδέεται ο ελληνικός λαογραφικός λόγος, ως υιοθέτηση από τους Νεοέλληνες των οριενταλιστικών αναπαραστάσεων των Ευρωπαίων για αυτούς βλ. Herzfeld 1998 [1987].

⁶² Βλ. Jeannarakis 1876. Η έκδοση αυτή, εμπνευσμένη και χρηματοδοτημένη από τον θείο του νεαρού τότε φιλόλογου Αντωνίου Γιανναράκη, τον γενικό αρχηγό Κυδωνίας στην κρητική επανάσταση του 1866 Χατζημιχάλη Γιάνναρη, αποτελεί μια από τις πρώτες τοπικές συλλογές ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, η οποία, κατά το πρότυπο της έκδοσης των «Δημοτικών τραγουδιών της νεώτερης Ελλάδας» από τον Claude Faugier στα 1824-1825, προοριζόταν να λειτουργήσει και ως μέσο πολιτιστικής διπλωματίας δίπλα στις ένοπλες επιχειρήσεις, παίζοντας σημαντικό ρόλο και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής και τοπικής κρητικής ταυτότητας. Βλ. Κυριακίδου-Νέστορος 1997 [1978] και Φουρναράκης 2018.

⁶³ Βλ. Ψάχος 1930. Αξίζει να σημειωθεί ότι η έντυπη αυτή μουσική έκδοση πραγματοποιήθηκε σχεδόν 20 χρόνια μετά την επιτόπια καταγραφή εξαιτίας της πολύχρονης δικαστικής διαμάχης μεταξύ του Κωνσταντίνου Ψάχου και του Ωδείου Αθηνών για τα πνευματικά δικαιώματα επί των τραγουδιών, η οποία φυσικά δεν αφορούσε τους ανωνυμοποιημένους στο πλαίσιο του λαογραφικού λόγου δημιουργούς που αναφέρονταν ως απλοί εκτελεστές, αλλά τους κατόχους των τεχνολογιών αποτύπωσης, τον καταγραφέα μέσω της μουσικής σημειογραφίας και τον ιδιοκτήτη των μηχανημάτων ηχητικής εγγραφής. Βλ. Χαλδαιάκη 2018.

⁶⁴ Βλ. Baud-Bovy 2006.

στον χρόνο και στον χώρο ατομικής δημιουργίας, είναι που καθορίζει και την κρίσιμη διαφορά μεταξύ της προνεωτερικής και της νεωτερικής δημιουργικής έξης, μιας άλλης πολιτισμικής λογικής της μουσικοποιητικής πρακτικής, στην οποία η γραμμική αντίληψη του χρόνου υπερτερεί της κυκλικής και η ατομική διάσταση της ιδιοκτησίας στη συλλογική. Η διαφορά της «ποίησης του μαστορέματος» (Levi-Strauss 1977, 119) από τη νεωτερική δημιουργική σκέψη. Η διαφορά της «παρατακτικής» σκέψης από την «οργανική», «υποτακτική» σκέψη (Notopoulos 1949, 13), της σκέψης που εργάζεται βάσει της ομοιότητας των πραγμάτων από αυτή που δουλεύει με όρους ταυτότητας και διαφοράς (Foucault 1993 [1966]). «Η διαφορά ανάμεσα στην καταχώρηση ενός νέου, αλλά προβλέψιμου περιεχομένου και στην καταχώρηση ενός περιεχομένου-νεφελώματος μέσα στην έκφραση είναι διαφορά μεταξύ δημιουργικότητας διεπόμενης από κανόνες και δημιουργικότητας μεταβάλλουσας τους κανόνες» (Eco 1994 [1976], 288). Του να δημιουργείς, σχεδόν μη συνειδητά, νέες δομές από επεισόδια, εκκινώντας από το συγκεκριμένο και παρατάσσοντας τις μετασχηματισμένες πραγματώσεις του λόγου, και του να δημιουργείς, ως επί το πλείστον συνειδητά, νέα επεισόδια από δομές, εκκινώντας από το αφηρημένο σχήμα και υποτάσσοντας το μερικό στην πλήρωση της ολότητας ενός μουσικού κειμένου. Μια νεωτερική δημιουργική σκέψη που αναπτύσσεται μέσω της εξαντικειμενίκευσης του λόγου από τα μέσα καταγραφής του και που στο κρητικό μουσικό πεδίο ενισχύεται, όχι από την έντυπη ή χειρόγραφη, διά της μουσικής σημειογραφίας, αποτύπωση του μουσικού λόγου, όπως στην ευρωπαϊκή μουσική παράδοση, αλλά από την ακουστική, δια των ηχογραφήσεων, με τις τυποποιητικές, κανονικοποιητικές, αλλά και εξατομικευτικές της συνέπειες.⁶⁵ Μια τεχνολογία που η ιδιαιτερότητά της, σε σχέση με τη μουσική γραφή, έγκειται στη συνύπαρξη της προφορικής και της καταγεγραμμένης διάστασης του ήχου,⁶⁶ τη συνύπαρξη της αντίληψης της μουσικής ως λόγου και ως κειμένου,⁶⁷ παρά τις ηγεμονικές παρεμβάσεις των νεωτερικών λόγων, από τη μια του

⁶⁵ Ο Στάθης Δαμιανάκος (2001 [1976]) και ο Γιάννης Κιουρτσάκης (1983) παρόμοια συνδέουν για τα πολιτισμικά μορφώματα του ρεμπέτικου και του караγκιόζη αντίστοιχα, ανάλογους μετασχηματισμούς των δημιουργικών διαδικασιών με τα νέα μέσα καταγραφής και διάδοσής τους, τη δισκογραφία και το έντυπο κείμενο, που συνεπάγονται την υιοθέτηση μιας νεωτεριστικής λογικής και το πέρασμα από την ανωνυμία στην επωνυμία των δημιουργημάτων, από μια αντίληψη συλλογικής ιδιοκτησίας τους σε μια ατομική, κατά τη διάρκεια του «εκσυγχρονισμού», της αστικοποίησής τους, που ανιχνεύεται στην Ελλάδα της περιόδου του Μεσοπολέμου και εντείνεται μεταπολεμικά.

⁶⁶ Στην περίπτωση μιας μουσικής παραδόσης που έχει εξαντικειμενικευτεί ικανά μέσω της μουσικής σημειογραφίας, όπως η δυτικοευρωπαϊκή, η προφορική, ακουστική διάσταση της τεχνολογίας της ηχογράφησης αποτελεί μέσο μετάβασής της σε μια «δευτερογενή προφορικότητα» (McLuhan, Ong 1997 [1982]). Στις περιπτώσεις όμως προφορικών μουσικών παραδόσεων, όπως η κρητική, η διάσταση της καταγραφής, που επίσης περιλαμβάνει ηχητική αποτύπωση, έχει ως συνέπεια την προώθηση της εξαντικειμενίκευσής τους.

⁶⁷ Χαρακτηριστικές είναι οι γλωσσικές εκφράσεις του εντόπιου λόγου που υποδεικνύουν τη συνύπαρξη αυτών των αντιλήψεων. Όταν αναφέρεται στη διαδικασία της ηχογράφησης το ρήμα «παίζω» συνήθως αντικαθίσταται από το «γράφω», με συνδηλούμενο το «συνθέτω», ενώ όταν πρόκειται για την εκδήλωση ικανοποίησης στο άκουσμα ενός παιξίματος είθισται το «Εκεία το λέει!» ή «Καλά το λέει η λύρα του!».

φιλελεύθερου ατομικισμού που συνδέει στο ρηματικό πεδίο σε αλυσίδα ισοδυναμίας το κομβικό μετέωρο σημαίνον της δημιουργικότητας με αυτό της πρωτοτυπίας στην τάξη λόγου της πολιτιστικής βιομηχανίας, και από την άλλη του συντηρητικού εθνικισμού που ταυτίζει την παράδοση με τη γνησιότητα στη λαογραφική τάξη του λόγου. Λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας του νέου μέσου κυκλοφορίας της μουσικής και της παράλληλης λειτουργίας του με το ζωντανό γλεντικό επιτελεστικό πλαίσιο, το τελετουργικό δίκτυο της προφορικής της διάδοσης, η νεωτερική δημιουργική έξη, η προσπάθεια δημιουργίας καινοφανών, τυποποιημένων και ατομικά οικειοποιημένων μουσικών κειμένων, δεν παραγκωνίζει, αλλά συναντάται ταυτόχρονα και συμπλέκεται με την προνεωτερική. Ως εκ τούτου, με πολύ διαφωτιστικό τρόπο σύγχρονες εθνομουσικολογικές απόψεις που τείνουν στην κατάργηση της αυστηρότητας αυτής της διάκρισης, τοποθετούν τη δημιουργική διαδικασία μεταξύ των δύο άκρων ενός συνεχούς που περιλαμβάνει σε διαφορετικές αναλογίες: α) έμπνευση και μόχθο, β) αυτοσχεδιασμό και σύνθεση, και γ) προπαρασκευή-προσύνθεση, εκτέλεση-σύνθεση και αναθεώρηση, ανεξαρτήτως της προφορικής ή μη διάστασής της, θεωρώντας πως το «δεδομένο» και το «επιπρόσθετο» σε αυτή ποικίλουν διαπολιτισμικά, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, και χαρακτηρίζουν κάθε μουσικό πολιτισμό, ακόμα και αυτούς που δεν δείχνουν το ίδιο ενδιαφέρον για την καινοτομία όπως ο δυτικοευρωπαϊκός (Nettl 2016 [2005]). Μια δημιουργική διαδικασία που με εφαρμοσμένους μουσικά γλωσσολογικούς όρους μπορεί να περιγραφεί ως «επιτελεστική εκφορά» μουσικών «πράξεων» (Austin 2003 [1962]) σε ένα μουσικό «παιχνίδι» (Wittgenstein 1977 [1953]) ενεργοποίησης της μουσικής «ικανότητας» (Chomsky 1987 [1973]) πραγμάτωσης μιας μουσικής «γλώσσας» (Saussure 1979 [1916]). Ως διαλογική συνάρθρωση ποικίλων μουσικών ερμηνευτικών ρεπερτορίων σε συγκεκριμένο πλαίσιο μουσικής αλληλεπίδρασης σύμφωνα με μια επιτελεστική λογοαναλυτική προσέγγιση, ή με όρους θεωρίας της πρακτικής ως η εντός των ορίων της δημιουργικής έξης μουσική αυτοσχεδιαστική δραστηριότητα σε ένα μουσικό πεδίο.

Ως «περιορισμένο αυτοσχεδιασμό» την περιγράφει μελετώντας την κρητική παραδοσιακή μουσική ο Γεώργιος Αμαργιανάκης (1988), αν και για την αποφυγή της ποσοτικής διαβάθμισης που συνεπάγεται ο όρος «περιορισμένος», καθώς παραπέμπει αντιδιασταλτικά στον όρο «εκτεταμένος», ευστοχότερος θα ήταν ο όρος «οριοθετημένος αυτοσχεδιασμός». Ένας αυτοσχεδιασμός βασισμένος στην παρατακτική σύνταξη σειρών παραδειγματικών όρων, των μουσικών και ποιητικών λογότυπων, πάνω στα πρότυπα σχημάτων και χναριών, κατά τον Γρηγόρη Σηφάκη (1998). Με αυτή την αυτοσχεδιαστική λογική, τον αναλογικό σχηματισμό σύμφωνα με τη θεωρία της προφορικής σύνθεσης (Lord 1960), εφαρμοσμένη από το μικρο-επίπεδο της παραγωγής ενός αλλόμορφου ενός μουσικού

γυρίσματος,⁶⁸ ενός γυρίσματος του ίδιου τύπου ή ενός συγγενικού γυρίσματος, στο μεσο-επίπεδο παραλλαγής ενός σκοπού, δημιουργίας ενός σκοπού με τη συναρμογή γυρισμάτων, παράταξης μιας σειράς σκοπών ή γυρισμάτων,⁶⁹ έως και το μακρο-επίπεδο της αλληλουχίας των σειρών και των σκοπών στο πλαίσιο μιας επιτελεστικής ακολουθίας.⁷⁰

Ο αναλογικός σχηματισμός, η παραγωγή αλλόμορφων και παραλλαγών πάνω στα χνάρια παραδοσιακών μουσικών και ποιητικών φόρμουλων, αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό της δημιουργικής διαδικασίας που αποτυπώνεται στις ηχογραφήσεις του James Notopoulos, ίσως και λόγω προσαρμογής του ερμηνευτικού ρεπερτορίου του μουσικού λόγου στο συγκεκριμένο επιτελεστικό πλαίσιο, πέραν της δεσπόζουσας θέσης που κατέχει μεταξύ των δημιουργικών έξεων στις εντόπιες μουσικές πρακτικές. Το επιτελεστικό πλαίσιο μιας εθνογραφικής έρευνας, μιας ιδιωτικής επιτέλεσης μεταξύ ενός «ξένου» ερευνητή και των ντόπιων πληροφορητών, που τα καταγραφικά μέσα και η υποκειμενικότητα του συγκεκριμένου ερευνητή όμως την μετατρέπουν, εν γνώσει των πληροφορητών, σε μια δημόσια μουσική «κατασκευή» τόσο της συλλογικής, νεοελληνικής εθνικής και τοπικής κρητικής, χανιώτικης και αποκορωνιώτικης ταυτότητας (Stokes 1997 [1994]), όσο και της ατομικής, προσωπικής, «παραδοσιακά» δημιουργικής υποκειμενικότητας, που, καταγεγραμμένη στο διηγεκές, απευθύνεται, έστω και απρόσωπα, στην παγκόσμια

⁶⁸ Τα γυρίσματα ή κοντυλιές είναι οι αυτοδύναμες, επαναλαμβανόμενες τυπικές μουσικές φράσεις πάνω στις οποίες βασίζεται η κρητική μουσική ποιητική. Μεθοδολογικά στην παρούσα ερευνητική εργασία επιχειρείται δίπλα στην -etic προσέγγιση να προκρίνεται όπου είναι εφικτό η -emic, όπως μέσω της χρήσης της εντόπιας μουσικής ορολογίας περί γυρισμάτων, σκοπών, σειρών κτλ. Για τον ίδιο λόγο παραλείπεται η γραπτή μουσική αποτύπωση μέσω της ευρωπαϊκής μουσικής σημειογραφίας ή της βυζαντινής παρασημαντικής, καθώς και όσο το δυνατόν οι θεωρητικοί όροι που συνοδεύουν τα εν λόγω συστήματα, σε μια προσπάθεια το κείμενο να μη γίνει απροσπέλαστο σε όποιον δεν τα χρησιμοποιεί. Η χρήση ακόμα και των τοπικών προσδιοριστικών χαρακτηρισμών για την αναγνώριση των μουσικών σκοπών, παρά τη ρευστότητα και τη σχετικότητα που τους διακρίνει, σκοπεύει στο να κατανοηθούν καλύτερα οι εντόπιες μουσικές πρακτικές. Σε κάθε περίπτωση, η ακρόαση των ηχογραφήμάτων που αναφέρονται ως πραγματολογικό υλικό ή πηγές είναι ο καλύτερος τρόπος εισχώρησης στον κρητικό μουσικό κόσμο.

⁶⁹ Για τις σειρές στις προφορικές μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου βλ. Κοκκώνης 2017.

⁷⁰ Η ορολογία που χρησιμοποιείται από τον Γ. Μ. Σηφάκη αναφέρεται τόσο στις μορφολογικές όσο και στις σημασιολογικές σχέσεις μεταξύ ποιητικών σημείων. Δεδομένης της έλλειψης αναφορικότητας του μουσικού λόγου, ή μάλλον, εξαιτίας της πολυσημίας που διέπει το επιτελεστικά παραγόμενο νόημά του, εξαρτώμενο τόσο από τα συμφραζόμενα, όπως ο ποιητικός λόγος, ο χορός, το επιτελεστικό πλαίσιο κ.α., όσο και από το παιχνίδι με ένα πλέγμα ηχητικών παραμέτρων, όπως το τονικό ύψος, η ρυθμική οργάνωση, η ένταση, το ηχόχρωμα, η συνήχηση κ.α., οι όροι του έχουν προσαρμοσθεί εδώ κυρίως ως προς τη μορφολογική μουσική διάσταση, σε μια απόπειρα αντιστοίχισής τους και με εντόπιους μουσικούς όρους. Έτσι, ως φόρμουλα ή λογότυπος νοείται το γύρισμα, ως αλλόμορφο η διαφορετική εκδοχή ενός γυρίσματος, ως παραλλαγή η διαφορετική εκδοχή ενός σκοπού, ως χνάρι το μελωδικό ή ρυθμικό πρότυπο ενός γυρίσματος, ως σημείο του ίδιου τύπου ένα γύρισμα βασισμένο στο χνάρι ενός άλλου, ως συγγενικό σημείο ένα γύρισμα δημιουργημένο από ίχνη φόρμουλας και ως σχήμα οι σχέσεις παραλληλισμού, ταλάντευσης ή κλιμάκωσης μεταξύ γυρισμάτων ή ιχνών φόρμουλας. Φυσικά, αυτοί οι όροι δεν επαρκούν για να καλύψουν όλες τις περιπτώσεις αναλογικού σχηματισμού, ακόμα και μόνο ως προς τη μορφολογική του διάσταση, και ασφαλώς δεν δύνανται να εκφράσουν ούτε τον ρευστό και πραξιακό χαρακτήρα ούτε τη διυποκειμενικά συγκροτημένη ανθρώπινη εμπειρία που συμπυκνώνουν τα μουσικά δημιουργήματα ως σύμβολα και όχι απλώς σημεία (Turner 2015 [1982]), αλλά ο περιορισμός σε αυτούς επιβάλλεται για λόγους οικονομίας.

ερευνητική και μη κοινότητα, πέραν των περιορισμών του χώρου και του χρόνου. Μια μουσική «ποιητική» (Herzfeld 2012 [1985]) της τοπικής παραδοσιακής δημιουργικότητας, όπως διαφαίνεται από το ρεπερτόριο των σκοπών που επιλέγονται, τον τρόπο με τον οποίο επιτελούνται και το πως ονομάζονται. Η εστίαση του ερευνητή στις «παραδοσιακές», προφορικές δημιουργικές πρακτικές πρέπει να ήταν γνωστή στους πληροφορητές του, όπως φαίνεται στην αρθρογραφία του, στην οποία παραθέτει συζήτηση με κάποιον εξ' αυτών για τις μη συνειδητά εφαρμοσμένες ποιητικές του μεθόδους,⁷¹ αλλά και από το γεγονός της ύπαρξης μεταξύ των άλλων ηχογραφημένων αποσπασμάτων και δύο που δεν συνοδεύονται από λαούτο και τραγούδι όπως τα υπόλοιπα, αλλά απομονώνεται το οργανικό παίξιμο της λύρας του Μιχάλη Παπαδάκη, προφανώς με σκοπό την ανάδειξη της δημιουργικής του τεχνοτροπίας. Όχι τυχαία βέβαια το ένα από αυτά προσδιορίζεται ως «συρτός πλακιανός», ενώ το άλλο ως «συρτός χαλεπιανός», κατά την χαρακτηριστικά προνεωτερική ονομαδοτική πρακτική των μουσικών σκοπών μέσω τοπικών προσδιορισμών. Πέραν αυτών, στην μαγνητοταινία με αριθμό 85 της συλλογής του Notopoulos, από το 13ο λεπτό της κι έπειτα, περιλαμβάνονται άλλα τέσσερα μουσικά κομμάτια ηχογραφημένα στις Καλύβες Αποκορώνου Χανίων από τον Μιχάλη Παπαδάκη με τη συνοδεία του Φάνη Περουλάκη (1924-1982) από το χωριό Καλαμίτσι Αμυγδάλι στο λαούτο και το τραγούδι, και με τη φωνή του ερευνητή να τα προλογίζει, καθ' υπόδειξη των επιτελούντων, με ονομασίες ενδεικτικές της προσαρμογής των επιτελεστικών πρακτικών του μουσικού τους λόγου στο συγκεκριμένο πλαίσιο, ως «πρώτος συρτός χανιώτικος», «συρτά παλιά αποκορωνιώτικα», «παλιό αποκορωνιώτικο» και «πεντοζάλι». Όλα είναι χορευτικά κομμάτια, τα πέντε πρώτα παραδοσιακές μελωδίες του χανιώτικου συρτού και το τελευταίο του πεντοζάλη,⁷² των πιο διαδεδομένων χορευτικών μορφών στην περιοχή της Δυτικής Κρήτης, αλλά και παγκρήτια μεταπολεμικά εξαιτίας της ομογενοποίησης του κρητικού ρεπερτορίου μέσω της ευρείας διάδοσής τους από τη δισκογραφία και το ραδιόφωνο.

Από μουσικής απόψεως, σε όλες ανεξαιρέτως τις ηχογραφημένες επιτελέσεις παρατηρείται δραστηριότητα σύμφωνα με την προνεωτερική δημιουργική έξη, την πρακτική του οριοθετημένου αυτοσχεδιασμού πάνω σε παραδοσιακούς μουσικούς λογότυπους. Για παράδειγμα, στο πρώτο απόσπασμα, ο «πρώτος συρτός χανιώτικος», είναι ο σκοπός του συρτού με την ευρύτερη διάδοση τόσο στο νομό Χανίων όσο και σε παγκρήτιο επίπεδο,

⁷¹ Βλ. Notopoulos 1960.

⁷² Τα γυρίσματα και οι σκοποί αυτών των μουσικών κομματιών χαρακτηρίζονται παραδοσιακά μετά από ταύτισή τους με πληθώρα εκδοχών τους, αλλομορφών και παραλλαγών τους υπό ποικίλες ονομασίες από διάφορους μουσικούς, ύστερα από διακειμενική ανάλυση με το corpus του μουσικού λόγου των προπολεμικών κρητικών εμπορικών ηχογραφήσεων, έτσι όπως συγκροτείται από τις επανεκδόσεις τους, κυρίως στις συλλογές Αεράκης (επιμ.) 1994 και Κουρούσης - Κοπανιτσάνος (επιμ.) 2016.

δεμένος με το «λουσακιανό συρτό» όπως προσδιορίζεται στην μουσική παράδοση της Δυτικής Κρήτης, τον σκοπό που είθισται να τον ακολουθεί σε σειρά. Στην πορεία της επιτέλεσης, ο Μιχάλης Παπαδάκης παραλλάσσοντας τους σκοπούς αυτούς παρατάσσει μια ποικιλία από αλλόμορφα των γυρισμάτων τους καθώς ο Φάνης Περούλακης τον συνοδεύει με την τεχνική της ετεροφωνίας, της ταυτόχρονης, παράλληλης συνήχησης των δικών του αλλόμορφων των μουσικών γυρισμάτων στο λαούτο και με το χαρακτηριστικό της προπολεμικής περιόδου υψίφωνο τραγούδισμα, σε μια πρακτική που θα μπορούσε να αποκληθεί, ως προς το χαρακτήρα της σχέσης μεταξύ των επιτελούντων, ανταγωνιστικά συνεργατική, και ως προς τον αρθρωμένο μουσικό λόγο διαλογικά πολυφωνική (Bakhtin 1980 [1975]).

Πιο ειδικά, σχετικά με την οριοθετημένα αυτοσχεδιαστική επιτέλεση των συγκεκριμένων συμβολικών -μουσικών, ποιητικών και χορευτικών- μορφωμάτων, η στροφική μορφή των σκοπών του συρτού χορού,⁷³ το συρτό όπως αναφέρεται στον εντόπιο λόγο, πάνω στο οποίο μπορεί να ταιριαστεί ελεύθερα και όχι με σταθερή σχέση, τυποποιημένα, μια οποιαδήποτε μαντινάδα -ένα αυτοτελούς νοήματος ομοιοκατάληκτο δίστιχο ιαμβικού (υ-) δεκαπεντασύλλαβου μέτρου τονικής ρυθμοποιίας με τομή ημιστίχιου στην 8η συλλαβή και τονισμό της 8ης (ή 6ης) και της 14ης, η τοπική εκδοχή στο κρητικό γλωσσικό ιδίωμα του πολιτικού στίχου-⁷⁴ βασίζεται στο σχήμα μιας περιόδου δύο παράλληλων προτάσεων, αποτελούμενων από δύο γυρίσματα η καθεμία σε ρυθμικά χνάρια είτε 2, είτε 3, είτε 4 δακτυλικών ποδών (-υυ). Η τυπική πορεία που ακολουθείται, σε σύμπτωση με τον χορευτικό βηματικό ρυθμικό κύκλο των 4 δακτυλικών ποδών που επιτυγχάνεται με την ανάλογη του μετρικού μεγέθους του κάθε γυρίσματος απαιτούμενη επανάληψή του, είναι αυτή κατά την οποία διαδοχικά αλλόμορφα του πρώτου γυρίσματος παίζονται οργανικά ώστε να τραγουδηθεί απάνω τους το πρώτο ημιστίχιο της μαντινάδας, με προανάκρουσμα ενός μέρους του, φροντίζοντας οι ποιητικοί τονισμοί να συμβαδίζουν με τους μουσικούς και τους χορευτικούς. Ακολουθούν κατά τον ίδιο τρόπο επαναλαμβανόμενα αλλόμορφα του δεύτερου γυρίσματος με ολόκληρο τον πρώτο στίχο αυτή τη φορά. Η περίοδος συμπληρώνεται από μια παράλληλη πρόταση σαν κι αυτή για τον δεύτερο στίχο της μαντινάδας, ενώ με την ολοκλήρωσή της, είτε επαναλαμβάνεται από την αρχή είτε ακολουθεί σε σειρά επόμενος σκοπός, για το τραγούδισμα μιας άλλης μαντινάδας, και αυτό για όση ώρα απαιτείται από το εκάστοτε επιτελεστικό πλαίσιο. Βέβαια, στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις οι σειρές των σκοπών του συρτού δεν είναι μακροσκελείς, όπως κατά τη διάρκεια μιας

⁷³ Για τη μορφολογία του χανιώτικου συρτού βλ. και Baud-Bovy 2006.

⁷⁴ Για τη δομή της μαντινάδας βλ. και Καψωμένος 2007.

χορευτικής επιτέλεσης στο πλαίσιο ενός γλεντιού, αλλά η κάθε σειρά περιλαμβάνει 2 ή το πολύ 3 σκοπούς και μαντινάδες, κατά το πρότυπο των δισκογραφικών ηχογραφήσεων που περιορίζονταν από τις χρονικές διάρκειες που ήταν δυνατόν να καταγραφούν στην τεχνολογία των δίσκων των 78 ή 45 στροφών. Η δημιουργική ικανότητα των επιτελούντων σε αυτή τη διαδικασία κρίνεται κυρίως από την ποσοτική και ποιοτική παραγωγή λογοτυπικών αλλόμορφων των γυρισμάτων και παραλλαγών των σκοπών, τόσο στην οργανική συνοδεία όσο και στο τραγούδι, κατά το οποίο ο ποιητικός λόγος δύναται να ανακαταστρώνεται συνεχώς μέσα και από τη χρήση τσακισμάτων, επαναλήψεων και παραθεμάτων, τομών του στίχου και εμβόλιμων ποιητικών σημείων, προερχόμενων είτε εντός είτε εκτός «κειμένου», όπως εν είδει επιφώνηματος το «άιντες», το «αμάν», το «έλα», ή κάποιος λογότυπος σαν το προσφιλέστατο στον Μιχάλη Παπαδάκη και προσωπικά χαρακτηριστικό του «άχι δε με πονείς». Όσον αφορά το πεντοζάλι, τη συγκεκριμένη παραλλαγή του χορού πεντοζάλι με χορευτικό βηματικό ρυθμικό κύκλο 4 δακτυλικών ποδών, αυτό αποτελεί μια σε σειρά παράταξη επαναλαμβανόμενων, αυτόνομων, ενίοτε συνδυαζόμενων και ανά ζεύγη γυρισμάτων, μουσικών λογότυπων και των αλλόμορφών τους, σε ρυθμικά χνάρια 2 ή 4 δακτυλικών ποδών, πάνω σε καθένα από τα οποία τραγουδιέται ένας ένας ολόκληρος ο στίχος κάθε ελεύθερα ταιριασμένης με αυτό μαντινάδας, πάλι με πιθανή ανακατάστρωση του λόγου του ποιητικού «κειμένου».⁷⁵

Σε αντίθεση με τον μουσικό λόγο που παρουσιάζεται εντός του συγκεκριμένου επιτελεστικού πλαισίου να προκύπτει μονάχα μέσω μιας διαδικασίας καθορισμένης από την προνεωτερική δημιουργική έξη, ο ποιητικός φαίνεται να είναι αποτέλεσμα τόσο αυτής όσο και της νεωτερικής, όπως δείχνουν ορισμένες από τις τραγουδισμένες μαντινάδες, κάτι που πιθανόν να σχετίζεται και με τη χρήση του συγκεκριμένου ποιητικού είδους και ως μέσο επίδειξης προσωπικής ποιητικής ικανότητας (Sykäri 2016). Ενώ οι στίχοι κάποιων μαντινάδων βασίζονται ξεκάθαρα σε διαδεδομένους λογότυπους,⁷⁶ ειδικά στα αρκτικά τους ημιστίχια, σε κάποιες παρουσιάζεται αποδέσμευση από το παραδοσιακό λογοτυπικό υλικό και η προσπάθεια δημιουργίας μιας προσωπικής φορμουλαϊκής ποιητικής «γλώσσας». Σε αυτές, το γενικό διμερές χνάρι του ισομετρικού παραλληλισμού που καθορίζει τη μορφή του δίστιχου της μαντινάδας, ή το συχνά εμφανιζόμενο τριμερές χνάρι σημασιολογικής

⁷⁵ Μια αναλυτικότερη, νότα προς νότα, συλλαβή προς συλλαβή, παρουσίαση αυτής της διαδικασίας θα αναδείκνυε τόσο τον πολυσύνθετο, ανοιχτό και διαλογικό της χαρακτήρα όσο και τη δεξιοτεχνία των επιτελούντων, αλλά ξεφεύγει των στόχων της παρούσας προσπάθειας που επικεντρώνεται στην κατάδειξη των γενικότερων δημιουργικών έξεων, το ρόλο του επιτελεστικού πλαισίου και των λόγων περί παράδοσης και δημιουργικότητας στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας των μουσικών στη νεωτερική Δυτική Κρήτη.

⁷⁶ Η εξακρίβωση της βασισμένης σε παραδοσιακές φόρμουλες λογοτυπικής τεχνοτροπίας στις μαντινάδες που συναντάται έγινε μέσω διακειμενικής ανάλυσής τους με μαντινάδες που περιέχονται σε τυπωμένες συλλογές από την περιοχή της Δυτικής Κρήτης εκείνης της περιόδου, κυρίως αυτή του Παντελή Βαβουλέ (2003 [1950]).

κλιμάκωσης μεταξύ πρώτου ημιστιχίου, δεύτερου ημιστιχίου και δεύτερου στίχου συνεχίζει να υφίσταται, αλλά μόνο ως προς τη διάσταση των μετρικών και σημασιολογικών σχέσεων, αφαιρετικά απογυμνωμένο από το συγκεκριμένο περιεχόμενο μιας παραδοσιακής φόρμουλας, και μετατρέπεται σε «δομή». Εδώ, η δημιουργική διαδικασία δεν εκκινεί από ένα συγκεκριμένο λογότυπο που μετασχηματίζεται, αλλά από το γενικότερο μετρικό και σημασιολογικό σχήμα το οποίο πληρώνεται με καινοφανείς, προσωπικές φόρμουλες που καταβάλλεται προσπάθεια να μην μοιάζουν, να απομακρύνονται από τις διαδεδομένες, να είναι ποιητικά σημεία όσο το δυνατόν πιο μακρινής συγγένειας.⁷⁷

Για παράδειγμα, από τις μαντινάδες που τραγουδιούνται στο πρώτο απόσπασμα, η πρώτη, που ταιριάζεται με τον σκοπό του «πρώτου συρτού», ακολουθεί το βασικό, γενικό διμερές χνάρι του σχήματος του ισομετρικού παραλληλισμού α' και β' στίχου και εμφανίζει παραδοσιακό λογοτυπικό χαρακτήρα σε όλα της τα ημιστίχια:

Άχι το φως των αμαθιών και γιάιντα σκοτεινιάζει
σαν θα -ν- ακούσω εμιλιά τσ' αγάπης μου να μοιάζει

Η δεύτερη, που ταιριάζεται με το «λουσακιανό συρτό», βασίζεται πάνω στο τριμερές χνάρι του σχήματος κλιμάκωσης μεταξύ α' ημιστιχίου, β' ημιστιχίου και β' στίχου, με αντιμετάθεση μάλιστα των 2 όρων κάθε ημιστιχίου του α' στίχου, και ταυτόχρονα σε διμερές χνάρι του σχήματος παραλληλισμού ανάμεσα σε α' και β' στίχο:

Ο κόσμος είναι του Θεού και ο Θεός του κόσμου
κι εσύ αγαπημένο μου είσαι θεός δικός μου

Εδώ όμως, οι σημασιολογικές και μετρικές σχέσεις του σχήματος λειτουργούν μόνο ως κενή προς πλήρωση δομή καθώς δεν στηρίζονται σε κάποιο συγκεκριμένο παραδοσιακό λογότυπο, αλλά μάλλον το α' ημιστίχιο αποτελεί απόπειρα δημιουργίας μιας καινοφανούς φόρμουλας κάνοντας χρήση του διπόλου Θεός-κόσμος του κοινού λόγου. Σε άλλες

⁷⁷ Τα φαινόμενα αυτά φαίνεται να προηγούνται στον κρητικό ποιητικό λόγο -ιδιαίτερα αυτόν του είδους της ρίμας, της συχνά επώνυμης πολύστιχης ομοιοκατάληκτης αφηγηματικής ποίησης, της οποίας βασικό δομικό συστατικό αποτελεί το δίστιχο της μαντινάδας- έναντι του μουσικού, πιθανώς ως συνέπεια της πρόωθης της εξαντικειμενικεύσής του αρκετά νωρίτερα εξαιτίας της από την περίοδο της Βενετοκρατίας ευρείας κυκλοφορίας του σε γραπτή μορφή, κατά την εποχή της ακμής της κρητικής λογοτεχνίας (Αλεξίου 1988), αλλά και λόγω της ανάπτυξης της εγγραμματοσύνης του συνόλου του ντόπιου πληθυσμού, ειδικά από τα τέλη του 19ου αιώνα (Δετοράκης 1988, Σβολόπουλος 1988). Οι αντίστοιχοι μετασχηματισμοί στην περίπτωση του εντόπιου μουσικού λόγου έπονται, δεδομένης της προφορικής του κυκλοφορίας, χωρίς τη μεσολάβηση μουσικής σημειογραφίας, έως την εμφάνιση της δισκογραφίας στις αρχές του 20ού αιώνα.

μαντινάδες μπορεί να συναντώνται και οι δύο τεχνοτροπίες, όπως σε αυτές του δεύτερου αποσπάσματος, των «συρτών παλιών αποκορωνιώτικων», που βασίζονται στο διμερές χνάρι του σχήματος του ισομετρικού παραλληλισμού α' και β' στίχου. Στις 2 πρώτες τα ημιστίχια των πρώτων τους στίχων παρουσιάζουν παραδοσιακό λογοτυπικό χαρακτήρα, ενώ αυτά των δεύτερων στίχων φαίνονται νεοσυντεθειμένα χωρίς να πατάνε σε κάποια διαδεδομένη φόρμουλα. Στην τρίτη μαντινάδα συμβαίνει το αντίστροφο:

Σαν θα με ντύσουνε νεκρό και σκοτεινιάσει ο τάφος
τότες θα δεις μα θα'ν' αργά το φοβερό σου λάθος

Θέλω να σου καταριστώ μα η γλώσσα μου μπερδεύει
παρά σ' αφήνω στο Θεό που ξέρει να παιδεύει

Στο πονηρό το βλέμμα σου κι εκεί το φανερώνεις
πως τσι πληγώνεις τσι καρδιές χωρίς να μετανιώνεις

4.2. Οι ηχογραφήσεις του Παντελή Καβακόπουλου

Οι επόμενες χρονολογικά ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη προέρχονται από το Αρχείο της ΕΡΤ, όπου εντοπίστηκαν και ψηφιοποιήθηκαν στο πλαίσιο της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας.⁷⁸ Έχουν πραγματοποιηθεί το 1960 από τον Παντελή Καβακόπουλο (1923-2022), βιολιστή και μουσικολογράφο, ο οποίος όντας διορισμένος στο μουσικό τμήμα του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας πραγματοποίησε εκείνη την περίοδο επιτόπιες φωνοληπτικές αποστολές ανά την Ελλάδα, με το υλικό τους να χρησιμοποιείται στην παραγωγή εβδομαδιαίων εκπομπών με τίτλο «Το Δημοτικό Τραγούδι στις Πηγές του».⁷⁹ Οι εκπομπές αυτές, και γενικότερα οι εκπομπές «δημοτικής» μουσικής του Ε.Ι.Ρ., όπως οι «Ελληνικοί Αντίλαλοι» (1953-1973), τα χρόνια που ο μουσικολόγος Σίμων Κάρας (1903-1999) ήταν υπεύθυνος του από τον ίδιο ιδρυθέντος τμήματος Εθνικής Μουσικής και του ηχητικού του αρχείου (1938-1973), συνιστούν ένα κεντρικά, κρατικά ελεγχόμενο μουσικό

⁷⁸ Για τη βοήθεια στον εντοπισμό και την ψηφιοποίηση των μαγνητοταινιών του Μιχάλη Παπαδάκη οφείλω να ευχαριστήσω το προσωπικό του Αρχείου της ΕΡΤ, καθώς και τον διευθυντή του, κύριο Βασίλη Αλεξόπουλο, που διευκόλυνε τη διαδικασία εκχώρησης των πνευματικών δικαιωμάτων για την έκδοσή τους από τον Παραδοσιακό Μουσικό Σύλλογο Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ».

⁷⁹ Βλ. Καβακόπουλος 2018.

επιτελεστικό πλαίσιο, αλλά και έναν κρατικό ιδεολογικό μηχανισμό (Althusser 1984 [1970]), ένα μουσικό-ρηματικό πεδίο όπου κυριαρχεί η ηγεμονευόμενη από τη συντηρητική και εθνικιστική ιδεολογία τάξη του ελληνικού λαογραφικού λόγου.⁸⁰ Ο Σίμων Καράς, με το ευρύτατο ερευνητικό και θεωρητικό του έργο όσον αφορά τη βυζαντινή και τη δημοτική μουσική, των οποίων τη θεώρηση ως δύο όψεων του ίδιου «νομίσματος» καθιέρωσε μέσα από τη διδασκαλία του στον ιδρυθέντα από τον ίδιο «Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής», τις δισκογραφικές και έντυπες εκδόσεις του, αλλά και την πρωτοκαθεδρία του στις εκπομπές δημοτικής μουσικής των κρατικά ελεγχόμενων ΜΜΕ, γενίκευσε για την ελληνική μουσική τη θέση που είχε εδραιωθεί πρωτύτερα στην ιστοριογραφία από τον Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο και στη λαογραφία από τον Νικόλαο Πολίτη περί πολιτισμικής συνέχειας του σύγχρονου και αρχαίου ελλητισμού δια μέσου του Βυζαντίου, με το να τοποθετήσει στο επίσημα καθιερωμένο θεωρητικό του σχήμα την αρχαία ελληνική, τη βυζαντινή και τη σύγχρονη εκκλησιαστική και δημοτική μουσική σε σχέση «κληρονομικής» διαδοχής (Kallimoroulou 2009). Χαρακτηριστικά είναι όσα αναφέρονται για την καθοριστικότητα της δραστηριότητάς του σε επικήδαιο για αυτόν βιογραφικό κείμενο:

«Η υπερεικοσαετής θητεία του στο Ραδιόφωνο, φαίνεται πως υπήρξε κρίσιμη για την παραδοσιακή μουσική, και χρειάζεται λεπτομερέστερη μελέτη για να αξιολογηθούν τα αποτελέσματα της εκεί παρουσίας του. Θα θυμίσουμε εδώ, ότι αυτή την περίοδο δεν υπάρχει ελεύθερη ραδιοφωνία, ενώ μόλις προς το τέλος της κάνει τα πρώτα της βήματα η τηλεόραση. Έτσι στην περίοδο της παντοκρατορίας του ΕΙΡ, με την τεράστια επίδραση που ασκεί στην διαμόρφωση της μουσικής αισθητικής (όση ασκούν σήμερα όλα τα τηλεοπτικά και ραδιοφωνικά κανάλια μαζί), κυριαρχεί η μορφή του Σίμονα Καρά. Από την μια οι «Ελληνικοί Αντίλαλοι», οι τακτικές εκπομπές της Χορωδίας και Ορχήστρας του Συλλόγου, και από την άλλη τα αυστηρά κριτήρια που έχει βάλει για να ακουστεί ένα συγκρότημα ή ένας δίσκος παραδοσιακής μουσικής από το ραδιόφωνο, καθορίζουν αποφασιστικά και διαμορφώνουν την αισθητική γύρω από το δημοτικό τραγούδι, σχεδόν όλη αυτή την περίοδο. Οι επιτροπές ακροάσεων που έχουν συστηθεί υπό την προεδρία του, λειτουργούν ως αδιαπέραστο φίλτρο στα παντός είδους νεοδημοτικά τραγούδια που κατακλύζουν την μεταπολεμική Ελλάδα, με τους ρυθμούς που κατακλύζουν οι εσωτερικοί μετανάστες τα μεγάλα αστικά κέντρα και ιδιαίτερα την Αθήνα. Δίνεται έμφαση στην παλαιότητα, την «γνησιότητα» και τονώνεται η εντοπιότητα στους σκοπούς, τους χορούς και το γλωσσικό ιδίωμα. Συγκρότημα που δεν

⁸⁰ Για μια φουκωϊκή οπτική της σχέσης των μουσικολαογραφικών αρχείων και του ραδιοφώνου με τον εθνικιστικό λόγο βλ. Müske 2018. Για τη σχέση της θεωρίας της ελληνικής λαογραφίας με την εθνικιστική ιδεολογία και τη διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας βλ. Κυριακίδου 1997 [1978] και Herzfeld 2002 [1982].

συμμορφώνεται με αυτές τις κατευθύνσεις πολύ δύσκολα ακούγεται, δίσκος που δεν υπακούει σε αυτές τις αρχές επιστρέφεται στις εταιρείες. Για την δύναμη του ραδιοφώνου αυτή την περίοδο, και τα αποτελέσματα που μπορεί να είχαν οι κανονιστικές απόψεις του Καρά, θα αναφέρω τούτο το χαρακτηριστικό παράδειγμα: Ο Σ. Καράς θεωρώντας ότι η παράδοση της λύρας στην Κρήτη πήγαινε να χαθεί, απαγόρευσε με εγκύκλιό του να μεταδίδονται σκοποί παιγμένοι με βιολί, από τον ραδιοφωνικό σταθμό Χανίων (υπαγόταν στην κεντρική δικαιοδοσία του ΕΙΡ). Ως αποτέλεσμα ήταν, μέσα σε λίγα χρόνια, συνεργώντας και του τοπικού φολκλόρ, να φουντώσει η διάδοση και η κυριαρχία της λύρας, ακόμη και σε μέρη που για αιώνες (;) κυριαρχούσε η βιολιστική παράδοση, η οποία πλέον υποχωρεί. (Πολύ αργότερα, όπως μου ομολόγησε ο ίδιος, αντιλήφθηκε ότι ήταν λάθος χειρισμός, μια και δεν είχε εκτιμήσει σωστά την παρουσία και την πραγματική διάσταση της βιολιστικής παράδοσης στο νησί. Ήταν όμως πια αργά.)»⁸¹ (Διονυσόπουλος 1999).

Κάτω από την ιδεολογική αυτή οπτική, εμπορούμενη ιδίως από τον ελληνικό λαογραφικό λόγο, βασικό αντικείμενο του οποίου αποτελούν οι «κατά παράδοσιν» εκδηλώσεις του βίου του ελληνικού λαού, οι οποίες, εξεταζόμενες λημματογραφικά και όχι στο επιτελεστικό τους συγκείμενο, αποτιμώνται για τη «γνησιότητά» τους στο βαθμό που μπορούν να συσχετιστούν με αρχαιοελληνικά «επιβιώματα», οι σύγχρονες «δημοτικές» μουσικές και ποιητικές πρακτικές αντιμετωπίζονται ως «κείμενα» τραγουδιών, των οποίων τα παγιωμένα και μη αλλοιωμένα από επείσακτα δάνεια «αρχέτυπα», τα «μνημεία του λόγου», μπορούν να αποκατασταθούν και να αποκαθαρθούν⁸² μέσω της συγκριτικής αντιπαραβολής της ποικιλίας των τοπικών παραλλαγών τους (Κυριακίδου-Νέστορος 1997 [1978], Herzfeld 2002 [1982]).⁸³ Εδώ, η εστίαση στην τοπικότητα εντάσσεται στην απόπειρα μουσικής και ποιητικής ομογενοποίησης σε εθνικό επίπεδο, με τη σύνδεση σε αλυσίδα ισοδυναμίας του κομβικού μετέωρου σημαίνοντος της «παράδοσης» με αυτό της «γνησιότητας», ορίζοντας την πρώτη ως τη διαχρονική μεταβίβαση ενός ουσιοποιημένου, αναλλοίωτου και δημιουργημένου

⁸¹ Για μια πραγμάτευση της σχέσης λαογραφίας και εθνικισμού με τη συγκεκριμένη περίπτωση λογοκριτικής επέμβασης του Σίμωνα Καρά, καθώς και των ντόπιων αντιδράσεων σε αυτή, έτσι όπως αποτυπώνονται στο Παπαδάκης 1989, το πολεμικό απέναντι στη λύρα και τον Σίμωνα Καρά κείμενο του ονομαστού Χανιώτη βιολάτορα Κωνσταντίνου Παπαδάκη ή Ναύτη, στο οποίο παρουσιάζεται η «μυθολογία» της δημιουργίας του χανιώτικου συρτού και πεντοζαλιού και καταγράφονται Χανιώτες βιολάτορες σε ορισμένο τόπο και χρόνο ως «αυθεντικοί» συνθέτες συγκεκριμένων μουσικών σκοπών της «γνήσιας» μουσικής προφορικής παράδοσης, σύμφωνα με μια εντόπια υιοθετημένη νεωτερική ιδεολογική οπτική περί παράδοσης και δημιουργικότητας βλ. League 2012.

⁸² Μια αποκάθαρση με την έννοια της σωβινιστικής αποκατάστασης της καθαρότητας, της απομάκρυνσης της μιαιρότητας μιας «ύλης εκτός θέσεως» (Mary Douglas 2006 [1966]).

⁸³ Η αντιμετώπιση των σύγχρονων προφορικών, λαϊκών μουσικών και ποιητικών πρακτικών κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζεται εμφανέστατα τόσο στις συλλογές δημοτικών τραγουδιών, τα θεμελιώδη αυτά κείμενα του ελληνικού λαογραφικού λόγου, όσο και στα θεωρητικά περί αυτών συγγράμματα των κύριων εκπροσώπων της ελληνικής λαογραφίας, όπως τα Πολίτης 1978 [1914] και Κυριακίδης 1990 [1978].

στο απώτατο παρελθόν πολιτισμικού πυρήνα. Εντός αυτού του ρηματικού πεδίου και επιτελεστικού πλαισίου οι ντόπιοι μουσικοί δεν έχουν καμία αναγνώριση της δημιουργικής τους υποκειμενικότητας, αλλά, ανωνυμοποιημένοι ως δημιουργοί, είναι καταδικασμένοι να παραφθείρουν ή στην καλύτερη περίπτωση να συντηρούν την αυθεντικότητα και τη γνησιότητα των αόριστα συλλογικά διατηρημένων κειμενικών αρχέτυπων μιας επινοημένης παράδοσης, της οποίας οι ρίζες της δημιουργίας χάνονται στο παρελθόν της αρχαιότητας.

Υπό αυτή την υποκειμενική θέση και ο Παντελής Καβακόπουλος κατά τη διάρκεια του «ζωντανά» ηχογραφημένου αποσπάσματος των πρώτων 10 λεπτών της μαγνητοταινίας με αριθμό 8779_01, σε ρόλο ερευνητή-εκφωνητή, επικεντρώνει στη γνησιότητα και στην τοπικότητα, τόσο όσον αφορά τα πρόσωπα, τους φορείς της παράδοσης, τα χρησιμοποιούμενα όργανα, αλλά και το μουσικό ρεπερτόριο, ενώ παράλληλα αντιφάσκει σε κάποιο σημείο με την αναφορά του στους μουσικούς ως «καλλιτέχνες», η οποία αρθρώνεται διστακτικά καθώς αντιλαμβάνεται την αντιφατικότητά της. Ο Μιχάλης Παπαδάκης από την άλλη, υποκειμενοποιούμενος ως φορέας της «γνήσιας» τοπικής παράδοσης, χρησιμοποιώντας αυτόν τον όρο και λεκτικά, υιοθετεί τον λόγο που αρθρώνεται από την αυθεντία του λόγιου συνομιλητή του, τον οποίο μάλιστα τιμητικά προσφωνεί «δάσκαλο». Προσαρμόζει το ερμηνευτικό του ρεπερτόριο στο συγκεκριμένο επιτελεστικό πλαίσιο, προκειμένου να αντλήσει έτσι συμβολικό κεφάλαιο για τη θέση του στο κρητικό μουσικό πεδίο, έστω κι αν αυτό συνεπάγεται την υποβάθμιση της θέσης του ως δημιουργικού υποκειμένου. Η συζήτησή τους, εν είδει συνέντευξης προ των μουσικών επιτελέσεων, είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική των παραπάνω:⁸⁴

Π.Κ.: 6η Αυγούστου, 1960. Εδώ, Ξηροστέρني, χωριό της επαρχίας Αποκορώνου του νομού Χανίων. Είναι η εορτή του Σωτήρος και το χωριό πανηγυρίζει. Βρισκόμαστε στο προαύλιο ενός καφενείου, όπου οι κάτοικοι του χωριού καθήμενοι στα τραπέζια τους απολαμβάνουν την ντόπια μουσική που παίζουν ο λυράρης Μιχαήλ Πλακιανός, από τις Καλύβες Αποκορώνου ηλικίας 55 ετών και ο Θεοφάνης Περουλάκης από το Καλαμίτσι Αμυγδάλι ηλικίας 34 ετών. Τα τραγούδια που θα μας παίξουν είναι όλα της επαρχίας Αποκορώνου και χορευτικά. Σας παρακαλώ κύριε Πλακιανέ (.) πόσα χρόνια παίζεις τη λύρα και ποιός ήτο ο δάσκαλός σου;

Μ.Π.: Περί τα 40 και κανείς (.) ‘δάσκαλε’.

Π.Κ.: Δηλαδή έμαθες τη λύρα μόνος σου [και τη λύρα την παίζεις 40 χρόνια. Έτσι;

Μ.Π.: [Μόνος, μόνος μου. Μάλιστα.

Κ.Π.: Ε, καλά πως είναι δυνατόν να...; Κάποιον θα έχεις ακούσει. Κάποιον...=

⁸⁴ Για τη μεταγραφή χρησιμοποιήθηκαν σύμβολα που προτείνονται στο Τσιώλης 2014 (270). [: επικάλυψη, =: χωρίς παύση, (.): σύντομη παύση, _: έμφαση, (()): συμπληρωματική πληροφορία, ‘ ’: πτώση έντασης.

Μ.Π.: =Βέβαια, άκουα και παίζαν αλλού.

Π.Κ.: Ναι. Ποιοί ήσαν αυτοί οι λυράρηδες εδώ στην επαρχία σας;

Μ.Π.: Ήτανε παλαιότεροι (.) Καντέρης...

Π.Κ.: Ο Καντέρης ναι...

Μ.Π.: Κουφιανός...

Π.Κ.: Ο Κουφιανός...

Μ.Π.: Και διάφοροι άλλοι.

Π.Κ.: Και διάφοροι άλλοι. Αυτοί ήσαν από τους καλύτερους (.) [έτσι (.) 'καλλιτέχνες';

Μ.Π.: [Μάλιστα, μάλιστα, μάλιστα.

Π.Κ.: Ωραία. Επίσης, θα σε παρακαλούσα πολύ να μου πεις, μήπως ξέρεις (.) ανέκαθεν παίζεται πάντα (.) βιολί και λύρα, ή άλλοτε έπαιζες μόνος σου, ή σε συνόδευε (.) στα παλιά χρόνια ας πούμε άλλο όργανο;

Μ.Π.: Μόνο, μόνο λαούτο.

Π.Κ.: Μόνο λαούτο. Από... Δηλαδή... παίζεις 40 χρόνια τη λύρα και σε συνοδεύει πάντοτε λαούτο.=

Μ.Π.: =Πάντοτε, πάντοτε λαούτο, πάντοτε.

Π.Κ.: Μήπως... Μήπως θυμάσαι (.) άλλοι λυράρηδες κι εκείνους ακόμη τους συνόδευε λαούτο ή είχαν κουδουνάκια στο τόξο και αντί συνοδείας ας πούμε (.) χρησιμοποιούσαν τα κουδουνάκια που είχε το τόξο απάνω;

Μ.Π.: Είχανε... Όταν δεν... Όταν δεν είχανε λαούτο...

Π.Κ.: Ναι...

Μ.Π.: Παλαιότερα είχαν κουδούνια αλλά όχι εις τη (.) νομό Χανίων.

Π.Κ.: Μάλιστα, πού;

Μ.Π.: Προς τη Ρεθύμνου τη μεριά. Και πιο μέσα ακόμα ... μέσον Ηράκλειο και Ρέθυμνο (.) υπήρχαν τα κουδούνια στη λύρα.

Π.Κ.: Εδώ όμως στην επαρχία Αποκορώνου δεν [είχατε τέτοια πράγματα.

Μ.Π. [Όχι, όχι.

Π.Κ.: Ωραία. Ε... τώρα ποιό τραγούδι θα μας παίξετε εδώ της επαρχίας Αποκορώνου;

Μ.Π.: Θα σας παίξουμε τον πρώτο συρτό (.) και το γνήσιο ξεροστεριανό που είμεθα και τώρα εδώ.

Π.Κ.: Ναι μάλιστα. Τον ξεροστεριανό [θα μας παίξετε.

Μ.Π.: [Μάλιστα. Μάλιστα.

Π.Κ.: Ωραία σας ακούμε.

Οι επιτελούμενες δημιουργικές μουσικές πρακτικές όμως, κάθε άλλο παρά υποστηρικτικές του συγκεκριμένου λόγου είναι, αλλά μάλλον αποδομητικές του, καθώς σε

αυτές πάλι διαφαίνεται η κυριαρχία της εντόπιας προνεωτερικής δημιουργικής διαδικασίας, του αναλογικού σχηματισμού και του οριοθετημένου αυτοσχεδιασμού. Το ρεπερτόριο μπορεί να προσαρμοστεί στον συγκεκριμένο λόγο περί παράδοσης μόνο ως προς το τι θα παιχτεί και όχι ως προς το πώς αυτό παίζεται, ως προς το *opus operatum*, αλλά όχι ως προς το *modus operandi*, πράγμα που καθορίζεται από την έξη και αντιβαίνει στη θεώρηση του μουσικού λόγου ως κλειστού, γνήσιου ή αλλοιωμένου «κειμένου». Επιλέγονται οι πιο διαδεδομένοι, παραδοσιακοί σκοποί του συρτού χορού, τόσο τοπικά όσο και γενικότερα, ο «πρώτος» συρτός και ο εδώ αποκαλούμενος από τον Μιχάλη Παπαδάκη «γνήσιος ξεροστερνιανός», ένας επίσης παγκρήτια διαδεδομένος τότε σκοπός της Δυτικής Κρήτης, γνωστός ευρύτερα ως «γαβαλοχωριανός» εξαιτίας της πλατιάς κυκλοφορίας ηχογράφησής του στα 1936 από τους Ρεθυμνιώτες μουσικούς Μανώλη Λαγό (1910-1981) στη λύρα και Γιάννη Μπερνιδάκη (1910-1972) στο λαούτο και το τραγούδι, ανάμεσα στους πολλούς άλλους που επίσης τον ηχογράφησαν. Οι σκοποί αυτοί όμως παίζονται με την έντονα αυτοσχεδιαστική παραγωγή αλλόμορφων των μουσικών τους γυρισμάτων που χαρακτηρίζει την εντόπια δημιουργική πρακτική, τόσο στο οργανικό παίξιμο όσο και στο τραγούδι των λογοτυπικά συντεθειμένων και βασισμένων στον ίδιο αρκτικό λογότυπο μαντινάδων, της πρώτης από τον Μιχάλη Παπαδάκη και της δεύτερης από τον Θεοφάνη Περουλάκη, αμφισβητώντας με αυτόν τον τρόπο την έννοια-κατηγορία του «τραγουδιού» του λαογραφικού λόγου, ως παγιωμένου, κλειστού και μονολογικού μουσικού και ποιητικού «κειμένου» με σταθερή σύνδεση μεταξύ αυτών των δύο:

Να μπόρουνα ήθελα γενώ λιβάνι να με πιάνεις
να με θυμιάζεις στο Θεό θυσία να με κάνεις

Να μπόρουνα θε να γενώ μες στην καρδιά σου αίμα
ούτε στιγμή να μην μπορείς να ζεις χωρίς εμένα

Παρομοίως, ως προς την επιλογή του ρεπερτορίου ακολουθεί στη συνέχεια το «χανιώτικο πεντοζάλι», ως η «γνήσια», ευρύτερα τοπική εκδοχή του εν λόγω χορού:

Π.Κ.: Μπράβο σας και σας ευχαριστούμε πάρα πολύ. Σε παρακαλώ κύριε Πλακιανέ (.) τώρα τί θα μας παίξετε; Πεντοζάλια... τίποτα... έτσι αυτό...=

Μ.Π.: =Πεντοζάλι χανιώτικο.

Π.Κ.: Χανιώτικο πεντοζάλι;

Μ.Π.: Μάλιστα.

Π.Κ.: Όταν λέτε χανιώτικο πεντοζάλι εννοείτε της επαρχίας ας πούμε...;=

Μ.Π.: =Του νομού... του νομού Χανίων.

Π.Κ.: Του νομού Χανίων; Όταν λέτε του νομού Χανίων (.) όλου του νομού Χανίων και Αποκορώνου και Σελίνου και αυτό ή...;

Μ.Π.: Ε, βέβαια, βέβαια.

Π.Κ.: Ή Κυδωνίας δηλαδή;

Μ.Π.: Βέβαια, του νομού όλου.

Π.Κ.: Του νομού όλου. Μας ενδιαφέρει να μας παίξετε πεντοζάλια που να είναι καθαρά της επαρχίας Αποκορώνου. Έχουμε τέτοια πράγματα, ε; Θα μας παίξετε πεντοζάλια του Αποκορώνου. Της επαρχίας Αποκορώνου.

Μ.Π.: Τώρα το πεντοζάλι (.) είναι μία... μία... είναι μικρές οι προφορές του...

Π.Κ.: Ναι, ναι. Λέγε, λέγε...

Μ.Π.: Είναι περιορισμένες οι προφορές (.) και δεν έχει μεγάλη παραλλαγή.

Π.Κ.: Δεν έχει μεγάλη παραλλαγή. Καλά. ((απογοήτευση)) Ευχαριστούμε πολύ.

Μ.Π.: Πεντοζάλι χανιώτικο.

Το έκδηλα κεντρισμένο ερευνητικό ενδιαφέρον εδώ δεν ικανοποιείται πλήρως καθώς τα κριτήρια που θέτει ο λαογραφικός λόγος δεν εναρμονίζονται απόλυτα με τις εντόπιες μουσικές πρακτικές, οι οποίες, παρά την προσαρμογή του ερμηνευτικού ρεπερτορίου στο συγκεκριμένο επιτελεστικό πλαίσιο, δύνανται να αποδομήσουν το αφήγημά του, καθώς ο Μιχάλης Παπαδάκης αναδημιουργεί παρατακτικά αλλόμορφα των καθιερωμένων ευρύτερα τοπικά μουσικών γυρισμάτων του συγκεκριμένου χορού, τραγουδώντας απάνω τους τις βασισμένες σε λογότυπους μαντινάδες του:

Μόνο ανε ξεδηλιένανε τα όνειρα στ' αλήθεια
δε θα -ν- εσέρνανε πολλοί πόνο βαρύ στα στήθια

Κοιμούμαι κι ονειρεύομαι πως μ' απαρνάς και κλαίω
στον ύπνο μου παραμιλώ αγάπα με σου λέω

Αγάπησα και τί καλό τί 'ν' η απολαβή μου
στις πίκρες κι εις τα βάσανα έβαλα το κορμί μου

4.3. Οι ηχογραφήσεις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Χανίων

Οι τελευταίες ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη προέρχονται πάλι από το αρχείο της ΕΡΤ, αλλά δεν είναι πραγματοποιημένες στο πλαίσιο μιας άμεσα κεντρικά ελεγχόμενης παραγωγής όπως αυτές του Παντελή Καβακόπουλου. Έχουν πραγματοποιηθεί στις 29/4/1963, κατά τα συνοδευτικά πληροφοριακά τους στοιχεία, στον Ραδιοφωνικό Σταθμό Χανίων για το «αρχείον ταινιοθήκης Αθηνών», όπως αναφέρεται από τον εκφωνητή στην αρχή της μαγνητοταινίας με αριθμό 10838. Ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Χανίων, λειτουργώντας από το 1947, αρχικά ως ιδιωτικός ραδιοσταθμός από τον Βασίλη Δασκαλάκη, για να κρατικοποιηθεί στα 1951 και να περάσει στον έλεγχο του ΕΙΡ, αποτέλεσε τον πρώτο περιφερειακό ραδιοφωνικό σταθμό της ελληνικής επικράτειας, με εμβέλεια και εκτός των ορίων του νησιού. Οι παραχθείσες εκεί εκπομπές κρητικής μουσικής -οι οποίες ηχογραφούνταν για μετάδοση με την τακτική συμμετοχή μουσικών κυρίως της Δυτικής Κρήτης, αμειβόμενων μάλιστα όπως προκύπτει από τις περιλαμβανόμενες στο πραγματολογικό υλικό σημειώσεις του Μιχάλη Παπαδάκη για αυτές- τελούσαν υπό το καθεστώς της κρατικής λογοκρισίας που επιβαλλόταν με αποφάσεις σαν και αυτή της προαναφερθείσας απαγόρευσης της χρήσης του βιολιού από τον Σίμωνα Καραά, αλλά, όπως φαίνεται σε αυτές, μακριά από τον άμεσο έλεγχο της κεντρικής διεύθυνσης του ΕΙΡ⁸⁵ συχνά οι επιταγές του κυρίαρχου σε αυτό το επιτελεστικό πλαίσιο μουσικού λαογραφικού λόγου παρακάμπτονταν σε σημεία που ο έλεγχος ήταν δύσκολο να εφαρμοστεί, σαν και αυτά του ρεπερτορίου ή των δημιουργικών πρακτικών. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι ντόπιοι μουσικοί προέβαιναν σε ανατρεπτικές των κυρίαρχων εξουσιαστικών δομών «τακτικές» οικειοποίησης και χρήσης επίσημα εγκαθιδρυμένων θεσμών (De Certeau 2010 [1980]) σαν το κρατικό ραδιόφωνο, όπως για παράδειγμα το να δημιουργήσουν μέσα από τις εκεί μουσικές επιτελέσεις τους μια αίσθηση κοινότητας βασισμένη στην πολιτισμική τους ιδιαιτερότητα (Caraveli 1985) ή να εκμεταλλευτούν την παρουσία τους στο συγκεκριμένο επιτελεστικό πλαίσιο για την ανέλιξή τους στο υπό νεωτερικό μετασχηματισμό κρητικό μουσικό πεδίο, μέσω της αναγνώρισης από την πολιτισμική τους ομάδα ως δημιουργικών υποκειμένων, εντάσσοντας στο εκεί χρησιμοποιούμενο ρεπερτόριο είτε μουσικές που ως χαρακτηριστικές της τοπικής μουσικής ιδιομορφίας συγκρούονταν με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα είτε προσωπικές τους δημιουργίες.

⁸⁵ Για τον ανταγωνισμό που αφορούσε τον έλεγχο της παραγωγής των ραδιοφωνικών εκπομπών κρητικής μουσικής και στον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών ανάμεσα στον Σίμωνα Καραά και σε κρητικούς μουσικούς, τους αδελφούς Κουτσουρέλη και τον Κώστα Παπαδάκη ή Ναύτη βλ. το προαναφερθέν σύγγραμμα του τελευταίου Παπαδάκη 1989.

Αυτό διακρίνεται τόσο στις εν λόγω σωζόμενες επιτελέσεις όσο και στις σημειώσεις που κρατούσε ο Μιχάλης Παπαδάκης για αυτές, καταγράφοντας το περιεχόμενο των υπο ηχογράφηση εκπομπών του. Η ίδια η πρακτική αυτής της μνημοτεχνικής καταγραφής, εφαρμοζόμενη μόνο σε αυτό το επιτελεστικό πλαίσιο και εντελώς αχρειαστή σε μια γλεντική επιτέλεση, συνιστά ενός είδους εργασία «παρασκηνίου» όσον αφορά την παρουσίαση του εαυτού (Goffman 2006 [1959]), μια γραπτή προετοιμασία της επικείμενης προφορικής επιτέλεσης, ένα στάδιο προπαρασκευής-προσύνθεσης ακόμα και σε μια αυτοσχεδιαζόμενη μουσική (Nettl 2016 [2005]), καταδεικνύοντας τη συμπλοκή προνεωτερικής και νεωτερικής δημιουργικής έξης. Εκεί, ο Μιχάλης Παπαδάκης, καταρτίζοντας το πρόγραμμα κάθε μιας παρουσίας του στο ραδιόφωνο και συμπληρώνοντας παρατακτικά τις αφηρημένες «δομές» των προς επιτέλεση μουσικών ενοτήτων με «παραδοσιακό» αλλά και «πρωτότυπο» μουσικό υλικό, σημειώνει, αναφέροντας ενίοτε και τις ημερομηνίες ηχογράφησης και μετάδοσης, το περιεχόμενο του προγράμματός του, προσφέροντάς μας μία αποτύπωση της ακολουθούμενης, προσχεδιασμένης, αλλά και μελλοντικά, κατά την επιτέλεσή της, οριοθετημένα αυτοσχεδιαστικής δημιουργικής διαδικασίας, που περιέχει και πλήθος πληροφοριών σχετικά με τις εντόπιες αντιλήψεις σχετικά με τη μουσική. Στο κάθε φύλλο των σημειώσεων του καταγράφονται τα προγράμματα δύο εκπομπών, που πιθανότατα πρόκειται να ηχογραφηθούν ανά φωνοληπτική επίσκεψή του στο ραδιοσταθμό. Για την κάθε μουσική ενότητα, από τις συνήθως τέσσερις που περιλαμβάνονται σε μια εγγραφή, σημειώνει, κάτω από ένα γενικό τίτλο της που πάντα περιέχει ένα τοπικό προσδιορισμό, όπως π.χ. Αποκορωνιώτικος συρτός ή Ρεθυμνιώτικες κοντυλιές, τα ονόματα με τα οποία είναι γνωστοί οι μουσικοί σκοποί που παίζονται σε σειρά και τις μαντινάδες που ταιριάζονται στον κάθε ένα, οι οποίες μάλιστα σημειώνονται με γραφή δίχως χωρισμό των λέξεων και με έλλειψη μιας κανονιστικής, «σωστής» γραμματικής, κάτι που χαρακτηρίζει τη χειρογραφική πρακτική ενός λόγου που διατηρεί έντονα στοιχεία της προφορικότητάς του (Ong 1997 [1982]). Ο ίδιος τρόπος γραφής των μαντινάδων ακολουθείται τόσο στο τετράδιο, γραμμένο σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα, όσο και στα αποκόμματα πακέτων τσιγάρων του Μιχάλη Παπαδάκη στα οποία καταγράφονται προς διατήρηση στη μνήμη και που χρησιμοποιούνται εν είδει «πηγής», όπως συνηθίζεται από τις αρχές του εικοστού αιώνα στην Κρήτη, καταδεικνύοντας την αλληλενέργεια προφορικού και γραπτού ποιητικού λόγου και τη συνύπαρξη της θεώρησής του ως πρακτική και ως κείμενο (Sykäri 2016).⁸⁶ Στις σημειώσεις του για το ραδιόφωνο οι

⁸⁶ Το συγκεκριμένο τετράδιο, λαμβάνοντας υπόψη την υπογεγραμμένη σημείωση ενδιάμεσα στις πυκνογραμμένες μαντινάδες του: «Μιχάλη ευχαριστώ πάντως η ποίησις σου αξίζει πολλά», ενός λόγιου κατά πως φαίνεται αναγνώστη του, κάποιου Ανδρουλάκη από τον Φρε Αποκορώνου, που υπογράφει και στην τελευταία του σελίδα αναγράφοντας και την ημερομηνία 1-11-1958, στον οποίο δόθηκε προφανώς για

ονομασίες των μουσικών σκοπών είναι βασικά τριών ειδών και αντιστοιχούν στους τρεις κύριους τρόπους με τους οποίους παρουσιάζονται πραγματοποιημένοι στις ετικέτες των φωνογραφικών δίσκων κρητικής μουσικής εκείνης της εποχής. Είτε προσδιορίζονται τοπικά, σαν τους γενικότερους τίτλους των σειρών, είτε καλούνται βάσει του ποιητικού κειμένου που έχει συνδεθεί τυποποιημένα και κανονιστικά με αυτούς,⁸⁷ είτε σημειώνονται με αναφορά στο πρόσωπο με το οποίο σχετίζεται η δημιουργία τους, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του Μιχάλη Παπαδάκη. Οι διαφορετικοί αυτοί τρόποι ταξινόμησης των μουσικών σκοπών, χαρακτηριστικοί των κοινωνικά συγκροτημένων «συλλογικών αναπαραστάσεων» που τους συνοδεύουν (Durkheim - Mauss 2001 [1903]), αντιστοιχούν σε τρεις διαφορετικές, αλλά συνυπάρχουσες αντιλήψεις για τη μουσική, τρεις διαφορετικές καταστάσεις εξαντικειμενικεύσής της. Στην πρώτη περίπτωση, οι μουσικοί σκοποί αντιμετωπίζονται ως μουσικός λόγος ανοιχτός, μη τυποποιημένος, χωρίς σταθερή σύνδεση μελωδίας και στίχου, που η ιδιαιτερότητά του προσδιορίζεται με τον χαρακτηριστικά τοποκεντρικό προνεωτερικό τρόπο, στη δεύτερη ως κείμενο, ως τυποποιημένο κανονιστικά τραγούδι σχετιζόμενο με συγκεκριμένο ποιητικό περιεχόμενο, και στην τρίτη ως κλειστά κειμενικό πάλι, ατομικό δημιούργημα κάποιου συγκεκριμένου προσώπου. Ο τρόπος με τον οποίο εναλλάσσονται οι ονομασίες των σκοπών κάτω από τους γενικότερους τίτλους των μουσικών ενοτήτων και σειρών, τόσο εδώ όσο και στις ετικέτες της προπολεμικής δισκογραφίας, φανερώνει πως τα ονόματά τους, όπως αυτά των προσώπων και αντίθετα με μια ουσιοκρατική τους θεώρηση, αποτελούν πρακτικές διαπραγμάτευσης της ταυτότητας και απηχούν στρατηγικές διεκδίκησης συμβολικού κεφαλαίου που σχετίζονται με τις αντιλήψεις περί καταγωγής και ιδιοκτησίας (Herzfeld 1982, Vernier 2001 [1991]).

αξιολόγηση, πιθανώς να προοριζόταν να χρησιμεύσει και ως η βάση για μια επώνυμη έντυπη έκδοση μαντινάδων, μια πρακτική που εμφανίζεται δίπλα στις εκδομένες ανώνυμες συλλογές κατά τον Μεσοπόλεμο και εντείνεται μεταπολεμικά. Ορισμένες πάντως από τις περιλαμβανόμενες εκεί μαντινάδες, σημειωμένες άλλες με σταυρό, άλλες με το γράμμα Κ, επιλέχθηκαν από τρίτους και κάποιες μάλιστα δισκογραφήθηκαν επώνυμα όταν το τετράδιο μετά το θάνατο του Πλακιανού άλλαξε χέρια, μέχρι να καταλήξει πρόσφατα στο αρχείο του Παραδοσιακού Μουσικού Συλλόγου Αποκορώνου «Ο ΧΑΡΙΛΑΟΣ».

⁸⁷ Κατά τον Walter J. Ong (1997 [1982]), αυτός ο τρόπος τιτλοδοσίας, μια ούτως ή άλλως νεωτερική πρακτική που έχει να κάνει με την εξαντικειμενικεύση του λόγου δια μέσου της γραφής και τη συνεπαγόμενη της αίσθηση κειμενικού κλεισίματος, παραπέμπει στην προφορικότητα που διατηρεί. Σε σχέση με ένα θεματικά περιγραφικό νεωτερικό τίτλο που παραπέμπει σε μια περαιτέρω εσωτερικεύση αυτής της πραγματοποίησης του λόγου, και της προνεωτερικής, ακόμα περισσότερο προφορικά τείνουσας ονοματοδοτικής πρακτικής μέσω τοπικών προσδιορισμών που χαρακτηρίζεται από έντονη ανοιχτότητα και αναφέρεται σε λόγο και όχι σε οριστικοποιημένο κλειστό κείμενο, μάλλον αποτελεί μια ενδιάμεση κατάσταση.

Έτσι, στην πρώτη, οργανική και χωρίς την ποιητική συνοδεία μαντινάδας, μουσική ενότητα της μαγνητοταινίας με αριθμό 10838, με την ονομασία «Αποκορωνιώτικος συρτός», από το συγκρότημα του Μιχαήλ Παπαδάκη και του Γεωργίου Γαλανάκη, που παίζουν λύρα και λαούτο αντιστοίχως, όπως αναφέρεται από τον εκφωνητή, δένονται σε σειρά δύο σκοποί του συρτού χορού καθιερωμένοι στην τοπική μουσική παράδοση ως επώνυμες δημιουργίες. Ο πρώτος είναι ο σκοπός που εμφανίζεται στη δισκογραφία στα 1955 με τον τίτλο «Νέος Καστελιανός Συρτός» στο όνομα του λαουτιέρη Γιώργη Κουτσουρέλη (1914-1994) από το Καστέλι Κισσάμου Χανίων και τραγουδισμένος από τον λυράρη Κώστα Μουντάκη (1926-1991) από την Αλφά Μυλοποτάμου Ρεθύμνου, δύο από τα «ιερά τέρατα» της κρητικής μουσικής. Ο Μιχάλης Παπαδάκης δεν ακολουθεί όμως το παίξιμό τους στη συγκεκριμένη ηχογράφηση, αλλά παραλάσσει εκτενώς με τον δικό του χαρακτηριστικό τρόπο τον σκοπό αυτό, παρατάσσοντας ιδιαιτέρως αυτοσχεδιαστικά αλλόμορφα των γυρισμάτων του σε σημείο να γεννάται το ερώτημα ποια από τις δύο επιτελέσεις χαρακτηρίζεται ως «πρωτότυπη». Μετά, περνάει σε ένα σκοπό που στην τοπική συλλογική μνήμη αποδίδεται στον ίδιο, αν και δισκογραφημένος στα 1960 από τον Νίκο Μανιά (1931-2012) από την Επισκοπή Ρεθύμνου στο λαούτο και το τραγούδι και τον Γιώργη Καλομοίρη από τα Ανώγεια Μυλοποτάμου Ρεθύμνου στη λύρα, ταυτισμένος με το αρκτικό ημιστίχιο «Τα δυο σου χέρια να κρατώ» της εκεί τραγουδισμένης μαντινάδας.⁸⁸ Το χαρακτηριστικό του σκοπού αυτού, όπως και όλων των σκοπών που μεταπολεμικά ιδίως εμφανίζονται ως επώνυμες δημιουργίες και προϊόντα συμπλοκής της προνεωτερικής και της νεωτερικής δημιουργικής έξης, είναι ότι τα γυρίσματά τους, αν και βασισμένα σε ίχνη μουσικών χναριών και δουλεμένα λογοτυπικά μέσω του οριοθετημένου αυτοσχεδιασμού, διακρίνονται από την προσπάθεια για πρωτοτυπία και απομάκρυνση από τις καθιερωμένες φόρμουλες με το να στηρίζονται περισσότερο αφηρημένα στη μετρική κυρίως δομή του γενικού ρυθμικού χναριού και να μην εκκινούν από ένα ήδη διαδεδομένο και σαφώς αναγνωρίσιμο συγκεκριμένο λογότυπο.

Η ίδια δημιουργική διαδικασία ακολουθείται και σε επόμενη ενότητα με τον τίτλο «Χανιώτικος συρτός», όπου παίζεται αρχικά ο «πρώτος συρτός χανιώτικος» πάνω στον οποίο τραγουδιέται η συντεθειμένη βάσει ιδιαίτερων λογότυπων του Μιχάλη Παπαδάκη μαντινάδα:⁸⁹

⁸⁸ Τα δυο σου χέρια να κρατώ όταν θα βγει η ψυχή μου
χαρούμενο θα κατεβεί στον Άδη το κορμί μου

⁸⁹ Η εξακρίβωση της ιδιαίτερης λογοτυπικής τεχντροπίας του Μιχάλη Παπαδάκη στις μαντινάδες που συναντάται έγινε μέσω διακειμενικής ανάλυσής τους με μαντινάδες που περιέχονται σε τυπωμένες συλλογές από την περιοχή της Δυτικής Κρήτης εκείνης της περιόδου, κυρίως αυτή του Παντελή Βαβουλέ (2003 [1950]), καθώς και με τις μαντινάδες που περιέχονται στο τετράδιό του.

Βλέπω το πως μ' αγάπησες μ' αγάπη τση ψευτιάς σου
μα την καρδιά μου όμως εσύ θα την κρατάς δικιά σου

για να ακολουθήσει ένα αποδιδόμενο στον ίδιο συρτό, γνωστό ως «Σαν εκκλησιά στην έρημο» από την ταυτισμένη με αυτό προσωπικής του λογοτυπικής σύνθεσης μαντινάδα.⁹⁰ Το συρτό αυτό εμφανίζεται επίσημα στη δισκογραφία αρχικά σε δίσκο μικρής διάρκειας 45 στροφών του Νίκου Μανιά και του λυράρη Γιώργη Αυγενάκη από το Σπήλι Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου ως «Δως μου κόρη το φιλί»,⁹¹ και αργότερα, το 1980, στον δίσκο μακράς διάρκειας 33 στροφών «Η λεβεντιά είναι μια πληγή», περιέχοντα ως επί το πλείστον δημιουργίες του Πλακιανού, ως «Χρόνια τον έχω στην καρδιά»,⁹² τραγουδισμένο πάλι από τον Νίκο Μανιά με τον βαφτισμιό του Πλακιανού Γιώργη Χατζηδάκη ή “Πρίντζηπα” (1925-2011) από το Κόκκινο Χωριό Αποκορώνου στη λύρα και τον Γιάννη Μαργογιαννάκη (1926-2017) από το Σπήλι στο λαούτο. Εδώ παρουσιάζεται με διαφορετικό μουσικοποιητικό συνταίριασμα, αφού τραγουδιέται το βασισμένο σε προσωπικές του Μιχάλη Παπαδάκη φόρμουλες δίστιχο:

Μ' ένα σου όχι στη ζωή ο θάνατος καλλιά 'ναι
μετάνιωσε πριχού να ιδείς στον τάφο να με πάνε

Παρομοίως, και στη σειρά με τίτλο «Αποκορωνιώτικος συρτός» δένεται πρώτα ο συρτός που είναι γνωστός ως «Σφακιανός» από την ηχογράφησή του στα 1936 από τον Μανώλη Λαγό (1910-1981) από τα Περβόλια Ρεθύμνου στη λύρα και τον Ρεθυμνιώτη Ιωάννη Μπερνιδάκη (1910-1972) στο λαούτο και το τραγούδι, χωρίς να τραγουδηθεί εδώ, με τον 2ο συρτό της ηχογράφησης του «Γαβαλοχωριανού συρτού» πάλι στα 1936 από τους ίδιους, και εδώ με την μαντινάδα:

Άνοιξε γης μέσα να μπω κόσμο να μη γνωρίζω
γιατί όσο ζω θα σ' αγαπώ και πάντα θα δακρύζω

της οποίας ο πρώτος στίχος αποτελεί αλλόμορφο γνωστής κοινής φόρμουλας, ενώ ο δεύτερος προσωπικό του Πλακιανού λογοτυπικό δημιούργημα. Η αλληλουχία των δυο αυτών σκοπών

⁹⁰ Σαν εκκλησιά στην έρημο που δεν τη λειτουργούνε
μοιάζει εκείνος π' αγαπά και δεν τον αγαπούνε

⁹¹ Δως μου το κόρη το φιλί δως μου το του καημένου
κι ας τάξει πως εχάρισες ζωή τ' αποθαμένου

⁹² Χρόνια τον έχω στην καρδιά τον πόνο απού με καίει
θωρρεί με ο κόσμος και γλεντώ μα ιντα 'χω δε γατέει

φαίνεται πως συνηθιζόταν από τον Μιχάλη Παπαδάκη, καθώς τη συναντάμε και στην ενότητα με την ονομασία «συρτά παλιά αποκορωνιώτικα» των ηχογραφήσεων του James Notopoulos, με διαφορετικές μαντινάδες. Διαφορετικά επίσης ολοκληρώνεται και η ενότητα εδώ, καθώς ο 3ος σε σειρά σκοπός με την οποία κλείνει δεν είναι ο συρτός που ηχογραφήθηκε στα 1934 ως «Αγιομαρινιώτικος» από τον λυράρη Νικόλαο Κατσούλη ή Κουφιανό (1874-1947) από τον Κουφό Κυδωνίας Χανίων, όπως στην προηγούμενη ηχογράφιση, αλλά ένας σκοπός που έχει δισκογραφηθεί στα 1959 από τον Κώστα Μουντάκη και τον Νίκο Μανιά ως το 2ο συρτό της σειράς του «Αμαριώτικου συρτού» ή «Του κόσμου η κατακραυγή»,⁹³ του οποίου η δημιουργία επίσης αποδίδεται στην τοπική συλλογική μνήμη στον Πλακιανό και εδώ ταιριάζεται με την καινοφανή του μαντινάδα:

Μεσ' στην καρδιά μου τη χρυσή κακία δε χωράει
γιατί δεν ξέρει να μισεί μόνο να αγαπάει

Στην άλλη σειρά συρτών, αυτή με τον τίτλο «Κουρνιανός συρτός», τραγουδιέται πάνω στο ηχογραφημένο το 1947 από τους Ρεθυμνιώτες Στέλιο Φουσταλιεράκη (1911-1992) στο μπουλγαρί και Ιωάννη Μπερνιδάκη στο τραγούδι παραδοσιακό «Καλυβιανό συρτό» η προσωπικά δημιουργημένη από τον Πλακιανό μαντινάδα:

Δεν το 'λπιζα πως ο Θεος χωρίς καρδιά θ' αφήσει
ένα κορμί απ' ομορφιές πολλές του 'χει χαρίσει

για να ακολουθήσει το παραδοσιακό «Χαλεπιανό συρτό», ηχογραφημένο από τον Νικόλαο Κατσούλη ή Κουφιανό στα 1928, ή μετέπειτα καθιερωμένο σαν το 2ο συρτό της ηχογράφισης του «Κεφαλιανού συρτού» από τον Μανώλη Λαγό και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη στα 1936, εδώ με τη χαρακτηριστική των χρησιμοποιούμενων από τον Μιχάλη Παπαδάκη λογότυπων μαντινάδα:

Θέ μου μεγαλοδύναμε άδικα που τα κάνεις
γιάιντα στα όμορφα κορμιά σκληρές καρδιές να βάνεις

⁹³ Του κόσμου η κατακραυγή και τα δικά μου δάκρυα
δε θα τ' αφήσουν να χαρούν ποτέ τα δυο σου μάτια

Εκτός από τα προαναφερθέντα χορευτικά μουσικά κομμάτια, στις ηχογραφήσεις του Μιχάλη Παπαδάκη περιλαμβάνεται και ένα μη χορευτικό, ένας αμανές όπως ονομάζονταν γενικότερα τα ανατολίτικου ύφους αστικά λαϊκά τραγούδια. Το ρεπερτόριο αυτών των προπομπών των ρεμπέτικων και αμφισβητούμενης «ελληνικότητας» τραγουδιών -η ακμή του οποίου εντοπίζεται στα καφέ αμάν των παραθαλάσσιων αστικών κέντρων της ανατολικής Μεσογείου κατά τον ύστερο 19ο αιώνα⁹⁴ και τις αρχές του 20ού όταν μέσω της δισκογραφίας διαδίδονται ευρέως- ενσωματώθηκε στην παράδοση της κρητικής υπαίθρου, κυρίως μέσα από τις προπολεμικές ηχογραφήσεις αρκετών κρητικών μουσικών, με προεξάρχοντες σε αυτό το είδος τον Στέλιο Φουσταλιεράκη με το μπουλγαρί του και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη με το τραγούδι του. Το τραγούδι που περιλαμβάνεται εδώ είναι η «Μαριώ», ηχογραφημένη από τον Ιωάννη Μπερνιδάκη στα 1938 σε συνεργασία με τον Παναγιώτη Τούντα (1886-1942), τον Σμυρνιό δημιουργό και καλλιτεχνικό διευθυντή δισκογραφικών εταιρειών του Μεσοπολέμου, τον πρώτο στο χώρο του λαϊκού, σμυρναϊκού και ρεμπέτικου τραγουδιού το όνομα του οποίου αναγράφεται με την ιδιότητα του συνθέτη στην ελληνική δισκογραφία. Ο Μιχάλης Παπαδάκης πάλι όμως εδώ λειτουργεί οριοθετημένα αυτοσχεδιαστικά, ανασυνθέτοντας ένα επώνυμα και νεωτερικά συντεθειμένο τραγούδι, αφού πέραν της παραγωγής αλλόμορφων της στροφικής του μελωδίας -αλλά όχι και της οργανικής του επωδού, την οποία παραλείπει- αντικαθιστά το δεύτερο δίστιχο της πρωτότυπης ηχογράφησης⁹⁵ με ένα δικό του, βασισμένο σε ένα αλλόμορφο του αρκτικού λογότυπου του πρώτου δίστιχου, στο οποίο μένει πιστός:

Άχι γλυκά που σ' αγαπώ φοβούμαι μη σε χάσω
ζωή με μαύρα δάκρυα που έχω να περάσω

Άχι και γιάιντα σ' αγαπώ και γιάιντα σε λυπούμαι
και γιάιντα σ' ονειρεύομαι στην κλίνη που κοιμούμαι

Πρέπει να σημειωθεί βέβαια πως το νόημα σε αυτή την ανοιχτή, διαλογική δημιουργική διαδικασία, στην οποία συνολικά δεσπάζει η προνεωτερική δημιουργική έξη καθώς ακόμη και οι καινοφανείς, προσωπικές φόρμουλες προκύπτουν κατά τη δημιουργική

⁹⁴ Για την αμφιταλαντευόμενη, αρνητική και θετική, υποδοχή των τραγουδιών αυτών από την ελληνική αστική τάξη στην δυτικοπροσανατολισμένη Αθήνα του ύστερου 19ου αιώνα, εξαιτίας της αμφισβητούμενης «ελληνικότητάς» τους και της ταύτισής τους με το οθωμανικό παρελθόν βλ. Χατζηπανταζής 1986. Για τη θέση τους στη μουσική των πολυπολιτισμικών κρητικών αστικών κέντρων έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και τη σχέση τους με τους Κρήτες μουσουλμάνους βλ. Ζαϊμάκης 2008 [1999], 2016, 2019.

⁹⁵ Ελπίδα πια δε μου 'μεινε εκτός η εδική σου
κι αν μ' αρνηθείς είναι Θεός να κρίνει τη ψυχή σου

πρακτική του αναλογικού σχηματισμού και χρησιμοποιούνται μετέπειτα λογοτυπικά και οριοθετημένα αυτοσχεδιαστικά, δεν περιορίζεται στην αποσυγκειμενοποιημένη αισθητική αποτίμηση της μορφής και του περιεχομένου των μουσικών και ποιητικών «κειμένων» -εδώ αποκλειστικά εντασσόμενων σε μια ερωτική θεματική- όπως σε μια απρόσωπη επιτέλεσή τους σαν και αυτή των συγκεκριμένων πλαισίων αλληλεπίδρασης. Το όποιο επιδιωκόμενο νόημα προκύπτει μέσα από την ανασυγκειμενοποίηση (Bauman & Briggs 1990) του εντόπιου μουσικού και ποιητικού λόγου κατά την επιτέλεσή του εντός τελετουργικών πλαισίων και προϋποθέτει τη μύηση σε ένα πλήθος γνώσεων, αρχών και συμβάσεων, τόσο αισθητικών όσο και κοινωνικών (Caravelli 1982) προκειμένου κάποιος να διακριθεί για τη δημιουργική του ικανότητα εντός ενός αυστηρά οριοθετημένου πλαισίου, ως μερακλής, μια δημιουργική ικανότητα σημάδι των κοινωνικών του ικανοτήτων (League 2016).

Συμπεράσματα

Η περίπτωση του Μιχάλη Παπαδάκη (1903-1978), του λυράρη από την Πλάκα που, με έδρα την υπό πρώιμη αστικοποίηση κοινότητα των Καλυβών, δραστηριοποιήθηκε μουσικά κυρίως στην επαρχία Αποκορώνου Χανίων, όπως φαίνεται από τη μυθοποίηση του προσώπου του στην τοπική συλλογική μνήμη αποτελεί ένα εμβληματικό παράδειγμα προς το οποίο προσανατολίζονται εν είδει προτύπου οι ντόπιοι μουσικοί κατά τη μετάβαση της περιοχής της Δυτικής Κρήτης στη νεωτερικότητα στο διάβα του 20ού αιώνα, πλην της ύστερης, μετανεωτερικής φάσης του. Συνεπώς, είναι ενδεικτική ορισμένων από τα καθοριστικά για τη μουσική διαμόρφωση της υποκειμενικότητάς τους στοιχεία, τόσο σε προσωπικό, ατομικό όσο και σε τοπικό, συλλογικό επίπεδο, και τα οποία παρουσιάζονται αντιφατικά ως προς τις στάσεις που συνεπάγονται απέναντι στον χρόνο και στην ιδιοκτησία, άλλοτε κλίνοντας προς την κυκλική και συλλογική τους αντίστοιχα θεώρηση, άλλοτε προς τη γραμμική και ατομική, συνδυάζοντας προνεωτερικές και νεωτερικές αντιλήψεις. Περιλαμβάνουν δε συναρθρωμένους και αλληλοσυγκρουόμενους νεωτερικούς -εθνικιστικούς και φιλελεύθερους- λόγους, ηγεμονικούς εντός των τάξεων λόγου της λαογραφίας και της πολιτιστικής βιομηχανίας, καθώς και των ρηματικών πεδίων της παράδοσης και της δημιουργικότητας, όπου εγγράφεται επίσημα ο εντόπιος μουσικός και ποιητικός λόγος. Ακόμη, συμπλεκόμενες προνεωτερικές και νεωτερικές δημιουργικές έξεις που διέπουν τις μουσικές πρακτικές εντός του υπό εντεινόμενου νεωτερικού μετασχηματισμού κρητικού μουσικού πεδίου, στο οποίο χρησιμοποιούνται διάφορα αλληλενεργούντα επιτελεστικά πλαίσια, που σχετίζονται με την προφορική ή καταγεγραμμένη διάδοση της μουσικοποιητικής δημιουργίας. Σε αυτά, όπως της προνεωτερικής τελετουργίας του γλεντιού και της παρέας, ή των νεωτερικών -δισκογραφικών, ραδιοφωνικών, εθνογραφικών, έντυπων και κινηματογραφικών- καταγραφών, συνυπάρχουν η άμεση, διαπροσωπική και η διαμεσολαβημένη, απρόσωπη επικοινωνία των νέων τεχνολογικών μέσων, δια μέσου διαύλων ακουστικών, σαν την ζωντανή ακρόαση και τις ηχογραφήσεις, οπτικών, σαν τα έντυπα κείμενα, ή πολυτροπικών, σαν τις κινηματογραφικές ταινίες. Ο ρόλος των στοιχείων αυτών ποικίλει ανά περίπτωση, με αυτόν της εντόπιας παραδοσιακής δημιουργικής έξης του οριοθετημένου αυτοσχεδιασμού και του αναλογικού σχηματισμού να βαραίνει καταλυτικά, ασχέτως της προσαρμογής του ερμηνευτικού ρεπερτορίου του μουσικού και ποιητικού λόγου στις εκάστοτε επιτελεστικές συνθήκες και μέσα επικοινωνίας, άλλοτε συμμορφωνόμενου με, και άλλοτε παρακάμπτοντα τις λογοκριτικές επιταγές και τις ηγεμονικές παρεμβάσεις εντός των ρηματικών πεδίων και των τάξεων λόγου όπου εντάσσεται.

Έτσι, όπως δείχνει το παράδειγμα του Πλακιανού, προκειμένου ένας μουσικός στην Κρήτη του 20ού αιώνα να καταλάβει κεντρικότερη θέση στο υπό εντεινόμενο νεωτερικό μετασχηματισμό κρητικό μουσικό πεδίο, δεν αρκεί να διακρίνεται μονάχα μέσω της παραδοσιακής δημιουργικής του έξης στα τελετουργικά μουσικά δίκτυα και επιτελεστικά πλαίσια του γλεντιού και της παρέας. Να επιδεικνύει το «μερακλίκι» του, την ικανότητα να αυτοσχεδιάζει ατομικά εντός κοινωνικά οριοθετημένων συμβάσεων, παραλλάσσοντας παραδοσιακό λογοτυπικό υλικό πάνω σε συλλογικά καθιερωμένα σχήματα και χνάρια, μέσω της διαλογικής ανασυγκειμενοποίησης κατά την επιτέλεση, της αναδημιουργίας του εντόπιου και κοινόχρηστου μουσικού και ποιητικού λόγου. Καλείται να λειτουργήσει αποτελεσματικά και εντός των νεωτερικών, ολοένα και καθοριστικότερων λόγω του σημαντικού συμβολικού κεφαλαίου που προσκομίζουν, επιτελεστικών πλαισίων, που εδραιώνονται μέσω της γενίκευσης των σύγχρονων επικοινωνιακών τεχνολογιών, όπως η δισκογραφία και το ραδιόφωνο. Οι μουσικές και ποιητικές του πρακτικές, εντασσόμενες στα ρηματικά πεδία της παράδοσης και της δημιουργικότητας μέσω των τάξεων λόγου της λαογραφίας και της πολιτιστικής βιομηχανίας, χρειάζεται να προσπελάσουν τη λογοκρισία των αντίστοιχων εκεί ηγεμονικών λόγων και ο ίδιος να αναπτύξει τη νεωτερική δημιουργική έξη, αντιμετωπίζοντας τον μουσικό και ποιητικό λόγο ως «κείμενο», είτε συντηρώντας το «αναλλοίωτο», είτε δημιουργώντας το «εκ του μηδενός», έχοντας την ικανότητα να παράγει «πρωτότυπες» δημιουργίες εκκινώντας αφαιρετικά από τις καθιερωμένες μουσικές και ποιητικές «δομές». Από αυτή την άποψη θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι η κατάσταση της οριακότητας, της μεταίχμιακότητας ως προς τα στοιχεία της παράδοσης και της δημιουργικότητας, έτσι όπως ορίζονται νεωτερικά, χαρακτηρίζουν την υποκειμενικότητά του.⁹⁶

Στην περίπτωση των επιτελεστικών πλαισίων της πολιτιστικής βιομηχανίας, της δισκογραφίας ή και της λογοτεχνίας, καθώς η μουσική και η ποιητική διάσταση των δημιουργιών του εμφανίζονται πλέον διαχωρισμένες από τον νεωτερικό εργασιακό καταμερισμό, αυτό προϋποθέτει την υποκειμενοποίησή του ως συνθέτη και ως συγγραφέα-ποιητή. Δηλαδή τον ενστερνισμό της ατομικιστικά κτητικής ιδεολογίας και την υιοθέτηση πρακτικών διεπόμενων από τον φιλελεύθερο λόγο, σύμφωνα με τον οποίο στο ρηματικό πεδίο το κομβικό μετέωρο σημαίνον της δημιουργικότητας συνδέεται σε αλυσίδα ισοδυναμίας με αυτό της πρωτοτυπίας και η μουσική και ποιητική δημιουργία παρουσιάζεται

⁹⁶ Βέβαια, ο οφειλόμενος αναστοχασμός και η επιθυμητή συνέπεια σε μια κονστρουξιονιστική ματιά που καταβάλλεται προσπάθεια να διέπουν την όλη προσέγγιση, θέτουν επί τάπητος το ενδεχόμενο το παρουσιαζόμενο εδώ εξελικτικό σχήμα της κρητικής μουσικής ποιητικής να απηχεί την προσωπική μωβιωματική διαδικασία εμβάθυνσης και μύησης σε αυτήν.

ως πραγματοποιημένη πνευματική ιδιοκτησία, ανήκουσα σε εκείνον που πρωτοτυπικά θα την οικειοποιηθεί. Σε διαφορετική περίπτωση βρίσκεται αποκλεισμένος από τα σημαντικότερα, ως προς το συμβολικό κεφάλαιο που προσκομίζουν, δίκτυα παραγωγής και κυκλοφορίας της μουσικής και της ποίησης. Αυτή η υποκειμενοποίησή του όμως, επ ουδενί δεν εξαλείφει την ισχυρά εσωτερικευμένη παραδοσιακή δημιουργική έξη, καθώς ακόμη και οι πρωτότυπες, συνειδητά αποκλίνουσες από τις τυπικές, παραδοσιακές δημιουργίες εξακολουθούν να επιτελούνται διαλογικά, ανοιχτά και οριοθετημένα αυτοσχεδιαστικά, και όχι μονολογικά, κλειστά και οριστικοποιημένες σύμφωνα με τη νεωτερική δημιουργική έξη και τον νεωτερικό περί δημιουργικότητας λόγο.

Στην περίπτωση των επιτελεστικών πλαισίων της κρατικά ελεγχόμενης ραδιοφωνίας ή και κινηματογραφικών παραγωγών που τον αντιμετωπίζουν με όρους λαογραφικούς, αυτό προϋποθέτει τη συγκρουόμενη με την προηγούμενη υποκειμενοποίησή του ως του «γνήσιου» ανώνυμου φορέα της παρελθοντικής τοπικής και εθνικής παράδοσης, την οποία καλείται να συντηρεί αναλλοίωτη και ανόθευτη, από τη στιγμή που στον εκεί ηγεμονικό, συντηρητικό, εθνικιστικό λαογραφικό λόγο το κομβικό μετέωρο σημαίνον της παράδοσης συνδέεται σε αλυσίδα ισοδυναμίας με αυτό της γνησιότητας. Αυτό συνεπάγεται την προσαρμογή του ερμηνευτικού του ρεπερτορίου σε αυτή την κατεύθυνση, πράγμα που συμβαίνει όμως μόνο ως προς το τι και όχι ως προς το πως. Το ρεπερτόριο μπορεί να επιλέγεται με γνώμονα τη «γνησιότητα» και την παλαιότητά του, αλλά και πάλι επιτελείται οριοθετημένα αυτοσχεδιαστικά, καταδεικνύοντας την βαθιά εσωτερικευμένη παραδοσιακή δημιουργική έξη. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, παρακάμπτοντας το λογοκριτικό καθεστώς, μπορεί να χρησιμοποιείται και το βήμα του εν λόγω επιτελεστικού πλαισίου αφηφώντας τις ορίζουσες του λαογραφικού λόγου, μέσω της επιτέλεσης απαγορευμένου ρεπερτορίου, «πρωτότυπου» ή και «νόθου», με σκοπό την ατομική ανάδειξη των μουσικών εντός της πολιτισμικής τους ομάδας, που διατηρεί τον τρόπο να αυτοπροσδιορίζεται ενάντια στο εθνικό αφήγημα.

Η περίπτωση του επιτελεστικού πλαισίου μιας εθνογραφικής καταγραφής όπως του James Notopoulos, δεν αποδεικνύεται ιδιαίτερα καθοριστική για την υποκειμενοποίηση των ντόπιων μουσικών. Καθότι συγκυριακό και όχι εδραιωμένο σαν επιτελεστικό πλαίσιο, μη διαθέτοντας το εύρος της απήχησης που θα τους εξασφαλίσει αμεσότερα συμβολικό κεφάλαιο, από τη στιγμή που ο λόγος της θεωρίας της προφορικής σύνθεσης που αρθρώνεται εκεί δεν παρουσιάζεται ηγεμονικός εντός του ρηματικού πεδίου της παράδοσης και της δημιουργικότητας. Ένας λόγος που θέλει τη δημιουργικότητα να μην αποκόπτεται από την παράδοση και τους μουσικούς ταυτόχρονα παραδοσιακούς και δημιουργικούς,

προσεγγίζοντας εγγύτερα στις εντόπιες μουσικές και ποιητικές πρακτικές οι οποίες διέπονται από την παραδοσιακή δημιουργική έξη.

Αυτή η παραδοσιακή δημιουργική έξη, η ικανότητα της μη ξεκομμένης από το παρελθόν ατομικής δημιουργίας πάνω σε συλλογικά καθιερωμένα, κοινόχρηστα πρότυπα είναι που μυθοποιείται ως πολιτισμική αξία, τόσο η ίδια όσο και τα πρόσωπα που την κατέχουν σε μέγιστο βαθμό, σαν τον Μιχάλη Παπαδάκη ή Πλακιανό. Μέσα από μνημονικές πρακτικές -είτε νεωτερικές, είτε προνεωτερικές- όπως μνημεία, τιμητικές εκδηλώσεις, κείμενα, απεικονίσεις, αφηγήσεις, επιτελέσεις, και πλέον με τις ανασυρμένες -σημαντικές για τη νεωτερικότητα- μουσικές εγγραφές της μνήμης του, τις ηχογραφήσεις του, εξακολουθεί να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη μουσική διαμόρφωση της υποκειμενικότητας και των σύγχρονων μουσικών της Δυτικής Κρήτης. Ακολουθώντας το παράδειγμά του και διαιωνίζοντας την πολιτισμικά τους ιδιαίτερη παραδοσιακή δημιουργική έξη, σε κάθε επιτελεστικό πλαίσιο και παρά την κυριαρχία των εθνικιστικών και φιλελεύθερων λόγων περί παράδοσης και δημιουργικότητας βάσει των οποίων επίσης υποκειμενοποιούνται, ακροβατούν κι αυτοί μεταχρονικά των ορίων της κατάστασης του «παραδοσιακού» τεχνίτη και του «δημιουργικού» καλλιτέχνη, σε έναν κόσμο που τοποθετεί τον ένα αποκλεισμένο στο παρελθόν και τον άλλο αποκομμένο από την κοινωνία.

Βιβλιογραφία

Αεράκης Σ. (επιμ.), 1994, *Κρητική Μουσική Παράδοση. Οι πρωτομάστορες. Αυθεντικές εκτελέσεις 1920-1955*, Ηράκλειο, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι.

Αμαργιανάκης Γ., 1988, «Κρητική βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική», στο: Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β΄, Ηράκλειο, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.

Αλεξίου Σ., 1988, «Η κρητική λογοτεχνία την εποχή της Βενετοκρατίας», στο: Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β΄, Ηράκλειο, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.

Ανωγειανάκης Φ., 1991 [1976], *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα, Μέλισσα.

Abrams L., 2014 [2010], *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας*, Αθήνα, Πλέθρον.

Adorno T. - Horkheimer M., 1996 [1947], *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα, Νήσος.

Allbaugh G. L. - Soule G., 1997 [1957], *Η Κρήτη: Υποδειγματική έρευνα 1948-1957*, Αθήνα, Τροχαλία.

Althusser L., 1984 [1970], "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", στο: *Essays on Ideology*, London - New York, Verso.

Anderson B., 1997, *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα, Νεφέλη.

Anderson L., 2006, *Analytic Autoethnography*, *Journal of Contemporary Ethnography*, 35 (4), 373-395.

Androulaki M., 2014, «"Sing, Goddess of the Wrath of Achilles": From the Homeric Incipit to the Concept of the Musical Term Skopos and to the Mandinadha in Greek Folk Music», στο: Academy of Athens, *Narratives across Space and Time: Transmissions and Adaptations, Proceedings of the 15th Congress of the International Society for Folk Narrative Research (June 21-27, 2009 Athens)*, 31, Αθήνα, Publications of the Hellenic Folklore Research Centre.

Attali J., 1991 [1977], *Θόρυβοι*, Αθήνα, Κέδρος.

Austin J. L., 2003 [1962], *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Βαβουλές Π., 2003 [1950], *Ο Κρητικός Τραγουδιστής. Συλλογή κρητικών μαντινάδων και δημοτικών τραγουδιών τάβλας, στράτας κ.λ.π.*, Χανιά, Ιστορική Λαογραφική και Αρχαιολογική Εταιρεία Κρήτης.

Βαρβούνης Μ. - Σέργης Μ. - Δαμιανού Δ. - Μαχά-Μπιζούμη Ν. - Θεοδορίδου Γ. (επιμ.), 2016, *Η διαχείριση της παράδοσης, ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στον φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής*, Θεσσαλονίκη, εκδοτικός οίκος Κ. και Μ. Αντ. Σταμούλη.

Βερνίκος Ν. - Δασκαλοπούλου Σ. - Μπαντιμαρούδης Φ. - Μπουμπάρης Ν. - Δ. Παπαγεωργίου (επιμ.), 2005, *Πολιτιστικές βιομηχανίες. Διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Αθήνα, Κριτική.

Βλαβογιλάκης Μ., 2018, *Καλύβες: ιστορία - μνημεία*, Ενορία Καλυβών.

Βλαστός Π. Γ., 1987 [1893], *Ο γάμος εν Κρήτη. Ήθη και έθιμα Κρητών*, Αθήνα, Καραβίας.

Bakhtin M., 1980 [1975], *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Αθήνα, Πλέθρον.

Bakhtin M., 2014, *Δοκίμια Ποιητικής*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Bakhtin M., 2017, *Ο Ραμπελαί και ο κόσμος του. Για τη λαϊκή κουλτούρα του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Barthes R., 1979 [1978], *Μυθολογίες - Μάθημα*, Αθήνα, Ράππα.

Barthes R., 1983 [1980], *Ο φωτεινός θάλαμος*, Αθήνα, Ράππα.

Barthes R., 2007 [1988], *Εικόνα - Μουσική - Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον.

Baud-Bovy S., 2006, *Μουσική Καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών-Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ.

Baudrillard Z., 2005 [1970], *Η καταναλωτική κοινωνία. Οι μύθοι της, οι δομές της*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες.

Bauman R. - Briggs C. L., 1990, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, 19, pp. 59-88.

Bauman R. - Briggs C. L., 1992, "Genre, Intertextuality, and Social Power", *Journal of Linguistic Anthropology*, 2 (2), pp. 131-172.

Benjamin W., 1999a [1955], "Theses on the Philosophy of History", στο: *Illuminations*, London, Pimlico.

Benjamin W., 1999b [1955], "The work of art in the age of mechanical reproduction", στο: *Illuminations*, London, Pimlico.

Bennett T., Grossberg L. & Morris M. (edit), 2005, *New keywords: a revised vocabulary of culture and society*, Oxford, Blackwell Publishing.

Bertaux D., 1981a, "Introduction", στο: D. Bertaux (επιμ.), *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, Beverly Hills, Sage.

Bertaux D., 1981b, "From the life-history approach to the transformation of sociological practice", στο: D. Bertaux (επιμ.), *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, Beverly Hills, Sage.

Bertaux D. (επιμ.), 1981, *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, Beverly Hills, Sage.

Bourdieu P., 1994 [1984], «Η λογοκρισία», στο: Ν. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Κείμενα κοινωνιολογίας*, Αθήνα, Δελφίνι.

Bourdieu P., 1994 [1986], «Η βιογραφική αυταπάτη», στο: Ν. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Κείμενα κοινωνιολογίας*, Αθήνα, Δελφίνι.

Bourdieu P., 1994, *Κείμενα κοινωνιολογίας*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα, Δελφίνι.

Bourdieu P., 2003 [1979], *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Αθήνα, Πατάκης.

Bourdieu P., 2006 [1980], *Η αίσθηση της πρακτικής*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Bourdieu P., 2006 [1992], *Οι κανόνες της τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, Αθήνα, Πατάκης.

Bourdieu P. - Passeron J.C., 1996 [1985], *Οι κληρονόμοι. Οι φοιτητές και η κουλτούρα*, Αθήνα, Καρδαμίτσα.

Γκέφου-Μαδιανού Δ. (επιμ.), 2011 [1998], *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία. Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα, Πατάκης.

Caraveli A., 1982, "The Song beyond the Song: Aesthetics and Social Interaction in Greek Folksong", *The Journal of American Folklore*, 95 (376), pp. 129-158, American Folklore Society.

Caraveli A., 1985, "The Symbolic Village: Community Born in Performance", *The Journal of American Folklore*, 98 (389), pp. 259-286, American Folklore Society.

Chomsky N., 1987 [1973], *Μορφή και νόημα στις φυσικές γλώσσες*, Αθήνα, Έρασμος.

Connerton P., 1989, *How societies remember*, Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press.

Δαμιανάκος Σ., 1987, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον.

Δαμιανάκος Σ. (επιμ.), 1987, *Διαδικασίες κοινωνικού μετασχηματισμού στην αγροτική Ελλάδα: κοινωνιολογικές, ανθρωπογεωγραφικές, εθνολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.

Δαμιανάκος Σ., 2001 [1976], *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Πλέθρον.

Δετοράκης Θ., 1988, «Η Τουρκοκρατία στην Κρήτη», στο: Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β', Ηράκλειο, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.

Δετοράκης Θ., 1990, *Ιστορία της Κρήτης*, Ηράκλειο.

Δετοράκης Θ., 1999 [1990], *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Πατάκης.

Δετοράκης Θ., 2007, «Η Κρητική μαντινάδα. Η δομή, η αισθητική και η θεματολογία της», στο: Κ. Δ. Μουτζούρης (επιμ.), *Η Κρητική Μαντινάδα*, Πεπραγμένα Συνεδρίου στα Κουνουπιδιανά Ακρωτηρίου 4-5 Αυγούστου 2001, Ακρωτήρι, Δήμος Ακρωτηρίου Χανίων.

Δεικτάκης Α. Π., 1999, *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισιάμου.

Δημητρίου Σ., 1996, «Ιστορία και χρόνος στην ανθρωπολογία», στο: Δημητρίου-Κοτσώνη Σ. - Δημητρίου Σ., *Ανθρωπολογία και Ιστορία*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Δημητρίου-Κοτσώνη Σ., 1996, «Η προσέγγιση της Ιστορίας από την Ανθρωπολογία», στο: Σ. Δημητρίου-Κοτσώνη - Σ. Δημητρίου, *Ανθρωπολογία και Ιστορία*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Δημητρίου-Κοτσώνη Σ. - Δημητρίου Σ., 1996, *Ανθρωπολογία και Ιστορία*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Διονυσόπουλος Ν., 1999, «Σίμων Καράς - Ο τελευταίος των μεγάλων δασκάλων του Γένους, ο τελευταίος των Βυζαντινών», *Δίφωρο*,
<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250>

Δοξιάδης Κ., 2008, *Ανάλυση λόγου: Κοινωνικο-φιλοσοφική θεμελίωση*, Αθήνα, Πλέθρον.

Dawe K., 2007, *Music and Musicians in Crete. Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society*, Lanham, Maryland - Toronto - Plymouth, UK, The Scarecrow Press, Inc.

De Certeau M., 2010 [1980], *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική. Η πολύτροπη τέχνη του πράττειν*, Αθήνα, Σμίλη.

Derrida J., 1990 [1967], *Περί Γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση.

Douglas M., 2006 [1966], *Καθαρότητα και κίνδυνος. Μια ανάλυση των εννοιών της μαρρότητας και του ταμπού*, Αθήνα, Πολύτροπον.

Durkheim E. - Mauss M., 2001 [1903], *Μορφές Πρωτόγονης Ταξινόμησης: Συνεισφορά στη Μελέτη των Συλλογικών Αναπαραστάσεων*, Αθήνα, Gutenberg.

Eco U., 1994 [1976], *Θεωρία Σημειωτικής*, Αθήνα, Γνώση.

- Elias N., 2001 [1991], *Μότσαρτ - Το πορτραίτο μιας μεγαλοφυΐας*, Αθήνα, Ίνδικτος.
- Elias N., 2004 [1984], *Περί χρόνου*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Elias N., 2010 [1991], *The Society of Individuals*, Dublin, University College Dublin Press.
- Finnegan R., 1977, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge-London-New York-Melbourne, Cambridge University Press.
- Fairclough N., 1995, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, London, Longman.
- Fauriel C., 2020 [1824-1825], *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Foucault M., 1987 [1969], *Η αρχαιολογία της γνώσης*, Αθήνα, Εξάντας.
- Foucault M., 1993 [1966], *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, Αθήνα, Γνώση.
- Foucault M., 1998 [1969], “What Is an Author?”, στο: J. D. Faubion (επιμ.), *Aesthetics, Method, and Epistemology*, New York, New Press.
- Ζαϊμάκης Ι., 2008 [1999], *Καταγωγή Ακμάζοντα στον Λάκκο Ηρακλείου: Παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Ζαϊμάκης Ι., 2019, «Οι Κρήτες Μουσουλμάνοι και οι μουσικές τους παραδόσεις: διαδρομές της μνήμης και της λήθης από την Κρήτη στην Τουρκία», Πρακτικά του 12ου Κρητολογικού Συνεδρίου της Εταιρείας Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο [21-25-9-2016], 1-12.
- Ζαϊμάκης Ι., 2016, «Σταυροδρόμια πολιτισμών και μουσικά δίκτυα στις πόλεις της Κρήτης. Από τη προφορική ανώνυμη δημιουργία στη δισκογραφία των 78 στροφών», στο: Σ. Κουρούσης - Κ. Κοπανιτσάνος (επιμ.), *Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955*, Αθήνα, Orpheum Phonograph.
- Ζουμπούλη Μ. & Κοριατοπούλου-Αγγέλη Π. (επιμ.), 2018, *Η δίκη των ρεμπετών: αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*, ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή ΕΚΠΑ.
- Geertz C., 2003 [1973], *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Geertz C., 1976, “Art as a cultural system”, *MLN*, 91 (6), pp. 1473-1499.
- Gennep A., (1960 [1908]), *The rites of passage*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Giddens A., 2014 [1990], *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Κριτική.

Goffman E., 2006 [1959], *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Gramsci A., 1986 [1971], *Selection from the Prison Notebooks*, London, Lawrence and Wishart.

Halbwachs M., 2013 [1968], *Η συλλογική μνήμη*, Αθήνα, Παπαζήση.

Halbwachs M., 2013 [1968], «Η συλλογική μνήμη των μουσικών», στο: *Η συλλογική μνήμη*, Αθήνα, Παπαζήση.

Hall S., 1996, “Introduction: Who needs ‘Identity’?”, στο: S. Hall & P. Du Gay (επιμ.), *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage Publications.

Hall S., 2003 [1992], «Εισαγωγή», στο: S. Hall - B. Gieben (επιμ.), *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Σαββάλας.

Hall S. & Du Gay P. (επιμ.), 1996, *Questions of Cultural Identity*, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage Publications.

Hall S. - Gieben B. (επιμ.), 2003 [1992], *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας*, Αθήνα, Σαββάλας.

Hallam E. & Ingold T. (επιμ.), *Creativity and Cultural Improvisation*, London, Routledge.

Herzfeld M., 1982, “When Exceptions Define the Rules: Greek Baptismal Names and the Negotiation of Identity”, *Journal of Anthropological Research*, 38 (3), pp. 288-302, The University of Chicago Press.

Herzfeld M., 1998 [1987], *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη. Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Herzfeld M., 2002 [1982], *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Herzfeld M., 2003, *Localism and the Logic of Nationalistic Folklore: Cretan Reflections*, *Comparative Studies in Society and History*, 45 (2), 281-310.

Herzfeld M., 2004, *The body impolitic: Artisans and artifice in the global hierarchy of value*, Chicago - London, The University of Chicago Press.

Herzfeld M., 2011 [1998], «Η κοινωνική ποιητική: Όψεις από την ελληνική εθνογραφία», στο: Δ. Γκέφου-Μαδιανού (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία. Σύγχρονες τάσεις*, Αθήνα, Πατάκης.

Herzfeld M., 2012 [1985], *Η ποιητική του ανδρισμού. Ανταγωνισμός και ταυτότητα σε ένα ορεινό χωριό της Κρήτης*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Hobsbawm E. - Ranger T. (επιμ.), 2004 [1983], *Η Επινόηση της Παράδοσης*, Αθήνα, Θεμέλιο.

Huizinga J., 1989 [1938], *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Αθήνα, Γνώση.

Jeannarakis A., 1876, *Άσματα Κρητικά μετά διστίχων και παροιμιών*, Leipzig, F. A. Brockhaus.

Καβακόπουλος Π., 2018, *Τραγούδι, μουσική και χορός στην Κρήτη*, Αθήνα, Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής - Κέντρο Μουσικής Τεκμηρίωσης.

Κάβουρας Π., 2008, «Ο μύθος του Mozart: παραλλαγές στο θέμα της μεγαλοφυΐας», στο: Μ. Τσέτσος & Ι. Φούλιας (επιμ.), *W.A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νεφέλη.

Κάβουρας Π., 2010, «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: Π. Κάβουρας (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα, Νήσος.

Κάβουρας Π. (επιμ.), 2010, *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα, Νήσος.

Καλλιμοπούλου Ε. - Μπαλάντινα Α. (επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*, Αθήνα, Ασίνη.

Καψωμένος Ε., 1999 [1990], *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Πατάκης.

Καψωμένος Ε., 2007, «Η κρητική μαντινάδα. Η δομή, η θεματική και η αισθητική της», στο: Κ. Δ. Μουτζούρης (επιμ.), *Η κρητική μαντινάδα*, Πεπραγμένα Συνεδρίου στα Κουνουπιδιανά Ακρωτηρίου 4-5 Αυγούστου 2001, Ακρωτήρι, Δήμος Ακρωτηρίου Χανίων.

Κιουρτσάκης Γ., 1983, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος.

Κοκκώνης Γ., 2017, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*, επιμ. Ν. Διονυσόπουλος, Αθήνα, Fagotto.

Κοκκώνης Γ., 2017, «Οι “σειρές” στις προφορικές μουσικές παραδόσεις», στο: Ν. Διονυσόπουλος (επιμ.), *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*, Αθήνα, Fagotto.

Κουρούσης Σ. - Κοπανιτσάνος Κ. (επιμ.), 2016, *Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955*, Αθήνα, Orpheum Phonograph.

Κυριακίδης Σ., 1990 [1978], *Το δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετών*, Αθήνα, Ερμής.

Κυριακίδου-Νέστορος Α., 1997 [1978], *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Kallimopoulou E., 2009, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Farnham, Ashgate.

Koestler A., 1994 [1964], *Η πράξη της δημιουργίας*, Αθήνα, Χατζηνικολή.

Λεντάρης Γ. Κ. - Γιακουμινάκης Γ. Π., 2013, *Λαϊκή μουσική παράδοση και καλλιτέχνες του Αποκορώνου*, Αθήνα, Ομοσπονδία Σωματείων Αποκορώνου Χανίων.

Λιμαντζάκης Γ. (επιμ.), 2021, *Αποκόρωνας. Ταξίδι στη φύση και την ιστορία*, Δήμος Αποκορώνου.

Lacan J., 2006 [1949], “The Mirror-phase as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience”, στο: *Écrits*, New York-London, W. W. Norton and Company.

Lacan J., 1982 [1964], *Το Σεμινάριο. Βιβλίο XI. Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Ράππας.

Laclau E. & Mouffe C., 1985, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London, Verso.

Laplanche J. & Pontalis J.-B., 1986 [1981], *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Αθήνα, Κέδρος.

Lash S. & Urry J., 1994, *Economies of Signs and Space*, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage Publications.

Leach J., 2007, “Creativity, Subjectivity and the Dynamic of Possessive Individualism”, στο: E. Hallam & T. Ingold (επιμ.), *Creativity and Cultural Improvisation*, London, Routledge.

League P., 2012, “Rewriting Unwritten History: Nationalism, Folklore, and the Ban of the Cretan Violin”, στο: Stamatia Dova and Nikolaos Pouloupoulos (επιμ.), *Plasmatic Narratives: Essays in Honor of Lily Macrakis*, Classics @, Washington D.C, Harvard University Center for Hellenic Studies.

League P., 2016, “The Poetics of Meráki: Dialogue and Speech Genre in Kalymnian Song”, *Journal of Modern Greek Studies*, 34 (2), pp. 367-398.

Levi-Strauss C., 1977, *Άγρια σκέψη*, Αθήνα, Παπαζήσης.

Levi-Strauss C., 1986 [1978], *Μύθος και Νόημα*, Καρδαμίτσα.

Levi-Strauss C., 2010 [1958], *Δομική Ανθρωπολογία*, Αθήνα, Κέδρος.

Lindholm C., 2007 [2001], *Culture and Identity*, Oxford, Oneworld Publications.

Lord A., 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge-London, Harvard University Press.

Lowenthal D., 1988 [1985], *The past is a foreign country*, Cambridge - New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press.

Μανιάτης Δ., 2006, *Η εκ περάτων δισκογραφία του γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*, Αθήνα.

Μαυρογορδάτος Γ. Θ. - Χατζιωσήφ Χ. Χ. (επιμ.), 1988, *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μουτζούρης Κ. Δ. (επιμ.), 2007, *Η Κρητική Μαντινάδα*, Πεπραγμένα Συνεδρίου στα Κουνουπιδιανά Ακρωτηρίου 4-5 Αυγούστου 2001, Ακρωτήρι, Δήμος Ακρωτηρίου Χανίων.

Μπενβενίστε Ρ. - Παραδέλλης Θ. (επιμ.), 1999, *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια - Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Μπιχάκης Β., 2020, «Η ενόργανη μουσική παράδοση του Αποκόρωνα τον 20ο αιώνα. Όργανα, Είδη, Πρόσωπα», στο: *Πρακτικά Β' Παγκοσμίου Συνεδρίου Αποκορωνιωτών «Αποκόρωνας: Παρελθόν και Προοπτική»*, Τόμος Β', Χανιά, Κοινωφελές Ίδρυμα «Αγία Σοφία» - Δήμος Αποκορώνου - Ινστιτούτο Επαρχιακού Τύπου - Ομοσπονδία Κρητικών Σωματείων Αποκορώνου Αττικής.

Μπουμπάρης Ν., 2005, «Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση», στο: Ν. Βερνίκος - Σ. Δασκαλοπούλου - Φ. Μπαντιμαρούδης - Ν. Μπουμπάρης - Δ. Παπαγεωργίου (επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες. Διαδικασίες, υπηρεσίες και αγαθά*, Αθήνα, Κριτική.

Macpherson C. B., 1986 [1962], *Ατομικισμός και ιδιοκτησία. Η πολιτική θεωρία του πρώιμου φιλελευθερισμού από τον Hobbes ως τον Locke*, Αθήνα, Γνώση.

Magrini T., 2000, "Manhood and Music in Western Crete: Contemplating Death", *Ethnomusicology*, 44 (3), pp. 429-459.

Manuel P., 2010, *Composition, Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present*, *Ethnomusicology*, 54 (1), 106-135.

Marcus G. E. & Fischer M. M.J., 2016, *Η ανθρωπολογία ως κριτική του πολιτισμού. Μια πειραματική στιγμή στις επιστήμες του ανθρώπου*, Αθήνα, Ηριδανός.

Marx K., 1983 [1964], *Προκαπιταλιστικοί οικονομικοί σχηματισμοί*, Αθήνα, Κάλβος.

Mauss M., 1979 [1923-1924], *Το δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής στις Αρχαϊκές Κοινωνίες*, Αθήνα, Καστανιώτης.

Mauss M., 2004 [1950], *Κοινωνιολογία και Ανθρωπολογία*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

McLuhan M., *Media: Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Αθήνα, Κάλβος.

Merriam A. P., 1976, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

Merriam A. P., 2014 [1977], «Ορισμοί της “συγκριτικής μουσικολογίας” και της “εθνομουσικολογίας”»: μια ιστορικο-θεωρητική προσέγγιση», στο: Ε. Καλλιμοπούλου - Α. Μπαλάντινα (επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*, Αθήνα, Ασίνη.

Müske J., 2018, “Dispositives of Sound Folk Music Collections, Radio, and the National Imagination, 1890s – 1960s”, στο: Morten Michelsen, Mads Krogh, Steen Kaargaard Nielsen, Iben Have (επιμ.), *Music Radio: Building Communities, Mediating Genres*, New York etc., Bloomsbury, pp. 163–188.

Νιτσιάκος Β., 2016, *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Ιωάννινα, Ισνάφι.

Negus K. & Pickering M., 2004, *Creativity, Communication and Cultural Value*, London - Thousand Oaks - New Delhi, Sage Publications.

Nelson C., 2010, *The invention of creativity: the emergence of a discourse*, Cultural Studies Review, 16 (2).

Nettl B., 2016 [2005], *Εθνομουσικολογία: Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*, Αθήνα, Νήσος.

Nettl B., 2016 [2005], «Έμπνευση και μόχθος: η δημιουργική διαδικασία», στο: *Εθνομουσικολογία: Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*, Αθήνα, Νήσος.

Notopoulos J., 1938, *Mnemosyne in Oral Literature*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 69, 465-493.

Notopoulos J., 1949, *Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 80, 1-23.

Notopoulos J., 1960, *The Genesis of an Oral Heroic Poem*, Greek-Roman and Byzantine Studies, 3, 135-144.

Ong W. J., 1997 [1982], *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη. Η εκτεχνολόγηση του λόγου*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Παναγιωτάκης Ν. Μ. (επιμ.), 1988, *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β', Ηράκλειο, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.

Πανόπουλος Π. (επιμ.), 2005, *Μουσική και ήχος: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις. Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Πανόπουλος Π., 2014, «Το δικαίωμα στον τόπο: Διαμάχες για τα όρια της πνευματικής ιδιοκτησίας του τραγουδιού στην ορεινή Νάξο», στο: Ε. Πλεξουσάκη (επιμ.), *Μεταμορφώσεις του εθνικισμού: Επιτελέσεις της συλλογικής ταυτότητας στην Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σ. 375-386.

Παπαδάκης Κ., 1989, “Κρητική” λύρα. Ένας μύθος. Η αλήθεια για την γνήσια κρητική παράδοση, Χανιά.

Παπαηλιάκης Μ. Δ., 2021, *Ανδριάντες και προτομές αγωνιστών των κρητικών επαναστάσεων 1770-1898*, Ηράκλειο.

Παπαταξιάρχης Ε., 1993, «Το παρελθόν στο παρόν. Ανθρωπολογία, Ιστορία και η μελέτη της νεοελληνικής κοινωνίας», στο: Ε. Παπαταξιάρχης - Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ανθρωπολογία και Παρελθόν. Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Παπαταξιάρχης Ε., 1998 [1992], «Ο κόσμος του καφεενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό», στο: Ε. Παπαταξιάρχης - Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Παπαταξιάρχης Ε., 2003, «Μαθήματα ανθρωπολογίας», στο: Μ. Sahlins, *Πολιτισμός και πρακτικός λόγος*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Παπαταξιάρχης Ε. - Παραδέλλης Θ. (επιμ.), 1993, *Ανθρωπολογία και Παρελθόν. Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Παπαταξιάρχης Ε. - Παραδέλλης Θ. (επιμ.), 1998 [1992], *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Πολίτης Ν., 1978 [1914], *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, Εκδόσεις Ε.Γ. Βαγιονάκη.

Πούχγερ Β., 2016, «Η έννοια της παράδοσης στις επιστήμες του πολιτισμού», στο: Μ. Βαρβούνης - Μ. Σέργης - Δ. Δαμιανού - Ν. Μαχά-Μπιζούμη - Γ. Θεοδωρίδου (επιμ.), *Η διαχείριση της παράδοσης, ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στον φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός οίκος Κ. και Μ. Αντ. Σταμούλη.

Pang L., 2012, *Creativity and Its Discontents. China's Creative Industries and Intellectual Property Rights Offences*, Durham and London, Duke University Press.

Papadatos I., 2019, *The Paréa: Participatory Musical Performances in the Island of Crete*, Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent.

Phillips L. & Jørgensen M.W., 2009 [2002], *Ανάλυση Λόγου. Θεωρία και Μέθοδος*, Αθήνα, Παπαζήσης.

Σβολόπουλος Κ., 1988, «Η περίοδος της Αυτονομίας», στο: Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β΄, Ηράκλειο, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.

Σηφάκης Γ. Μ., 1998, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σταυρακάκης Γ., 2008 [1999], *Ο Λακάν και το πολιτικό*, Αθήνα, Ψυχογιός.

Sahlins M., 2003 [1976], *Πολιτισμός και πρακτικός λόγος*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Said E. D., 1996 [1978], *Οριενταλισμός*, Αθήνα, Νεφέλη.

Saussure F., 1979 [1916], *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης.

Saulnier F., 1987, «Μερικές όψεις του κοινωνικού μετασχηματισμού σε ένα ορεινό χωριό της Κρήτης», στο: Σ. Δαμιανάκος (επιμ.), *Διαδικασίες κοινωνικού μετασχηματισμού στην αγροτική Ελλάδα: κοινωνιολογικές, ανθρωπογεωγραφικές, εθνολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.

Schäfer T. - Völter B., 2013, «Θέσεις υποκειμένου. Ο Michel Foucault και η βιογραφική έρευνα», στο: Γ. Τσιώλης - Ε. Σιούτη (επιμ.), *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Αθήνα, Νήσος.

Schechner R., 2011 [2006], *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, Αθήνα, Τελέθριον.

Seeger A., 2005 [1980], «Τραγούδα για την αδελφή σου: Η δομή και η επιτέλεση των τραγουδιών ακία στους Ινδιάνους Σούγια του Αμαζονίου», στο: Π. Πανόπουλος (επιμ.), *Μουσική και ήχος: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις. Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Small C., 2010, *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, Θεσσαλονίκη, Ιανός.

Sykäri V., 2016, *Words as events. Cretan Mantinádes in Performance and Composition*, Helsinki, Finnish Literature Society.

Τσαντηρόπουλος Α., 2004α, *Η βεντέτα στη σύγχρονη ορεινή κεντρική Κρήτη*, Αθήνα, Πλέθρον.

Τσαντηρόπουλος Α., 2004β, «Η φωτογραφική απεικόνιση ως αναπαράσταση και μνήμη εκλιπόντος προσώπου», άρθρο υπό δημοσίευση στο: Γ. Νικολακάκης - Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Το αβέβαιον του θανάτου. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Πρακτικά Συμποσίου Τμήματος Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης στην Παν/πολη Γάλλου 11-12 Δεκεμβρίου 2004, Ρέθυμνο.

Τσαντηρόπουλος Α., 2007, *Οικονομικός και κοινωνικός μετασχηματισμός στην ορεινή Κεντρική Κρήτη. Μια πρώτη προσέγγιση με αφορμή το ζήτημα των Ζωνιανών*, Αριάδνη, 13, 169-191.

Τσέτσος Μ. & Φούλιας Ι. (επιμ.), 2008, *W.A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νεφέλη.

Τσίργιαλου Α., 2006, «Στέφανος Ιδομ. Φιωτάκης: Φωτογράφος 1881 έως 8.4.1971. A Mirror of Crete», *Μουσείο Μπενάκη*, 6, 121-141.

Τσιώλης Γ., 2013, «Οι βιογραφικές (ανα)κατασκευές της κοινωνικής εμπειρίας. Προκλήσεις και προοπτικές της ανακατασκευαστικής βιογραφικής έρευνας», στο: Γ. Τσιώλης - Ε. Σιούτη (επιμ.), *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Αθήνα, Νήσος.

Τσιώλης Γ., 2014, *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*, Αθήνα, Κριτική.

Τσιώλης Γ. - Σιούτη Ε. (επιμ.), 2013, *Βιογραφικές (ανα)κατασκευές στην ύστερη νεωτερικότητα. Θεωρητικά και μεθοδολογικά ζητήματα της βιογραφικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*, Αθήνα, Νήσος.

Thompson P., 2002 [1978], *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία*, Αθήνα, Πλέθρον.

Turner V., 2015 [1982], *Από την τελετουργία στο θέατρο. Η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, Αθήνα, Ηριδανός.

Turner V., 1991 [1969], *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York, Cornell University Press.

Vernier B., 2001 [1991], *Η κοινωνική γένεση των αισθημάτων. Πρωτότοκοι και υστερότοκοι στην Κάρπαθο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.

Weber M., *Η μεθοδολογία των κοινωνικών επιστημών*, Αθήνα, Παπαζήση.

Wilf E., 2014, *Semiotic Dimensions of Creativity*, *Annual Review of Anthropology*, 43, 397–412.

Williams R., 1983 [1976], *Keywords: a vocabulary of culture and society*, New York, Oxford University Press.

Williams R., 1994, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Αθήνα, Γνώση.

Wittgenstein L., 1977 [1953], *Φιλοσοφικές έρευνες*, Αθήνα, Παπαζήσης.

Φουρναράκης Κ. Π., 2018, *Το ποίημα του Χατζημιχάλη Γιάνναρη «Γάμος Κρητικός εις Λάκκους Κυδωνίας»*, 1864, Χανιά.

Χαλδαιάκη Ε., 2018, *Ο Κ. Α. Ψάχος και η συμβολή του στην καταγραφή και μελέτη ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Αθήνα, Orpheus.

Χατζηπανταζής Θ., 1986, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Στιγμή.

Ψάχος Κ., 1930, *50 Δημόδη Άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης. Συλλογή Ωδείου Αθηνών*, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

Παράρτημα: Εικόνα - Μουσική - Κείμενο

(Το υλικό του παραρτήματος περιέχεται στον συνοδευτικό ψηφιακό δίσκο)

1. Εικόνα

- 1.1. Φωτογραφίες του Πλακιανού
- 1.2. Ο Πλακιανός στον κινηματογράφο

2. Μουσική

- 2.1. Μαγνητοταινία 85
- 2.2. Μαγνητοταινία 8779_01
- 2.3. Μαγνητοταινία 10838

3. Κείμενο

- 3.1. Οι σημειώσεις του Πλακιανού
- 3.2. Το τετράδιο του Πλακιανού