

ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ HISTORICA

Κυκλοφοροῦν δύο φορές τό χρόνο

Ι Δ Ρ Υ Τ Ε Σ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΑΓΙΑΣ - ΣΠΥΡΟΣ ΑΣΔΡΑΧΑΣ - ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΗΛΙΟΥ - ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Δ Ι Ε Υ Θ Υ Ν Σ Η

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΞΗΣ: ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗΣ - ΠΟΠΗ ΠΟΛΕΜΗ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ» - ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Ο Ν Ι Κ Η Ε Π Ι Τ Ρ Ο Π Η Σ Υ Ν Ε Ρ Γ Α Τ Ω Ν

ΣΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΡΒΑΝΙΤΑΚΗΣ, ΕΛΙΖΑ ΑΝΝΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ,
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΖΕΗ, ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΡΑΒΑΣ,
ΝΙΚΟΣ ΚΑΡΑΠΙΔΑΚΗΣ, ΚΩΣΤΗΣ ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΣ, ΤΟΝΙΑ ΚΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, ΗΛΙΑΣ ΚΟΛΟΒΟΣ,
ΑΝΔΡΕΑΣ ΛΥΜΠΕΡΑΤΟΣ, ΑΝΝΑ ΜΑΘΑΙΟΥ, ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΜΑΤΘΙΟΠΟΥΛΟΣ,
ΡΙΚΑ ΜΠΕΝΒΕΝΙΣΤΕ, ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ, ΠΟΠΗ ΠΟΛΕΜΗ, ΝΙΚΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ,
ΤΑΣΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΣΕΒΑΣΤΑΚΗΣ

Περιεχόμενα

Η ΧΟΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

<i>Ἀνδρέας Λυμπεράτος</i>	Εἰσαγωγικό σημεῖωμα	5
<i>Ἄννα Κορνάκη</i>	Εὐρωπαϊοὶ περιηγητές στά Βαλκάνια: διερευνώντας ἡχοτοπία στήν Ἑλλάδα τοῦ 19ου αἰώνα	7
<i>Nazan Maksudyan</i>	Συνάντηση καί μνήμη σέ ὀθωμανικά ἡχοτοπία: ἓνα ὀπτικοακουστικό ἄλμπουμ τῶν φωνῶν τῶν πλανόδιων πωλητῶν	32
<i>Ἀνδρέας Λυμπεράτος</i>	Νεωτερικότητα καί δυσανεξία: ἡ μαρτυρία τοῦ ἤχου στίς βαλκανικές πρωτεύουσες (1880-1912)	61
<i>Ἄννα Παπαέτη</i>	Ἡχοτοπία τοῦ τραύματος: ἡχητική βία, ἀκουστική μαρτυρία καί ἡ ἠθική τῆς ἀκρόασης	80
<i>Γιώργος Νικολάου</i>	Παραγωγή, φορολογία καί ἐμπόριο δημητριακῶν στήν Ἑπειρο (1800-1820): μέ βάση τό δημοσιευμένο Ἀρχεῖο τοῦ Ἄλῃ πασᾶ	101
<i>Δημήτρης Ἀρβανιτάκης</i>	Ὑμνώντας τήν Ἐπανάσταση ἢ Σημειώσεις γιά τή νέα ποίηση τῶν Ἑλλήνων	117
<i>Μαρία Ρεπούση</i>	Σχολική ἱστοριογραφία καί φύλο 1970-2020	143

Ήχοτοπία του τραύματος:

ήχητική βία, ακουστική μαρτυρία και ή ηθική τής ακρόασης

Οί φυλακές και τά κρατητήρια συνιστούν μορφές θεσμικής εξουσίας αλλά και χώρους όπου διαδραματίζονται μιά σειρά από αγώνες. Σέ αυτό τό πλαίσιο ό ήχος άποκτά μιά μεγάλη δυναμική, έχοντας τή δυνατότητα νά μεταμορφώσει τόν χώρο και τόν χρόνο γιά τούς κρατούμενους είτε άρνητικά είτε θετικά ή πολλές φορές μέ πιό σύνθετους τρόπους. Ή προσπάθειά μας νά άφουγκραστούμε τά ήχοτοπία χώρων κράτησης ως (ήχητικοί) μάρτυρες –στόν βαθμό πού αυτό είναι έφικτό– μάς δίνει τή δυνατότητα νά έξετάσουμε τόν μηχανισμό τής εξουσίας (carceral power) στους χώρους αυτούς, αλλά και τήν ίδια τή δυναμική τής ήχητικής έμπειρίας. Τό άρθρο πραγματεύεται τά ήχοτοπία του τραύματος σέ χώρους κράτησης κατά τήν περίοδο τής δικτατορίας τών συνταγματαρχών (1967-1974). Έξετάζει τή χρήση του ήχου και τής μουσικής ως μέσων βασανισμού και σκληρής, άπάνθρωπης και έξευτελιστικής μεταχείρισης. Ταυτόχρονα διερευνά τούς τρόπους μέ τούς όποιους οί κρατούμενοι έπαναδιεκδικούν τόσο τή μουσική όσο και τόν ήχο ως εργαλεία έπιβίωσης και άλληλεγγύης μέσα από τά όποια αναδύονται ως δρώντα ύποκειμένα. Τό άρθρο βασίζεται σέ συνεντεύξεις μέ πολιτικούς κρατούμενους και δύο στρατιώτες τής ΕΣΑ καθώς και σέ άρχαιακή έρευνα. Έμφαση δίνεται στις άντιφάσεις και τίς άνακολουθίες πού πολλές φορές χαρακτηρίζουν τίς μαρτυρίες έπιζώντων. Τί είναι αυτό τό όποιο μάς έπικοινωνούν άναφορικά μέ τήν ήχητική έμπειρία και τήν ακουστική μαρτυρία σέ συνθήκες κράτησης; Τί είδους ακρόαση προϋποθέτει ή προσπάθειά μας νά κατανοήσουμε τό πλέγμα του ήχου, του τραύματος και τής μνήμης έτσι ώστε νά άντιληφθούμε τή δυναμική τής ήχητικής έμπειρίας;

Ήχος και τεχνολογία του τρόμου

Ή δικτατορία τών συνταγματαρχών είναι ένα από τά πρώτα καταγεγραμμένα παραδείγματα χρήσης του ήχου και τής μουσικής ως μέρους ενός συνδυασμού

Τό κείμενο αυτό γράφτηκε στό πλαίσιο του εύρωπαϊκού έρευνητικού προγράμματος ERC Consolidator Grant MUTE - Soundscapes of Trauma: Music, Sound, and the Ethics of Witnessing (χορηγοδοτήθηκε από τό Ευρωπαϊκό Συμβούλιο Έρευνας [ΕΣΕ], στό πλαίσιο του προγράμματος έρευνας και καινοτομίας τής Ευρωπαϊκής Ένωσης «Ορίζων 2020» [συμφωνία έπιχορήγησης άρ. 1011002720]).

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία και ή ήθική τής άκρόασης

μεθόδων βασανισμού πού έμφανίστηκαν τή δεκαετία του 1960 διεθνώς. Πρόκειται για ένα άλμα στην τεχνολογία του τρόμου, τό όποιο διαμόρφωσε καθοριστικά τίς μεθόδους άνάκρισης και βασανισμού μέχρι σήμερα. Οί πρακτικές αυτές δέν έστιάζουν τόσο στον σωματικό πόνο ούτε αφήνουν όρατά σημάδια στο σώμα, μιά εξέλιξη πού συνδέεται άμεσα με τίς διεθνείς συνθήκες οι όποιες ύπογράφηκαν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο καθώς και τό διεθνές δίκαιο άναφορικά με τά ανθρώπινα δικαιώματα. Βασίστηκαν σε πανεπιστημιακή έρευνα πού έγινε τή δεκαετία του 1950 σε τμήματα Ψυχολογίας σε χώρες όπως τό Ένωμένο Βασίλειο, οι ΗΠΑ και ό Καναδάς¹. Κινητήρια δύναμη τής έρευνας αυτής ύπήρξε τό ένδιαφέρον των Άμερικανών για τή λεγόμενη «πλύση έγκεφάλου» των Σοβιετικών, τό όποιο έντάθηκε μετά τον πόλεμο στην Κορέα και τήν έπιστροφή Άμερικανών αιχμαλώτων πού είχαν άυτομολήσει².

Στόν πόλεμο τής Κορέας είναι ή πρώτη φορά πού ή μουσική και ό ήχος άναφέρονται στο πλαίσιο άνακριτικών μεθόδων τουλάχιστον για τόν άμερικανικό στρατό, σύμφωνα με τόν Herb Friedman, ειδικό ψυχολόγο του άμερικανικού στρατού³. Έπιπλέον ή άναφορά (debrief) των στρατιωτών για τίς μεθόδους χειραγώγησης πού είχαν ύποστεί στην Κορέα όδήγησε στη δημιουργία του προγράμματος εκπαίδευσης «Έπιβιώνω, Ξεφεύγω, Άντιστέκομαι, Δραπετεύω» (Survive, Evade, Resist, Escape – SERE) με στόχο τήν άνάπτυξη μηχανισμών αντίστασης σε περίπτωση αιχμαλώτισης⁴. Σύμφωνα με τήν εκπαίδευση αυτή, οι στρατιώτες ύποβάλλονται σε στέρηση ύπνου, εικονικό πνίγμό (waterboarding), άπομόνωση σε πολύ μικρούς χώρους, έκθεση σε άκραίες θερμοκρασίες και σε συνεχόμενο, δυνατό ήχο, καθώς και σε έξευτελισμό (σεξουαλικό, θρησκευτικό), μεταξύ άλλων⁵. Τήν ίδια περίοδο, ή Κεντρική Ύπηρεσία Πληροφοριών των ΗΠΑ (CIA) χρηματοδότησε τό πρόγραμμα MKUltra, πού έστίασε στη διερεύνηση τής «πλύσης έγκεφάλου». Άρχικά τό πρόγραμμα εξέτασε τή χρήση φαρμακευτικών και ψυχοτρόπων ουσιών, ώστόσο άργότερα έπικεντρώθηκε σε ένα συνδυασμό μεθόδων οι όποιες θεωρήθηκαν πιο έπιτυχείς όσον άφορᾶ τή χειραγώγηση των κρατουμένων. Άξίζει νά σημειωθεί έδώ ότι τά εύρήματα τής CIA ήταν άρκετά κοντά

1. Βλ. Alfred W. McCoy, *A Question of Torture. CIA Interrogation. From the Cold War to the War on Terror*, Νέα Ύόρκη 2006, σ. 7-17· Michael Otterman, *American Torture from the Cold War to Abu Ghraib and Beyond*, Μελβούρνη 2007.

2. Τό έρευνητικό πρόγραμμα Hidden Persuaders, με έπιστημονικό ύπεύθυνο τόν ιστορικό Daniel Pick, καθηγητή στο Birbeck του Πανεπιστημίου του Λονδίνου, εξέτάζει τίς διάφορες πτυχές τής πλύσης έγκεφάλου κατά τή δεκαετία του '50. Βλ. http://www7.bbk.ac.uk/hidden_persuaders.

3. Tristan Chyrtroschek, *Songs of War: Music as Weapon*, 2010 (ντοκιμαντέρ – 00:11:3200:12:00).

4. Συνέντευξη Herb Friedman στο: Tristan Chyrtroschek, *Songs of War* (00:12:02-00:13:37).

5. Jane Mayer, «The Black Sites. A Rare Look Inside the CIA's Secret Interrogation Program», π. *The New Yorker*, 5 Αύγουστου 2007.

στis μεθόδους του προγράμματος SERE, παρόλο που αποσκοποῦσαν σέ διαμετρικά αντίθετους στόχους⁶.

Οί τεχνικές αυτές βασίζονται σέ νέες αντίληψεις περί πόνου που προκύπτουν αυτή τήν περίοδο. Πυρήνα τους αποτελεί ή παραποίηση και ό έλεγχος του περιβάλλοντος κράτησης (manipulation of captive environments) με τρόπο που νά απομονώνει όσο τό δυνατό περισσότερο τόν κρατούμενο δημιουργώντας τό αίσθημα τής «μαθημένης άνημπορίας» (learned helplessness)⁷. Η αποτελεσματικότητά τους έγκειται στον συνδυασμό τους, ό όποιος περιλαμβάνει μεταξύ άλλων: απομόνωση, στάσεις που προκαλούν πόνο (stress positions), στέρηση ύπνου, φαγητού και νερού, άποστέρηση των αισθήσεων, έναλλαγές από κρύο σέ ζέστη ή από σκοτάδι σέ φώς, καθώς και έκθεση σέ συνεχόμενο ήχο ή μουσική. Σέ αντίθεση με παλαιότερες μεθόδους, δέν έστιάζουν τόσο στην προέκταση πόνου στο σώμα, παρόλο που οι έπιπτώσεις τους δέν είναι μόνο ψυχολογικές αλλά και σωματικές, ενώ βασίζονται σέ πολιτισμικές αντίληψεις άναφορικά με τό τί θεωρείται έντονος πόνος – και άρα συνιστά βασανιστήριο.

Η χρήση τής μουσικής σέ αυτό τό πλαίσιο είναι ένδεικτική, άφου από τήν αρχαιότητα μέχρι σήμερα θεωρείται ως μία τέχνη που έξευγενίζει και καλλιεργεί. Η αντίληψη αυτή έχει υποβαθμίσει –και σέ μεγάλο βαθμό άποσιωπήσει– τή μακρά χρήση τής μουσικής ως μέσου τιμωρίας, έξευτελισμού και τρόμου ιστορικά. Αυτό τό σημείο είναι κεντρικό όσον άφορα τή δυσκολία του νά άντιληφθεί τό κοινωνικό σύνολο αλλά και κάποιες φορές οι ίδιοι οι έπιζώντες και οι δεσμοφύλακες τή μουσική ως ένα άναπόσπαστο κομμάτι των βασανιστηρίων. Πά παράδειγμα, πολιτικοί κρατούμενοι τής Δικτατορίας στην Ελλάδα, οι όποιοι βασανίστηκαν και με μουσική, αρχικά θεώρησαν ότι αυτή άκουγόταν από κάποιο ραδιόφωνο με στόχο νά πνίξει τίς κραυγές τους, παρόλο που τόνισαν τόν τρόπο που τούς προκαλούσε. Όστόσο, μέσα από έρωτήσεις άναφορικά με τίς έναλλαγές των προγραμμάτων, του ρεπερτορίου και των έκφωνητών, άνέφεραν ότι συγκεκριμένα τραγούδια έπαίζαν σέ λούπα κατά τή διάρκεια του βασανισμού τους. Η δυσκολία αυτή δέν όφείλεται μόνο στο γεγονός ότι οι κρατούμενοι άντιλαμβάνονταν τή μουσική ως κάτι θετικό, αλλά και στην άπαξίωση που ένιωθαν προς τούς δικτάτορες, τούς όποιους δέν ήθελαν νά πιστώσουν με τέτοιου τύπου έπιστημονικά βασανιστήρια. Έπιπλέον, ή μουσική άποτελούσε άναπόσπαστο μέρος τής αντίστασης έκτός και έντός φυλακής και ήταν κάτι τό όποιο οι κρατούμενοι δέν ήθελαν νά παραχωρήσουν σέ αυτούς.

6. Κάποιοι άναλυτές ύποστηρίζουν ότι μετά τόν πόλεμο στο Βιετνάμ αυτός ό συνδυασμός μεθόδων βασανισμού έγκαταλήφθηκε από τή CIA. Έντοπίζουν τή επαναφορά τους στον λεγόμενο «πόλεμο κατά τής τρομοκρατίας», μέσω πρώην ψυχολόγων του Άμερικανικού στρατού, οι όποιοι γνώριζαν τίς μεθόδους του SERE και έργοδοτήθηκαν ως έξωτερικοί συνεργάτες-άνακριτές (contractors). Βλ. J. Mayer, «The Black Sites...», ό.π.

7. Βλ. Metin Başođlu (έπιμ.), *Torture and Its Definition in International Law. An Interdisciplinary Approach*, Όξφόρδη-Νέα Υόρκη 2017, σ. 49-59, 409-432.

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία καί ή ήθική τής άκρόασης

Ένδεικτική είναι επίσης ή μαρτυρία του πρώην δεσμοφύλακα στη ναυτική βάση των ΗΠΑ στο Γκουαντάναμο (Κούβα) Chris Arendt, στο ντοκιμαντέρ *Songs of War: Music as Torture (Τραγούδια του πολέμου: ή μουσική ως βασανιστήριο)*⁸. Όπως εξηγεί ό Arendt, αρχικά θεωρούσε ότι μόνο ό έντονος σωματικός πόνος συνιστούσε βασανιστήριο – για παράδειγμα, τό ξερίζωμα νυχιών ή τό ήλεκτροσόκ. Του πήρε χρόνο νά άντιληφεί τόν τρόπο μέ τόν όποιο ή έκκωφαντική μουσική, σέ συνδυασμό μέ στάσεις πού προκαλοϋν πόνο, παρατεταμένη άπομόνωση καί έναλλαγές μεταξύ κρύου καί ζέστης, φωτός καί σκοταδιού, συνιστούσε βασανιστήριο. Παρόμοιες άντιλήψεις εξέφρασε ό στρατιώτης τής ΕΣΑ «Γ», ό όποιος είχε ύπηρετήσει στο ΕΑΤ/ΕΣΑ μεταξύ 1972 καί 1973. Όπως χαρακτηριστικά μου είπε, στο ΕΑΤ/ΕΣΑ δέν χρησιμοποιούσαν έπιστημονικού τύπου βασανιστήρια, όπως για παράδειγμα ήλεκτροσόκ, αλλά κυρίως τίς γροθιές τους καί τά πόδια τους, άπομόνωση καί στάσεις πού προκαλοϋσαν πόνο, μεταξύ άλλων⁹. Σέ άντίθεση μέ τόν Άρεντ, ό «Γ» δέν έχει άντιληφθεί τό γεγονός ότι οι πρακτικές πού χρησιμοποιήθηκαν στο ΕΑΤ/ΕΣΑ ήταν οι πλέον έπιστημονικές τής εποχής.

Τό πρώτο ανακριτικό έγχειρίδιο τής CIA, τό όποιο βασίζεται –καί συνοψίζει– αυτή τήν έρευνα καί τίς νέες ανακριτικές μεθόδους είναι τό *Kubark Counter Intelligence Interrogation Manual* (1963). Όπως αναφέρει, ή συνεχής εκθεση σέ μία σειρά άπό μεθόδους καί πρακτικές¹⁰, οι όποιες δημιουργούν μία συνθήκη άγχους, φόβου, ευάλωτότητας καί πανικού, θεωρείται περισσότερο άποτελεσματική άπ' ό,τι ή ίδια ή αίσθηση του πόνου: «Ό έλεγχος του ανακρινόμενου σπάνια μπορεί νά έδραιωθεί δίχως τόν έλεγχο του περιβάλλοντός του» ... «Η άπειλή του πόνου πυροδοτεί φόβους πολύ πιο έπιβλαβείς άπό ό,τι ή άμεση αίσθηση του πόνου»¹¹. Παρόμοια συμπεράσματα αναφέρουν ειδικοί του μετατραυματικού συνδρόμου (PTSD), υπογραμμίζοντας ότι ή συνεχής εκθεση στον φόβο καί ή αίσθηση άπώλειας έλέγχου δημιουργούν τήν αίσθηση μιας «μαθημένης άνημπορίας», πού μπορεί νά άποβεί πιο έπιζήμια άπ' ό,τι μέθοδοι οι όποιες στοχεύουν πιο άμεσα στην πρόκληση πόνου στο σώμα¹². Στόχος των μεθόδων αυτών είναι νά δη-

8. Συνέντευξη Chris Arendt στο: Tristan Chyrtroschek, *Songs of War: Music as Weapon* (A&O Buro, 2010 – ντοκιμαντέρ 00:07:1500:10:49).

9. Συνέντευξη μέ τόν «Γ», Αθήνα 2011, 2012.

10. CIA, *Kubark Counter Intelligence Interrogation Manual*, 1963. Σύμφωνα μέ μουσική εκθεση, πού συντάχθηκε για τόν Γραμματέα Άμυνας των ΗΠΑ Dick Cheney τό 1992, τό *Kubark* καί άλλα έγχειρίδια τά όποια βασίζονται σέ αυτή τήν προσέγγιση καταδικάστηκαν γιατί περιλάμβαναν «προσβλητικό καί μή άποδεκτό ύλικό» ... «άναφορικά μέ τά άνθρώπινα δικαιώματα.» Βλ. Άνώνυμος, «Prisoner Abuse: Patterns from the Past», *National Security Archive Electronic Briefing Book no. 122* (The National Security Archive), <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB122/> [προσπέλαση: 23/2/2020].

11. CIA, *Kubark*, ό.π., σ. 4, 86.

12. Metin Başoğlu, «A Multivariate Contextual Analysis of Torture and Cruel, Inhuman and Degrading Treatment: Is the Distinction Real or Apparent?», *Archives of General Psychiatry*, τ.

μιουργηθεί μιά νεφελώδης συνθήκη (cloud), ένας σωματικός και ψυχικός αποκλεισμός, μέσα από τόν οποίο ό κρατούμενος αποξενώνεται από τό έξωτερικό του περιβάλλον αλλά και τόν ίδιο του τόν έαυτό, και αφήνεται στό έλεος του άνακριτή. Στο πλαίσιο αυτό ή μουσική και ό ήχος συνιστούν μιά δλιστική επίθεση τόσο στό σώμα όσο και στό μυαλό τών κρατουμένων. Δημιουργούν αυτό τό οποίο καλῶ «ήχητικό αποκλεισμό» (sonic enclosure), ό οποίος έξουδετερώνει όποιαδήποτε αίσθηση έξωτερικού ή έσωτερικού χώρου, άπολυτοποιώντας τήν αίσθηση τής άπομόνωσης, τής άποσύνδεσης και τής άποξένωσης. Μήν μπορώντας νά σκεφτούν, νά προσεχηθοούν ή νά διαλογιστούν, οί κρατούμενοι βιώνουν μιά άπόλυτη αίσθηση εύλωτότητας και άπώλειας έλέγχου.

Χαρακτηριστική είναι ή μαρτυρία του Ruhai Ahmed, ό όποιος είχε κρατηθεί στό Γκουαντάναμο κατά τόν λεγόμενο «πόλεμο κατά τής τρομοκρατίας». Όπως σημειώνει, ή προσθήκη τής μουσικής στην ίεροτελεστία τών βασανιστηρίων έκανε τήν κατάσταση πολύ πιό δύσκολη γιατί ένιωθε ότι ή μουσική τόν οδηγούσε στην τρέλα¹³. Μιά παρόμοια έμπειρία άναφέρει ό Clive Stanford, δικηγόρος του πρώην κρατούμενου στό Γκουαντάναμο Binyam Mohamed, ό όποιος του μίλησε έκτενωσ για τή διαφορά τών λεγόμενων «ψυχολογικών» και «σωματικών» βασανιστηρίων, δίνοντας έμφαση στον μουσικό βασανισμό. Σύμφωνα μέ τόν Stanford, ό Mohamed του παρέθεσε δύο ένδεχόμενα βασανιστηρίων, ρωτώντας τον ποιό θά διάλεγε. Στο ένα θά έχανε τήν όρασή του και στό άλλο τό μυαλό του: «Όσο τρομακτικό κι αν είναι νά μήν βλέπεις, για τούς περισσότερους άνθρωπους ή τρέλα είναι κάτι χειρότερο... και κάπου εκεί καταλαβαίνει κανείς πώς λειτουργεί ό μουσικός βασανισμός»¹⁴.

Ήχητική θία στό κρατητήρια τής Δικτατορίας: EAT/ΕΣΑ

Ή έλληνική περίπτωση άποτελεί σταθμό στή μελέτη τών βασανιστηρίων διεθνωσ, όχι μόνο γιατί υπάρχει μιά πληθώρα από αυτοβιογραφικά συγγράμματα πολιτικών κρατουμένων για τήν έμπειρία τους στό κρατητήρια, τίς φυλακές και τήν έξορία, αλλά κυρίως γιατί υπάρχει μιά σειρά από δίκες στις όποιες καταγράφονται οί νέες αυτές πρακτικές άνάκρισης και βασανισμού: άφενός ή λεγόμενη «έλληνική ύπόθεση» στό Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Άνθρωπίνων Δικαιωμάτων στό

64, 2010, σ. 277-284: Metin Başoğlu, «Definition of Torture in US Law. Does It Provide Legal Cover for Enhanced Interrogation Techniques?» στό: Metin Başoğlu (έπιμ.), *Torture and Its Definition in International Law. An Interdisciplinary Approach*, Όξφόρδη - Νέα Ύόρκη 2017, σ. 409-432: Metin Başoğlu - Harnán Reyes, «Control as a Defining Characteristic of Torture. A Learning Theory Analysis of the Kubark Interrogation Manual», στό *ίδιο*, σ. 49-59.

13. Μαρτυρία Ruhai Ahmed, «Reprieve: Pull The Plug on Torture Music – Ruhai Ahmed», [https://www.youtube.com/watch?v=_EuIIAiFWQc-\[προσπέλαση: 20/2/2020\]](https://www.youtube.com/watch?v=_EuIIAiFWQc-[προσπέλαση: 20/2/2020]).

14. Clive Stafford στό: Musicians Union και Reprieve, *Zerodb (against music torture)*, https://www.youtube.com/watch?v=B5Cglt_MdF8 [προσπέλαση: 20/2/2022].

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία και ή ήθική τής άκρόασης

Στρασβουόργγο, άφετέρου οί λεγόμενες δίκες τών βασιανιστών τό 1975 (Άθήνα, Χαλκίδα, Πάτρα). Οί πηγές σκιαγραφούν άποσπασματικά τή χρήση του ήχου και τής μουσικής κατά τή διάρκεια τών βασιανιστηρίων, τήν όποία έπιβεβαιώνουν και έμπλουτίζουν μέ τίς μαρτυρίες τους πολιτικοί κρατούμενοι μέ τους όποιους συνομίλησα¹⁵. Ο ήχος παρουσιάζεται σέ τέσσερις χώρους κράτησης στήν Άθήνα –ΕΑΤ/ΕΣΑ, Κέντρο Έκπαίδευσης ΕΣΑ (ΚΕΣΑ)¹⁶, Άσφάλεια Πειραιά, Άσφάλεια Άθηνών– και άναδεικνύεται σέ άναπόσπαστο μέρος τής ίεροτελεστίας του βασιανισμού. Ένδεικτικό είναι μάλιστα τό γεγονός ότι στό βιβλίο του *Η προπαγάνδα* (1967) ό Γεώργιος Γεωργαλάς, ό όποιος ύπήρξε στέλεχος του ιδεολογικού μηχανισμού του καθεστώτος, άναφέρει τή χρήση συνεχόμενου έντονου ήχου έτσι ώστε νά «σπάσει» ό κρατούμενος και νά όμολογήσει¹⁷. Συγκεκριμένα, στό κεφάλαιο του μέ τίτλο «Η πλύσις έγκεφάλου», ό Γεωργαλάς περιγράφει τά πειράματα πού έγιναν διεθνώς αλλά και τίς πρακτικές πού άναφέρει τό *Kubark*, τίς όποιες συναντούμε σέ μαρτυρίες έπιζώντων πού κρατήθηκαν στό ΕΑΤ/ΕΣΑ (βλ. πύό κάτω)¹⁸. Τό γεγονός ότι ό Γεωργαλάς δίδαξε τίς θεματικές αυτές (προπαγάνδα, πλύση έγκεφάλου) σέ άκαδημίες του στρατού¹⁹, ύπογραμμίζει τό ότι ό ήχος και ή μουσική δέν χρησιμοποιήθηκαν για νά καλύψουν τους ήχους τών βασιανιστηρίων όπως θεωρήθηκε αρχικά²⁰. Είναι ένδεικτικό έπίσης του διεθνούς χαρακτήρα τών βασιανιστηρίων και τής διάχυσης πού γινόταν σέ συμμαχικό έπίπεδο κατά τήν περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.

Η χρήση τής μουσικής αλλά και του ήχου συναντάται στό Εϊδικό Άνακριτικό Τμήμα τής Έλληνικής Άστυνομίας (ΕΑΤ/ΕΣΑ), τό όποιο ιδρύθηκε τό 1968. Ο συνδυασμός τών βασιανιστηρίων εκεί περιλάμβανε άπομόνωση, όρθοστασία (πολλές φορές στό ένα πόδι), άποστέρηση ύπνου, φαγητού και νερού, κτυπήματα, είκονικές εκτελέσεις, ύποχρεωτικό τραγούδι ή χορό, έξευτελισμούς και συνεχόμενο ήχο όπως κτυπήματα σέ μεταλικές πόρτες, φωνές αυτών πού βασιανίζονταν, φωνές τών δεσμοφυλάκων, τραγούδια τών δεσμοφυλάκων όταν έπέστρεφαν μεθυσμένοι τά βράδια και τρομοκρατούσαν τους κρατουμένους, καθώς και συνε-

15. Οί συνεντεύξεις έγιναν τό 2010, 2011 και 2012.

16. Μαρτυρία Άγγελου Πνευματικού, στό: Τζέιμς Μπέκετ, *Βαρβαρότητα στήν Ελλάδα 1967-1969*, Άθήνα 1997, σ. 101.

17. Γεώργιος Γεωργαλάς, *Η προπαγάνδα. Μεθοδική και τεχνική τής άγωγής τών μαζών*, Άθήνα 1967, σ. 200.

18. στό *ίδω*, σ. 196-210.

19. Συνέντευξη μέ τόν «Ζ»: στρατηγός ό όποιος βασιανίστηκε και έξορίστηκε για τήν αντίδικτατορική του δράση. Σάν φοιτητής στή στρατιωτική άκαδημία παρακολούθησε «σχολείο προπαγάνδας» στό όποιο δίδαζε ό Γεώργιος Γεωργαλάς.

20. Τό γεγονός ότι τό ΕΑΤ/ΕΣΑ δέν βρισκόταν σέ μία πολυκατοικημένη περιοχή αλλά συνόρευε μέ τό Πάρκο Έλευθερίας και τά νοσοκομεία του στρατού και του ναυτικού, θέτει ύπό άμφισβήτηση τό έπιχείρημα αυτό.

Άννα Παπάετη

χόμενη μουσική από τὰ μεγάφωνα. Σύμφωνα μέ συνεντεύξεις πού πήρα από πολιτικούς κρατούμενους, τὰ μεγάφωνα έπαιζαν δημοφιλή (έλληνικά) τραγούδια τής έποχής σέ λούπα, έπιτυχίες τής έποχής, τὰ όποια οί κρατούμενοι άντιλαμβάνονταν ώς βαθιά είρωνικά.

Χαρακτηριστική είναι ή μαρτυρία του «Δ» ό όποιος συνελήφθη στις 25 Μαΐου 1973 για τή συμμετοχή του στό κίνημα του Ναυτικού: «16 Ίουνίου του '73 μέ πήγαν στό ΕΑΤ ΕΣΑ για μία βδομάδα» ... «Τό μόνο τό όποιο θυμάμαι ήταν ότι νυχθημερόν βάζανε ένα τραγούδι, τό όποιο τό θυμάμαι, δέν τό ξεχνάω... είναι... “πάμε στή ζούγγλα μέ τόν Ταρζάν”. Νυχθημερόν. Στή διαπασών» ... «Έπαναλαμβανόμενο. Είναι σάν τή σταγόνα. Σου σπάει τὰ νεύρα» ... «Καί ύπήρχαν βέβαια και οί διάφοροι θόρυβοι, κραυγές. Όρισμένες είκονικές κραυγές. Δηλαδή φωνάζαν αυτοί μεταξύ τους» ... «Όρθοστασία συνέχεια. Χωρίς κρεβάτι, χωρίς τίποτα»... «Ό “Ταρζάν” συνέχεια. Αυτό μου έχει μένει στή μνήμη. Αυτό έχει έντυπωθει. Κι ένα άλλο. “Καραβάκια στό Αίγαίο” [“Άσπρα, κόκκινα, κίτρινα, μπλέ”] τό όποιο ήτανε λίγο είρωνικό»... «Μία επανάληψη πού σου 'σπαγε τό κεφάλι, δέν σ' άφηνε νά κοιμηθείς.

Καί τὰ δύο τραγούδια τὰ όποια αναφέρει ό «Δ» είναι βαθιά είρωνικά στό πλαίσιο τής κράτησης και τής άνάκρισης. Ό «Ταρζάν» είναι ίσως τό πιο παράδοξο παράδειγμα. Άν και άντι-χουντικό τραγούδι, κατάφερε νά περάσει τή λογοκρισία, παρά τό γεγονός ότι οί στίχοι του μιλούσαν για άντίσταση και έξέγερση. Όλοι οί συνομιλητές μου πού κατέγραψαν τή μουσική ώς μέρος των βασανιστηρίων τους, άνέφεραν τό τραγούδι αυτό. Όλοι τους άγνοούσαν και δυσκολεύτηκαν νά πιστέψουν ότι συνθέτης του «Ταρζάν» ήταν ό Πάννης Μαρκόπουλος και όχι κάποιος συνθέτης συνδεδεμένος μέ τό καθεστώς. Τό δεύτερο τραγούδι «Άσπρα, Κόκκινα, Κίτρινα, Μπλέ» (1972) τής Βίκυς Μοσχολιού, σέ μουσική Δήμου Μούτση –ένα έρωτικό τραγούδι μέ θέμα τό Αίγαίο–, είναι άκόμα πιο είρωνικό στό πλαίσιο τής άνάκρισης, όπου έχουμε άπλους στρατιώτες νά βασανίζουν ύψηλόβαθμους αξιωματικούς του Ναυτικού.

Ή πιο λεπτομερής μαρτυρία είναι εκείνη του Ίλαρχου «Φ», ό όποιος συνελήφθη στις 31 Μαΐου 1973 και μεταφέρθηκε στό ΕΑΤ/ΕΣΑ, όπου πέρασε έννιά μέρες σέ όρθοστασία, χωρίς ύπνο και νερό. Έκτός από τόν «Ταρζάν», ό «Φ» άνέφερε δύο άλλα τραγούδια: τό «Όλοι θά ζήσουμε» («Τά παδιά, τά παιδιά») του Πώργου Κοινούση και τό τραγούδι «Ό Στέφανος», σέ μουσική Δήμου Μούτση μέ τραγουδιστή τόν Άντώνη Καλογιάννη (1972)²¹. Τά πρώτα δύο παιζονταν κατά τή διάρκεια των βασανιστηρίων, ένώ «Ό Στέφανος» ήταν ή μουσική ύπόκρουση πού σήμαινε τό τέλος του μαρτυρίου του κατά τό όποιο δέν είχε μιλήσει. Τό ότι τό τραγούδι αυτό μιλά για τόν θάνατο του Στέφανου, ενός καλού άνθρώπου, τόν όποιο

21. «Ό Στέφανος» και τό «Άσπρα, κόκκινα, κίτρινα, μπλέ» κυκλοφόρησαν τό 1972 στον δίσκο *Συννομιμός Α* του Δήμου Μούτση.

έκλαιγαν οί φίλοι του, δείχνει πώς ή έπιλογή τών τραγουδιών άλλά καί ή σειρά τους δέν ήταν τυχαία, κάτι τό όποιο ύπογράμμισε ό «Φ».

«Μέσα στό αύτιά μου βουίξει άκόμα “τά παιδιά τά παιδιά, τά φιλαράκια τά καλά” άπό 100 ραδιόφωνα. Δέν ξέρω άπό πόσα ραδιόφωνα... του Κοινούση κάτι τραγουδάκια τής έποχής “τά παιδιά τά παιδιά, τά φιλαράκια τά καλά”, καί τό “θά πάω στή ζούγκλα μέ τόν Ταρζάν”. Αυτά συνεχώς, άπό κασέτες»... «³Ηταν προφανώς κασέτες γιατί ήταν συνεχώς τά ίδια τραγούδια. Τά βάζανε... πάντα στή διάρκεια τών βασανιστηρίων»... «καί τό βράδυ... τό βράδυ γιά νά μήν κοιμόμαστε. Έρχόντανε μεθυσμένοι. Καί τά βάζανε... Φαντάσου νά είσαι όρθοστασία γιά μέρες, χωρίς νερό, νά σέ κτυπάνε μέ τά γκλόμπς, καί ν' άκούς αυτή τή μουσική, τί κατάσταση σου διαμόρφωνε. ⁴Ηταν τρελό»... «Στό τέλος δηλαδή είχα παραισθήσεις. Νόμιζα ότι ό τοίχος είναι ένα ψυγείο»... «τέτοια πράγματα. Μέ κτυπάγανε καί τά πρόσωπά τους άλλιώνονταν, νόμιζα ότι ήταν φίλοι καί συγγενείς μου»... «τέτοια κατάσταση διαμορφωνότανε. Καί μαζί ν' άκούς κι αυτή τή μουσική, “τά παιδιά τά παιδιά, τά φιλαράκια τά καλά”, ...καί “θά πάω στή ζούγκλα μέ τόν Ταρζάν”»... «Μετά άπό τά βασανιστήρια βάζανε τό “πάει κι ό Στέφανος, ό καλός ό άνθρωπος, τόν έκλαιγαν οί φίλοι του προχτές”».

Τόν συνδυασμό του «Ταρζάν» καί του «Στέφανου» άνέφερε έπίσης ένας άλλος κρατούμενος, ό όποιος συνελήφθη γιά τή συμμετοχή του στό φοιτητικό κίνημα τόν Μάιο του 1973 καί βασανίστηκε στό ΕΑΤ/ΕΣΑ. Στή χρήση έπαναλαμβανόμενων τραγουδιών άλλά καί του «Ταρζάν» αναφέρθηκε έπίσης ένας στρατιώτης τής ΕΣΑ. “Όπως μου είπε χαρακτηριστικά: «Η μουσική πού αναφέρουν συνήθως οί άνθρωποι πού “βιάστηκαν” άπό τό καθεστώς αυτό ήταν τήν ώρα τών βασανιστηρίων»... «Όταν ή λογική καί τό συναίσθημα τυφλώνονται άπό τόν πόνο, άκουγαν αυτή τή μουσική. Μερικοί μπορούσαν νά τήν έντοπίσουν, ενώ άλλοι μέσα στόν πόνο τους ίσως νά μήν μπορούσαν νά καταλάβουν τί είναι αυτό».

Τά λόγια του περιγράφουν μέ άκρίβεια τά κενά τής μνήμης τά όποια συναντώνται διεθνώς σέ μαρτυρίες έπιζώντων βασανισμού, κυρίως όσον άφορ ά τή μουσική. Ένώ κάποιοι περιγράφουν μέ λεπτομέρειες τά τραγούδια, άλλοι φαίνεται νά τά έχουν άπωθήσει ή νά μήν τά έχουν καταγράψει έπαρκώς, κάτι τό όποιο σχετίζεται μέ τήν τραυματική φύση τής έν λόγω έμπειρίας, άλλά καί μέ τήν προσωπική σχέση του καθενός μέ τή μουσική. Οί κρατούμενοι πού θυμούνται τή μουσική (άπό τό φοιτητικό κίνημα καί τό κίνημα του Ναυτικού) καθώς καί ένας στρατιώτης τής ΕΣΑ βρέθηκαν στό ΕΑΤ/ΕΣΑ τό 1973. Αυτό μπορεί νά όφείλεται στό ότι πολλοί άπό τούς συνομιλητές μου ήταν στό ΕΑΤ/ΕΣΑ εκείνη τήν περίοδο. Μπορεί έπίσης νά συνδέεται μέ τήν άλλαγή τής διοίκησης. Γνωρίζουμε, γιά παράδειγμα, ότι ή χρήση τής μουσικής στό Γκουαντάναμο είσήχθη μέ τήν έλευση του στρατηγού Geoffrey Miller, σύμφωνα μέ τή μαρτυρία του Ruhai Ahmed²².

22. Μαρτυρία Ruhai Ahmed.

Άσφάλεια Πειραιᾶ καὶ Άσφάλεια Ἀθηνῶν

Ἡ χρήση τοῦ ἤχου συναντᾶται μὲ ἄλλα μέσα καὶ ἄλλους τρόπους στὴν Ἀσφάλεια τοῦ Πειραιᾶ καθὼς καὶ στὴν Ἀσφάλεια Ἀθηνῶν, στὴν ὁδὸ Μπουμπουλίνας. Ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ ἀφενὸς ἐπιβεβαιώνει τὴν ἐργαλειοποίηση τοῦ ἤχου ὡς μέσου τρόμου, ἀφετέρου ὑπογραμμίζει τοὺς τρόπους μὲ τοὺς ὁποίους τὸ κτίριο, ἡ ὑπηρεσία, ἡ ἐκπαίδευση τοῦ προσωπικοῦ, ἀλλὰ καὶ τὰ μέσα πού διέθετε ὁ κάθε χώρος διαφοροποιοῦν τίς πρακτικὲς τοῦ ἤχου καὶ τῆς ὑποχρεωτικῆς ἀκρόασης. Ἡ περίπτωση τοῦ ἠλεκτρικοῦ κουδουνιοῦ στὴν Ἀσφάλεια τοῦ Πειραιᾶ ἐξετάστηκε στὸ πλαίσιο τῆς «ἐλληνικῆς ὑπόθεσης» στὸ Εὐρωπαϊκὸ Δικαστήριο Ἀνθρωπίνων Δικαιωμάτων στὸ Στρασβοῦργο²³. Τὸ 2011 εἶχα τὴν τύχη νὰ μιλήσω μὲ τὴ «N», ἡ ὁποία συνελήφθη τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1967 καὶ κρατήθηκε στὴν ἀπομόνωση τοῦ Πειραιᾶ γιὰ περίπου ἕνα μῆνα, πρὶν μεταφερθεῖ στὶς φυλακὲς Ἀβέρωφ. Μῆρος τῶν βασανιστηρίων πού εἶχε ὑποστῆι στὴν ἀπομόνωση ἦταν ἡ ὑποχρεωτικὴ ἀκρόαση ἑνὸς ἠλεκτρικοῦ κουδουνιοῦ τὸ ὁποῖο βρισκόταν μέσα στὸ κελί της. Παρόλο πού ἡ ἴδια κατάφερε νὰ ἀντισταθεῖ μέσα ἀπὸ τὴ δυνατότητα πού ἔχει νὰ κοιμᾶται ἀνά πάσα στιγμὴ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ (ἠχητικὸ) περιβάλλον, σαράντα τρία χρόνια ἀργότερα ὁ τρόμος τοῦ ἤχου τοῦ κουδουνιοῦ ἦταν ἀκόμα ἔντονος.

«Στὴν ἀπομόνωση ὑπῆρχε ἕνα κουδούνι πού χτύπαγε ὀλημερίς, ὀλονυχτίς. Κουδούνι. Εἶναι αὐτὰ τὰ κουδούνια πού ἔχουν στὰ σχολεῖα γιὰ νὰ κάνουνε διάλειμμα καὶ πού ἀκούγεται σ' ὅλο τὸ σχολεῖο. Αὐτὸ λοιπὸν ἀκούγόταν σ' ἕνα χώρο ἐλάχιστο πού ἦταν τρία κελᾶκια. Πλάτος τὸ καθένα ὅσο τὰ χέρια νὰ τ' ἀπλώσεις καὶ μῆκος νὰ σέ χωραεῖ γιὰ νὰ κοιμηθεῖς... «Τὸ κουδούνι κτύπαγε συνέχεια, καὶ ἐξαριτόταν ἀπὸ τὴ βάρδια κάποιου ἀστυνομικοῦ, ἂν δηλαδὴ κάποιος ἦταν πιὸ μαλακὸς καὶ πιὸ ἀνθρώπινος καὶ καταλάβαινε τί σήμαινε, σταμάταγε. Ἔκανε πὼς τὸ ξέχναγε, δέν τὸ κτύπαγε καὶ ἤξερες κι ἐσὺ ὅτι ἡ βάρδια ἦταν αὐτός, καὶ ὄχι ὁ ἄλλος πού ἦταν τὸ δάκτυλό του κολλημένο ἐπάνω».

Τὸ κουδούνι ἀνέφεραν στίς καταθέσεις τους γιὰ τὴν «ἐλληνικὴ ὑπόθεση» τρεῖς πολιτικοὶ κρατούμενοι οἱ ὁποῖοι κρατήθηκαν στὴν ἀπομόνωση τῆς Ἀσφάλειας τοῦ Πειραιᾶ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1967. Σύμφωνα μὲ τὸν Γιῶργο Πωτόπουλο, τὸ κουδούνι ἔπαιζε σὲ ἀκανόνιστα διαστήματα μέρα καὶ νύχτα – ἀπὸ 15 μέχρι 45 λεπτά²⁴. Παρόμοια χρήση δήλωσε καὶ ὁ Νικόλας Ἀμπατιέλος²⁵, ἐνῶ ὁ Χρῆστος Παπαγιαννάκης ἀνέφερε στὸν Περικλῆ Κοροβέση ὅτι ἦταν ἐκτεθειμένος γιὰ ὧρες

23. Martinus Nijboff, *Yearbook of the European Convention on Human Rights: The Greek Case (1969)*, Χάγη, European Commission of Human Rights, 1972, σ. 308-347. Βλ. ἐπίσης, Cedric Thornberry, «Torture Claims by Prisoners», ἐφ. *The Guardian*, 27 Ἀπριλίου 1968, σ. 9.

24. Γιῶργος Πωτόπουλος στὸ: Martinus Nijboff, *Yearbook of the European Convention on Human Rights*, ὁ.π., σ. 317-319.

25. στὸ ἴδιο, σ. 319.

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία καί ή ήθική τής άκρόασης

στόν έκκωφαντικό ήχο τοῦ κουδουνιοῦ²⁶. Ἡ διαφορά τής διάρκειας τοῦ ήχου τοῦ κουδουνιοῦ μεταξύ τῶν μαρτυριῶν τής «N» καί τῶν Πωτόπουλου/Άμπατιέλου εἶναι ένδεικτική τής δυναμικῆς τής άκουστικῆς έμπειρίας αλλά καί τοῦ πλαισίου τής κάθε μαρτυρίας. Ἡ κατάθεση τοῦ Πωτόπουλου γίνεται σέ δικηγόρους πολύ κοντά χρονικά στήν έμπειρία τοῦ βασανιστηρίου καί στό πλαίσιο τής πιθανῆς δί- κης στό Εὐρωπαϊκό Δικαστήριο. Ἀντιθέτως ή «N» άνακαλεῖ τό γεγονός σαράντα τρία χρόνια άργότερα. Παρόλο πού ή ἴδια μπόρεσε νά άντισταθεῖ στόν ήχο, ή άνάμνηση τής ήχητικῆς έμπειρίας ὡς άδιάκοπης ύπογραμμίζει τήν ένταση, τόν τρόπο αλλά καί τή συνεχή αἴσθηση τής άνημπόριας καί άπόγνωσης άναφορικά μέ τήν ύποχρεωτική άκρόαση τοῦ κουδουνιοῦ.

Σέ αντίθεση μέ τόν συνεχόμενο ήχο στήν άπομόνωση τής Ἀσφάλειας τοῦ Πει- ραιᾶ, στήν άπομόνωση στό ὑπόγειο τής Ἀσφάλειας Ἀθηνῶν (στήν Μπουμπουλί- νας) οἱ κρατούμενοι ήταν άντιμέτωποι μέ ύποχρεωτική σιωπή. Ἡ σιωπή καί ή άπο- μόνωση έναλλάσσονταν μέ έκτεταμένα διαστήματα άνάκρισης καί βασανιστη- ρίων (ὅπως, γιά παράδειγμα, ξύλο, φάλαγγα, ξεριζωμα νυχιῶν καί ήλεκτροσόκ) σέ ένα μικρό δωμάτιο, στήν «ταράτσα», ὑπό τήν ήχητική ὑπόκρουση τής λεγόμε- νης «μοτοσυκλέτας» καί ενός «γκόγκ»²⁷. Παρά τή συχνή άναφορά τής «μοτοσυ- κλέτας» σέ μαρτυρίες κρατουμένων, ὁ ήχος τής ήταν άκουσματικός, άφού κανέ- νας δέν εἶχε δεῖ ή έντοπίσει τό μηχανήμα πού τόν παρήγαγε έντός τοῦ δωματίου.

Ἀντιθέτως, σύμφωνα μέ τή μαρτυρία τής ήθοποιοῦ Κίττυς Ἀρσένη, τό «γκόγκ», ένα μεταλλικό καζάνι τό ὅποιο κτυποῦσαν, βρισκόταν μέσα στό δωμάτιο: «Μέ ὀδήγησαν στήν “ταράτσα”. Πρόκειται γιά ένα δωμάτιο πού βρίσκεται στήν τα- ράτσα, κάτι σάν παλιό πλυσταριό. Ἔχει δύο ή τρία ντούς στήν άριστερή μεριά καθώς μπαίνεις. Κοντά στά ντούς πρέπει νά εἶναι μιá μηχανή πού κάνει θόρυβο σάν αὐτόν μηχανῆς μοτοσυκλέτας γιά νά καλύπτονται οἱ κραυγές... «Ἔχει ένα χοντρό πάγκο στή μέση, ένα σκονί καί δεξιά του βρίσκεται ένα μεγάλο καζάνι τό ὅποιο χτυποῦν μέ ένα σίδερο καί βγάζει ένα ήχο γκόγκ γιά νά σκεπάζει τά οὐρλιαχτά»²⁸.

Ἡ «μοτοσυκλέτα» άποτελεῖ ἴσως τό πιό γνωστό παράδειγμα χρήσης τοῦ ήχου στό βασανιστήριο τής Δικτατορίας. Ἔχει επικρατήσει ή άποψη ὅτι ὁ ήχος αὐτός εἶχε σάν στόχο νά καλύψει τίς κραυγές άπό τά βασανιστήρια γιατί τό κτίριο βρι- σκόταν σέ πυκνοκατοικημένη περιοχή τής Ἀθήνας. Τήν ὑπόθεση αὐτή άντέκρου- σε ὁ Μίκης Θεοδωράκης, ὁ ὁποῖος κρατήθηκε σέ κελί κάτω άπό τήν «ταράτσα», τονίζοντας ὅτι ήταν άδύνατο νά μήν άκούγονταν οἱ κραυγές έκτός κτιρίου²⁹.

26. στό ἴδιο, σ. 313, 315.

27. Βλ. στό ἴδιο, σ. 201, 229, 238, 262, 277.

28. Κίττυ Ἀρσένη στό: Τζέιμς Μπέκετ, *Βαρβαρότητα στήν Ἑλλάδα*, ὁ.π., σ. 46-47.

29. Μίκης Θεοδωράκης, *Στά ἄκρα* (συνέντευξη), 2010, 00:42:58-00:46:56) <https://www.youtube.com/watch?v=hukCKSkx9NI> [προσπέλαση: 20/2/2022].

Άννα Παπαέτη

Όπως σημειώνει, οι κραυγές των αγωνιστών ενώνονταν με αυτές των γυναικών που γεννούσαν σε μαιευτήριο στο άπέναντι κτίριο, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα ήχητική αντίστιξη όπου οι κραυγές αποκτούσαν πολλαπλά νοήματα. Μάλιστα, αναφέρει ένα συμβάν κατά το οποίο η μουσική που ακουγόταν από πάρτυ νέων σε πλαϊνή ταράτσα σταμάτησε με το που ακούστηκαν οι πρώτες κραυγές, ωστόσο δέκα λεπτά αργότερα η μουσική και ο χορός ξεκίνησαν ξανά³⁰.

Επιπλέον, σύμφωνα με πειράματα που αναφέρονται στο έγχειρίδιο *Kubark*, η χρήση συνεχόμενου μηχανικού ήχου στο πλαίσιο του έγκλεισμού και της απομόνωσης μπορεί να προκαλέσει έντονο στρές, άγχος, πανικό, σωματική δυσφορία, και σε κάποιες περιπτώσεις απώλεια αίσθησης της πραγματικότητας³¹. Σε αυτό το πλαίσιο, ο συνεχόμενος ήχος κατά την ανάκριση και τον βασανισμό υποδηλώνει μία στοχευμένη πρακτική, η οποία αποτελούσε μέρος των βασανιστηρίων που εκτυλίσσονταν, με κύριο στόχο τον κρατούμενο και όχι τους περαστικούς, μία πρακτική, η οποία συναντάται ευρέως την εποχή εκείνη σε διάφορες χώρες. Το ίδιο ισχύει και για τις εναλλαγές σκότους, φωτός, σιωπής και ήχου, παρατεταμένης απομόνωσης και βασανιστηρίων, που επίσης συναντώνται στο έγχειρίδιο *Kubark* αλλά και στο βιβλίο του Γεωργιάδη *Η προπαγάνδα*.

Ανατομία του ήχητικού βασανισμού

Η συζήτηση αναφορικά με τον μουσικό βασανισμό αναπόφευκτα έχει εστιάσει στο ερώτημα κατά πόσο η επίζημα δυναμική της υποχρεωτικής ακρόασης εντοπίζεται στο είδος, στην ποιότητα της εκτέλεσης ενός μουσικού κομματιού ή στον ίδιο τον ήχο και την υλικότητά του. Άφενός υπάρχει η άποψη ότι μία καλή εκτέλεση ενός αγαπημένου κομματιού θα είχε διαφορετικό αποτέλεσμα από ένα κομμάτι ή ένα μουσικό είδος το οποίο σιχάινεται ο ακροατής ή του οποίου η εκτέλεση είναι κακή. Άφετέρου άλλοι υποστηρίζουν ότι η συνεχής επανάληψη της μουσικής την μετατρέπει μετά από κάποιο σημείο σε ήχο, κάτι το οποίο όντως ισχύει. Όστόσο, αυτό που διαφοροποιεί τη μουσική στο πλαίσιο του βασανισμού είναι το γεγονός ότι η μουσική ενσωματώνει μία σειρά από νοήματα σε σχέση με την ταξικότητα, την εθνικότητα, τη θρησκεία και το φύλο, μεταξύ άλλων. Καί είναι αυτή η πολυεπίπεδη σημειολογία της που την καθιστά άκρομα πίο αποτελεσματική στην πρόκληση έξευτελισμού, άγχους, φόβου και ευάλωτότητας.

30. στο ίδιο, 00:45:5000:46:56.

31. CIA, *Kubark*, ό.π., σ. 89. Βλ. επίσης, M. Nijboff, *Yearbook of the European Convention on Human Rights*, ό.π., σ. 229· Κίττυ Αρσένη, *Μπομπουλίνας 18*, Αθήνα 2005· Κωστής Πουργός, Τάνης Καμπύλης, Γζέμης Μπέκετ, *Η ταράτσα της Μπομπουλίνας. Καταστολή και βασανιστήρια στην Ελλάδα του '67-'69*, Αθήνα 2009.

Ήχητική βία, άκουστική μαρτυρία καί ή ήθική τής άκρόασης

Ένδεικτικές είναι οι δηλώσεις πρώην κρατουμένων στον «πόλεμο κατά της τρομοκρατίας» καθώς και προσωπικού τής CIA άναφορικά μέ τή δυναμική πού είχαν συγκεκριμένα τραγούδια – οι στίχοι, τό μουσικό είδος, ή μουσική, άλλα και τό φύλο τής τραγουδίστριας³². Έπιπλέον, σύμφωνα μέ τήν Katia Chornik, στή Χιλή του Πινοσέτ οι άξιωματικοί έπαιζαν κλασική μουσική στα κρατητήρια σέ αντίθεση μέ τούς δεσμοφύλακες και τούς πράκτορες τής Έθνικής Έπιτηρείας Πληροφοριών (DINA) οι όποιοι άκουγαν λαϊκή μουσική (popular music)³³. Η έπιλογή τής κλασικής μουσικής, άρρηκτα συνυφασμένης μέ τήν ταξικότητα, άπαθανατίστηκε στό βιβλίο του Ariel Dorfmann *Ο θάνατος και ή κόρη* (1990) και στήν κινηματογραφική του έκδοχή πού σκηνοθέτησε ό Roman Polanski (1994). Στή δική μου έρευνα, οι έπιζώντες τής Δικτατορίας στήν Ελλάδα, οι όποιοι βασανίστηκαν μετά μουσικής, μίλησαν έπανειλημμένα για τό γεγονός ότι τά τραγούδια αυτά ήταν βαθιά ειρωνικά και προσβλητικά, τών όποιων τήν έπιλογή δέν θεωρούσαν τυχαία. Όλοι άπέφευγαν νά τά άκούσουν πενήντα χρόνια μετά. Όπως χαρακτηριστικά μου έπεσήμανε ό «Δ», άν ένα άπό τά τραγούδια αυτά άκουγόταν στό ραδιόφωνο θά τό έκλεινε άμέσως, ένω ό «Φ» μου είπε ότι ή άκρόασή τους σήμερα θά τον μελαγχολούσε, σημειώνοντας ότι γενικά μελαγχολεί.

Μπορεί ή άκρόαση ενός άγαπημένου κομματιού στό πλαίσιο τής κράτησης, άνάκρισης και βασανισμού νά οδηγήσει σέ μία διαφορετικού τύπου έμπειρία άπό τον άπόλυτο τρόμο, φόβο και άπόγνωση; Τό 2011 μίλησα μέ τή «Μ», ή όποία είχε συλληφθεί τό 1967 και κρατήθηκε για ένα χρόνο στή Γυάρο. Έκει δέν τούς βασάνισαν, άλλα έζησαν σέ άπάνθρωπες συνθήκες, οι όποιες συμπεριλάμβαναν τήν ύποχρεωτική άκρόαση όμιλών και μουσικής, κυρίως δημοτικών τραγουδιών και έμβατηρίων. Πρόκειται για ένα κατάλοιπο τών πρακτικών «άναμόρφωσης» πού συναντούμε στον έμφύλιο πόλεμο και κυρίως στήν περίπτωση τής Μακρονήσου³⁴. Στό πλαίσιο τής κράτησης τών κρατουμένων σέ ένα ξερονήσι, στό μέσο του Αιγαίου, ή μουσική – άλλα και ό ήχος – δημιουργούν ένα ήχητικό άποκλεισμό, πού συμπληρώνει τήν άπομόνωση τών κρατουμένων. Άφενός ό ήχος του άνέμου, άφετέρου ό ήχος άπό τά μεγάφωνα συνιστούσαν μία ήχητική έμπειρία άπό τήν όποία

32. Andy Worthington, «Hit me Baby One More Time», π. *Counterpunch*, 15 Οκτωβρίου 2008, <https://www.counterpunch.org/2008/12/15/hit-me-baby-one-more-time/> [προσπέλαση: 2/3/2020]. Alex Ross, «When Music Is Violence», π. *The New Yorker*, 27 Ιουνίου 2016, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/when-music-is-violence> [προσπέλαση: 2/3/2020].

33. Katia Chornik, «Music and Torture in Chilean Detention Centres: Conversations with an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police», στό M. J. Grant - Anna Papaeti (έπιμ.), *The World of Music* (New Series), *Music and Torture | Music and Punishment*, τ. 2, τχ. 1, 2013, σ. 57-58.

34. Για τή χρήση τής μουσικής στή Γυάρο κατά τή Δικτατορία, βλ. Anna Papaeti, «Music and Re-Education in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947-1953) to Giaros (1967-1968)», Anna Papaeti - M. J. Grant (έπιμ.), *Torture: Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture: «Music in Detention»*, τ. 23, τχ. 2, 2013, σ. 34-43.

δέν μπορούσε κανείς νά ξεφύγει. Ή «Μ» θυμάται συγκεκριμένα τό τραγούδι «Μακεδονία Ξακουστή τοῦ Ἀλεξάνδρου ἢ χώρα» νά παίζει συχνά ἀπό τά μεγάφωνα. Ἦταν ἓνα τραγούδι τό ὁποῖο ἀγαποῦσε γιατί προερχόταν ἀπό τή Βόρεια Ἑλλάδα. Τό θεωροῦσε δικό της καί τό χόρευε ὡς κορίτσι. Ὅταν ὁμως τό τραγούδι αὐτό συνδέθηκε μέ τούς δικτάτορες καί τό καθεστῶς, δέν μπορούσε νά τό ἀντέξει. Τό ἀκουσμά του τῆς προκαλοῦσε ναυτία καί ἔκλεινε τά αὐτιά της μέ τά χέρια της.

Ἡ ναυτία τῆς «Μ» μᾶς θυμίζει τήν ταινία τοῦ Stanley Kubrick *Κουρδιστό πορτοκάλι* (*Clockwork Orange*, 1971), βασισμένη στό ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Anthony Burgess. Ὅπως ἡ «Μ» ἔτσι καί ὁ κύριος χαρακτήρας τοῦ ἔργου, ὁ Ἄλεξ, νιώθει ναυτία καί θέλει νά κάνει ἐμετό κάθε φορά πού ἀκούει τή μουσική τοῦ ἀγαπημένου του συνθέτη Ludwig van Beethoven μετά ἀπό τή συμμετοχή του σ' ἓνα πειραματικό πρόγραμμα χειραγώγησης μέ στόχο τήν ἐξουδετέρωση τοῦ βίαιου χαρακτήρα του. Δεμένος σέ μιά καρέκλα, μέ τά μάτια του ἀνοικτά μέσα ἀπό ἓνα μηχανισμό, ὁ Ἄλεξ ἀναγκάζεται κατ' ἐξαιρέτη νά παρακολουθήσει σκληρές βίας μέ μουσική ὑπόκρουση τοῦ Beethoven. Μιά σκηνή, ἡ ὁποία ἀνακαλεῖ περιγραφές βασανιστηρίων πού συνδυάζουν ὀδυνηρές στάσεις, ἐπαναλαμβανόμενη μουσική, περιβαλλοντική χειραγώγηση καί συνεχή πρόκληση τρόμου καί φόβου. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι τό βιβλίο τοῦ Burgess δημοσιεύθηκε τό 1962, ἓνα χρόνο πρὶν τό ἐγχειρίδιο *Kubark*, μέ τό ὁποῖο ἔχει ἀρκετά σημεῖα σύγκλισης ὅσον ἀφορᾷ τό πρόγραμμα «ἀναμόρφωσης». Δέν εἶναι τυχαῖο ἄλλωστε τό γεγονός ὅτι ἡ κοινότητα τῆς CIA χαρακτήρισε τίς μεθόδους πού χρησιμοποίησαν ψυχολόγοι τοῦ στρατοῦ στόν «πόλεμο κατά τῆς τρομοκρατίας» ὡς μιά προσέγγιση πού θύμιζε τό *Κουρδιστό Πορτοκάλι*³⁵. Πράγματι τό βιβλίο περιγράφει τίς δυστοπικές πτυχές τῶν ψυχολογικῶν πειραμάτων πού γίνονταν τήν προηγούμενη δεκαετία, σκιαγραφώντας τίς ιδέες καί τούς μηχανισμούς τῆς λεγόμενης «πλύσης ἐγκεφάλου», ἡ ὁποία ἀπασχόλησε τόσο τή λαϊκή κουλτούρα ὅσο καί τή δημόσια σφαίρα ἐκείνη τήν περίοδο³⁶. Παρόλο πού ἡ ὑπόθεση αὐτή δέν ἔχει ἀκόμα ὑποστηριχθεῖ μέ στοιχεῖα, ἡ μουσικολόγος M. J. Grant ἔχει ἐπισημάνει τίς ὁμοιότητες αὐτές στή συζήτησή της μέ τόν εἰδικό γιά ζητήματα Ἀνθρωπίνων Δικαιωμάτων διεθνῶς, δικηγόρο Manfred Nowak³⁷, ἐνῶ ὁ βιογράφος τοῦ Burgess, Roger Lewis, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ συγγραφέας γνώριζε γιά τά πειράματα τῆς CIA μέσα ἀπό τίς ἐπαφές του ὡς ἐργαζόμενος στίς Ἀποικιακές ὑπηρεσίες στή Μαλάγια (Malaya, σημερινή Μαλαισία)³⁸.

35. J. Mayer, «The Black Sites...», ὀ.π.

36. Ἡ ἐμμονή μέ τήν πλύση ἐγκεφάλου στό ἀμερικάνικο φαντασιακό συναντάται στή λαϊκή κουλτούρα καί συγκεκριμένα σέ μιά σειρά ἀπό ταινίες ὅπως, γιά παράδειγμα, *The Manchurian Candidate* (1962), *The Rack* (1956), *The Bamboo Prison* (1954), κ.ἄ.

37. M. J. Grant, «Human Rights Have Made a Difference: An Interview with Manfred Nowak», *The World of Music (New Series): Music and Torture | Music and Punishment*, τ. 1, τχ. 2, 2013, σ. 97-98.

38. James Morrison, «CIA Mind-Control Trials Revealed as Secret Inspiration Behind “A

Άκουστική μαρτυρία, μνήμη καί ή ήθική τής άκρόασης

Ή μελέτη γιά τήν ήχητική έμπειρία σέ συνθήκες κράτησης δέν μπορεί νά περιορίζεται μόνο στους ήχους ή τή μουσική πού συνδέονται μέ τήν έξουσία, αλλά όφείλει νά ξεετάζει καί τούς ήχους τών κρατουμένων έτσι όπως αναδύονται από τά κάτω. Ή διαλεκτική αὐτή εἶναι σημαντική, άν δέν θέλουμε νά αναπαράγουμε άπλως τά ήχοτοπία τής έξουσίας καί τής κακοποίησης, αλλά καί αὐτά τής αντίστασης, τής επιβίωσης καί τής αλληλεγγύης. Τόσο στά κρατητήρια όσο καί στίς φυλακές τής Δικτατορίας στήν Άθήνα οί κρατούμενοι χρησιμοποίησαν τόν ήχο καί τή μουσική –κυρίως τό τραγούδι– γιά νά άντισταθοῦν στήν άπομόνωση καί στά βασανιστήρια. Άκόμα καί στήν άπομόνωση, στό ύπόγειο τής Μπουμπουλίνας, όπου επικρατοῦσε ύποχρεωτική σιωπή, οί κρατούμενοι σφύριζαν καί σιγοτραγουδοῦσαν ή έπικοινωνοῦσαν μέ κτύπους στόν τοίχο μέ τούς διπλανούς τους. Τό τραγούδι αλλά καί ό άκουσματικός ήχος (κτυπήματα στόν τοίχο) αποτελοῦσαν ένα είδος άπεύθυνσης καθώς καί ένα κάλεσμα γιά άπόκριση πρὸς τούς συγκρατούμενούς τους· συνιστοῦσαν μιά άκουστική μαρτυρία τής συνθήκης τής άπομόνωσης πού τούς συνέδεε, ή όποία παρέμεινε κρυφή γιά τό κοινωνικό σύνολο.

Ένδεικτική εἶναι ή μαρτυρία τοῦ «Κ» ό όποῖος κρατήθηκε στήν άπομόνωση στήν Μπουμπουλίνας από τίς 13 Άπριλίου μέχρι τίς 26 Αὐγούστου 1968. Μετά μεταφέρθηκε στίς φυλακές Άβέρωφ όπου παρέμεινε μέχρι τήν άπόλυσή του, τόν Μάρτιο τοῦ 1969. Στή μαρτυρία του μοῦ μίλησε έπανειλημμένα γιά τόν τρόπο πού τοῦ προκαλοῦσε ή ύποχρεωτική σιωπή στήν άπομόνωση, ή όποία ήταν ένα από τά χειρότερα βασανιστήρια γιά αὐτόν: «Δέν εἶχαμε ήχο, εἶχαμε τελείως σιωπή. Ήταν τό μεγαλύτερο βασανιστήριο»... «μέναμε άπομονωμένοι ένας ένας σέ κάθε κελί. Έκεῖ μόνο εἶχαμε έπαφή μέ τούς άνθρωποφύλακές μας, πού πολλοί φάνηκαν καί καλοί, μᾶς βοήθησαν»... «Έμεῖς προσπαθοῦσαμε νά σπάσουμε τό κλίμα. Τραγουδοῦσαμε μέσα στήν άπομόνωση, όταν ύπῆρχε ένας φύλακας πού ήτανε τής έμπιστοσύνης μας. Αὐτό μᾶς έδινε μεγάλη παρηγοριά. Προσπαθοῦσαμε νά μιλήσουμε μέ τό τραγούδι»... «Τραγούδια δημοτικά, τής παλιάς Άθήνας τραγούδια, ρεμπέτικα τραγούδια, πλήν τραγούδια άπαγορευμένα μήν άκούσει κανένας. Όταν μπαίνανε μέσα, μᾶς φωνάζανε: “Σκάστε, ρε”. Σταματοῦσαμε καί πάλι συνεχίζαμε. Εἶχαμε ωραίες φωνές, θυμάμαι τή Β. Θ. ή Μπούλη πού τή λέγαμε, πού ήμαστε καί συγκρατούμενοι εκεί. Εἶχε μιά ύπέροχη φωνή καί μᾶς έδινε ξεκούραση... άνάπαυση, ήταν τό παυσίπονο γιά μᾶς τό τραγούδι, ό ήχος τοῦ άνθρώπου, τοῦ διπλανοῦ μας. Έμεῖς έπικοινωνοῦσαμε μόνο μέ σήματα, τίκ τίκ στους τοίχους, τίποτα άλλο. Δέν ξεέραμε ποιός ήταν ό διπλανός καί ό παραδιπλα-

Clockwork Orange”, έφ. *The Independent*, 13 Ὀκτωβρίου 2002, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/CIA-mind-control-trials-revealed-as-secret-inspiration-behind-a-clockwork-orange-139895.html> [πρὸσπέλαση: 25/2/2020].

νός»... «Καί από κεί μᾶς παίρνανε καί μᾶς ἀνεβάζανε γιά ἀνακρίσεις. Ἀλλά τό τραγοῦδι μᾶς ἔδινε παρηγοριά. Ἦτανε ὁμως ἀπόλυτη σιωπή. Δούλευαν μέ τή σιωπή καί τό σκοτάδι»³⁹.

Αὐτό πού ἔχει ἐνδιαφέρον νά σημειωθεῖ ἐδῶ εἶναι τό γεγονός ὅτι ἐνῶ ὁ «Κ» ἀναφέρει τή σιωπή ὡς τό χειρότερό του βασανιστήριο, ἐνῶ ταυτόχρονα τονίζει μέ τήν ἴδια γλαφυρότητα τή λυτρωτική διάσταση πού εἶχε τό τραγοῦδι, τό ὁποῖο περιγράφεται ὡς μιά συλλογική καί ἠχητικά δυνατή διαδικασία μέσα ἀπό τή χρήση τοῦ πρώτου πληθυντικοῦ, παρόλο πού ὁ πυρήνας τῆς περιγραφῆς του εἶναι ἡ ἀπομόνωση καί ἡ ἀπόλυτη σιωπή. Ἀφουγκραζόμενη τή μαρτυρία του δέν ἐπιθυμῶ νά τήν ὑπονομεύσω, ἀλλά νά ἀναδείξω τή δυναμική τῆς ἠχητικῆς ἐμπειρίας τήν ὁποία μαρτυρεῖ ἡ ἀνακολουθία αὐτή⁴⁰. Ὅπως ἔχει δείξει ὁ Ἀμερικανός συνθέτης John Cage δέν ὑπάρχει ἀπόλυτη σιωπή, ἀφοῦ ἀκόμα καί σέ ἓνα ἠχομονωμένο δωμάτιο εἴμαστε ἐκτεθειμένοι στούς ἦχους τοῦ σώματός μας (γιά παράδειγμα, τούς κτύπους τῆς καρδιάς ἢ τήν ἀναπνοή). Ἡ σιωπή στήν ὁποία ἀναφέρεται ὁ «Κ» ἀφενός καθιστᾷ τούς κρατούμενους ἔρμαια στούς ἦχους τῶν δεσμοφυλάκων, οἱ ὁποῖοι ἦταν συνυφασμένοι μέ τόν τρόμο: οἱ φωνές τῶν δεσμοφυλάκων, οἱ κτύποι σέ σιδερόπορτα, ἀλλά καί οἱ κραυγές αὐτῶν πού εἶχαν βασανιστεῖ ἢ αὐτῶν τῶν ὁποίων ἡ ψυχική ὑγεία εἶχε διαταραχθεῖ. Στό πλαίσιο αὐτό ἡ μουσική ἀναδύεται ὡς ἓνας τρόπος ἀντίστασης στούς τρομακτικούς ἦχους τῆς ἐξουσίας στούς ὁποίους οἱ κρατούμενοι ἦταν ἐκτεθειμένοι. Ἀφετέρου ἡ σιωπή ἀπευθύνεται στήν ἀποστέρηση τῆς ἴδιας τῆς φωνῆς, ἡ ὁποία κάνει ἀπόλυτη τήν αἴσθηση τῆς ἀπόγνωσης καί τῆς ἀνημπορίας.

Σύμφωνα μέ τόν Λακανικό φιλόσοφο Mladen Dolar, ἡ ἀπουσία τῆς φωνῆς συνιστᾷ ἓνα εἶδος θανάτου, ἀφοῦ ἡ ἴδια ἡ φωνή σηματοδοτεῖ τή ζωή ἀπό τή στιγμή τῆς γέννησής μας· ἀποτελεῖ κομβικό σημεῖο τῶν κοινωνικῶν μας σχέσεων καί τόν πυρήνα τῆς ὑποκειμενικότητας γιατί δομικά ἡ φωνή προϋποθέτει τόν ἄλλο⁴¹. Ἀναφερόμενος στό λογοπαίγνιο τοῦ ψυχαναλυτῆ Jacques Lacan, ὁ Dolar σημειώνει ὅτι ἀκόμα καί ἡ ἀπόλυτη καί ἀναρθηρη κραυγή τοῦ νεογέννητου μωροῦ (*cri pur*) εἶναι ταυτόχρονα μιά ἀπεύθυνση σέ ἓναν ἄλλο (*cri pour*) ἡ ὁποία μᾶς καλεῖ νά ἀποκριθοῦμε⁴². Σέ αὐτό τό πλαίσιο ὁ ἦχος (ὅπως γιά παράδειγμα τό ψιθυριστό τραγοῦδι, τό σφύριγμα ἢ τό κτύπημα στόν τοῖχο) σπάζει τό κᾶδρο τῆς σιωπῆς καί τοῦ τρόμου, ἐγκαλώντας τούς ἀκροατές μέ τήν Ἀλτουσεριανή ἔννοια

39. Ἡ ἐπιβολή σιωπῆς ἀλλά καί ὁ σημαντικός ρόλος τῆς μουσικῆς στό πλαίσιο τῆς κράτησης ἔχουν ἀναφερθεῖ ἀπό πολιτικούς κρατούμενους στή Χιλί. Βλ. Volver a los diecisiet, *Cantos Cautivos*, <http://www.cantoscautivos.cl/canciones/volver-a-los-diecisiete/>

40. Ἐχῶ ἀναλύσει τή μαρτυρία αὐτή ἐκτεταμένα· βλ. Άννα Παπαέτη, «Τραγοῦδώντας τόν τρόμο: Μουσικές κοινότητες σέ συνθήκες κράτησης κατά τή δικτατορία (1967-1974)», στί: Ἀσπασία (Σίσυ) Θεοδοσίου - Ἐλένη Καλλμοπούλου (ἐπιμ.), *Μουσικές κοινότητες στήν Ἑλλάδα τοῦ 21ου αἰῶνα: ἔθνογραφικές ματιές καί ἀκροάσεις*, Ἀθήνα 2020, σ. 297-301.

41. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Καίμπριτζ Μασ.-Λονδίνο, 2006, σ. 14.

42. στί ἴδιο, σ. 27-28.

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία και ή ήθική τής άκρόασης

και έπαναδιεκδικώντας έτσι τή θέση τους ως δρώντων ύποκειμένων. Ύπό αυτή τήν έννοια τόσο αυτός πού τραγουδά όσο και αυτός πού άκούει τό τραγούδι ανάδύεται ως (πολιτικό) ύποκειμένο και αντίστέκεται στήν άντικειμενοποίηση τών βασανιστηρίων και του έγκλεισμού. Σέ αυτή τή δυναμική τής μουσικής και του ήχου νά ύπερβαίνει τούς περιορισμούς τής απομόνωσης ως μέσου άντίστασης, άλληλεγγύης και έπικοινωνίας αναφέρεται ή χρήση του πρώτου προσώπου πληθυντικού («τραγουδούσαμε»), ύπονώντας μιά ένταση και συλλογικότητα όσον άφορᾶ τήν ίδια τήν επίτευση του τραγουδιού, ή όποία δέν ήταν έφικτή στο πλαίσιο τής απομόνωσης και τής ύποχρεωτικής σιωπής.

Ανακολουθίες, αντιφάσεις καθώς και κενά μνήμης συναντώνται συχνά σέ μαρτυρίες έπιζώντων τραυματικών έμπειριών σχετικά μέ τή διάρκεια και τήν ένταση του ήχου, άκόμα και για τό ίδιο τό ρεπερτόριο⁴³. Τέτοιες στιγμές άποτελοϋν κομβικά σημεία για τήν κατανόηση τής έμπειρίας του ήχου, τής φωνής άλλα και τής ίδιας τής σημειολογίας τής μουσικής σέ συνθήκες κράτησης, έμπλουτίζοντας τήν κατανόσή μας για τήν ήχητική έμπειρία. Ταυτόχρονα άποτελοϋν πρόκληση ως προς τήν ήθική τής άκρόασης, καθώς και τόν τρόπο μέ τόν όποιο καλούμαστε ως έρευνητές και ως άκροατές νά άντιληφθοϋμε και νά άφουγκραστοϋμε αυτό τό όποιο μάς μαρτυροϋν τέτοιου τύπου άνακολουθίες, αντιφάσεις ή κενά μνήμης⁴⁴. Στο τελευταίο παράδειγμα πού άναλύω, ή μνήμη ενός μουσικού γεγονότος στίς φυλακές Άβέρωφ παρουσιάζεται έμφατικά σέ τέσσερις μαρτυρίες: όστόσο τό τραγούδι πού άνακαλοϋν διαφέρει. Πρόκειται για τό τραγούδι του γάμου πού τραγούδησαν οί πολιτικές κρατούμενες στά παράθυρα⁴⁵ καθώς οί πολιτικοί κρατούμενοι Έλένη Βούλγαρη και Χαράλαμπος (Μπάμπης) Γκολέμας κατευθύνονταν προς τό έκκλησάκι τών φυλακών μαζί μέ τόν μικρό τους γιό (ό όποιος είχε γεννηθεί στίς φυλακές Άβέρωφ) για νά παντρευτοϋν. Τήν ιστορία τους άπαθανάτισε ό Παντελής Βούλγαρης στήν ταινία *Πέτρινα Χρόνια* (1985).

Τό 2011 είχα τήν τύχη νά συνομιλήσω μέ τήν «Η» για τήν έμπειρία της ως πολιτικής κρατούμενης για έξι χρόνια κατά τή Δικτατορία, ή όποία μου μίλησε έκτενώς για τόν ρόλο πού διαδραμάτιζε τό τραγούδι και ή μουσική. Η «Η» κρατήθηκε στήν Άσφάλεια Άθηνών (Μπουμπουλίνας), στίς φυλακές Άβέρωφ και άργότερα στίς φυλακές Κορυδαλλού. Όπως έχω άναλύσει άλλοϋ, ή μαρτυρία της είναι ένδεικτική του τρόπου μέ τόν όποιο ή δυναμική και ή έφήμερη φύση του

43. Για μιά έκτενη άνάλυση βλ. Α. Παπαέτη, «Τραγουδώντας τόν τρόμο...», *δ.π.*

44. Τό ζήτημα αυτό έχει άναλυθεί έκτενώς αναφορικά μέ τήν έξέγερση στο Άουσιβις τό 1944. Βλ. Shoshana και Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Νέα Ύόρκη-Λονδίνο, 1992, σ. 59-63· Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition*, Μινεάπολις 2001, σ. 1-20· James E. Young, «Between History and Memory: The Uncanny Voices of Historian and Survivor», π. *History and Memory*, τ. 9, τχ. 1/2, Φθινόπωρο 1997, σ. 47-58.

45. Σύμφωνα μέ τήν «Η», τά παράθυρα ήταν πολύ ψηλά γι' αυτό και οί γυναίκες άνέβηκαν στά κρεβάτια έτσι ώστε νά τά φτάσουν και νά τραγουδήσουν.

ήχου καταγράφονται με μιά ένταση και διάρκεια που δεν θά ήταν εφικτή στη φυλακή⁴⁶. Είναι, ωστόσο, αποκαλυπτική για τήν ίδια τήν ήχητική εμπειρία έτσι όπως τή βίωσε ή «Η» και έτσι όπως έχει έγγραφεί στή μνήμη της. Κομβικό σημείο τής μαρτυρίας τής «Η» στό όποιο θέλω νά εστιάσω ἐδῶ εἶναι ή περιγραφή τής σκηνης ὅπου οἱ πολιτικές κρατούμενες βγήκαν στό παράθυρα και τραγούδησαν – μέ πρώτη και δεύτερη φωνή– τό τραγούδι τοῦ Μάνου Χατζηδάκι «Γύρνα φτερωτή τοῦ μύλου» ἀπό τό θεατρικό ἔργο τοῦ Frederico García Lorca *Ματωμένος Γάμος*: «Γύρνα φτερωτή τοῦ μύλου νά περάσει τό νερό, / μέριασε θολό ποτάμι νά ἔρθει τό συμπεθεριό, / ἔβγα στ' ἄσπρο σου μπαλκόνι φεγγαράκι μου χρυσό. / Τραγουδάνε τά νιογάμπρια και περνᾶν τόν ποταμό, / λάμπει στό χορτάρι ή πάχνη, φτάνει τό συμπεθεριό. / Μέλι θά γιομίσει τώρα κάθε μύγδαλο πικρό. / Γύρνα φτερωτή τοῦ μύλου»...

Τό ἴδιο τραγούδι ἀνακάλεσε μιά ἄλλη συγκρατούμενη τής «Η», ή «Λ», μέ τήν ὁποία συνομίλησα τό 2017. Τό τραγούδι τοῦ γάμου ἀποτελέσε επίσης κεντρικό σημείο τής συνέντευξης πού πήρα ἀπό τόν Χαράλαμπο Γκολέμα τό 2011, ὁ ὁποῖος ὡστόσο ἀνέφερε τό τραγούδι τοῦ Μίκη Θεοδωράκη «Ἄσμα Ἄσμάτων» («Τί ὠραία πού εἶναι ή ἀγάπη μου») ἀπό τόν κύκλο *Μαουτχάουζεν* (1966) σέ ποίηση Ἰάκωβου Καμπανέλη. Τό ἴδιο τραγούδι ἀνακάλεσε και ή γυναίκα του Ἑλένη Βούλγαρη, σέ συνέντευξή της δημοσιευμένη στό διαδίκτυο, σημειώνοντας ὅτι γυναῖκες κρατούμενες ἀνέβηκαν στό παράθυρα, τραγούδησαν τό «Ἄσμα Ἄσμάτων» και φώναζαν «Ἑλένη» και «Κάτω ή Χούντα»⁴⁷. Τό τραγούδι ἀναφέρεται σέ μιά ἱστορία ἀγάπης δύο κρατουμένων στό στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν και συνιστᾶ ἕνα θρηνο γιά τήν ἀγαπημένη πού χάθηκε στό πλαίσιο τοῦ Ὀλοκαυτώματος. Ἡ συνέντευξή μου μέ τόν Γκολέμα προηγήθηκε τής συνέντευξης μέ τή «Η». Π' αὐτό τόν λόγο ἐπανήλθα στό ζήτημα τοῦ ρεπερτορίου, θέτοντας τό ἐρώτημα κατά πόσο τραγούδησαν περισσότερα ἀπό ἕνα τραγούδι, κάτι γιά τό ὁποιο ἦταν κατηγορηματική. Ὅπως μοῦ ἐξήγησε, ή ἀπόσταση ἀπό τό κτίριο τής φυλακῆς μέχρι τό ἐκκλησάκι ἦταν πολύ μικρή και δέν ἔδινε τή δυνατότητα γιά δεύτερο τραγούδι.

Τό τραγούδι τοῦ γάμου ἀποτελεῖ κεντρικό σημείο και τῶν τεσσάρων μαρτυριῶν, τό ὁποιο περιγράφεται μέ θέρμη ὡς μιά ἀξέχαστη στιγμή. Εἶναι ἕνα μουσικό και ήχητικό συμβάν πού ἀποτελεῖται ἀπό μιά σειρά ἀπό ὑπερβάσεις: ἀφενός ἕνας γάμος μέ μάρτυρα τό παιδί τῶν κρατουμένων μέσα στή φυλακή, ἀφετέρου ἕνα συλλογικό τραγούδι τό ὁποιο ὑπερβαίνει τήν ιδιωτικότητα τοῦ θαλάμου τῶν γυναικῶν και καταγράφεται στόν «δημόσιο» χώρο τοῦ προαύλιου τής φυλακῆς,

46. Α. Παπαέτη, «Τραγουδώντας τόν τρόμο...», ὁ.π., σ. 301-306.

47. Ἑλένη Βούλγαρη - Χαράλαμπος Γκολέμας, «Αφηγήσεις ἀπό τίς μαρτυρίες τους» http://www.memoro.org/gr-gr/%CE%91%CF%80%CE%BF%CF%83%CF%80%CE%AC%CF%83%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1..._10401.html [προσπέλαση: 23/2/2022].

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία καί ή ήθική τής άκρόασης

είσαγοντας μέσω τής μουσικής αλλά καί του ήχου (καί τής ύλικότητάς του) έννοιες όπως συλλογικότητα, συντροφικότητα καί σωματικότητα. Πρόκειται για μιά άκουστική μαρτυρία ή όποια άνάγει τήν πολιτική (καί μουσική) κοινότητα τών κρατουμένων σέ μάρτυρες του γάμου άκόμα καί άν είναι σωματικά άπόντες από τήν τελετή. Πέντε δεκαετίες άργότερα οί γυναίκες καί τό τραγούδι τους παρέμειναν παρούσες στή μνήμη του ζευγαριού, αλλά καί αντίστροφα, ως μιά στιγμή συλλογικής ύπέρβασης καί συμμετοχής σέ ένα κοινωνικό συμβάν τό όποιο ξεπερνούσε τά όρια τής φυλακής.

Ή άντιφατική μνήμη του τραγουδιού μās καλεϊ νά άφουγκραστούμε τί είναι αυτό πού μαρτυρούν οί έν λόγω έπιλογές, δεδομένης τής πόλωσης πού επικρατούσε άναφορικά μέ τή διαφορετική αισθητική τών δύο συνθετών από τήν άρχή τής δεκαετίας του '60. Ένδεικτική είναι ή πρόσληψη του έργου του Θεοδωράκη *Έπιτάφιος* (1960) σέ ποίηση Πάννη Ρίτσου, πού κυκλοφόρησε τό 1961 σέ δύο διαφορετικές έκδοχές: ή μιά σέ ένορχήστρωση καί μουσική διεύθυνση του Χατζηδάκι μέ τή Νάνα Μούσχουρη (Fidelity) καί ή άλλη σέ ένορχήστρωση του Θεοδωράκη μέ τόν λαϊκό τραγουδιστή Γρηγόρη Μπιθικώτση (Columbia). Σέ άντίθεση μέ τόν Χατζηδάκι, πού χρησιμοποίησε όργανα συνυφασμένα μέ τό έλαφρό τραγούδι καί τή «δυτική» μουσική παράδοση, ό Θεοδωράκης συμπεριέλαβε τό μπουζούκι, παραπέμποντας έτσι στο ρεμπέτικο, τό λαϊκό τραγούδι καί σέ μιά άλλη ταξικότητα. Μαζί μέ τή φωνή του Μπιθικώτση, ή έπιλογή αυτή προκάλεσε μεγάλες αντιδράσεις τίς όποίες κατέγραψε ό Τύπος τής έποχής⁴⁸.

Τή διαφορετική αισθητική τών δύο συνθετών ως προς τή λαϊκή μουσική έχει συζητήσει έκτενώς ό Δημήτρης Παπανικολάου. «Όπως σημειώνει, ή άποσπασματική μοντερνιστική αισθητική του Χατζηδάκι δέν έγινε ποτέ έθνική αλλά χαρκτηρίζεται από μιά άναζήτηση –συχνά φυγόκεντρη καί ούτοπική– για μιά κοινή ταυτότητα πέραν από κάποιο πολιτικό έγχείρημα⁴⁹. Αντιθέτως στήν αισθητική του Θεοδωράκη ή μουσική άναδύεται ως ή «άδιαμεσολάβητη έκφραση του λαού καί τών μαζών»⁵⁰. Παρόλο πού είναι συνυφασμένη μέ τους άγώνες τής Άριστεράς, φιλοδοξει νά είναι συνάμα έθνική καί άπευθύνεται στο έθνος στήν όλότητά του.

Στήν περίπτωση του τραγουδιού του γάμου, οί διαφορετικές μνήμες φαίνεται νά νοηματοδοτούνται καί νά φιλτράρονται μέσα από ταξικές, αισθητικές, πολιτισμικές καί πολιτικές παραμέτρους. Ό Γκολέμας –μέ καταγωγή από άγροτική οίκογένεια τής Λάρισας καί ένεργό μέλος του ΚΚΕ μέχρι τόν θάνατό του– καί ή γυναίκα του, έπίσης μέλος του ΚΚΕ, κατέγραψαν στή μνήμη τους ένα πολιτικό

48. Βλ. Μίκης Θεοδωράκης, *Γιά τήν Έλληνική μουσική*, Άθήνα 1974, σ. 169-234· Gail Holst, *Μίκης Θεοδωράκης. Μύθος καί πολιτική στή σύγχρονη έλληνική μουσική*, Άθήνα 2014, σ. 54-86· Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*, Λονδίνο 2007, σ. 81-86.

49. στο *ίδιο*, σ. 84.

50. στο *ίδιο*, σ. 62.

έρωτικό τραγούδι του Θεοδωράκη, ενός συνθέτη συνυφασμένου με την αντίσταση και την Αριστερά. Άξιζει εδώ να σημειωθεί ότι η έκθεση και η ακρόαση της μουσικής του Θεοδωράκη είχε απαγορευτεί τον Ιούνιο του 1967 με στρατιωτικό διάταγμα του Ίουσσέα Άγγελη⁵¹. Παρόλα αυτά, η μουσική του διαδραματίζει κεντρικό ρόλο σε μαρτυρίες πολιτικών κρατουμένων αναφορικά με το τραγούδι στη φυλακή, είτε αυτό γινόταν ψιθυριστά ως απαγορευμένο (σύμφωνα με τη μαρτυρία του «Κ») είτε δυνατά (σύμφωνα με μαρτυρίες γυναικών όμως της «Η» και της «Ν»). Η στιγμή του γάμου βιώνεται και καταγράφεται από το ζευγάρι ως μία πολιτική στιγμή, κατά την οποία αντιλαμβάνονται τόσο τις γυναίκες όσο και τους ίδιους ως πολιτικά ύποκειμενα, της οποίας η μουσική υπόκρουση δεν μπορεί να είναι άλλη από τη μουσική του Θεοδωράκη. Αντιθέτως για την «Η» –φοιτήτρια στην Αθήνα με καταγωγή από τα Ίωάννινα και μέλος της οργάνωσης Ρήγας Φεραϊός– ο γάμος αποτελεί μία προσωπική στιγμή έξου και η επιλογή ενός τραγουδιού που έχει ως μοτίβα την πομπή του γάμου, την αγάπη, το τραγούδι και τη φύση και όχι τον χαμό της αγαπημένης στο Όλοκαύτωμα. Στη μαρτυρία της μάλιστα η «Η» υπογράμμισε τη δυσανεμία της για την επιλογή του σκηνοθέτη –τόν οποίο γνώριζε– να βάλει τις γυναίκες να φωνάζουν το όνομα της Έλένης στα παράθυρα μαζί με πολιτικά συνθήματα κατά της Χούντας και να αφαιρέσει το τραγούδι. Έχοντας μιλήσει μαζί του για την έμπειρία της πριν γίνει η ταινία, η δυσανεμία της ήταν ακόμα πιο έντονη. Απέδωσε μάλιστα την επιλογή του στο γεγονός ότι την περίοδο εκείνη ο σκηνοθέτης ήταν κοντά στο ΚΚΕ, γι' αυτό και επέλεξε μία πιο πολιτική αισθητική. Πά την «Η» το τραγούδι του γάμου αλλά και η μουσική γενικότερα συνιστούν το μέσο με το οποίο οι γυναίκες διεκδικούν μία πιο συμμετοχική και συλλογική ζωή, που υπερβαίνει τα όρια της φυλακής και του έγκλεισμού. Η επιλογή του Βούλγαρη είναι σε ένα βαθμό κατανοητή δεδομένων των διαφορετικών τραγουδιών που προέκυπταν από τις μαρτυρίες. Η εκδοχή του υπογραμμίζει το πολιτικό στοιχείο το οποίο διατρέχει την ταινία του, αλλά και τη μαρτυρία του ζευγαριού. Ταυτόχρονα όμως υποβιβάζει τη σημασία του τραγουδιού, το οποίο αποτελεί μία σημαντική στιγμή τόσο για τις γυναίκες όσο και για το ζευγάρι. Όπως μου τόνισε η «Η»: «έκφραστήκαμε καλλιτεχνικά και το κάναμε υπέροχα. Υπέροχα».

Οι αντιφάσεις και οι ανακολουθίες στις οποίες αναφέρθηκα εγείρουν το ζήτημα της ήθικης της ακρόασης και της ευθύνης που φέρουμε ως ερευνητές και ως ακροατές αυτών των μαρτυριών να τις κατανοήσουμε και να αποκριθούμε με έναν τρόπο ο οποίος δεν τις λογοκρίνει ούτε τις διορθώνει. Αντιθέτως μία ήθικη της ακρόασης αντιλαμβάνεται τα σημεία αυτά ως κομβικά τα οποία καλούν για μία «συμπωματική» ανάγνωση (symptomatic reading) με την ψυχαναλυτική έννοια,

51. Άνωνμος, «Τα Άσματα του Μ. Θεοδωράκη αποτελούν μέσον συνδέσμου μεταξύ των κομμουνιστών. Απγορευθή ή μετάδοσίς των», έφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 2 Ιουνίου 1967.

Ήχητική θία, άκουστική μαρτυρία και ή ήθική τής άκρόασης

ή όποία ένέχει τό στοιχείο τής άπόκρισης, πέραν όμως άπό τή δομή τής άναγνώρισης μέ τήν Έγγελιανή έννοια. Σέ αυτή άκριβώς τήν δυνατότητα τής άπεύθυνσης (address-ability) και τής ευθύνης τής άπόκρισης (response-ability) έστιάζει ή φιλόσοφος Kelly Oliver στή θεωρία της γιά τή διαδικασία τής μαρτυρίας (bearing witness) ως μιά δομή ή όποία έχει τή δυνατότητα νά λειτουργήσει διορθωτικά άναφορικά μέ τό τραύμα τής βίας και τής άντικειμενοποίησης⁵². Οί μαρτυρίες αυτές μäs καλοϋν νά άποκριθοϋμε σέ κάτι τό όποιο δέν μπορούμε νά έπιβεβαιώσουμε οϋτε νά βιώσουμε. Στο πλαίσιο αυτό ή άπόκρισή μας, κατά τήν Oliver, έχει τή δυνατότητα νά ύπονομεϋσει τήν Έγγελιανή διαλεκτική του κυρίου και του δούλου (και νά τοποθετηθεί πέραν τής άναγνώρισης και του νοήματος πού προσδίδει ό άλλος), δημιουργώντας έτσι τίς προϋποθέσεις γιά τήν άνασυγκρότηση μäs ύποκειμενικότητας πέραν τής κακοποίησης, του τραύματος και τής βίας του παρελθόντος⁵³.

Η προσπάθειά μας νά άφουγκραστοϋμε τά ήχοτοπία του τραύματος σέ χώρους κράτησης παραμένει άναπόφευκτα έλλιπής και άποσπασματική έφόσον ή άνακατασκευή τους διέπεται και διαμεσολαβείται άπό τό πλέγμα τής μνήμης και του τραύματος. Δεδομένων των διαφορετικών άγώνων και συνθηκών πού διαδραματίζονται στους χώρους αυτούς, ό πυρήνας τής ήχητικής και τής άκουστικής (auditory) έμπειρίας –ό συνδυασμός δηλαδή τής έντασης και τής εφήμερης φύσης του ήχου πού άναφέρει ό Brandon LaBelle⁵⁴– μεταμορφώνεται άνάλογα μέ τό ποιός κάνει τους ήχους ή ποιός τραγουδά αλλά και ποιός τους άκούει. Παρά τίς προκλήσεις πού ένέχουν αυτές οι άντιφάσεις και οι άνακολουθίες πού άπαντώνται σέ μαρτυρίες έπιζώντων, άποτελούν κομβικά σημεία τά όποία φωτίζουν τίς κοινωνικές, πολιτισμικές και πολιτικές πτυχές τής μουσικής και του ήχου, άναδεικνύοντας τήν συνθετότητα τής μουσικής, ήχητικής και άκουστικής έμπειρίας σέ χώρους κράτησης.

Άννα Παπαέτη

52. Kelly Oliver, *Witnessing: Beyond Recognition*, Μινεάπολις 2001, σ. 1-20.

53. στο ίδιο.

54. Brandon LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Λονδίνο - Νέα Ύόρκη 2019, σ. xvi.