

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διατμηματικό Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ και ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ»

Η μουσική κουλτούρα της πολιτικής εξορίας: εθνογραφικές προσεγγίσεις



Φωτεινή Παυλή (Α.Μ. 27014)

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μαρία Παπαπούλου

Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του διατμηματικού
προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ και ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ»

Μάης 2010

Περιεχόμενα

I. Εισαγωγή	3
II. Φωτογραφικό Υλικό	
α. Συνθήκες Διαβίωσης των γυναικών στην εξορία <i>Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Τρίκερι</i>	7
β. Πολιτιστική δραστηριότητα των γυναικών στην εξορία	9
γ. Πολιτιστική δραστηριότητα των ανδρών στον Άη Στράτη	12
III. Θεωρητικό, μεθοδολογικό και εθνογραφικό πλαίσιο	14
α. Θεωρητικό πλαίσιο <i>Μουσική και περιβάλλον: μια διαρκής συνομιλία</i>	14
β. Μεθοδολογικό πλαίσιο <i>Οι φωνές της εξορίας: από την ιστορία στις ιστορίες</i>	27
γ. Εθνογραφικό πλαίσιο <i>Όρια και περιθώρια</i>	34
IV. Η ζωή στην εξορία	43
α. Πηγαίνοντας στην εξορία	45
β. Επιβιώνοντας στην εξορία <i>Χίος Τρίκερι, Μακρόνησος, Τρίκερι</i>	52
V. Μεταμορφώνοντας μουσικά την εξορία	63
α. Μορφές <i>Η χορωδία, ο χορός, το αυθόρμητο και το αυτοσχέδιο, οι εκδηλώσεις και οι γιορτές</i>	64
β. Μουσική <i>Ένας ηχητικός και ορατός ζωντανός κόσμος</i>	82
γ. Μακρόνησος <i>Η σιωπή</i>	96
VI. Μουσική, τρόπος ύπαρξης στην εξορία	103
VII. Βιβλιογραφία	116

Εισαγωγή

Μαύρα κοράκια με νύχια γαμψά έχουν σκεπάσει τον αττικό ουρανό. Η ελληνική κοινωνία βρίσκεται σε πρωτόγνωρη κατάσταση. Οι ανθοί της εξορίζονται από την ικανοποίηση βασικών τους αναγκών, ενώ τα περήφανα γηρατειά της πετιούνται στον σύγχρονο καιάδα. Άναρθρες κραυγές διεκδικούν σφραγίδα πολιτιστικής πιστοποίησης. Είναι η εποχή των show, των διάφορων εκπομπών ανάδειξης ταλέντων και προσωπικοτήτων. Η συμμετοχή της κοινωνίας στην πολιτιστική εξέλιξη μπαίνει σε συγκεκριμένα, τυποποιημένα, κανάλια που επιδιώκουν να διαμορφώσουν υποταγμένες συνειδήσεις. Τις συνειδήσεις του σήμερα και του αύριο. Επιβάλλεται φτώχεια: οικονομική, αξιών, πολιτισμού. Ελλάδα 2010.

Ελλάδα 1946. Μια άλλη Ελλάδα, τόσο ίδια, όσο διαφορετική. Δολοφονίες, παρακρατικές οργανώσεις, τρομοκρατία, εμφύλιος, φυλακή, εξορία, η «δήλωση». Τα ξερονήσια γεμίζουν ζωή και θάνατο ανθρώπων που αγωνίζονται για ελευθερία και δικαιοσύνη, ανθρωπιά και αξιοπρέπεια. Σ' αυτούς τους τόπους του θανάτου, στους Παρθενώνες της νεώτερης Ελλάδας, στα Μακρονήσια και στα κάτεργα μια νέα πολιτισμική πρόταση γεννιέται. Ξεπηδάει από την πέτρα και φυτρώνει στην ερημιά των χιλιάδων εξόριστων. Η πέτρα σμιλεύεται και γίνεται ποίημα, οι καταπιεσμένες φωνές γίνονται τραγούδι, τα κουρασμένα βήματα σέρνουν με κέφι το χορό, τα σκληρά πρόσωπα γίνονται τραγικές ή κωμικές φιγούρες του θεάτρου, η αμορφωσιά γίνεται γνώση, στις σκηνές των καταυλισμών ο αυτοσχεδιασμός οργιάζει.

Σ' αυτήν την εργασία προσπαθώ να δω την σημερινή πραγματικότητα μέσα από την καθημερινότητα της εξορίας. Ως εκ τούτου, η περιγραφή αυτής της καθημερινότητας μέσα από μια εθνογραφική προσέγγιση, το ιστορικό πλαίσιο και οι συνθήκες διαβίωσης αποτελούν τη βάση αυτής της έκθεσης. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου εστιάζει στην μουσική έκφραση της καθημερινότητας αυτής. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε όλες τις μαρτυρίες των αγωνιστών βρίσκουμε συχνές, αλλά σκόρπιες, αναφορές για την πολιτιστική και την μουσική δραστηριότητα. Γίνεται μια προσπάθεια εδώ να συνοψιστούν οι διάφορες μορφές μουσικής έκφρασης, μαζί με πρωτογενές εθνογραφικό υλικό που προέκυψε από τις αφηγήσεις εξόριστων εν ζωή με τη μέθοδο της προφορικής ιστορίας.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από 5 μέρη, πέρα από αυτήν την εισαγωγή. Το επόμενο μέρος αποτελείται από φωτογραφικό υλικό που κατέχει αφηγηματικό

ρόλο και σκοπεύει στο να εντάξει τον αναγνώστη στο «κλίμα» της εξορίας. Στο τρίτο μέρος εξετάζω το θεωρητικό, μεθοδολογικό και εθνογραφικό πλαίσιο της έρευνας. Το τέταρτο μέρος αναλύει το ιστορικό περιβάλλον της εκτόπισης και της συνθήκες διαβίωσης των γυναικών στην εξορία. Το επόμενο μέρος αποτελεί τον κορμό αυτής της έκθεσης. Σ' αυτό παρουσιάζω τις μουσικές μορφές και το περιεχόμενό τους. Τέλος, στο έκτο μέρος, συνοψίζω και εκθέτω τα βασικά συμπεράσματα.

Από την πρώτη επαφή με τις μορφές μουσικής έκφρασης στην εξορία διαφαίνεται η άτυπη, κρυφή οργάνωση των εξόριστων αλλά και ένας οργανωμένος, αισθητικός προσανατολισμός. Η οργανωμένη ζωή, μέσα στην κοινότητα της εξορίας αποτελεί τη βάση της επιβίωσης γενικά στην κοινότητα της εξορίας, αλλά και στον μετασχηματισμό του εξόριστου χρόνου σε αξία πολιτισμική.

Η εξορία είναι μια συνθήκη τρόμου, σωματικού και ψυχολογικού βασανισμού, πολιτισμικής επιβολής που στοχεύει στην μετάνοια, την άρνηση του πολιτικού εαυτού, την αλλαγή σκέψης και τρόπου ζωής. Είναι κατεξοχήν τόπος μαζικού εκβιασμού συνειδήσεων, όπου παιδιά αρπάζονται από τις μανάδες τους. Απέναντι σ' αυτό το συλλογικό βίαιο καθεστώς, οι εξόριστοι απαντάνε συλλογικά. Προτάσσουν ακριβώς αυτή την οργανωμένη συλλογικότητά τους απέναντι στην πολιτισμική επιβολή του καθεστώτος για να επιβιώσουν ηθικά και πολιτικά. Η μουσική απαντάται στην συλλογική αυτή έκφραση.

Ένα από τα πρώτα πράγματα που διαπίστωσα μέσα από τις αφηγήσεις, είναι η πολλαπλότητα των χαρακτήρων των εξόριστων. Η έρευνα εστίασε στις γυναίκες, αν και δεν περιορίστηκε σε αυτές. Μανάδες και μωρομάνες, νιές και γριές, αγρότισσες και εργάτριες, καλλιτέχνιδες και επιστημόνισσες, αγράμματες και αναλφάβητες, φοιτήτριες και μαθήτριες, γυναίκες από όλα τα μέρη της Ελλάδας εκτοπίστηκαν από την πολιτική εξουσία και συγκρότησαν την εξόριστη κοινότητά τους. Η πολιτισμική έκφραση που παρατηρήθηκε ήταν ένα κράμα όλων αυτών των ανθρώπων, όλων αυτών των γυναικών που ακολούθησαν την εξόριστη διαδρομή Χίος – Τρίκερι – Μακρόνησος – Τρίκερι. Αυτή η δημιουργική αλληλεπίδραση είναι έκδηλη στην μουσική τους έκφραση, στο τραγούδι, στο χορό.

Στην μελέτη αυτής της μουσικής, με τις τόσες και τέτοιες ιδιαιτερότητες προσπαθώ να αναδείξω τον περιγραφόμενο κόσμο της εξορίας των συνομιλητών. Μέσα από την επαφή με τις εξόριστες γυναίκες εν ζωή εστιάζω στο νόημα που αποκτά η μουσική έκφραση μέσα σ' αυτό το ιδιότυπο περιβάλλον. Η μουσική γίνεται διαφυγή, τρόπος αντίδρασης, συλλογικότητας και αλληλεγγύης, πολιτισμική έκφραση

και δημιουργία, αισθητική διδασκαλία και καλλιέργεια, τόπος ανάδειξης της προσωπικότητας μέσα στο σύνολο. Και τελικά η μουσική ως καθημερινή πρακτική των εξόριστων έρχεται να στηρίξει με αξιώσεις την πολιτική επιλογή της παραμονής στην εξορία. «Αν δεν είχαμε το τραγούδι, δεν θα αντέχαμε ούτε μια μέρα στην εξορία»¹.

Εν τέλει, όλα τα παραπάνω με οδήγησαν στο βασικό συμπέρασμα αυτής της εργασίας, ότι δηλαδή η μουσική είναι τρόπος ύπαρξης στην εξορία. Με άλλα λόγια, εκεί που αγωνίζονται να επιβιώσουν βιολογικά, ηθικά και πολιτικά, εκεί που οργανώνουν την κάθε τους μέρα, μέρα τη μέρα, εκεί τραγουδάνε και χορεύουν. Η μουσική δραστηριότητα, με όλες της τις εκφάνσεις και τις μορφές είναι αναπόσπαστο κομμάτι της εξόριστης ζωής, ξεπηδάει από αυτήν και την αλλάζει, είναι ένα με αυτήν.

Ας ξαναγυρίσω όμως στο σημερινό τοπίο της πολιτισμικής επιβολής και της εμπορευματοποιημένης μουσικής δραστηριότητας. Η μουσική *δεν είναι* τρόπος ύπαρξης της ζωής², δεν ξεπηδάει αυθόρμητα από τη συλλογικότητα των ανθρώπων. Αντίθετα, γίνεται εμπόρευμα, αντικείμενο που φτιάχνεται για να πωληθεί και να καταναλωθεί από άλλους. Και μάλιστα όσο πιο πολύ εμπορευματοποιείται, τόσο πιο πολύ βγαίνει από την κοινωνική ζωή. Μουσική και ζωή είναι δύο διακριτοί τόποι.

Ένα τελευταίο σχόλιο μπορεί να βρει τη θέση του σ' αυτό το σημείο, μετά από την αντίθεση της μουσικής στην εξορία και σήμερα. Αν οι εξόριστοι μπόρεσαν να δημιουργήσουν την κουλτούρα που περιγράφεται σ' αυτήν την εργασία, κάτω από τις βίαιες συνθήκες της εξορίας, της απαγόρευσης και της πολιτισμικής επιβολής, αναρωτιέμαι τι θα κάνανε σε περίπτωση διαφορετικής έκβασης της ιστορίας.

Αυτή η εργασία αφιερώνεται σε όλους αυτούς τους ανθρώπους που σήκωσαν το μπόι τους στα μέτρα της λευτεριάς, όπως λέει και ο ποιητής της εξορίας. Σε όλους αυτούς που εξορίστηκαν, βασανίστηκαν, είτε πέθαναν είτε έζησαν ή ζουν ακόμα, αγωνιζόμενοι για το δίκιο του ανθρώπου. Σε όλους αυτούς που αφιέρωσαν τη ζωή τους στον άνθρωπο.

Με κάποιους από αυτούς είχα την τιμή να συνομιλήσω στα πλαίσια αυτής της εργασίας. Μου άνοιξαν τα μονοπάτια της μνήμη τους σαν ένα παράθυρο για να εισχωρήσω στον κόσμο της εξορίας. Με την ελπίδα ότι το αποτέλεσμα ανά χείρας σεβάστηκε αυτόν τον περιγραφόμενο κόσμο της Αμαλίας, της Νίτσας, της Πλουσίας,

¹ Λόγια πρώην εξόριστης

² Σ' αυτό το σημείο, κάνω αφαίρεση από μουσικές δραστηριότητες που εξακολουθούν να αποτελούν μουσικό βίωμα μιας κοινότητας ανθρώπων, προκειμένου να αναδείξω την κυρίαρχη τάση της εποχής.

της Πότας, του Γιώργου Καφετζή και του Γιώργου Φαρσακίδη, τους ευχαριστώ από καρδιάς. Ολοκληρώνοντας αυτήν την εργασία, έχω ακόμα στ' αυτιά μου τις φωνές αυτών των ανθρώπων να μου λένε:

*στον βούρκο μέσα τα νερά
ποια γλώσσα μου μιλάνε
αυτοί που μου ζητάνε
να χαμηλώσω τα φτερά³*

³ Στίχοι του Κώστα Κινδύνη, που ερμηνεύτηκαν από τον Νίκο Ξυλούρη, σε μουσική Σταύρου Ξαρχάκου

Ι. Φωτογραφικό υλικό

α. Συνθήκες Διαβίωσης των γυναικών στην εξορία *Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Τρίκερι*

Το φωτογραφικό υλικό αυτής της ενότητας, καθώς και οι λεζάντες τους, είναι από το Στεφανίδου – Καρανικόλα Ε.(επιμ.) 2006.



Φωτογρ. 1 Συνθήκες διαβίωσης των γυναικών στην εξορία.



Φωτογρ. 2 Αριστερά: Αναστηλώνουν τις σκηνές που σε κάθε ανεμοθύελλα πέφτουν (Τρίκερι). Δεξιά: Με αλυσίδα μεταφέρουν τα ξύλα, εκτός από γερόντισσες και άρρωστες.



Φωτογρ. 3 Η μωρομάννα που γέννησε στη Χίο είναι τώρα στο Τρίκερι.



Φωτογρ. 4 Αριστερά: Τρεις μαστόρισσες. Κολλούν σκάφες, τενεκέδες, τρύπια καπέλα, φτιάχνουν φουφούδες, κασιτερώνουν τα βαρέλια του συσιτίου. Δεξιά: Τσαγκαρίνες και κορδελιάστρες, πρώην εργάτριες, τώρα επισκευάζουν άρβυλα, σόλες, ψίδια, μπαλώματα.

β. Πολιτιστική δραστηριότητα των γυναικών στην εξορία

Το φωτογραφικό υλικό αυτής της ενότητας, καθώς και οι λεζάντες τους, είναι από το Στεφανίδου – Καρανικόλα Ε.(επιμ.) 2006.



Φωτογρ. 5 Χορωδία στο Τρίκερι, δημιούργημα της Έλλης Νικολαΐδη.



Φωτογρ. 6 Η χορωδία γρήγορα και ξαφνικά μαζεύτηκε να τραγουδήσει: «φύσ' αεράκι μ' απαλό».



Φωτογρ. 7 Αριστερά: οι κρητικές χορεύουν σούστα. Δεξιά: κρητικές φορεσιές. Στιβάνια και μαχαίρια από χαρτόνι και μαιντανογέλεκα κεντημένα.



Φωτογρ. 8 Αριστερά: κλασικός χορός στο Τρίκερι. Δεξιά: Οι Ωκεανίδες. Από τις πρόβες του Προμηθέα Δεσμώτη στο Τρίκερι. Το ανέβασμα δεν το επέτρεψαν ποτέ.



Φωτογρ. 9 Αριστερά: παρά την απαγόρευση άπλωσαν την σημαία στο μπαλκόνι του δεύτερου κτιρίου (στρατόπεδο Χίου). Δεξιά: από τη γιορτή της 25^{ης} Μαρτίου στο στρατόπεδο της Χίου, με την έγκριση της χωροφυλακής.



Φωτογρ. 10 Η γυναίκα των σπηλαίων μέχρι τη σημερινή (εξόριστη) γυναίκα των σκηνών



Φωτογρ. 11 Καρναβάλια στο Τρίκερι



Φωτογρ. 12 Η ακούραστη δασκάλα Μαίρη Αλεξιάδου έβγαλε δασκάλες, μεταφράστριες, διερμηνείς. Οι δύο γυναίκες δεξιά φυλάνε «τσίλιες».

γ. Πολιτιστική δραστηριότητα των ανδρών στον Άη Στράτη

Το φωτογραφικό υλικό αυτής της ενότητας, καθώς και οι λεζάντες τους, είναι από την ιστοσελίδα του Μουσείου Δημοκρατίας – Άγιος Ευστράτιος (<http://www.mouseiodimokratias.gr/greek/exhibition6c.asp>)



Φωτογρ. 13 Απόκριες του 1953: Παρέλαση του καρνάβαλου, με κεντρικό θέμα "Πρακτορείο Αρβύλα". Την αρβύλα είχε κατασκευάσει ο Γιώργος Φαρσακίδης. Αρχείο Γ. Φαρσακίδη.



Φωτογρ. 14 Χορωδία στον Άη-Στράτη. Διευθύνει ο Νίκος Μάργαρης. Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ).



Φωτογρ. 15 Ορχήστρα στον Άη-Στράτη. Διευθύνει ο Κώστας Τριανταφύλλου. Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ).



Φωτογρ. 16 Ομάδα εκτοπισμένων μουσικών. Αρχείο Βασίλη και Βύρωνα Μανικάκη



Φωτογρ. 17 Το βιολί είχε κατασκευασθεί από το συνεργείο των εκτοπισμένων. Στη θέση του "καβαλάρη" έχει χρησιμοποιηθεί "κόκαλο" παπουτσιών. Δωρεά Βύρωνα Μανικάκη.

II. Θεωρητικό, μεθοδολογικό και εθνογραφικό πλαίσιο

α. Θεωρητικό πλαίσιο

Μουσική και περιβάλλον: μια διαρκής συνομιλία

Στο αρχικό στάδιο της αναζήτησης και τεκμηρίωσης ενός θέματος πτυχιακής εργασίας που αφορά στην μουσική, της προσέγγισης αυτού και ανάλυσής του, οι σκέψεις είναι ακόμα θολές και το εγχείρημα φαντάζει μακρινό και το πρόβλημα δυσεπίλυτο. Ωστόσο, μία διαπίστωση φαίνεται να προβάλλει –από κάθε θεωρητική σκοπιά – ξεκάθαρη και διαυγής: ότι μουσική και κουλτούρα βρίσκονται σε μια διαρκή και στενή συνομιλία.

Η παραπάνω γενική θεώρηση της σχέσης μουσικής και κουλτούρας, είναι αλήθεια ότι σήμερα, μπορεί να θεωρηθεί ταυτόσημη της κοινοτυπίας. Είναι επίσης αλήθεια, όμως, ότι έχει περάσει δια πυρός και σιδήρου μέσα από ποικίλες θεωρητικές προσεγγίσεις στον ρου της ανθρωπολογικής σκέψης. Μέσα στη δίνη αυτή αποτυπώνεται ο θεωρητικός προβληματισμός, αλλά και η πρακτική ερευνητική αντιμετώπιση τόσο της κουλτούρας, όσο και της μουσικής στην ιστορία της ανθρωπολογίας. Με άλλα λόγια, τίθεται υπό συνεχή διαπραγμάτευση, από το «εγώ» του ανθρωπολόγου, η καταγραφή και ερμηνεία της άρθρωσης και της φωνής του «άλλου», μέσα από την διαδικασία της έρευνας πεδίου (fieldwork).

Η αποικιοκρατική προσέγγιση – της πρώιμης εθνομουσικολογικής πρακτικής του 18^{ου} αι. (π.χ. J. M. Amiot και W. Jones) – αναζητούσε στην κουλτούρα του πρωτόγονου, «εξωτικού άλλου» πολιτισμού, την μουσική ως «εξωτικό» προϊόν προς καταγραφή, διάσωση και συλλογή. Το κύριο ενδιαφέρον, αυτών των πρώιμων εγχειρημάτων, ήταν η περιγραφή και η εξήγηση των αποικιοκρατούμενων λαών παρά η κατανόηση της εσώτερης ζωής τους (Cooley, Barz, 2008:7).

Η τεχνολογική ανακάλυψη του φωνόγραφου δημιούργησε νέες δυνατότητες αντικειμενικής και έγκυρης μουσικής καταγραφής και ανάλυσης και, μαζί με αυτές, την γέννηση ενός νέου επιστημονικού κλάδου, της συγκριτικής μουσικολογίας (1880). Οι συγκριτικοί μουσικολόγοι (από τον Stumpf, Ellis, Hornbostel μέχρι και τον Lomax) έδωσαν έμφαση στα ηχητικά αντικείμενα και στην ανάλυση των ηχητικών καταγραφών της μουσικής των «άλλων πολιτισμών» και στην αξιολόγησή της με τα δυτικά μέτρα και σταθμά, οριοθετώντας το πεδίο στο εργαστήριο, και όχι στο ίδιο το πεδίο της επιτέλεσης της μουσικής κουλτούρας (Cooley, Barz, 2008:8).

Έτσι, επιδόθηκαν στην καταγραφή και ανάλυση των μουσικών μελωδιών, βάσει αυστηρών δομικών κανόνων, αποκόπτοντας την μουσική από το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον (cultural context) και από τα νοήματά του (Πανόπουλος, 2005:15). Με άλλα λόγια, εφαρμόζοντας την θετικιστική προσέγγιση, τόσο της κουλτούρας, όσο και της μουσικής, «έδωσαν περισσότερη έμφαση στην ανάλυση των μουσικών υφών σαν μουσικά ύφη καθαυτά, παρά στη σχέση που έχει το καθένα με τον πολιτισμό του» (Bruno Nettle, 1986:42).

Στην ίδια θεωρητική κατεύθυνση κινείται και η λογική της σωστικής ανθρωπολογίας της Αμερικάνικης Εθνολογίας (Boas), που, αν και εστιάζει σαφώς περισσότερο στο εμπειρικό πεδίο των «ιθαγενών» πολιτισμών, εντούτοις επηρεάζεται από τις κυρίαρχες συγκριτικές αναλύσεις και εξελικτικές θεωρίες. Κι αν οι σχολές της Γερμανικής συγκριτικής μουσικολογίας και της Αμερικάνικης Εθνολογίας είναι προσανατολισμένες στην προσέγγιση του εξωτικού «άλλου», οι πρώτοι εθνολόγοι (Kodaly, Bartok) έρχονται να προσθέσουν επίσης την δική τους σωστική και συγκριτική αντίληψη, ως απάντηση στην επαπειλούμενη εξαφάνιση της δικής τους εθνικής μουσικής κληρονομιάς. Η έρευνα πεδίου του ρομαντικού εθνικισμού προσανατολίστηκε στην αναζήτηση του αυθεντικού και του αμόλυντου μουσικού αντικειμένου (Cooley, Barz, 2008:9), τυποποιώντας την μουσική πραγματικότητα και παραμερίζοντας, θα έλεγα, την αέναη συνομιλία μουσικής και κοινωνίας.

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η αμφισβήτηση της δυτικής ηγεμονίας σε οικονομικό, πολιτικό και επιστημονικό επίπεδο, οδήγησε τους ανθρωπολόγους και τους εθνομουσικολόγους στην αναθεώρηση των εθνογραφικών αρχών της αποικιοκρατικής ερμηνείας και αναπαράστασης των πολιτισμικών πρακτικών (Cooley, Barz, 2008:11). «Η έμφαση των μελετών μετατοπίστηκε σταδιακά από τις μουσικές σχέσεις καθεαυτές στις σχέσεις των μουσικών ήχων με τα στοιχεία της κοινωνίας και του πολιτισμού, καθώς και από την εφαρμογή των αναλυτικών όρων της δυτικής μουσικής στην ανάδειξη των τοπικών κατηγοριών, που συχνά συγχωνεύουν μουσικά και εξω-μουσικά στοιχεία, μέσω της εθνογραφικής μεθόδου στην ανθρωπολογία» (Πανόπουλος, 2005:15). Η μετατόπιση αυτή εκφράστηκε με την εμφάνιση δύο ιδεολογικών θεωρητικών και ερευνητικών ρευμάτων της εθνομουσικολογίας. Της εθνομουσικολογίας που είναι προσανατολισμένη στη μουσική (Mantle Hood) και της εθνομουσικολογίας που είναι προσανατολισμένη στην ανθρωπολογία (Alan Merriam) (Cooley, Barz, 2008:10). Παράλληλα,

εντοπίζεται η συνομιλία και ο συγκερασμός των δύο αυτών αντιλήψεων στις ανθρωπολογικές προσεγγίσεις της μουσικής κατά τον 20^ο αιώνα (Πανόπουλος, 2005:18).

Τα τελευταία χρόνια, δυναμώνουν όλο και περισσότερο οι φωνές των ανθρωπολόγων της μουσικής που υποστηρίζουν ότι η μουσική είναι αναπόσπαστο και δυναμικό στοιχείο της κουλτούρας της κοινωνίας μέσα στην οποία αναπτύσσεται και υπάρχει. Ότι η μουσική βρίσκεται σε δυναμική και διαλεκτική σχέση με το κοινωνικό – πολιτισμικό περιβάλλον και η μελέτη της μορφής και της επιτέλεσής της (performance) εν δυνάμει αποκαλύπτει όψεις της κοινωνίας και του πολιτισμού, και αντίστροφα. Με άλλα λόγια, το περιεχόμενο και η μορφή της μουσικής δεν θεωρούνται δεδομένα, αλλά ανιχνεύονται μέσω της ανθρωπολογικής μελέτης στο εκάστοτε πολιτισμικό και κοινωνικό τους συμφραζόμενο (Πανόπουλος, 2005:18). Στην ανθρωπολογική αυτή θεώρηση το πολιτισμικό πλαίσιο είναι δυναμικό κι όχι στατικό, και αντανακλάται στη μουσική ως έκφραση που επίσης διαρκώς μετασχηματίζεται, δεχόμενη τις επιδράσεις του.

Η θέση αυτή, εξάλλου, οδηγεί στην αναζήτηση μιας νέας προσέγγισης του μουσικού «άλλου», που δεν αντιμετωπίζεται πια ως αντικείμενο που παρέχει πληροφορίες (informant), αλλά ως δρών υποκείμενο κατ' επέκταση της πολιτισμικής, και ειδικότερα της μουσικής, πραγματικότητας. Από την καταγραφή και παρουσίαση του εξωτικού «άλλου» περνάμε στην μελέτη και ερμηνεία της πολυπλοκότητας των σχέσεων που αναπτύσσονται σε οποιοδήποτε πεδίο με όχημα την μουσική. Έτσι, η ανθρωπολογική προσέγγιση της μουσικής δεν συνιστά έναν ξεχωριστό κλάδο που μελετά ένα συγκεκριμένο γνωστικό πεδίο (π.χ. η μουσική των «άλλων»), αλλά τρόπο ερμηνείας της σχέσης μουσικής και εκάστοτε πολιτισμού (Πανόπουλος, 2005:16).

Ακόμη περισσότερο, το πεδίο έρευνας είναι ένας ανοιχτός δυναμικός χώρος όπου οι ποικίλες δρώντες φωνές (ερευνητή και ερευνώμενου) βρίσκονται σε δυναμική αλληλεπίδραση («face-to-face interaction», Cooley, Barz, 2008:14). Αυτός ο θεωρητικός προβληματισμός περνάει και στην εθνογραφία, όπου ο ανθρωπολόγος καλείται να αποδώσει τόσο την ποικιλία των δρώντων φωνών όσο και την ίδια την εμπειρία από το πεδίο της έρευνας στο πεδίο της γραφής. Στο ρεύμα της Νέας Εθνογραφίας (από το 1985 και μετά) αναπτύχθηκε από τους Clifford και Marcus, Fabian, Myerhoff και Ruby, ένας πλούσιος θεωρητικός προβληματισμός (crisis of representation) που κλόνισε τα θεμέλια του θετικισμού και του εθνογραφικού

ρεαλισμού και στο επίπεδο της γραφής (Λαλιώτη – Παπαπαύλου, 2010:18). «Κύριο ζητούμενο αποτέλεσε η ανάδειξη της εμπειρικής και επικοινωνιακής διάστασης της εθνογραφίας» (Λαλιώτη – Παπαπαύλου, 2010:18).

Στην παρούσα εργασία η συνομιλία μουσικής – κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος αποτελεί κεντρικό ερώτημα, το οποίο τίθεται ως εξής: «μουσική κουλτούρα της πολιτικής εξορίας: εθνογραφικές προσεγγίσεις». Στο πεδίο της έρευνας, το αρχικό ερώτημα λοιπόν, οφείλει να απαντήσει σε δύο κρίσιμες, αλληλοσυμπληρούμενες ερωτήσεις. Πρώτον, «γιατί μελετάω την μουσική έκφραση της εξορίας;» και, δεύτερον, «γιατί θέλω να αρθρώσω τις φωνές των πολιτικών εξόριστων;».

Κατ' αρχήν, το περιβάλλον της εξορίας δίνει το πρωταρχικό ερέθισμα της έρευνας, καθώς η σχέση μουσικής και εξορίας αρχικά παρουσιάζεται αντιφατική. Κι αυτό γιατί, με μία πρώτη ιστορική παρατήρηση, αυτό που κυριαρχεί είναι ότι οι τόποι πολιτικής εξορίας και οι φυλακές είναι τόποι μαρτυρίου, τόσο σωματικού όσο και ψυχικού καθώς και τόποι απαγόρευσης, εν γένει πολιτισμικής επιβολής και καταπίεσης της όποιας έκφρασης (ενδεικτικά αναφέρω: Θεοδώρου Β.(επιμ.),1976, Γαβριηλίδου, 2004, Παπαδούκα, 2006, Αβδούλος 1998 και γενικά στις προσωπικές μαρτυρίες των εξόριστων ή φυλακισμένων αγωνιστών).

Παρόλα αυτά, οι ίδιες και άλλες γραπτές (κυρίως) πηγές και ένα πλούσιο υλικό από φωτογραφίες αποκαλύπτουν ότι στους τόπους πολιτικής εξορίας των εμφυλιακών και μετεμφυλιακών χρόνων στην Ελλάδα, αναπτύσσονται πολιτιστικές πρακτικές και μορφές τέχνης που προσιδιάζουν σε ένα περιβάλλον ατομικής και κοινωνικής ευημερίας, παρά σε ένα περιβάλλον πολιτικής εξορίας. Μια από αυτές τις πολιτιστικές πρακτικές είναι και η μουσική, κατέχοντας εξέχουσα θέση και συμμετέχοντας και σε άλλες δραστηριότητες – πολιτιστικές εκφράσεις (χορό, σάτιρα και άλλες μορφές αυτοσχέδιας έκφρασης). Αυτό, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται να συνιστά αντίφαση.

Προκειμένου να λυθεί η φαινομενική αυτή αντίφαση, θα επιχειρήσω στην εργασία αυτή να εξετάσω η σχέση μουσικής έκφρασης – εξορίας διαλεκτικά. Θα προσπαθήσω να μελετήσω την επίδραση του περιβάλλοντος στην μουσική και της μουσικής στο περιβάλλον. Έτσι, από την μια, θα επικεντρώσω στη μελέτη του ιστορικού περιβάλλοντος αυτής της ακραίας συνθήκης της εξορίας, προκειμένου να αποκαλυφθούν όψεις της μουσικής της πραγματικότητας ή σιωπής. Θα πρέπει δε να σημειώσω ότι το τοπίο αυτό δεν είναι ομοιογενές και στατικό. Υπάρχουν σημαντικές

διαφορές στους διαφορετικούς τόπους εξορίας, διαφορές που για να γίνουν κατανοητές οφείλω να εισχωρήσω στην μελέτη του ιστορικο-πολιτικού, αλλά και του πολιτισμικού χρόνου. Από την άλλη, θα μελετήσω την αντανάκλαση της μουσικής στο περιβάλλον της εξορίας, τις επιδράσεις της μουσικής έκφρασης στην ζωή των εξόριστων.

Η κυριαρχία των πολιτικών εξόριστων στη συγκρότηση του τοπίου της εξορίας και της μουσικής έκφρασης δίνει απάντηση στο δεύτερο ερώτημα. Η μελέτη της φωνής των ίδιων των πολιτικών εξόριστων αποτελεί το εθνογραφικό μου υλικό και βάση για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας. Παίρνοντας ως δεδομένο ότι αυτοί είναι οι κύριοι φορείς, τα δρώντα υποκείμενα τόσο της ιστορικής στιγμής, όσο και της μουσική πρακτικής, καλούμαι να διερευνήσω πλήθος ερωτημάτων: Τι πολιτικό αλλά και μουσικό λόγο αρθρώνουν απέναντι στο καθεστώς που τους θέτει βιαιώς στην κατάσταση της εξορίας; Σε ποιο βαθμό επιδρά το περιβάλλον της εξορίας στην μουσική πρακτική ενασχόληση και έκφραση; Με ποιους τρόπους μεθοδεύουν τις διαδικασίες της πρακτικής μουσικής ενασχόλησης απέναντι στο συγκεκριμένο εχθρικό και απαγορευτικό τοπίο; Τι είδους νοήματα δίνουν στην μουσική; Πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιοι τον εαυτό τους; Πώς συγκροτούν την συλλογικότητα του πολιτικού εξόριστου; Ποιος είναι ο ρόλος της μουσικής στην συγκρότηση αυτής της συλλογικότητας;

Στα επόμενα κεφάλαια θα προσπαθήσω να εξετάσω όλες οι παραπάνω πτυχές, που θα σκιαγραφήσουν λεπτομερώς την θεωρητική θέση εκκίνησης: ότι ο πολιτισμός (culture) δεν αντανάκλαται μόνο, αλλά δημιουργείται από τις δημιουργικές επιτελέσεις (Keila Dielh, 2002). Με άλλα λόγια θα επιχειρήσω να ακροαστώ εθνογραφικά μια πολύ ενδιαφέρουσα συνομιλία: την συνομιλία μουσικής και εξορίας.

Η θεματική της εξορίας απαντάται βεβαίως σε πολλές αναφορές της διεθνούς βιβλιογραφίας: ιστορικές, κοινωνιολογικές, εθνογραφικές κ.ά. Αναφορικά στις τελευταίες, αρκετές εθνογραφίες εστιάζουν σε ζητήματα πολιτισμικής ανθρωπολογίας και πολιτισμικής έκφρασης, υπό το πρίσμα της εξορίας ως βιωμένης κατάστασης. Σε πολλές από αυτές τις αναφορές η εξορία είναι συνώνυμη της προσφυγιάς.

Για παράδειγμα, ο V. Montejo στο «*Voices From Exile: Violence in Modern Maya History*», (Montejo, 1999) εξετάζει την βιωμένη εμπειρία της προσφυγιάς. Ο

ίδιος Maya πρόσφυγας από την Γουατεμάλα, παρουσιάζει στην «αυτό-εθνογραφία⁴» του την χρήση της κρατικής βίας εναντίον των Mayas της Γουατεμάλας, την φυγή τους σε τόπους προσφύγων στο Μεξικό και τις στρατηγικές επιβίωσης της ταυτότητας. Αναλύει και ερμηνεύει τις δυναμικές της πολιτισμικής αντίστασης και μεταλλαγής που συνέβησαν στα στρατόπεδα προσφύγων. Τα τραγούδια και η ποίηση είναι για τον Montejo, ζωντανό τμήμα της πολιτισμικής αντίστασης και πεδίο δημιουργίας όπου εκφράζονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα της προσφυγιάς.

Στο «*Echoes from Dharamsala: music in the life of a Tibetan refugee community*» (Keila Diehl, 2002), η μουσική γίνεται όχημα στην κατανόηση των εμπειριών των Θιβετιανών που, επίσης, ζουν πρόσφυγες στην Dharamsala. Ανακαλύπτει την σημαντικότητα της μουσικής ως πεδίο, τόσο συνάντησης διαφορετικών όψεων της ταυτότητας του πολιτισμού του Θιβέτ, όσο και έκφρασης διαφορετικών θεωρήσεων της Θιβετιανής ταυτότητας. Έτσι, αφουγκράζεται μέσα από την μουσική ταυτότητες και ετερότητες.

Ταυτότητες και ετερότητες ερμηνεύει μέσα από την μουσική και ο J. Baily στο άρθρο του «*So Near, So Far: Kabul's Music in Exile*» (2005). Η εξορία είναι ιδωμένη μέσα από δύο διακριτά διαφορετικούς τόπους μετανάστευσης των Αφγανών, στο Πακιστάν και στην Καλιφόρνια. Ο Baily εξετάζει την επίδραση των διαφορετικών πολιτισμικών περιβαλλόντων (contexts) στην συγκρότηση της Αφγανικής ταυτότητας μέσα από την Αφγανική μουσική. Στην εξορία του Πακιστάν, η μουσική υπηρετεί την διατήρηση των δεσμών με το παρελθόν, ενώ στην Καλιφόρνια εκφράζει την συγκρότηση μιας νέο-Αφγανικής ταυτότητας. Και οι δύο αυτές προσεγγίσεις της μουσικής στην εξορία τροφοδοτούν το ίδιο το Αφγανιστάν με ένα καινούριο πλαίσιο πολιτισμικών επιτελέσεων.

Η Shirli Gilbert (2005) επιχειρεί μια ενδιαφέρουσα ανθρωπολογική προσέγγιση της μουσικής στα Ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Στο βιβλίο της, «*Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*», εξετάζει την αντίφαση μουσικής και στρατοπέδου συγκέντρωσης. Αντιμετωπίζει τα τραγούδια ως μοναδικά ίχνη μιας μοναδικής κληρονομιάς του ιστορικού χρόνου που μαρτυρούν τις αντιλήψεις και τις βιωμένες εμπειρίες στις κοινότητες των γκέτο. Η Gilbert όμως προχωρά ακόμα παραπέρα:

⁴Έτσι, χαρακτηρίζει ο ίδιος την εθνογραφία του λόγω της Maya ταυτότητάς του, γράφοντας από την δική του θέση, αυτή του πρόσφυγα Maya της Γουατεμάλας με φυγή στο Μεξικό και αργότερα στις Η.Π.Α.

αμφισβητεί τον κυρίαρχο λόγο που επικρατεί στην φιλολογία του φαινομένου του Ολοκαυτώματος, σύμφωνα με τον οποίο τα Ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης είναι κατεξοχήν τόποι ηρωισμού, αλληλεγγύης και πνευματικής αντίστασης. Έτσι, αμφισβητεί την αρχική της τοποθέτηση, αλλά και την ευρύτερα διαδεδομένη αντίληψη, ότι η μουσική είναι η έκφραση μιας ευρύτερης αντίστασης που στοχεύει στην αλληλεγγύη και στην άρνηση της κτηνωδίας στις συγκεκριμένες συνθήκες (στα Ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης). Στη θέση της αντίληψης αυτής τοποθετείται η σκιαγράφηση ενός πολύπλοκου πορτραίτου πτυχών και παραμέτρων που συγκροτούν την ζωή των αιχμαλώτων. Ανακαλύπτει, λοιπόν, ότι η μουσική στα Ναζιστικά γκέτο, όπου κυριαρχούν εθνικές και κοινωνικές διαφοροποιήσεις, είναι ένα πεδίο αντιπαράθεσης και ένα περιβάλλον όπου αποτυπώνεται η ποικιλία, η πολυπλοκότητα και η διαφορετικότητα των όψεων της βιωμένης εμπειρίας.

Η τελευταία αναφορά προσεγγίζει ίσως περισσότερο την θεματική της παρούσας εργασίας, καθώς εστιάζει στον περιβάλλοντα χώρο της πολιτικής εξορίας των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Οι παραπάνω τρεις πρώτες αναφορές εξετάζουν την σχέση εξορίας και μουσικής και, από αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι προσιδιάζουν και αυτές – με την ευρύτερη έννοια – στο θέμα της παρούσας εργασίας. Παρόλα αυτά, η ταύτιση της εξορίας, στα παραπάνω εθνογραφικά παραδείγματα, με την ξενιτιά ως προσφυγιά ή μετανάστευση θεωρώ ότι απευθύνεται σε μια άλλη, από αυτή που εξετάζουμε, κατηγορία δρώντος υποκειμένου: αυτή του πρόσφυγα ή μετανάστη. Στην περίπτωση μας, η αναφορά βρίσκεται στην ταυτότητα του πολιτικού εξόριστου ιδωμένου μέσα από την πολιτική εξορία, στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες που γεννούν και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, σπεύδω να διευκρινίσω ομοιότητες και διαφορές. Πρώτον, η κοινωνική κατηγορία του πρόσφυγα είναι και αυτή μια κατηγορία σαφώς προσδιορισμένη ιστορικά και πολιτικά (Malki L., 1995:13), που ενσωματώνει πολιτικές προεκτάσεις και αιτίες όπως και αυτή του πολιτικού εξόριστου. Δεύτερον, τόσο οι πρόσφυγες όσο και οι πολιτικοί εξόριστοι ενσωματώνουν την βιωμένη βία της πολιτικής εξουσίας που τους θέτει στην εκάστοτε κατάσταση της εξορίας. Τρίτον, συναντούνται και οι δύο στο πεδίο της συλλογικής μνήμης της τραυματικής εμπειρίας. Και οι ομοιότητες σίγουρα δεν σταματάνε εδώ.

Από την άλλη, οφείλω να αναγνωρίσω την ιδιότυπη κατάσταση της πολιτικής εξορίας και αυτής που εξετάζω συγκεκριμένα. Πρώτον, η πολιτική εξορία των τόπων εξορίας των εμφυλιακών και μετεμφυλιακών χρόνων στην Ελλάδα, είναι κατάσταση εγκλεισμού και φυλάκισης μέσα σε ένα από τα, κατά κύριο λόγο, έρημα νησιά του εθνικού περιβάλλοντα χώρου⁵. Είναι λοιπόν ένα περιβάλλον – φυλακή, κλειστό που δεν εγκυμονεί εθνικές αλληλεπιδράσεις και επομένως μπορεί να τεθούν ζητήματα ταυτότητας, αλλά όχι εθνικής, όπως βιώνεται τουλάχιστον στην κατάσταση της προσφυγιάς. Και παρόλο που το κράτος αμφισβητεί κατ' επίφαση την «εθνική» συνείδηση των πολιτικών εξόριστων⁶, η πιστοποίησή της στα μάτια του κράτους δεν φαίνεται να είναι από τα κύρια ζητούμενα των εξόριστων. Πρόκειται περισσότερο για σύγκρουση πολιτικών – ιδεολογικών, παρά εθνικών, ταυτοτήτων. Παρακάτω θα διερευνήσω πτυχές του ζητήματος πιο διεξοδικά.

Δεύτερον, στην περίπτωση που εξετάζω, η εξορία δεν είναι απλά ένα όπλο αφανισμού και φυσικής εξόντωσης του αντιπάλου, όπως παρατηρείται στα στρατόπεδα συγκέντρωσης της Ναζιστικής Γερμανίας. Εδώ, κύριος στόχος αναδεικνύεται ο πολιτικός αφανισμός, η ολική μεταλλαγή και απάρνηση της πολιτικής ταυτότητας των εξόριστων που στηρίζεται σε ένα εκβιαστικό πλέγμα πλήρους πολιτισμικής «αναμόρφωσης», μαζικού εκβιασμού της πολιτικής συνείδησης. Η απόσπαση – με κάθε μέσο – της υπογραφής των εξόριστων της διαβόητης «δήλωσης μετανόιας» και αποκήρυξης των ιδανικών τους – με τις προεκτάσεις αυτής της υπογραφής – είναι ενδεικτική αυτού του στόχου.

Η επιχείρηση «αναμόρφωσης» φτάνει στο απόγειό της στο στρατόπεδο – κολαστήριο της Μακρονήσου, της λεγόμενης «εθνικής κολυμπήθρας», μέσα στο οποίο ο πολιτικός εξόριστος αντιμετωπίζεται ως παραστρατημένος ή άρρωστος και βιαίως επιχειρείται να «αναβαπτιστεί» και να «ανανήψει». Πράγματι, η Μακρόνησος που έρχεται ως συνέχεια στην γενικότερη επίθεση του αριστερού και κομμουνιστικού κινήματος, δεν είναι ένα αποκομμένο ιστορικό φαινόμενο, ωστόσο μπορεί να χαρακτηριστεί ιδιαίτερη περίπτωση σε σχέση με τους άλλους τόπους εξορίας ή εγκλεισμού, τόσο για την έκταση του φαινομένου (χιλιάδες εξόριστοι

⁵ Κάποιοι από τους τόπους εξορίας δεν ήταν έρημοι από ντόπιο πληθυσμό (π.χ. Χίος, Αη Στράτης). Σε αυτούς τους τόπους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η αλληλεπίδραση των ντόπιων με τους πολιτικούς εξόριστους. Ενδεικτικά, θα αναφερθούν παρακάτω δείγματα αλληλεπίδρασης που αρθρώνονται και μουσικά.

⁶ Για παράδειγμα, πολύ συχνά στους τόπους εξορίας (και όχι μόνο) για να ταπεινώσουν την εξόριστους οι φύλακες και οι βασανιστές τους αποκαλούσαν «Βουλγάρους» για να «στραπατσάρουν» την αριστερή – κομμουνιστική ιδεολογία τους.

πέρασαν από εκεί), όσο και για την έκταση και ένταση των βασανιστηρίων (με στόχο την ολική «αναμόρφωση» μέσω του βασανισμού, κρατούμενοι γίνονται μέχρι και βασανιστές), αλλά και για τον κεντρικό της ρόλο στην κρατική προπαγάνδα (Μπουρνάζος, 2000:116). Για αυτό και η περίπτωση της παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον αναφορικά στην έκφραση ή μη έκφραση μουσικής δραστηριότητας.

Όλα τα παραπάνω, με οδηγούν στην ανίχνευση του πεδίου των αλληλεπιδράσεων των εξόριστων, των μεταξύ τους σχέσεων, καθώς και ανάμεσα στους εξόριστους και στο εχθρικό εθνικό κράτος, το οποίο αντικατοπτρίζεται στις συνθήκες διαβίωσης στις κατά τόπους εξορίες, στα ψυχολογικά και σωματικά βασανιστήρια και στο βίαιο πρόσωπο των βασανιστών – δεσμοφυλάκων. Αυτό το πλαίσιο δημιουργεί τις προϋποθέσεις συγκρότησης μιας ενιαίας συλλογικότητας που στηρίζεται στην έκφραση της πολιτικής αντίστασης και της επιβίωσης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, και που μένει να διερευνηθεί περαιτέρω και στο πεδίο της μουσικής έκφρασης.

Αναφορικά στο θέμα της πολιτικής εξορίας που εξετάζω, εντοπίζεται ένας μεγάλος όγκος αναφορών που ποικίλουν ως προς την προσέγγιση και τον τρόπο αποτύπωσης του φαινομένου. Αναφορές από τύπο, αρχεία, ιστοριογραφία, προσωπικές μαρτυρίες, φωτογραφίες, ποίηση και λογοτεχνία, στο σύνολό τους σκιαγραφούν λεπτομερώς το τοπίο της εξορίας και αποτελούν πολύτιμες μαρτυρίες που ο επίδοξος ερευνητής οφείλει να μελετήσει, όπως θα αναφερθώ παρακάτω⁷.

Σε όλες αυτές τις αναφορές υπάρχουν μαρτυρίες για την καλλιτεχνική και μουσική δημιουργία ειδικότερα, που οι ίδιοι οι εξόριστοι είχαν εντάξει στην καθημερινότητά τους, παρά και ενάντια στις αντίξοες συνθήκες διαβίωσης. Θα πρέπει δε να τονίσω ότι οι τόποι πολιτικής εξορίας είναι συνδεδεμένοι με την νεότερη πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου (λογοτεχνία, θέατρο, ζωγραφική, μουσική), καθώς εκατοντάδες άνθρωποι της διάνοησης και της τέχνης πέρασαν δέσμιοι από εκεί⁸. Πράγματι, είναι μακρύς ο κατάλογος των γνωστών και αγνώστων καλλιτεχνών– ποιητών, ζωγράφων, μουσικών, ηθοποιών – που «κοσμί» τις

⁷ Βλ. ανάμεσα σε άλλα: Θεοδώρου Β.(επιμ.),1976, Γαβριηλίδου, 2004, Παπαδούκα, 2006, Αβδούλος 1998, Μαστρολέων – Ζέρβα, 1986, Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος (επιμ. Λάζαρης), 2003, Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, το παράδειγμα της Μακρονήσου (Σακελλαρόπουλος, Μπουρνάζος), 2000

⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένοι από τους καλλιτέχνες και διανοητές που έζησαν στα διάφορα στρατόπεδα συγκέντρωσης: Μ. Λουντέμης, Τζ. Καρούσος, Α. Ραφτόπουλος, Α. Αλεξάνδρου, Γ. Ρίτσος, Τ. Λειβαδίτης, Τ. Πατρίκιος, Β. Θεοδώρου, Μ. Θεοδωράκης, Έ. Νικολαΐδη, Φ. Ανωγειανάκης, Γ. Φαρσακίδης, Μ. Κατράκης, Θ. Βέγγος, Α. Παϊζή και πολλοί άλλοι.

αιματοβαμμένες σελίδες της πολιτικής εξορίας που «κοιμήθηκε μάγουλο με μάγουλο με τον θάνατο» (Ρίτσος, 1950).

Σημαντικές πληροφορίες μπορεί να αντλήσει κανείς από τον τύπο της εποχής: *Ελεύθερη Ελλάδα* (ΕΑΜ) και *Ριζοσπάστης* (ΚΚΕ), από το 1945 – 1947 οπότε και απαγορεύονται από το κράτος και διακόπτουν την κυκλοφορία τους, *Μάχη*, που ξεκίνησε εκστρατεία ενάντια στο κολαστήριο της Μακρονήσου, *Ελευθερία*, *Ακρόπολη*, *Καθημερινή*, *Αυγή*, *Δημοκρατικός τύπος*, *Βραδυνή*, *Νέα*, *Έθνος*⁹. Απαραίτητες πηγές είναι τα αρχεία του ΓΕΣ και οι φάκελοι των στρατοπέδων με τις εκθέσεις των Διοικητών. Ωστόσο ένα μεγάλο μέρος τους, είτε καταστράφηκε εσκεμμένα από το μετεμφυλιακό κράτος, είτε δεν έχει διατεθεί από την πολιτεία προς μελέτη και έρευνα¹⁰.

Έτσι, κάτω και απ' το σκιώδες φως των ιστορικών ντοκουμέντων, αναδεικνύονται σαν εξαιρετικές αναφορές οι συγγραφικές προσπάθειες των ίδιων των πολιτικών εξόριστων. Αυτοί καταθέτουν, συγχρονικά ή εκ των υστέρων, την μνήμη και την εμπειρία της εξορίας είτε με τη μορφή προσωπικού βιώματος είτε ως παράθεση μαρτυριών και άλλων συνεξόριστών τους. Θα λέγαμε ότι ο όγκος των βιοματικών αυτών καταγραφών συγκροτεί μια ιδιότυπη βιοματική ιστοριογραφία «από τα κάτω», που φωτίζει το φαινόμενο της ιστορικής περιόδου και που διαφορετικά θα ήταν στο σκοτάδι των πολιτικών σκοπιμοτήτων και συγκυριών. Κύριο χαρακτηριστικό αυτών των μαρτυριών είναι η έκφραση του προσωπικού βιώματος ως φορέα συλλογικής μνήμης της κοινής εξόριστης εμπειρίας. Έτσι, οι περισσότερες, αν και προσωπικές, εκφέρουν το «εμείς» της συλλογικής έκφρασης των πολιτικών εξόριστων.

Δείγματα αυτού του είδους ιστοριογραφίας είναι τα παρακάτω: το κλασικό δίτομο ιστορικό έργο του Ν. Μάργαρη «*Ιστορία της Μακρονήσου*» (1966). Επίσης, του Ευ. Μαχαίρα «*Πίσω από το γαλανόλευκο παραπέτασμα*» (1999) που περιγράφει τις συνθήκες διαβίωσης ενώ περιέχει επιστολές και διαμαρτυρίες των εξόριστων κατά της Μακρονήσου προς την πολιτεία, αρθρογραφία της εφημερίδας *Μάχης*, καθώς και άρθρα που αποκαλύπτουν την στάση του τύπου της εποχής. «*Το φαινόμενο της Μακρόνησος*» του Στ. Αβδούλου (1998) που επιχειρεί να αποδώσει

⁹ Κατά την έρευνα, άρθρα από τον τύπο της εποχής δεν διαβάστηκαν από τα πρωτότυπα αλλά από αναδημοσίευσή τους σε άλλες πηγές: Μαχαίρας, 1999, Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος, 2003, 2006 και αλλού.

¹⁰ Είναι γεγονός ότι η κρατική εξουσία φρόντισε να εξαφανίσει πλήθος αρχείων πριν και μετά την λήξη της λειτουργίας των στρατοπέδων και ειδικότερα του στρατοπέδου της Μακρονήσου.

μία ιστορική, πολιτική και βιωματική προσέγγιση του φαινομένου της εξορίας ενώ αναφέρεται σε ξεχωριστό κεφάλαιο στις μορφές πολιτιστικής έκφρασης (θέατρο, μουσική, εικαστικά) στην εξορία των αντρών στο Άη Στράτη.

Ξεχωριστής σημασίας για το θέμα είναι οι αφηγήσεις των εξόριστων γυναικών. Το βιβλίο *«Στρατόπεδα Γυναικών»* (Στεφανίδου - Καρανικόλα, 2006)¹¹ είναι ένα αφηγηματικό χρονικό της εξορίας τους. Πρόκειται για εννέα θαμμένα τετράδια με αφηγήσεις επτά κρατούμενων γυναικών από την εμπειρία της εξορίας στα στρατόπεδα Χίου, Τρίκερι, Μακρονήσου. Η συγγραφή τους έγινε – υπό το άγρυπνο βλέμμα των φρουρών – στο Τρίκερι (όταν επέστρεψαν σε αυτό μετά από την Μακρόνησο), όπου και θάφτηκαν μέσα στο χώμα, με την προτροπή της παιδαγωγού Ρ. Ιμβριώτη και ύστερα από συλλογική απόφαση, προκειμένου να μην παραδοθούν στη λήθη τα βιώματα της εξορίας. Σε αυτές τις αφηγήσεις γίνεται πολλάκις περιγραφή της πολιτιστικής τους δράσης που ανέπτυξαν στην εξορία προκειμένου να ψυχαγωγηθούν. Εξέχουσα θέση σε αυτή τη δράση κατέχει και η μουσική έκφραση.

Στη βιωματική ιστοριογραφία εντάσσεται και το βιβλίο *«Περήφανες κι αδούλωτες»* (Αποστολοπούλου Ν., 1997), που αναφέρεται στους πολύπλευρους αγώνες της γυναίκας και της συμβολής της σε αυτούς καθώς και το *«Μακρόνησος, απόψε χτυπάνε τις γυναίκες, μαρτυρία»* (Γαβριηλίδου Ν., 2004) που αποτελεί βιωματική μαρτυρία της εξορίας των γυναικών με επίκεντρο τη Μακρόνησο. Επιπλέον, το *«Γυναικείες φυλακές Αβέρωφ»* (Παπαδούκα Ολ., 2006) δεν αναφέρεται στην εξορία αλλά στην κατάσταση πολιτικού εγκλεισμού την ίδια περίοδο στις φυλακές Αβέρωφ, και είναι εξαιρετικής σημασίας για την γλαφυρότητα της περιγραφής της ζωής στις φυλακές, αλλά και για την καταγραφή μιας βιωματικής επιθεώρησης σε 11 νούμερα (πρόζα και τραγούδια), που παίζανε οι γυναίκες έγκλειστες.

Στη βιωματική ιστοριογραφία, αξίζει να αναφερθεί η – σχετικά πρόσφατη – τρίτομη έκδοση *«Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος»*. Πρόκειται για μια σύνθετη συλλογική εργασία με προσωπικά γραπτά κείμενα 70 και πλέον Μακρονησιωτών από όλη την Ελλάδα που ζουν την περίοδο της συγγραφής, σε συνεργασία και αξιοποίηση αφηγήσεων – σκέψεων και προτάσεων εκατό και πλέον άλλων Μακρονησιωτών (*Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος*, 2003:40 – 41, τ.α'). Στοχεύει στην

¹¹ Πρόκειται για επανέκδοση του Β. Θεοδώρου (επιμ.), 1976 συμπληρωμένο με ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό.

αξιοποίηση όλων όσων έχουν γραφτεί μέχρι σήμερα, καθετί που απεικονίζει γεγονότα και πλευρές της Μακρονήσου. Εκτός από τις βιωματικές αναφορές περιλαμβάνει κείμενα ή ομιλίες των εμπνευστών και καθοδηγητών των στρατοπέδων και άλλα επίσημα ιστορικά κείμενα και φωτογραφίες.

Από τις μελέτες παρουσιάζει ενδιαφέρον το «*Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου*» (Μπουρνάζος - Σακελλαρόπουλος, 2000) που είναι τα πρακτικά επιστημονικής συνάντησης που πραγματοποιήθηκε στις 6 και 7 Μαρτίου 1998 στην Αθήνα. Περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, τις εξής ενότητες: Ιστορικές προσεγγίσεις και αρχειακές αναφορές, Τεκμήρια για τη Μακρόνησο σε ξένα αρχεία, Η Μακρόνησος στη λογοτεχνία, Η λειτουργία του στρατοπέδου και η εμπειρία του βασανισμού¹².

Φωνές της πολιτικής εξορίας είναι και οι λογοτεχνικές φωνές των δεκάδων γνωστών και αγνώστων λογοτεχνών που πέρασαν από τα διάφορα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ο Γ. Παπαθεοδώρου μελετώντας την Μακρόνησο στη λογοτεχνία μεταξύ άλλων αναφέρει: «Αν δεχτούμε ότι η ποίηση μετέχει και αυτή στις αναπαραστάσεις της ιστορικής πραγματικότητας, τότε η ποιητική «αλήθεια» για τη Μακρόνησο, μια αλήθεια που συμπεριλαμβάνει «τους ρόλους στράτευσης, της ερμηνείας και της φαντασίας» των δημιουργών της, μπορεί να μας αποκαλύψει ορισμένες αθέατες όψεις της βιωμένης εμπειρίας των υποκειμένων που υπέστησαν τον εγκλεισμό και τον εκτοπισμό, καθώς επίσης και μερικές όψεις της ιστορικής μνήμης, που, ίσως μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς που επέτρεψαν να γεννηθεί ποίηση στις συνθήκες μιας εφιαλτικά οργανωμένης «εθνικής αγωγής» (Παπαθεοδώρου, 2000:228). Επομένως, θα έλεγα ότι, η εξορία γίνεται ο κατεξοχήν τόπος συνάντησης της ποίησης με την ιστορία και ταυτόχρονα, στον τόπο της εξορίας γεννιέται ένας λογοτεχνικός τόπος που θεματοποιεί την εμπειρία της εξορίας. Και το τραγούδι ως μουσικοποιητική μορφή, αλλά και ως πολιτισμική πρακτική της εξορίας, θα διερευνηθεί ως φορέας της βιωμένης εμπειρίας.

Τέλος, αναφορικά στις πηγές, σημειώνω ξέχωρα την αξία του πλήθους φωτογραφιών στους διάφορους τόπος εξορίας που κατέχουν ρόλο αφηγηματικό της πολιτικής εξορίας. Αυτές οι φωτογραφίες τραβιούνταν στα κρυφά από τους πολιτικούς εξόριστους, με φωτογραφικές μηχανές που έκρυβαν οι ίδιοι με απόλυτη

¹² Η συγκεκριμένη μελέτη εντάσσεται σε μία προσπάθεια συνολικής έρευνας και ανάδειξης του ιστορικού τόπου της Μακρονήσου με την συμβολή της ΠΕΚΑΜ (Πανελλήνια Ένωση Κρατουμένων Αγωνιστών Μακρονήσου) και του ΥΠΠΟ, που όμως τελικά δεν προχώρησε.

μυστικότητα προκειμένου να περάσουν τις φωτογραφίες εκτός στρατοπέδου και να βρουν τον δρόμο της δημοσίευσης (Μαστρολέων-Ζέρβα, 1986)¹³. Ωστόσο, είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι το φωτογραφικό αυτό υλικό δεν δείχνει την ντροπή ή τα βασανιστήρια. Στις περισσότερες οι εξόριστοι φαίνονται χαμογελαστοί. Με αυτό τον τρόπο, οι φωτογραφίες μπορούσαν να περνούν από την λογοκρισία και να φτάνουν με αλληλογραφία στα χέρια των δικών τους, για να τους καθησυχάζουν από τις πληροφορίες που κάθε μέρα τους αναστάτωναν (Στεφανίδου – Καρανικόλα, 2006). Το φωτογραφικό αυτό υλικό, αποδείχτηκε ιδιαιτέρως διαφωτιστικό σχετικά με το θέμα. Ήδη ξεκινώντας την έρευνα, έπεσα πάνω σε πολλές φωτογραφίες που δείχνουν τους πολιτικούς εξόριστους να τραγουδούν, να χορεύουν, γενικά να εκφράζονται καλλιτεχνικά και δημιουργικά.

Ο όγκος των παραπάνω αναφορών εκφέρουν συνολικά τον λόγο της πολιτικής εξορίας που εξετάζουμε ως σύνθετη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα. Ο λόγος περιλαμβάνει στοιχεία που συνθέτουν και την μουσική πραγματικότητα που στο μεγάλο της μέρος, ωστόσο, παραμένει ανεξερεύνητη. Οι γραπτές αυτές μαρτυρίες, οι «από τα κάτω» βιωματικές καταγραφές της μνήμης της ιστορίας, και οι άλλες πηγές (φωτογραφίες και ηχητικό ντοκουμέντο¹⁴) – όπως αναφέρθηκαν και παραπάνω – λειτούργησαν, καταρχήν, ως ερευνητικό έναυσμα καθώς εκεί συνάντησα την μουσική πρακτική στην σύνθετη κατάσταση της εξορίας. Ταυτόχρονα, επηρέασαν την ευρύτερη εξέλιξη της αντιμετώπισης του θέματος. Με οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι η μουσική πρακτική που βιώνεται στην εξορία βρίσκεται στις αναφορές της καθημερινής ζωής αυτών των μαρτυριών – αφηγήσεων αλλά δεν έχει μελετηθεί από εθνογραφικής πλευράς.

Με την παρούσα εργασία στοχεύω να συμβάλλω στην κατεύθυνση αυτή. Στοχεύω να αναδείξω μέσα από μια εθνογραφική προσέγγιση την σχέση μουσικής – πολιτικής εξορίας, στηριζόμενη στις παραπάνω «φωνές» αλλά και σε αυτές των πολιτικών εξόριστων που ζουν σήμερα, με την μέθοδο και τις αρχές της εθνογραφικής προσέγγισης της προφορικής ιστορίας.

¹³ Η Μαστρολέων – Ζέρβα Μαριγούλα αναφέρει ότι κάποια στιγμή στη Μακρόνησο, η δημοσιοποίηση στον τύπο φωτογραφιών των γυναικών από το στρατόπεδο προκάλεσε την οργή της στρατιωτικής διοίκησης και την αναζήτηση της φωτογραφικής μηχανής των γυναικών. Τότε έκρυψαν με επιτυχία την φωτογραφική μηχανή στην φαρδιά βράκα μιας ηλικιωμένης εξόριστης από την Μυτιλήνη που φορούσε τα παραδοσιακά ρούχα του νησιού της! Η ίδια φωτογραφική μηχανή δόθηκε και στο στρατόπεδο των αντρών για να φωτογραφίσουν και αυτοί τις συνθήκες διαβίωσής τους.

¹⁴ Πρόκειται για το ηχητικό ντοκουμέντο της γυναικείας χορωδίας των φυλακών Αβέρωφ που ηχογραφήθηκε μετά την αποφυλάκισή τους και περιλαμβάνει τραγούδια που τραγουδούσαν οι φυλακισμένες. Παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, τόσο μουσικό όσο και βιωματικό.

β. Μεθοδολογικό πλαίσιο

Οι φωνές της εξορίας: από την ιστορία στις ιστορίες

Η δυνατότητα μιας έρευνας πεδίου με όρους συμμετοχικής παρατήρησης και ερμηνείας, για την περίπτωση που εξετάζω, είναι σαφώς ανύπαρκτη. Κι αυτό γιατί καλούμαι να μελετήσω εθνογραφικά μια σχέση, την σχέση μουσικής – εξορίας, που συντελέστηκε στο ιστορικό παρελθόν. Αν δεχτούμε ότι το πεδίο της εξορίας του παρελθόντος είναι το ιστορικό τοπίο των ιστορικών υποκειμένων του, τότε το πεδίο είναι ο τόπος μνήμης αυτών των υποκειμένων. Η έρευνα πεδίου, επομένως, εντοπίζεται και στην περιοχή της μνήμης και της αφήγησης των φορέων της ιστορίας, των πολιτικών εξόριστων του παρελθόντος που σήμερα υπάρχουν στη ζωή. Η παρούσα έρευνα χρησιμοποιεί τα μεθοδολογικά εργαλεία της προφορικής ιστορίας και μελετά τις προσωπικές μαρτυρίες, ως μνήμες και εμπειρίες που μεταφέρουν οι άνθρωποι από το παρελθόν. Αυτές, αναδομούν το παρελθόν στο ερευνητικό παρόν και στο μέλλον του εθνογραφικού κειμένου.

Τι είναι όμως η μέθοδος της προφορικής ιστορίας; Αποδίδοντας έναν πρώτο, γενικό ορισμό θα έλεγα ότι είναι απλά μία τεχνική συλλογής πληροφοριών. Ακόμα περισσότερο, είναι η καταγραφή, διατήρηση και ερμηνεία της ιστορίας (της ιστορικής πληροφορίας) που είναι βασισμένη σε προσωπικές εμπειρίες και απόψεις των ομιλητών (S.Johnson, 2008). Στην περίπτωσή αυτή, αναδεικνύεται ως ανεκτίμητος τρόπος καταγραφής των «μικρών ιστοριών» των γηραιότερων, που είναι φορείς μιας ευρύτερης «μεγάλης ιστορικής περιόδου», η οποία μάλιστα, είτε αγνοείται επιδεικτικά, είτε – συχνά – έχει διατυπωθεί στρεβλά από την επίσημη Ιστορία¹⁵. Πρόκειται λοιπόν για την προσπάθεια καταγραφής μιας ιστορίας και «από τα κάτω» προκειμένου να μην περάσει στη λήθη ο ιστορικός χρόνος της εξορίας που εξετάζουμε.

Ωστόσο, μία ενδελεχής διερεύνηση του θέματος αποδεικνύει ότι η μέθοδος της προφορικής ιστορίας δεν είναι μόνο μία απλή τεχνική καταγραφής. Είναι μία μέθοδος που εγείρει πλήθος προβληματισμών, τόσο θεωρητικών όσο και πρακτικών κατά την διαδικασία της έρευνας. Πράγματι, «η μετάβαση από τη βίωση της ιστορίας

¹⁵ Αρκεί κανείς να αντιληφθεί ότι η σχολική ιστορία αναφέρει στα «ψιλά» ή καθόλου το φαινόμενο της πολιτικής εξορίας και των στρατοπέδων συγκέντρωσης, ενώ παράλληλα τα επίσημα αρχεία του κράτους (του ΓΕΣ) σχετικά με το θέμα, είναι στο μεγαλύτερο μέρος αδιάθετα ή ανεπαρκώς μελετημένα.

στην ιστοριογραφία είναι μια από τις συναρπαστικότερες περιπέτειες του νου κι ένα πρόβλημα που έθετε σε δεινή δοκιμασία τους ιστορικούς και τους μελετητές των κοινωνικών φαινομένων» (Ηλιού Φ., 2000:159).

Από την σκοπιά, λοιπόν, της ιστορικής προσέγγισης πολλοί αμφισβητούν την εγκυρότητα, την αντικειμενικότητά της στην απόδοση της ιστορικής αλήθειας, λόγω της υποκειμενικότητας της προσωπικής μαρτυρίας και της ατομικότητας στις προσλαμβάνουσες του παρελθόντος. Έτσι υποστηρίζουν ότι η προφορική ιστορία μπορεί να είναι ανακριβής, ενώ η χρήση της οφείλει να είναι προσεκτική έτσι ώστε να πιστοποιείται η ακρίβεια του καταγεγραμμένου υλικού.

Στην επιδίωξη της αντικειμενικότητας απαντά και η ανάγκη για πολλαπλότητα και ποσότητα της αποτύπωσης των φωνών. Πολλοί από τους ερευνητές που χρησιμοποιούν την μέθοδο της προφορικής ιστορίας θεωρούν ότι καμία ομάδα ερευνώμενων δεν έχει την αποκλειστικότητα της κατανόησης του παρελθόντος. Έτσι στόχος είναι να αποτυπωθούν οι μνήμες πολλών διαφορετικών ανθρώπων που θα εξασφαλίσουν την ευρύτητα στην απόδοση της αλήθειας (Donald Ritchie, 2003:24).

Επιπλέον, είναι σαφές ότι στη συγκρότηση της προφορικής μαρτυρίας διαμεσολαβεί υποχρεωτικά η μνήμη. Χωρίς μνήμη δεν υπάρχει αφήγηση και ο ερευνητής στηρίζεται στη μνήμη του αφηγητή με τις δυνατότητες αλλά και τους περιορισμούς που αυτή, από την φύση της, θέτει. Το γεγονός ότι πολλές φορές οι αφηγητές δεν θυμούνται όσο νομίζουν ότι θυμούνται, ότι στην άποψή τους παρεμβαίνει ο χρόνος που φέρει την λήθη¹⁶, διαφορετικές επιδράσεις – επιρροές και άλλες ερμηνείες των γεγονότων ή ακόμα και απώθηση τραυματικών εμπειριών του παρελθόντος, είναι πτυχές αντικειμενικές αλλά και αναγκαίες που ο ερευνητής θα πρέπει να γνωρίζει κατά την είσοδό του σε αυτό το ιδιότυπο «πεδίο».

Για τους οπαδούς της αντικειμενικότητας, όλα τα παραπάνω είναι μερικοί από τους κινδύνους που εγκυμονεί η μέθοδος της προφορικής ιστορίας. Η μνήμη ως ζωντανός μεταλλασσόμενος οργανισμός (Fabian, 2007), που έχει την τάση να αναπλάθει μερικώς ή γενικώς το παρελθόν στο παρόν, αντιμετωπίζεται ως εμπόδιο στην απόδοση της αλήθειας ή ως αναγκαίο κακό στην εφαρμογή της μεθόδου της προφορικής ιστορίας. Αν στις διεργασίες αυτές προσθέσει κανείς και την

¹⁶ Για την διαλεκτική σχέση μνήμης – λήθης όχι ως αντιθετικές αλλά ως έννοιες που θα πρέπει να γίνονται ταυτόχρονα αντιληπτές ώστε να αποφεύγεται η θετικιστική πρόσληψη της μνήμης βλ. και Fabian, 2007:78.

αναμφίβολη παρέμβαση και αλληλεπίδραση του ερευνητή, τότε τεκμηριώνεται η άποψη ότι με την προφορική ιστορία «διαφορετικές κατηγορίες υποκειμένων – των ανθρωπολόγων συμπεριλαμβανομένων – κατασκευάζουν διαφορετικές εκδοχές του παρελθόντος και μάλιστα στα μέτρα του παρόντος» (Παπαταξιάρχης Ευ, 1993:32).

Το κύριο ζήτημα που ανακύπτει, από την παραπάνω θεωρητική θέση, ωστόσο, είναι η ίδια η ύπαρξη μιας, αντικειμενικής, πανανθρώπινης Ιστορίας. Τέτοιο πράγμα όμως, κατά τη γνώμη μου, δεν υφίσταται. Και δεν υφίσταται, με την έννοια ότι η διαδικασία συγγραφής της Ιστορίας ήταν πάντα και θα είναι ιστορικό προϊόν. «Η ιστορία όλων των ως τώρα κοινωνιών είναι η ιστορία ταξικών αγώνων» (Μαρξ και Ένγκελς, 2005:25, όπου σε υποσημείωση, συμπληρώνουν «ή ακριβέστερα η γραφή ιστορία», υπογράμμιση στο πρωτότυπο). Σε μια κοινωνία που εξελίσσεται μέσα στην δίνη αντιμαχόμενων πλευρών το αποτέλεσμα της ιστορικής έρευνας θα αντανakλά το συσχετισμό των δυνάμεων αυτών, το συσχετισμό αυτών των πλευρών.

Η περίπτωση που εξετάζω είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αναδεικνύει την παραπάνω θέση. Κατά τη διάρκεια της έρευνας διαπίστωσα ότι το Ιστορικό φαινόμενο, η ίδια η πραγματικότητα, της πολιτικής εξορίας πέρασε από διάφορα στάδια αντιμετώπισής της από την Ιστορία. Αρχικά, η εξορία, ταυτίστηκε με την πολιτική απελευθέρωση από τα δεσμά του κομμουνισμού – αριστερισμού και την πολιτισμική «ανύψωση». Για παράδειγμα, η Μακρόνησος κατά τη λειτουργία της χαρακτηρίστηκε μέχρι και σύμβολο πολιτισμού. Είναι η γνωστή έως παροιμιώδης, θα λέγαμε, ρήση που διατύπωσε ο Π. Κανελλόπουλος «Μακρόνησος ο νέος Παρθενών» για να εκφράσει τα ενθουσιώδη του αισθήματα σχετικά με την «αναμορφωτική» δύναμη του πειράματος της Μακρονήσου. Αυτή την φράση του αποποιήθηκε πολύ αργότερα, κάτω από τις νέες πολιτικές διαμορφούμενες συνθήκες της καταδίκης του εγχειρήματος.

Στη συνέχεια, μετά την κατάργησή της ως στρατόπεδο συγκέντρωσης, με την πλήρη κατάρρευση του μύθου της εθνικής αναβαπτίσεως οργανώθηκε (από τις διάφορες Κυβερνήσεις) το γκρέμισμα των κτιρίων, προκειμένου να εξαφανιστούν τα ιστορικά ίχνη του μακρονησιώτικου κάτεργου. Για πολλά χρόνια, αγνοήθηκε εντελώς, αν αναλογιστεί κανείς ότι μόλις το 1989 η επίσημη πολιτεία αναγνώρισε

τελικά την Μακρόνησο ως ιστορικό τόπο (Μπουρνάζος - Σακελλαρόπουλος, 2000:15)¹⁷.

Πολύ αργότερα, καταδικάστηκε το φαινόμενο της πολιτικής εξορίας, αλλά ταυτόχρονα αποφορτίστηκε από το ιστορικό και πολιτικό της βάρος, ουδετεροποιήθηκε και αποχρωματίστηκε στα πλαίσια μιας «εθνικής» συμφιλίωσης, των τελευταίων ετών. Η πορεία αυτή αποδεικνύει ότι σίγουρα δεν υπάρχει μία, ενιαία, αντικειμενική Ιστορία. Η καταγραφή της είναι ιστορικό, κοινωνικό προϊόν.

Από την άλλη μεριά, ανέλαβαν χρέος ιστορικής καταγραφής και οι ίδιοι οι πολιτικοί εξόριστοι. Με τις προσωπικές τους μαρτυρίες προσπάθησαν με αξιώσεις και χωρίς κοπιώδη διλλήματα αντικειμενικότητας ή υποκειμενικότητας να πουν την δική τους ιστορία, να καταθέσουν την δική τους ατομική μνήμη στις επόμενες γενιές, προς γνώση, μελέτη και ιστορική τεκμηρίωση. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί ότι αυτές οι γραπτές μαρτυρίες δεν αποτελούν πρωτόλειο ιστορικό υλικό για τον ερευνητή, ακόμα κι αν θεωρείται ότι είναι μία ιστορία «ηρωισμών και θυμάτων» (Ηλιού Φ. 2000:161)¹⁸. Κανείς δεν αρνείται την ανάγκη αντικειμενικότητας στην αφήγηση και την ερμηνεία των ιστορικών περιστατικών, τούτο όμως καθόλου δεν σημαίνει την απονεύρωση των σχετικών αναφορών και την μετατροπή αυτών των αναφορών σε ψυχρές καταγραφές (Β.Κ. Λάζαρης, 2003:17).

Εδώ, έρχομαι στην ουσία της προφορικής ιστορίας και της γραφής της ως μιας διαδικασίας ιδιαιτέρως σύνθετης που έρχεται να αναδείξει την ποικιλία των πλευρών και την πολυπλοκότητα των ιστορικών φαινομένων. Κι αυτό γιατί ο στόχος τελικά μετατοπίζεται από την απλή συλλογή – καταγραφή των ιστορικών γεγονότων στην κατανόηση της πολυπλοκότητας της ίδιας της ζωής, της ζωής των ανθρώπων που έζησαν κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Μέσα από την προφορική επικοινωνία, ο στόχος του ερευνητή είναι να γνωρίσει τον τρόπο που αντιλαμβάνονται οι αφηγητές την σχέση τους με τον κόσμο που περιγράφουν (Κάβουρας, 2000:6). Ο κόσμος αυτός ανήκει στο παρελθόν και τελικά ο στόχος μετατοπίζεται στην περιοχή της μνήμης καθώς προσπαθεί να ανακαλύψει το πώς

¹⁷ Απόφαση κήρυξης της Μακρονήσου ως ιστορικού τόπου, Αθήνα 16 Μαΐου 1989, Αριθμ. πρωτ. ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/1285/24225/16-5-89.

¹⁸ Ο ιστορικός Φίλιππος Ηλιού επισημαίνει ότι στις βιωματικές προσεγγίσεις της εξορίας ο ηρωισμός μιας μερίδας αγωνιστών αναδεικνύεται ως κανονιστική συμπεριφορά με αποτέλεσμα να αποδίδονται μερικεύσεις της πραγματικότητας.

θυμούνται τις σκέψεις, τις ενέργειες, τις συμπεριφορές τους κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες.

Στην μέθοδο της προφορικής ιστορίας γίνεται αντιληπτή και με σαφήνεια η ενεργή συμμετοχή του ερευνητή στην διαδικασία, όπως άλλωστε και σε κάθε προσπάθεια γραφής και ερμηνείας της ιστορίας. Ο ερευνητής, λοιπόν, είναι δραστήριος συντελεστής και δεν εισέρχεται στο πεδίο του ερευνώμενου αδαής, χωρίς προηγούμενες αναφορές. «Η γνώση του είναι πολύπλευρη. Προέρχεται από την κριτική επισκόπηση της βιβλιογραφίας, από την εμπειρία της έρευνας στο πεδίο, καθώς επίσης από την αναλυτική επεξεργασία των πρωτογενών στοιχείων» (Κάβουρας, 2000:7).

Η υποκειμενικότητά του είναι σύμφυτη με την διαδικασία και ξεκινάει ήδη από την επιλογή των ερωτήσεων που εμπεριέχει μια πρώτη «ερμηνεία». Οι αρχές ερμηνείας – όπως και σε κάθε ιστορική προσέγγιση – διέπουν όλο το εγχείρημα της προφορικής επικοινωνίας και τελικά του περάσμάτος της στο πεδίο της γραφής. Οι συμβάσεις της προφορικής επικοινωνίας εισέρχονται εξ' αρχής στο πεδίο έρευνας αφού οι άνθρωποι καλούνται να αναπαραστήσουν λεκτικά, μη λεκτικά γεγονότα. Επομένως ο ερευνητής προσπαθεί να ανακαλύψει και να εκφράσει την χρήση γλώσσας του «άλλου» (discourse analysis) να αποδομήσει και στην συνέχεια να συνθέσει (discourse synthesis) τα κρυμμένα νοήματα του αφηγηματικού του λόγου¹⁹.

Τι εκφράζει όμως ο αφηγητικός λόγος; Κατά την διαδικασία της συνομιλίας δεν προσεγγίζεται μόνο το ιστορικό γεγονός ως αντικειμενική πραγματικότητα αλλά επιδιώκεται η κατανόηση των αντιδράσεων και των συναισθημάτων των ανθρώπων για αυτά που έζησαν στο παρελθόν. Σε μια συνέντευξη ο λόγος του «άλλου» συνομιλητή μεταφέρει ποικίλα νοήματα και αισθήματα ζωής και γεφυρώνει το αύριο με το χθες στο παρόν της λεκτικής συνάντησης με τον ερευνητή ως έκφραση μοναδική που επισφραγίζει τη στιγμή της επιτέλεσης των δύο χαρακτήρων. Ο ερευνητής ξέρει ότι ο λόγος του συνομιλητή αντανάκλα τη σχέση του με τον κόσμο (Κάβουρας, 2000:6).

Επομένως, ο αφηγηματικός λόγος εκφράζει μια σύνθετη, πολύπλοκη πραγματικότητα. Είναι η συσσωρευμένη εμπειρία και γνώση, η αντίληψη, η σκέψη, τα συναισθήματα που εκφράζει ατομικά ο συνομιλητής. «Είναι η ατομική του

¹⁹ Για το ζήτημα της προφορικότητας που φέρει τους δικούς της κανόνες και της γλώσσας ως διαφορετικές συμβάσεις λόγου που στη συνέχεια ερμηνεύονται από τον ακροατή (ερευνητή) και αργότερα από τον αναγνώστη του κειμένου βλ. και Tonkin El., 1993:2

ιστορία που όμως εντάσσεται σε συγκεκριμένα κοινωνικο – ιστορικά περιβάλλοντα. Από αυτή την άποψη, η ατομική ιστορία του κοινωνικού όντος δεν είναι αυστηρά ατομική αλλά προβάλλει όψεις μιας συλλογικής ταυτότητας ή ευρύτερης ιστορίας. Ανάλογα και οι μνήμες, με τις οποίες αναπαρίσταται το παρελθόν, είναι κοινωνικές μνήμες που υπάρχουν μέσα από την ατομικότητα, καθώς προέρχονται από την βιωμένη εμπειρία μέσα σε μια συλλογικότητα, έτσι που οι μνήμες είναι λιγότερο ατομικές από ότι συνήθως θεωρείται σε έναν πολιτισμό ατομικότητας. Αυτές οι μνήμες είναι μέσα κοινωνικής αναπαραγωγής με την Μαρξιστική έννοια» (Tonkin El.,1993:12)²⁰.

Ειδικά στην περίπτωση που εξετάζω, φαίνεται με σαφήνεια ότι η ατομική μνήμη όχι μόνο δεν αντιπαρατίθεται αλλά εκφέρεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της συλλογικής μνήμης. Οι συνεντεύξεις στο σύνολό τους είναι παραδειγματικές για τα κοινά βιωματικά στοιχεία που μεταφέρουν από τον ιστορικό χρόνο της εξορίας στο παρόν. Στις αφηγήσεις των συνομιλητών πολιτικών εξόριστων, ακόμα και αυτών που οι συνεντεύξεις είναι ατομικές, η εκφορά του «εγώ» (α' ενικό πρόσωπο) κυριολεκτικά σπανίζει, και στην θέση του βρίσκεται διαρκώς το «εμείς». Αυτό το γεγονός, μαρτυρά ότι ο αυτοαναφορικός τους λόγος είναι η έκφραση μιας συλλογικής ταυτότητας των κοινών ιδεών, ενεργειών, συμπεριφορών, αντιλήψεων του παρελθόντος που εκφέρονται ως συλλογική μνήμη στο παρόν.

Η αυτοαναφορικότητα του λόγου του «άλλου» αίρεται και σε ένα δεύτερο επίπεδο. Στο επίπεδο της σχέσης του με τον λόγο του ερευνητή. Ο αφηγηματικός του λόγος δεν είναι ανεξάρτητος από τον λόγο του ερευνητή που έχει απέναντί του. Ο αφηγητής θεωρεί ότι ο ρόλος του δεν περιορίζεται στην απλή αφήγηση ή στην απάντηση των ερωτήσεων του ερευνητή. Όπως και ο ερευνητής έτσι και ο αφηγητής – ερωτώμενος θέλει να κατανοήσει τον ερευνητή και την σχέση του με τον κόσμο. Για αυτό επιδιώκει την συνομιλία. Δεν ερευνάται μόνο αλλά ερευνά, δεν ερωτάται μόνο αλλά θέτει ερωτήσεις. Κατά την διαδικασία των συνεντεύξεων των πολιτικών εξόριστων η παραπάνω άρση εκφράστηκε ποικιλοτρόπως αναδεικνύοντας συμπληρωματικές πλευρές του θέματος, τις οποίες θα χαρακτήριζα ηθικές και πολιτικές.

Σε όλες σχεδόν τις συνεντεύξεις ο «άλλος» συνομιλητής εξαρχής και κατά τη διάρκεια έθετε ερωτήσεις προκειμένου να γνωρίσει, να εντοπίσει τον δικό μου ρόλο,

²⁰ Δική μου μετάφραση.

τον ρόλο του «άλλου» ερευνητή. Ερωτήσεις όπως «γιατί σε ενδιαφέρει το θέμα της πολιτικής εξορίας;» ή «πώς τοποθετείσαι πολιτικά;», «πώς και πού θα χρησιμοποιήσεις την εργασία σου;», «ποιες πηγές, βιβλία έχεις διαβάσει;», ή προτάσεις και προτροπές όπως «διάβασε και αυτό» ή «δες και αυτές τις φωτογραφίες» δείχνουν ότι ο συνομιλητής αντιλαμβάνεται την διαλογικότητα της σχέσης του με τον ερευνητή²¹. Παράλληλα όμως, θέτει τους ηθικούς και πολιτικούς όρους της συνομιλίας. Γνωρίζει ότι του ανήκει η προφορική μαρτυρία και έχει συνείδηση του ιστορικού βάρους που αυτή φέρει. Δεν θέλει μόνο να πει την ιστορία του. Θέλει να εξασφαλίσει διαπιστευτήρια ότι δεν αυτή δεν θα υποστεί βάνανυση κακοποίηση από τον συνομιλητή ερευνητή. Η διαχείριση της ιστορίας τους από αυτόν είναι και δική του υπόθεση.

Συμπερασματικά, για τις κοινωνικές επιστήμες η προσπάθεια εξέτασης τη ζωής και της ιστορίας των ανθρώπων μέσα σε συνθήκες επιστημονικού εργαστηρίου αποδεικνύεται άτοπη. Η ιστορία καταγεγραμμένη είναι μία αναπαράσταση και ως τέτοια πρέπει να γίνεται αντιληπτή (Tonkin El., 1993:2). Με την προφορική ιστορία αυτό που συντελείται είναι μια δυναμική πρακτική με διαφορετικά δρώντα μέρη. Δρώντα μέρη, που στην αλληλεπίδρασή τους δημιουργούν ένα καινούριο ξεχωριστό πεδίο έρευνας, αυτό της μνήμης με στόχο την αναδόμηση και την ερμηνεία του παρελθόντος. Ο αφηγηματικός λόγος του αφηγητή συναντάται και αλληλεπιδρά τόσο στο πεδίο της έρευνας όσο και στο πεδίο της γραφής με αυτόν του ερευνητή και το αντίστροφο. Και η μνήμη του αφηγητή στην επιτέλεση της αφήγησης συναντά την μνήμη του συγγραφέα στην επιτέλεση της γραφής²².

Στη θέση, λοιπόν, μιας ψευδο-διλημματικής «αντικειμενικότητας» ή «υποκειμενικότητας», τίθεται η διυποκειμενικότητα και η προφορική αναπαράσταση δεν μπορεί να αποδεσμευτεί από τη σχέση ομιλητή – ακροατή μέσα στην οποία συντελείται. Αφηγητής και ακροατής (ερευνητής) είναι τελικά συνδιαμορφωτές (Tonkin El., 2003:2). Για αυτό η σχέση ανθρωπολόγου – «άλλου» είναι περισσότερο διαλογική, διυποκειμενική σχέση, σχέση συνομιλητών παρά ερευνητή – ερευνώμενου (Λαλιώτη – Παπαπαύλου, 2010:19). «Τη διαλογική αυτή δυναμική

²¹ Πιο γλαφυρά παραδείγματα, συμπεράσματα για την αλληλεπίδραση αφηγητή – ερευνητή στο πεδίο της έρευνας των συνεντεύξεων που αφορούν στην ίδια την διαμόρφωση του θέματος και στην ενεργοποίηση της μνήμης και γενικά στην αμφίδρομη κατανόηση του περιγραφόμενου κόσμου της πολιτικής εξορίας θα διατυπώσω και παρακάτω.

²² Για την επίδραση της μνήμης του ερευνητή στην αποδόμηση του αφηγηματικού λόγου και στην δημιουργία του εθνογραφικού κειμένου βλ. και Fabian, 2007

επιχειρεί να αποδώσει ο λόγος της γραφής ως ερμηνεία της προφορικότητας κάθε συνέντευξης» (Κάβουρας, 2000:6).

Τα παραπάνω συμπεράσματα πλαισιώνουν την προσέγγιση του θέματός μου. Επομένως, θέτοντας το ερώτημα «γιατί επιλέγω τις προφορικές ιστορίες ως πηγή μελέτης του θέματός μου;» θα απαντούσα συνοπτικά ως εξής: Πρώτον, γιατί η προφορικότητα είναι ο βασικός τρόπος επικοινωνίας των ανθρώπων, η σύνδεση παρελθόντος παρόντος γίνεται προφορικά. Οι συγκεκριμένες προφορικές μαρτυρίες, των πολιτικών εξόριστων που βρίσκονται ακόμα στη ζωή, αναγνωρίζονται ως πηγές ανεκτίμητης αξίας σε μια πρωτότυπη – ουσιαστικά – ανθρωπολογική έρευνα στο ειδικό θέμα «Μουσική κουλτούρα και πολιτική εξορία, μουσικές εκφράσεις της πολιτικής εξορίας στην εμφυλιακή και μετεμφυλιακή Ελλάδα».

Δεύτερον, γιατί στην παρούσα εργασία δεν με ενδιαφέρει η καταγραφή των μουσικών πρακτικών ως μεμονωμένων ιστορικά συντελεσμένων γεγονότων. Ως συμβάντων αποστεωμένων από την ερμηνεία των συμμετεχόντων σε αυτά, αποσπασμένων από τα περιβάλλοντά τους. Το κύριο ενδιαφέρον εντοπίζεται στο νόημα που δίνουν οι ίδιοι οι πολιτικοί εξόριστοι στην μουσική πρακτική του καθημερινού βίου της εξορίας, στον τρόπο σκέψης τους και στην εκφορά των αναμνήσεων της μουσικής τους δραστηριότητας. Και τελικά στόχος της παρούσας εργασίας είναι να δώσει φωνή στους ίδιους τους ανθρώπους, στους φορείς της ιστορικής περιόδου, στους ανώνυμους δημιουργούς και ασκούντες της μουσικής πρακτικής που η επίσημη ιστορία αγνοεί.

γ. Εθνογραφικό πλαίσιο

όρια και περιθώρια

Και από την θεωρία της προφορικής ιστορίας στην πράξη του εθνογραφικού πεδίου και στις προφορικές συνεντεύξεις των πολιτικών εξόριστων. Στόχος μου ήταν η επικοινωνία με ανθρώπους που έζησαν μεγάλο μέρος της υφιστάμενης πολιτικής εξορίας που εξετάζουμε, αντρών και γυναικών. Επιπλέον, αναζήτησα και προσπάθησα να βρω ανθρώπους που, στον ένα ή τον άλλο βαθμό, μετείχαν στις διάφορες μουσικές δραστηριότητες.

Ωστόσο, η δυνατότητα εύρεσης πολιτικών εξόριστων γενικά συνάντησε πολλούς περιορισμούς. Περιορισμούς φυσικής απώλειας, (πολλοί από αυτούς δυστυχώς δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή), δυσκολίας στην επικοινωνία λόγω των ειδικών συνθηκών στις οποίες πολλοί από αυτούς έχουν περιέλθει αλλά ακόμα και χρονικούς περιορισμούς που τέθηκαν από την πλευρά μου στη διάρκεια της έρευνας²³. Περιορισμοί που σαφώς θεματοποιούν τα όρια και τα περιθώρια της συγκεκριμένης επιτόπιας έρευνας.

Τελικά πραγματοποιήθηκαν, κατά κύριο λόγο πολύωρες, συνεντεύξεις, με έξι ανθρώπους που βίωσαν την πολιτική εξορία ή τον εγκλεισμό σε μακρά διάρκεια χρόνου. Συγκεκριμένα, συνομίλησα με πέντε πολιτικούς εξόριστους: τρεις γυναίκες, δύο άντρες καθώς και με μία γυναίκα φυλακισμένη στις γυναικείες φυλακές Αβέρωφ. Για την καλύτερη κατανόηση και του αναγνώστη, κρίνω σκόπιμο να τους παρουσιάσω έστω και συνοπτικά²⁴.

Ειδικότερα, οι άντρες πολιτικοί εξόριστοι έζησαν και στο στρατόπεδο πειθαρχημένης διαβίωσης του Άη Στράτη και στο «αναμορφωτήριο» της Μακρονήσου. Ο Γιώργος Καφετζής πολέμησε στην Εθνική Αντίσταση και μετά την απελευθέρωση εξορίστηκε αρχικά στον Άη Στράτη, μετά στην Μακρόνησο και μετά πάλι στον Αϊ Στράτη. Δεν συμμετείχε ο ίδιος στις μουσικές δραστηριότητες του στρατοπέδου. Κατά την συνομιλία μας μετέφερε τις μνήμες του ως θεατής – ακροατής της μουσικής ζωής στον Άη Στράτη και της μουσικής σιωπής στην Μακρόνησο. Αξίζει να αναφέρω ότι όταν θυμήθηκε έναν από τους μαέστρους (Κ. Τριανταφύλλου) στην εξορία του Αϊ Στράτη συγκινήθηκε ιδιαίτερα. Αυτό από την μια με συγκίνησε και εμένα και συνάμα δημιούργησε σκέψεις για την σημαντική επίδραση της μουσικής και του μουσικού στην εξορία. Από την άλλη, με έφερε σε αμηχανία και με προβλημάτισε για τα όρια και περιθώρια της παρέμβασης στον τραυματικό κόσμο του συνομιλητή. Αλλά όλες αυτές είναι τελικά πτυχές εγγενείς που μπορούν να ειπωθούν ως ευτυχείς στιγμές της επικοινωνίας στο πεδίο.

Ο Γιώργος Φαρσακίδης, ανταρτοεπονίτης και αυτός. Στα δεκαοκτώ του τραυματίστηκε σε μάχη με τους Γερμανούς και έμεινε ανάπηρος και στα δυο του

²³ Σημειώνω ότι κατά τη διάρκεια της έρευνας η πρόσβασή μου στην Αθήνα ήταν δυστυχώς περιορισμένων δυνατοτήτων λόγω της ανάληψης υπηρεσίας ως αναπληρώτρια καθηγήτρια μουσικής στη Σάμο.

²⁴ Κατά την παρουσίαση αλλά και σε όλο το κείμενο διατηρώ τα πραγματικά ονόματα των συνομιλητών, σεβόμενη την δική τους επιθυμία που πηγάζει από την αντίληψή τους ότι η ιστορία που αφηγούνται είναι η πραγματική ιστορία που έζησε ο καθένας και οι ίδιοι ιστορικά πρόσωπα – φορείς της ιστορίας.

χέρια. Βίωσε την πολιτική εξορία σε διάφορα Στρατόπεδα Συγκέντρωσης Πολιτικών Κρατουμένων, Μακρόνησο, Άι Στράτη, Γυάρο, Λέρο, συνολικά δεκαεξήμισι χρόνια. Παρά τον τραυματισμό του, έγινε αυτοδίδακτος, στους τόπους εξορίας, εικαστικός και συμμετείχε στην καλλιτεχνική και εικαστική ζωή του στρατοπέδου του Άι Στράτη. Συγχρόνως, είναι γνωστός λογοτέχνης με πλούσιο συγγραφικό έργο (1984 βραβείο «Λουντέμη» της Εταιρίας Ελλήνων Λογοτεχνών). Έτσι είναι χαρακτηριστικό, ότι κατά την συνομιλία μας, προτίμησε να απαντάει στις ερωτήσεις μου – κυρίως – με τα γραπτά του κείμενα. Η επικοινωνία μας βασίστηκε στη λογοτεχνική του φωνή. Έφυγα από το σπίτι του με πρόσθετες γνώσεις για την καλλιτεχνική και μουσική ζωή του Άη Στράτη και γεμάτη βιβλία του που ο ίδιος μου χάρισε.

Οι γυναίκες πολιτικές εξόριστες, πέρασαν και οι τρεις την εμφυλιακή και μετεμφυλιακή πορεία της πολιτικής εξορίας των γυναικών: Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Τρίκερι. Η πρώτη συνέντευξη έγινε στο σπίτι της Νίτσας Γαβριηλίδου στην Αθήνα. Η Νίτσα, λόγω οικογενειακών αριστερών πολιτικών καταβολών, νέο κορίτσι ακόμα, συλλαμβάνεται και οδηγείται στις φυλακές μετά τα Δεκεμβριανά και την υπογραφή της Συμφωνίας της Βάρκιζας. Αργότερα, το 1948 με τις μαζικές συλλήψεις του Ζέρβα, συλλαμβάνεται ξανά και παραμένει για πολλά χρόνια εξόριστη στα στρατόπεδα της Χίου, του Τρίκερι, της Μακρονήσου και πάλι του Τρίκερι. Το 1956, κατάφερε να διαφύγει στη Γαλλία όπου έζησε μέχρι το 1985 και δημιούργησε οικογένεια. Ήταν μέλος της τετράφωνης χορωδίας των γυναικών στο Τρίκερι. Στην πρώτη αυτή πολύωρη συνέντευξη, με τις εύστοχες παρατηρήσεις της, με βοήθησε να επαναπροσδιορίσω τους στόχους και τον τρόπο προσέγγισης του θέματος, όπως θα αναφερθώ παρακάτω.

Στην Καλαμάτα συνάντησα την Πότα Κακαβά όπου ζει και –μέχρι σήμερα – εργάζεται, ως ιδιοκτήτρια σε μαρμαράδικο. Παρόμοια και η δική της ιστορία. Συλλαμβάνεται, δεκαέξι χρονών ακόμα, στις φυλακές Πελοποννήσου και οδηγείται στις φυλακές της Χίου, στο Τρίκερι, στη Μακρόνησο, ξανά στο Τρίκερι. Ήταν μέλος της χορωδίας στο Τρίκερι και έχει ιδιαίτερη αγάπη για το τραγούδι: *«Το τραγούδι, καλά το τραγούδι είναι και η ζωή του ανθρώπου δεν το συζητάμε»*. Κατά την συνομιλία μας, συχνά τραγούδησε διάφορων ειδών τραγούδια, από την εξορία, από τις φυλακές, παραδοσιακά και άλλα που της άρεσαν πολύ. Αυτό όμως που μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν ο σαφής, λιτός και στέρεος λόγος της.

Η Νίτσα, που συνομίλησα πρώτα, με έφερε σε επαφή και με την φίλη της και συνεξόριστη Πλουσία Λιακατά και έτσι στις 5 Γενάρη 2010 συνομίλησα ξανά και με τις δύο στο σπίτι της πρώτης. Η Πλουσία, στα 17 της πολεμάει στο αντάρτικο, στο βουνό. Στην συνέχεια, με τις μαζικές συλλήψεις, συλλαμβάνεται και εξορίζεται αρχικά στην Ικαρία, με τις πρώτες εξόριστες γυναίκες και αργότερα ακολουθεί την γνωστή διαδρομή της εξορίας των γυναικών: Χίος, Τρίκκερι, Μακρόνησος, Τρίκκερι. Η Πλουσία ήταν μέλος της γυναικείας χορωδίας. Εκτός από το τραγούδι, το μεράκι της που έγινε μάθημα, αργότερα διδασκαλία και φυσικά τρόπος έκφρασης στον τόπο της εξορίας, και που θα την ακολουθήσει στην ελεύθερη ζωή και στην μετέπειτα επαγγελματική της πορεία, είναι ο χορός:

Πλουσία: *«...Η Β. η Γκ., που τη σήκωνα κλαίγοντας για το μωρό της που είχε αφήσει και πάντα έκλαιγε, ας πούμε το καημένο. Σε ένα γέρο πατέρα το είχε αφήσει στο Σουφλί. Και της έλεγα «σήκω Βαγγελιώ να μου δείξεις την μπαϊντούσκα, σήκω να μου δείξεις το αυτό, σήκω να μου δείξεις τους χορούς», πώς τους έμαθα, δηλαδή, τους Θρακιώτικους που λες... Μετά μου έλεγε και τα κοστούμια...».*

Νίτσα: *«η Πλουσία όλο χόρευε!»*

Οι δύο πολιτικές εξόριστες είναι σήμερα πολύ καλές φίλες και θεωρούν ότι μοιράζονται κοινές αντιλήψεις και ιδέες στον παρόν. Κατά τη διάρκεια της συζήτησης ήταν φανερό η αλληλοεκτίμηση και το – μεταξύ τους – θάρρος. Η συγκυρία λοιπόν να βρεθούνε και οι δυο μαζί σε κοινή συνομιλία αποδείχτηκε ευτυχής. Δημιούργησε ιδιαίτερη δυναμική τόσο στον διάλογο όσο και στην αλληλεπίδραση της ενεργοποίησης της μνήμης μέσω του τραγουδιού. Μου περιέγραψαν πολύ ζωντανά το τοπίο της εξορίας, μου έδειξαν φωτογραφίες, τραγούδησαν τραγούδια της χορωδίας της εξορίας²⁵, μου έδειξαν τους χορούς τους, τα αυτοσχέδια σκετς και τις άλλες δραστηριότητες στην εξορία. Γενικά, η ζωντάνια τους και η τοποθέτησή τους στην σύγχρονη πραγματικότητα²⁶, παρά την προχωρημένη ηλικία τους μαζί με το γέλιο, τα αστεία τους αλλά και η σεμνότητα στην φυσικότητα της περιγραφής όλων των δεινών της εξόριστης ζωής τους, πραγματικά με συγκλόνισαν.

²⁵ Η Νίτσα Γαβριηλίδου είχε φυλάξει το τετράδιο με τα τραγούδια της χορωδίας. Το τετράδιο, μου το έδωσε φωτοτυπημένο η κα Καημενάκη Μαρία από το Μουσείο της ΠΕΚΑΜ. Με αυτό το τετράδιο πήγα και στις συνεντεύξεις και φάνηκε ότι ενίσχυσε αρκετά την ενεργοποίηση της μνήμης των γυναικών. Το ξεφυλίζανε και τραγουδούσανε.

²⁶ Αρκεί να αναφέρω ότι η κάποια στιγμή που μιλούσα με την Πλουσία, η Νίτσα πήγε στο δωμάτιό της για να επιστρέψει με μία βιντεο-κάμερα με την οποία άρχισε να παίρνει πλάνα της συνέντευξης.

Τέλος, μίλησα με την Αμαλία Μουρτζούκου – Χαλάτση η οποία ήταν φυλακισμένη στις γυναικείες φυλακές Αβέρωφ. Η Αμαλία πολέμησε και αυτή στο βουνό, τραυματίστηκε και έχει μέχρι σήμερα δύο σφαίρες σφηνωμένες στα πλευρά, που κανένας γιατρός δεν διακινδύνευσε ποτέ να αφαιρέσει. Η ασθενική της κατάσταση δεν της επέτρεψε να συμμετάσχει η ίδια στις διάφορες καλλιτεχνικές δραστηριότητες που γίνονταν «με τσίλιες» στις φυλακές. Ουσιαστικά, μπαινόβγαίνε στα νοσοκομεία. Αν και η ίδια δεν συμμετείχε ενεργά στα μουσικά πράγματα της φυλακής, η συνομιλία μαζί της ήταν αποκαλυπτική των συνθηκών αλλά και της οργάνωσης της ζωής και των μουσικών δρώμενων μέσα στις φυλακές από τις κρατούμενες.

Το γεγονός ότι τελικά πραγματοποιήθηκαν περισσότερες συνεντεύξεις με γυναίκες που μετείχαν στην μουσική πρακτική στην εξορία οριοθετεί την έρευνα στην περιοχή της μελέτης της μουσικής έκφρασης της εξορίας των γυναικών. Ωστόσο, θα πρέπει να διευκρινίσω ότι η θεωρητική προσέγγιση του θέματος δεν προσανατολίζεται σε ζητήματα φύλου αν και ειδικότερες πλευρές του θέματος θα αναφερθούν. Επιπλέον, στο βαθμό που κρίνω επαρκές θα αξιοποιήσω αναφορές και από την μουσική πρακτική των αντρών, η οποία από τις συνομιλίες κρίνω ότι είναι επίσης σημαντική και πλούσια ώστε δυνητικά να τεκμηριώνει θέμα μιας ξεχωριστής εθνογραφικής μελέτης.

Οι πρώτες επαφές με πολιτικούς εξόριστους έγιναν κατά την επίσκεψή μου στη Μακρόνησο (Μάης 1998), στην ετήσια εκδήλωση – πολιτικό μνημόσυνο που γίνεται κάθε χρόνο στον τόπο του μαρτυρίου και στο οποίο συμμετέχουν αρκετοί αγωνιστές, πρώην πολιτικοί κρατούμενοι. Η αλήθεια είναι ότι τότε ακόμα δεν είχα οριστικοποιήσει την απόφαση του συγκεκριμένου θέματος μελέτης. Η επίσκεψή μου, άλλωστε, στο νησί του μαρτυρίου επιβαλλόταν και από την πολιτική μου τοποθέτηση, από το προσωπικό μου ενδιαφέρον για την ιστορία αυτού του τόπου. Πολύ περισσότερο, για μένα ήταν ένας φόρος τιμής στους χιλιάδες αγωνιστές, ένα προσωπικό πολιτικό χρέος που έμενε να εκπληρωθεί.

Πολύ αργότερα (Μάρτης 2009), ερευνώντας τις ιστορικές και άλλες πηγές, κατέληξα στην μελέτη του συγκεκριμένου θέματος. Άρχισα να αναζητώ τους συνομιλητές και κρίθηκε σημαντική η επαφή με την ΠΕΚΑΜ (Πανελλήνια Ένωση

Αγωνιστών Μακρονήσου)²⁷ και με το «Σπίτι του Αγωνιστή»²⁸. Η συμβολή τους ήταν πολύτιμη για την γνωριμία μου με τους πολιτικούς εξόριστους.

Τελικά, στα τέλη Δεκέμβρη με αρχές Γενάρη 2010 πήρα τις πέντε συνεντεύξεις και τον Απρίλη του 2010 την τελευταία της έρευνας. Οι τέσσερις συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν, ύστερα από τηλεφωνική επικοινωνία με τους ίδιους τους πολιτικούς εξόριστους, οι οποίοι με δέχτηκαν στο σπίτι τους (τρεις συνεντεύξεις στην Αθήνα και μία στην Καλαμάτα), προκειμένου να συνομιλήσουμε. Οι άλλες δύο, έγιναν στο «Σπίτι του Αγωνιστή», όπου ήρθα σε επικοινωνία πρώτα με τους υπεύθυνους του ιδρύματος.

Οι συνεντεύξεις ήταν κυρίως ανοιχτού τύπου συζητήσεις – συνομιλίες. Οι ερωτήσεις ήταν ανοιχτές και προσέβλεπαν κυρίως στην αφήγηση και όχι στην απλή καταγραφή ιστορικών περιστατικών. Οι συνομιλητές κατά την διάρκεια των αφηγήσεων ρωτήθηκαν για την πολιτιστική δραστηριότητα στην εξορία (τραγούδι, θέατρο, χορός, πολιτιστικές εκδηλώσεις κ.λ.π.), για την συμμετοχή τους σε αυτή και στη μουσική δραστηριότητα ειδικότερα, για το νόημα που αποκτούσαν αυτές οι δραστηριότητες μέσα στο περιβάλλον της εξορίας, για το τραγουδιστικό ρεπερτόριο, για την χορωδία που είχαν οργανώσει, για την μεθόδευση όλης της διαδικασίας (πρόβες, επιτέλεση μέσα στο απαγορευτικό τοπίο), για τις διαφορές στην μουσική δραστηριότητα στους διαφορετικούς τόπους εξορίας, για τα ηχοτοπία που τελικά διαμορφώνονταν στα διαφορετικά τοπία της εξορίας.

Ωστόσο αξίζει να διευκρινίσω ότι η διαχείριση των συνεντεύξεων, οι αρχικές σκέψεις και ερωτήσεις και όλη η διαδικασία έρευνας – στη μορφή και το περιεχόμενό της – υπέστησαν καθοριστικές τροποποιήσεις που οφείλονται στην διαλεκτική, διαλογική σχέση που αναπτύχθηκε στις συνομιλίες. Θα έλεγα ότι το θέμα ουσιαστικά, μέσα από διαδοχικά στάδια, διαμορφώθηκε από τις ίδιες τις συνεντεύξεις, επιβεβαιώνοντας τα προαναφερθέντα συμπεράσματα της αλληλεπίδρασης και διαλεκτικής σχέσης στην πράξη ως εξής:

Στο αρχικό στάδιο της έρευνας διερωτάται, κατ' αρχήν, κανείς για την ίδια την ύπαρξη θέματος. Σε μια αρχική συνομιλία κατά την επίσκεψή μου στην

²⁷ Από την ΠΕΚΑΜ με βοήθησε ιδιαίτερα η Καμμενάκη Μαρία, μέλος του Δ.Σ της ΠΕΚΑΜ και κόρη πολιτικής εξόριστης. Την ευχαριστώ θερμά για την έμπρακτη βοήθειά της αλλά και για τα ενθουσιώδη αισθήματά της για την έρευνα

²⁸ Πρόκειται για ίδρυμα περίθαλψης ηλικιωμένων αγωνιστών που ιδρύθηκε και λειτουργεί με ευθύνη του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (Κ.Κ.Ε.)

Μακρόνησο όταν διατύπωσα στην Νίτσα²⁹ το θέμα της μουσικής μέσα στην εξορία, η απάντησή της ήταν αρνητική ως προς την ύπαρξη θέματος λέγοντας χαρακτηριστικά *«μα δεν τραγουδούσαμε στη Μακρόνησο»*. Έτσι, η επιθυμία μου να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα συνοδεύτηκε από στιγμιαία απογοήτευση και αυτή από περαιτέρω αναζήτηση. Προκειμένου να διαπιστώσω τελικά την ύπαρξη ή απουσία του πολιτιστικού και μουσικού στοιχείου στους διαφόρους τόπους εξορίας ενισχύθηκε η έρευνα στις διάφορες γραπτές πηγές, όπως προανέφερα. Φωτογραφίες και άλλες γραπτές πηγές τεκμηρίωσαν ότι υπήρχε καλλιτεχνική δράση στον Άη Στράτη και στο Τρίκερι. Συγκρίνοντας, λοιπόν, την ανεπτυγμένη μουσική δραστηριότητα που εκφράστηκε στους άλλους τόπους εξορίας (Τρίκερι για τις γυναίκες, Άη Στράτη για τους άντρες) με την απαγόρευση και την πολιτισμική επιβολή της Μακρονήσου μπορεί να καταλάβει κανείς την κατασταλαγμένη ανάμνηση της έκφρασης *«δεν τραγουδούσαμε στην Μακρόνησο»*. Αυτό όμως καθόλου δεν σήμαινε την απουσία της μουσικής σε όλους τους τόπους εξορίας.

Στην πρώτη συνέντευξη, κατά τη διάρκεια της έρευνας, διαπίστωσα ότι η Νίτσα ήταν η ίδια ενεργό μέλος της τετράφωνης χορωδίας των γυναικών στο Τρίκερι. Οι αναμνήσεις που είχε από την συμμετοχή της σε αυτή αλλά και από όλες τις μορφές πολιτιστικής έκφρασης είναι πλούσιες και ενδεικτικές της σημαντικότητας της μουσικής στην ζωή των εξόριστων. Από τα πρώτα λόγια της στη συζήτησή μας ήταν: *«αν δεν είχαμε το τραγούδι και την σάτιρα, δεν θα είχαμε αντέξει ούτε μια μέρα στην εξορία!»*.

Επιπλέον, όμως, η ίδια συνομιλήτρια, ανέδειξε στη συζήτηση το γεγονός ότι η μουσική ή οποιαδήποτε άλλη μορφή πολιτιστικής δράσης της εξορίας δεν μπορεί να ιδωθεί αποκομμένη από την συνθήκη της εξορίας και από τις συνθήκες διαβίωσης σε αυτή ως εξής: Στην πρώτη συνέντευξη κι ενώ προσπαθούσα – λαθεμένα τελικά – να εστιάσω στα ζητήματα της μουσικής έκφρασης με την άστοχη αγωνία να μην επικεντρωθεί όλη η συζήτηση μόνο στο ιστορικό – πολιτικό περιβάλλον ή στις συνθήκες διαβίωσης, η συνομιλήτριά μου θεώρησε ότι πολύ λίγα πράγματα «αμιγώς» μουσικά συνέβαιναν στην εξορία τα οποία αξίζει να εξιστορηθούν:

Νίτσα: *«Όχι, μα δεν λέμε τίποτα το ξεχωριστό, δεν ξέρω τι μπορεί να σου πει κανείς για να σε βοηθήσει... Ναι, αλλά η χορωδία είναι ένα περιορισμένο θέμα.*

²⁹ Για λόγους συντομίας θα χρησιμοποιώ τα πρώτα ονόματα των συνομιλητών.

Κατάλαβες; Δηλαδή αν έλεγες «πώς ζούσατε;», θα είχα να σου πω περισσότερα πράγματα».

Η μνήμη και η σκέψη – όπως ήταν φυσικό – ήταν προσηλωμένη στις συνθήκες διαβίωσης. Αυτές, ως κύρια ανάμνηση, έχουν διαμορφώσει κι έναν κυρίαρχο τρόπο διήγησης, μια κυρίαρχη αφήγηση. Από την άλλη μεριά, η μουσική δραστηριότητα αναδεικνύεται ένας παρθένος χώρος – και για αυτό και δύσκολος – στην ανάσυρση των αναμνήσεων. Όπως είναι φυσικό, ως μέρος της καθημερινότητας, ως συνθήκη διαβίωσης και αυτή, δεν μπορεί να ιδωθεί ξεχωριστά, απομονωμένα από αυτή την καθημερινότητα της ζωής της εξορίας. Με λίγα λόγια, το λάθος μου ήταν ότι ουσιαστικά καλούσα την συνομιλήτρια να ξανακούσει το παρελθόν της χωρίς το ίδιο το παρελθόν.

Επομένως, μέσα στην διαλογική αυτή σχέση της συζήτησης, η Νίτσα διαμόρφωσε το ίδιο το θέμα της έρευνας στη σχέση μουσικής – περιβάλλοντος. Στις επόμενες συνεντεύξεις, τόσο με την ίδια όσο και με τους άλλους πολιτικούς εξόριστους, απαλλάχτηκα από την ανούσια «αγωνία» της απομόνωσης της μουσικής από την εξορία και άφησα τους συνομιλητές μου να εντάξουν την μουσική στην αφήγησή τους όπως αυτοί επιθυμούσαν, δηλαδή μέσα στην καθημερινότητα της εξορίας.

Τέλος, θα πρέπει να τονίσω ότι ενθουσιάστηκα από τη θερμή ανταπόκριση όλων των συνομιλητών σχετικά με την έρευνα. Κι αυτή η ανταπόκριση, θεωρώ, δεν μπορεί να ιδωθεί ξεκομμένη από την συνείδηση που φέρουν οι πολιτικοί εξόριστοι ως φορείς της συλλογικής μνήμης μιας ιστορίας και από το χρέος που αισθάνονται η ιστορία αυτή να μην περάσει στη λήθη. Μιας ιστορίας αγώνων που πρέπει να μελετηθεί και να γίνει γνωστή και στις νεότερες γενιές. Όλοι οι συνομιλητές με αντιμετώπισαν με σεβασμό έως – θα έλεγα – στοργή. Στο πρόσωπό μου, συχνά συγκινημένοι και σίγουρα με ενδιαφέρον, έβλεπαν έναν νέο άνθρωπο που επιθυμεί να κατανοήσει την ιστορία μέσα από την δική τους ιστορία. Έτσι, κατά τις συνεντεύξεις – συνομιλίες εκφράστηκαν συμβουλές για την αντιμετώπιση του θέματος, έντονο ενδιαφέρον να γίνει ο λόγος τους κατανοητός ώστε να βοηθήσουν στην εργασία αλλά και ποικίλα συναισθήματα προσμονής, αγωνίας ενάντια στη συλλογική λήθη και βέβαια συγκίνησης:

Πότα: «Μην ψάχνετε λοιπόν οι νεότεροι να πάρετε έναν άνθρωπο που έχει κάνει εξορία στο τάδε νησί. Είναι άλλες οι εμπειρίες αυτού, άλλες του άλλου και αργήσατε πολύ γιατί δεν ζούμε πολλοί».

Πλουσία: *«Δεν επέτρεψα στον εαυτό μου να ξεχάσει καθόλου. Δεν επέτρεψα στο μυαλό μου να τα διαγράψει, ούτε να τα σβήσει, ούτε να τα θολώσει».*

III. Η ζωή στην εξορία

Πλουσία: ...Ο Παπανδρέου δίπλα μαζί με τον Τσώρτσιλ και τον Σκόμπι να μπει ο στρατός τους μέσα σαν Κατοχή. Και μετά λένε «ποιος έκανε τον εμφύλιο». Ρωτάνε εμάς «ποιος έκανε τον εμφύλιο». Λες και είχα εγώ διαφορές με τον αδερφό μου... για να κάνω τον εμφύλιο. Τι να πεις μωρέ, τι να πεις... σου 'ρχεται, ας πούμε τρέλα! Να 'χεις περάσει τόσα, να μπορέσεις να αντιδράσεις και να ζήσεις και να θυμάσαι αυτά που δεν μπορείς να τα χωνέψεις. Δεν μπορείς να τα χωνέψεις, ρε γαμώτο!

Νίτσα: Προπαντός όταν έχεις πάρει μέρος στην Αντίσταση. Όταν έχεις πάρει μέρος στο βουνό και έχει ζήσει αυτή την ΠΕΕΑ...³⁰

Πλουσία: Εκείνο το μεγαλείο, εκείνο το...πω, πω, τι πράγμα ήταν εκείνο...

Νίτσα: Εποποιία. Όταν λέμε ελεύθερη Ελλάδα ήταν πραγματικά ελεύθερη Ελλάδα. Συγκροτημένα δικαστήρια, συγκροτημένη ζωή, οι γυναίκες ψηφίσανε τότε, και να βλέπεις μετά ότι αντί να πάνε να πιάσουν τους δωσίλογους ήρθαν και κυνήγησαν πάλι εμένα και την αυτή, που λέει ο λόγος, όλους τους αντιστασιακούς...

Πλουσία: ...σαν προδότες³¹.

Με αυτά τα λόγια η Νίτσα και η Πλουσία περιγράφουν τον πολιτικό εξόριστο, ως δρων πολιτικό υποκείμενο της εποχής που τους θέτει στην εξορία, της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής εποχής. Ο κόσμος που περιγράφουν οι εξόριστες στο παρόν, ο βιωμένος κόσμος της δικής τους πολιτικής εξορίας του παρελθόντος, μπορεί να γίνει αντιληπτός, ιδωμένος στην ίδια την εποχή που δημιούργησε την συνθήκη της πολιτικής εξορίας.

Παράλληλα, η ρέουσα περιπλάνηση της μνήμης των εξόριστων, άλλοτε στο ιστορικό, στο βιοματικό ή στο μουσικό ή γενικά καλλιτεχνικό περιεχόμενο της εξορίας, συγκροτεί ενιαία τον κόσμο που περιγράφουν και μου υπαγορεύει την ενσωμάτωση στον τόπο και τον χρόνο. Κάποια στιγμή – προς το τέλος της συνομιλίας μας – η Πλουσία διαπιστώνοντας ακριβώς αυτή την περιπλάνηση στα διάφορα μονοπάτια της μνήμης, των δυσκολιών που ενέχει αυτή η περιπλάνηση στη

³⁰ ΠΕΕΑ, δηλαδή Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης που συγκροτήθηκε στις 11 Μάρτη του '44 από το ΕΑΜ και τον ΕΛΑΣ, γνωστή και ως κυβέρνηση του βουνού.

³¹ Ο διάλογος αυτός είναι από την συζήτηση με τις κυρίες Νίτσα Γαβριηλίδου και Πλουσία Λιακατά, στις 5.1.2010 στο σπίτι της πρώτης στην Αθήνα. Με την Νίτσα είχα συζητήσει και νωρίτερα. Ήταν η πρώτη πολιτική εξόριστη από την οποία πήρα συνέντευξη.

συλλογή δεδομένων και εκφράζοντας παράλληλα την ανησυχία της για την συμβολή τους στην έρευνα, μου είπε:

Πλουσία: *τόρα σε μπερδέψαμε εδώ πέρα, εντάζει;*

Φωτεινή: *Γιατί; Για ποιο πράγμα;*

Πλουσία: *Ε, να, για αυτά που θέλεις να βγάλεις. Θα τα βγάλεις εύκολα;*

Φωτεινή: *Μην ανησυχείτε.*

Πλουσία: *Όχι, λέω μήπως επειδή είπαμε και...πηγαίναμε πέρα – δώθε...*

Φωτεινή: *Μην ανησυχείτε...*

Επιπλέον, μέσα από τον αφηγηματικό τους λόγο διαπίστωσα ότι το ιστορικό περιβάλλον επηρέασε δραματικά τη ζωή τους αφού δημιούργησε ποικίλες διαφορετικές συνθήκες στους διαφορετικούς τόπους εξορίας. Επομένως, επέδρασε και στην απουσία ή δημιουργία καλλιτεχνικής έκφρασης. Θα έλεγα, μάλιστα, ότι στις αφηγήσεις τους, από την αρχή προσπάθησαν να μου δώσουν να καταλάβω σε ποιους τόπους εξορίας μπορούσαν να «κάνουν πράγματα, να τραγουδήσουν, να χορέψουν, να εκφραστούν», και πού σιώπησαν αναγκαστικά. Αυτό, με οδήγησε στην σκέψη ότι επιβαλλόταν να «σπάσω» την δομημένη αντίληψη μιας ενιαίας εξόριστης κατάστασης, κατανοώντας καλύτερα την εμπλοκή των ιστορικο – πολιτικών εξελίξεων που επιδρούν και αλλάζουν διαρκώς το τοπίο της εξορίας, τη ζωή των εξοριστών και τελικά την όποια καλλιτεχνική και μουσική δραστηριότητα.

Νίτσα: *Εδώ είναι Τρίκερι ξέρεις. (δείχνει φωτογραφίες) Ήταν άλλες οι συνθήκες.(...)*

Αυτές είναι φωτογραφίες του Τρίκερι. Κοίταξε τι εκδηλώσεις κάναμε! Και είχαμε σκάκι, είχαμε βιβλία, τέτοια πράγματα αλλά αυτά μόνο στο Τρίκερι, στη Μακρόνησο όλα αυτά...

Πλουσία: *Στο Τρίκερι, όχι στη Μακρόνησο δεν γινόταν.*

Νίτσα: *(...) Στη Μακρόνησο ό, τι γινόταν, γινόταν μες στη σκηνή. Μες στη σκηνή και κείνο, τι, 40 γυναίκες χάμω, 20 από δω και 20 από κει, δεν είχες το πόδι σου πού να το πατήσεις.*

Φωτεινή: *Αλλά δεν είχες και κενό χρόνο, δηλαδή ήταν από το πρωί μέχρι το...*

Πλουσία: *Α, ήταν ο φόβος πρώτα, πρώτα.*

Νίτσα: *και το μεγάφωνο, το μεγάφωνο. Φώναζε κάθε τόσο.*

Πλουσία: *Δεν... δεν σε αφήνανε σε ηρεμία και σε αυτό να κάνεις.*

Νίτσα: *Φοβερό πράγμα. Για αυτό και δεν μπορέσαμε να έχουμε εκδηλώσεις.*

Για αυτό, πριν εξετάσω τον ρόλο της μουσικής στην εξορία, κρίνω σκόπιμη μια ενδελεχή επιτόπια έρευνα των συνθηκών που δημιούργησαν την εξορία και

επικράτησαν εκεί. Το δεύτερο κεφάλαιο, λοιπόν, είναι ένα ταξίδι στον ιστορικό χωρόχρονο με όχημα τις φωνές τόσο των πολιτικών εξόριστων όσο και των άλλων χρήσιμων, για το θέμα, γραπτών πηγών. Θα αναγνωρίσω το τοπίο και το υποκείμενο, κατ' αρχήν, σε δύο επίπεδα. Πρώτον, στο ιστορικό – πολιτικό περιβάλλον που συγκροτεί τον πολιτικό εξόριστο ως κοινωνικό – πολιτικό ον μιας εποχής («πηγαίνοντας στην εξορία»). Δεύτερον, στις συνθήκες διαβίωσης που αντιστοιχούν στους στόχους της κρατικής βίας, που ορίζουν την ουσία της εξορίας και που εν τέλει διαμορφώνουν το περιβάλλον της επιβίωσης των πολιτικών εξόριστων («επιβιώνοντας στη εξορία»).

α. Πηγαίνοντας στην εξορία

Πλουσία: *Να γυρίσεις από το Νταχάου και να σε πιάσουν πάλι στην εξορία; Δηλαδή καταλαβαίνεις την λογική που κυριαρχούσε; Δηλαδή τί λογική κυριαρχούσε απ' τις Κυβερνήσεις αυτές και από τους Κυβερνήτες! Όλοι αυτοί οι άνθρωποι που αγωνίζονται για μια καλύτερη ζωή, δεν κάνουν τίποτα το κακό...*

Νίτσα: *Δηλαδή κάτι πράγματα, κάτι αντιξοότητες που σκέπτεσαι και λες «Παναγία μου!»*

Πλουσία:(...) *Και μετά σου λέω αυτό. Βρεθήκανε στην κόλαση που εκεί ήταν «να ζήσεις να μην ζήσεις». Στο Νταχάου, ας πούμε. Γλιτώνεις απ' το Νταχάου και έρχεσαι εδώ. Και σε παίρνουν και σε βάζουν στην εξορία σαν προδότη.*

Νίτσα: *Ναι, σαν προδότη.*

Πλουσία: *Ναι, έτσι δεν μας λέγανε;*

Προκειμένου να διαφωτίσω καλύτερα τις διηγήσεις των συνομιλητριών μου, θεωρώ απαραίτητο να συμπεριληφθεί, στο παρόν κεφάλαιο, το παρακάτω χρονικό των πολιτικών μετακατοχικών γεγονότων³².

3 Δεκέμβρη του 1944. Εκατοντάδες χιλιάδες λαού, ανταποκρίνονται στο κάλεσμα του ΕΑΜ και κατεβαίνουν σε ειρηνική διαδήλωση στους δρόμους της Αθήνας. Διαδηλώνουν ενάντια στην διαταγή του Άγγλου Στρατηγού Σκόμπι (με την ανοχή της Κυβέρνησης, με πρωθυπουργό τον Γ. Παπανδρέου) για αποστράτευση όλων των

³² Για το χρονικό των πολιτικών γεγονότων: *Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος...*ό.π., Πολυμέρης Βόγλης, 2004, Μπαρτζώτας, 1979, *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 18 Φλεβάρη 2001

ανταρτών. Στόχος, η ολοκληρωτική διάλυση του ΕΛΑΣ, ο αφοπλισμός του λαϊκού κινήματος, η πλήρης κυριαρχία των βρετανικών στρατευμάτων. Ήδη από την 1^η Σεπτεμβρίου, οι ΕΑΜίτες Υπουργοί παραιτούνται από την Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, αντιδρώντας στα σχέδια της νέας πια αγγλικής επέμβασης. Οι διαδηλωτές προχωρούν ειρηνικά, τραγουδώντας και φωνάζοντας συνθήματα: «όχι άλλη κατοχή», «Λαοκρατία κι όχι βασιλιά». Ρίχνονται τα πρώτα απροειδοποίητα πυρά: 30 νεκροί και 100 τραυματίες.

4 Δεκέμβρη. Πανελλαδική απεργία και παλλαϊκή διαδήλωση στην Αθήνα. Ο λαός οδηγεί τους νεκρούς στην τελευταία τους κατοικία. Στην κεφαλή της πορείας σηκώνουν ένα τεράστιο πανό που γράφει: «όταν ο λαός βρίσκεται μπροστά στον κίνδυνο της τυραννίας, διαλέγει ή τις αλυσίδες ή τα όπλα». Η πομπή φτάνει στο Σύνταγμα, οι διαδηλωτές γονατίζουν και ψάλλουν το πένθιμο εμβατήριο. Χτυπούν οι Χίτες: 40 νεκροί και 70 τραυματίες. Την επόμενη ξαναχτυπούν (η Ασφάλεια αυτή τη φορά): 30 νεκροί και 70 τραυματίες.

Το τριήμερο μακελειό των Δεκεμβριανών (και η περίοδος που ακολούθησε) ήρθε, με το πιο πειστικό τρόπο, να αναδείξει τους στόχους της αγγλικής κυριαρχίας, να επιβεβαιώσει την αгаστή συνεργασία της ντόπιας ολιγαρχίας και να διαψεύσει τους πόθους χιλιάδων αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης για εθνική και λαϊκή κυριαρχία. «Με τη λήξη των Δεκεμβριανών, την υποχώρηση του ΕΛΑΣ από την Αθήνα και την υπογραφή συμφωνίας για ανακωχή των εχθροπραξιών με τους Εγγλέζους, αντικειμενικά έμπαινε επί τάπητος να αναζητηθεί μια πολιτική λύση, που θα έθετε τέλος στην πολεμική αναμέτρηση ή τουλάχιστον να επιδιωχθούν διαπραγματεύσεις προς αυτή την κατεύθυνση, ούτως ώστε να κερδηθεί πολύτιμος χρόνος, απαραίτητος για στρατιωτική προετοιμασία, μπρος στο ενδεχόμενο επανάληψης των εχθροπραξιών» (ΡΙζοσπάστης, Κυριακή 18 Φλεβάρη 2001).

Υπό αυτές τις συνθήκες υπογράφεται η Συνθήκη της Βάρκιζας (Φλεβάρη 1945) ανάμεσα στο ΕΑΜ και την Κυβέρνηση Πλαστήρα που, τελικά, απέβλεπε σε έναν πλήρη μονομερή συμβιβασμό³³. Η υποχώρηση απ' την πλευρά του ΕΑΜ και του ΚΚΕ στην Βάρκιζα, σήμανε ταυτόχρονα την έναρξη ενός ανελέητου διωγμού κατά των εκατοντάδων χιλιάδων αγωνιστών της ΕΑΜικής Αντίστασης (Μαΐλης Μ., 2003:47). Μέσα σε συνθήκες αιματηρής τρομοκρατίας, βίας και νοθείας γίνονται οι εκλογές του 1946. Ο μονόπλευρος εμφύλιος έχει ήδη ξεκινήσει με τις παρακρατικές

³³ Ανάμεσα σε άλλα προέβλεπε και την μονομερή αποστράτευση του ΕΛΑΣ και συγκρότηση εθνικού στρατού μέσα από κανονική στρατολογία.

συμμορίες, την Χωροφυλακή και τον Στρατό να συλλαμβάνουν και να στέλνουν κατά χιλιάδες στους τόπους εξορίας κομμουνιστές και άλλους ΕΑΜίτες αγωνιστές. Χιλιάδες επίσης καταδιωκόμενοι παίρνουν τα βουνά, γίνονται οι πρόδρομοι του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ). Ο Εμφύλιος αρχίζει (Μάρτιος 1946).

Έτσι, κατά τον εμφύλιο πόλεμο, το κράτος της εγχώριας αστικής τάξης, με την καθοδήγηση των Άγγλων και των Αμερικανών, προβαίνει σε μαζικούς διωγμούς, δολοφονίες και εκτελέσεις. Τα ξερονήσια γεμίζουν εκ νέου³⁴ και ασφυκτικά. Εκεί εξορίζονται οι χιλιάδες αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης, οι πολέμιοι του ιταλικού φασισμού, του γερμανικού ναζισμού. Εκτοπίζονται σε στρατόπεδα συγκέντρωσης ή πειθαρχημένης διαβίωσης κομμουνιστές ή ακόμα και ύποπτοι αριστερής συνείδησης³⁵.

Για να κατανοήσει κανείς καλύτερα το πεδίο της καταστολής και των διώξεων των χρόνων 1945 – 1950, πρέπει να λάβει υπόψη του τις συνέπειες που είχε ο πόλεμος για τον κρατικό μηχανισμό (Βόγλης Π, 2004:17). Το φαινόμενο, λοιπόν, της πολιτικής εξορίας, οι εναλλαγές και οι μεταμορφώσεις του, εκφράζει ακριβώς αυτή την δίνη και τις διάφορες φάσεις του εμφυλιακού αλλά και μετεμφυλιακού μετώπου. Της σύγκρουσης ανάμεσα στους δύο ταξικούς αντιπάλους, στους δύο πολιτικούς κόσμους. Η εξορία, λοιπόν, συμμορφώνεται στις επιδιώξεις και εξελίξεις του Εμφυλίου.

Στις συζητήσεις μας, όλοι οι πολιτικοί εξόριστοι μου επισήμαναν τις διαφορές στους τόπους εξορίας. Με αφορμή την δυνατότητα μουσικής έκφρασης – και όχι μόνο – μου περιέγραψαν τις διαφορετικές συνθήκες διαβίωσης και πειθαρχίας³⁶. Την διαφορετικότητα της εξορίας την συνέδεσαν με την ιστορική φάση του Εμφυλίου που όριζε – σε τελική ανάλυση – και την εμπλοκή διαφορετικών φορέων της κρατικής εξουσίας (αστυνομία, χωροφυλακή, Στρατός) και τις διαφορετικές πειθαρχικές πρακτικές που αυτοί άσκησαν στα διάφορα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι η Μακρόνησος, το «κολαστήριο» όλων των εξοριών ιδρύεται από

³⁴ Είναι βεβαίως γνωστό ότι οι εκτοπίσεις (σε διάφορα νησιά) των πολιτικών αντιπάλων του καθεστώτος ήδη εφαρμόζεται με το Βενιζελικό Ιδώνυμο του 1929. Πρόκειται για την ποινικοποίηση του νέου κοινωνικο-πολιτικού φαινομένου που αναδύεται ιστορικά και που αμφισβητεί για πρώτη φορά τα θεμέλια του καθεστώτος: του εργατικού και κομμουνιστικού κινήματος. Η τακτική αυτή εφαρμόζεται σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, της Δικτατορίας του Μεταξά αλλά και της Κατοχής.

³⁵ Και στο ντοκιμαντέρ της Αλίντας Δημητρίου «Η ζωή στου βράχους» οι γυναίκες της Αντίστασης δίνουν συγκλονιστικές μαρτυρίες για τους διωγμούς που υπέστησαν.

³⁶ Για τις διαφορές στις πειθαρχικές πρακτικές βλ. και: Π. Βόγλης, 2004:18, Στ. Μπουρνάζος, 2000:116 και βέβαια σε όλες τις γραπτές μαρτυρίες των πολιτικών κρατουμένων που έζησαν στους διαφορετικούς τόπους εξορίας.

το κράτος μέσα στις συνθήκες της μεγαλύτερης όξυνσης του πολέμου αλλά διατηρείται και μετά τη λήξη του προκειμένου να διατηρηθεί το πολιτικό καθεστώς του τρόμου.

Πότα: Δεν μπορείς όλες τις εξορίες και όλες τις φυλακές, γιατί εξορία ήτανε και η Χίος, εξορία ήταν η Μακρόνησος, εξορία ήταν το Τρίκερι, εξορία ήτανε τα Γιούρα, εξορία ήτανε η Ικαριά, εξορία ήτανε πολλά νησιά κι όπου μπορούσε ο καθένας, στη Σητεία που 'βαζαν τους Κρητικούς, ε, δεν είναι το ίδιο και δεν είναι το ίδιο και ποιους έβρισκες να σε φυλάνε και ποιες ήτανε οι εποχές. (...)και από 'κει ήρθε η ώρα να μας πάρουν από κει και να μας πάνε στο Μακρονήσι. Ήτανε 27 Γενάρη, ξεκινήσαμε 24, όχι 27 φτάσαμε. 24 Γενάρη ξεκινήσαμε και είχε φουρτούνα, κακό, Παναγία μου! Σε ένα αρματαγωγό μας βάλανε μέσα και μας πήγανε εκεί...Όταν πρωτοπήκαμε στο Μακρονήσι ήταν τα μεγάφωνα, ήτανε ένας άλλος κόσμος, είχανε τόσο αγώνα οι άνθρωποι κάνει...Έχεις πάει στο Μακρονήσι και θα 'χεις δει, όλα αυτά... τώρα δεν φαίνεται τίποτα. Όλα αυτά ήτανε με αίμα, ήτανε φτιαγμένα, τα έργα όλα, από τους στρατιώτες και από τους πολιτικούς κρατούμενους... Είχε γίνει και το μεγάλο κακό του Φλεβάρη του '48 που σκοτώσανε τα παιδιά μέσα και το αίμα έφτασε στη θάλασσα³⁷... Και η Μακρόνησος ήτανε πλέον το κολαστήριο. Ένα πραγματικό κολαστήριο...

Έτσι, υπό την πίεση του Εμφυλίου, το καθεστώς προσαρμόζει συνολικά την πολιτική του και οι εξορίες μετατρέπονται σε οργανωμένα στρατόπεδα συγκέντρωσης όπου κυριαρχεί η αρχή της «πειθαρχημένης διαβίωσης»³⁸. Κάθε γυναίκα που είναι ύποπτη ή επικίνδυνη από το καθεστώς, στην οποία δεν μπορούν να στοιχειοθετήσουν κατηγορία ώστε να οδηγηθεί στη φυλακή³⁹, συλλαμβάνεται και εκτοπίζεται χωρίς διακρίσεις. Αγρότισσες, εργάτριες, διανοούμενες, καλλιτέχνιδες, επιστημόνισσες, νέες, γριές, έγκυες γυναίκες και μανάδες με μικρά παιδιά στέλνονται στα στρατόπεδα διαβίωσης. Οι συλλήψεις γίνονται παντού, στα χωράφια, στη δουλειά, στο σπίτι. «Τις αρπάζουν όπως είναι, με τα ρούχα που φορούν», λένε η Νίτσα και η Πλουσία και

³⁷ Αναφέρεται στη μεγάλη σφαγή που έγινε στις 29 Φλεβάρη – 1 Μάρτη 1948 στη Μακρόνησο, υπό τις οδηγίες του Αμερικανού στρατηγού Φον Φλιτ. Πάνω από 350 πολιτικοί κρατούμενοι δολοφονήθηκαν. Παρόλα αυτά τα επίσημα αρχεία του στρατού μιλούν μόνο για 17 νεκρούς, ενώ έχουν εξαφανιστεί τα αρχεία της ΒΧΙ Διεύθυνσης του ΓΕΣ, που ήταν και η διοικούσα αρχή του στρατοπέδου.

³⁸ η κεντροδεξιά κυβέρνηση υπό τον Θεμιστοκλή Σοφούλη εξέδωσε τον Αναγκαστικό Νόμο 511/31-12- 1947, βάσει του οποίου οργανώθηκε η διαβόητη πειθαρχημένη διαβίωση στους τόπους εξορίας, συσκοτίζοντας το περιεχόμενο της πολιτικής εξορίας.

³⁹ Οι πολιτικοί εξόριστοι γενικά δεν καταδικάζονταν από τα δικαστήρια αλλά εκτοπίζονταν κατόπιν αποφάσεων των Επιτροπών Δημόσιας Ασφάλειας.

θυμούνται μια συνεξόριστη που έφτασε στην εξορία με ψάθα και μαγιά αφού την συλλάβανε στην παραλία ενώ έκανε μπάνιο στη θάλασσα! Και όσο μαίνεται το μέτωπο του πολέμου τόσο πληθαίνουν οι εξόριστοι.

Η Πότα περιγράφει την κατηγορία του πολιτικού εξόριστου ως εξής: *Καταρχήν μεταξύ φυλακισμένων και εξορίστων υπάρχει διαφορά. Ο μεν εξόριστος είναι επικίνδυνος για την δημόσια τάξη χωρίς κανένα επιβαρυντικό, ποινικό αδίκημα δηλαδή πολιτικό αδίκημα, πολιτικό – ποινικό, είσαι κρατούμενος ως επικίνδυνος στη δημόσια τάξη και ασφάλεια του κράτους. Καταρχήν, όταν μας στέλναν για εξορία, το χαρτί έλεγε για έξι μήνες και μετά ερχόταν το άλλο που έλεγε «επ' αόριστον», γιατί δεν είχες συμμορφωθεί «στας υποδείξεις». «Επ' αόριστον...».*

Οι «υποδείξεις», δηλαδή ο στόχος του καθεστώτος, σε όλους τους τόπους εξορίας, ήταν η κάμψη του ηθικού, η καταπάτηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και η αποκήρυξη των πολιτικών ιδανικών των εξορίστων. Το τρίπτυχο αυτό έβρισκε την ολοκλήρωσή του στην υπογραφή της «δήλωσης μετανοίας». Η περιβόητη «υπογραφή» ήταν και το εισιτήριο τόσο για την έξοδο από την εξορία όσο και για την ψυχολογική και ατιμωτική καταρράκωση του εξόριστου.

Υπό αυτές τις πολιτικές συνθήκες, ουσιαστικά ο Εμφύλιος μεταφέρεται και στο πεδίο της εξορίας. Μέσα στην εξορία γεννιέται μια συγκρουσιακή σχέση δύο αντιμαχόμενων πλευρών, των εξορίστων και του κράτους. Η συγκρουσιακή σχέση έρχεται να αναδείξει την διάσταση των πλευρών αυτών πολύπλευρα, στο ιδεολογικό, πολιτικό και ηθικό πεδίο που διατυπώνεται με όρους προδοσίας, αγάπης για την πατρίδα, μετάνοιας.

Από τη μια μεριά, οι εξόριστοι φέρουν κοινές αντιλήψεις και βιώματα από ένα κοινό αγωνιστικό παρελθόν μαζί με κοινούς πόθους για το μέλλον. Στο παρόν της εξορίας, *πηγαίνοντας στην εξορία*, δημιουργούν μια συλλογικότητα απέναντι σε ένα εχθρικό, προδοτικό – με κοινές αντιλήψεις – καθεστώς. Από την άλλη μεριά, το καθεστώς τους θεωρεί επικίνδυνους για τα πολιτικά συμφέροντά του. Τους αντιμετωπίζει πολιτικά σαν ενότητα για αυτό τους χαρακτηρίζει ενιαία «προδότες», «Βούλγαρους», εχθρούς της πατρίδας. Στην μάχη αυτή, οι εξόριστοι μεταφράζουν την δική τους αγάπη για την πατρίδα και το λαό, «σε μίσος για το άδικο». Ο Γιώργος Φ., εξόριστος στον Άϊ Στράτη και στη Μακρόνησο αλλά και αργότερα (16 συνολικά χρόνια), με αποφασιστικό και πολιτικό λόγο ερμηνεύοντας την δική τους αντίληψη και αγάπη για την πατρίδα και περιγράφοντας την σύγκρουση στο πεδίο της εξορίας, λέει χαρακτηριστικά:

Γιώργος: *θεωρούσαμε τους εαυτούς μας συνεχιστές του Αγώνα του 1821, είχαμε αγάπη για την πατρίδα και για το λαό μας. Αλλά χωρίς μίσος για το άδικο δεν υπάρχει αγάπη. (...)Έπρεπε να αντέξουμε, γιατί ήταν μάχη ζωής και θανάτου για την κάθε πλευρά.*

Γίνεται σαφές ότι αυτή η «μάχη», στο πεδίο της εξορίας, δεν διεξάγεται με πραγματικά όπλα, αλλά με ηθικά. Από τη μια μεριά, το καθεστώς βάλλει με ψυχικό και σωματικό καταναγκασμό, που φτάνει μέχρι και τα όρια της τρέλας, για να απονεκρώσει ηθικά και πολιτικά τους εξόριστους, να αποσπάσει την «υπογραφή της δήλωσης μετανοίας». Από την άλλη, οι εξόριστοι αντιμάχονται τον ηθικό και πολιτικό τους αφανισμό και ταυτόχρονα αντεπιτίθενται με την απόπειρα να αντέξουν, με την άρνηση της «υπογραφής» και την προσπάθεια παραμονής του στην εξορία.

Φαίνεται, επιπλέον, ότι η υπογραφή της «δήλωσης», που ήταν ταυτόσημη με την «δούλωση» (υποδούλωση)⁴⁰, δημιουργούσε ένα πλέγμα αλυσιδωτών κοινωνικών και πολιτικών προεκτάσεων τόσο για τον μετανοημένο όσο και για τους υπόλοιπους εξόριστους, ως συλλογικότητα. Κι αυτό γιατί ο «αποχρωματισμός», η άρνηση των πολιτικών ιδανικών δεν είχε στόχο μόνο το άτομο αλλά – κυρίως – το ηθικό όλων των συνεξοριστών του, αλλά και του συγγενικού ή ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντός του. Έτσι οι βασανιστές του καθεστώτος δεν αρκούσαν σε μια γραπτή «δήλωση». Όλοι οι πολιτικοί εξόριστοι τόνισαν ότι η «δήλωση» έπρεπε να εκφωνηθεί από τον ίδιο τον μετανοημένο «δηλωσία» σε ολόκληρο το στρατόπεδο καθώς και να διαβαστεί στον τόπο του, από τον παπά της ενορίας. Από αυτή την άποψη, όλο το πλαίσιο της «μετανοίας» στόχευε στην διάλυση της ενότητας και στην αποδόμηση των πολιτικών κρατουμένων ως ατομικά και συλλογικά υποκείμενα.

Νίτσα: *... γιατί ένας που κάνει δήλωση στη Μακρόνησο δεν τον αφήνουνε αμέσως με την δήλωση, πρέπει να τα διαβάσεις, πρέπει να ειπωθούνε να ακουστούνε.*

Φωτεινή: *Τα διαβάζανε, δηλαδή, και κεντρικά ακούγονταν σε όλο το στρατόπεδο;*

Νίτσα: *Βέβαια! Κι αυτά τώρα, ας πούμε, η Φωτεινή έκανε δήλωση. Σου έλεγαν «γράψε και το γράμμα στην Κοινότητά σου ή στην εκκλησία που θα διαβαστεί στο χωριό σου», κι αυτό το γράμμα το ακούγαμε κι εμείς. Οι πρώτοι που το ακούγαμε ήμασταν εμείς.*

⁴⁰ Μου ανέφεραν συχνά για περιπτώσεις γυναικών που έλεγαν ότι δεν υπογράφουν «δούλωση». Βλ. και το βιβλίο της Ν. Αποστολοπούλου, «Δεν δουλώνω...Δεν υπογράφω!», 1985, προέρχεται από τα λόγια μιας Κρητικής ανταρτομένης που είπε στους βασανιστές της στη Μακρόνησο: «Δεν δουλώνω...δεν υπογράφω!, ντα τσι Τούρκους δεν εδούλωσα, σε σας θα δουλώσω;»

Κατά τις συζητήσεις με τις εξόριστες γυναίκες, «σκοντάψαμε» πολλές φορές στο ζήτημα της «δήλωσης», όπως καθημερινά «σκοντάφτανε» και αυτές σε όλη την εξορία τους. Και παρότι οι ίδιες δεν υπογράψανε «δήλωση», δικαιολογούν τις συνεξοριστές τους που, κάτω από διαφορετικά μέσα ψυχολογικής πίεσης, οδηγήθηκαν στην ατιμωτική υπογραφή.

Πλουσία: *Είναι μερικοί άνθρωποι που δεν θέλουν να θυμούνται και εγώ τους δικαιολογώ. Όπως δικαιολογώ και τους ανθρώπους που αναγκαστήκαν να υπογράψουν. Ούτε το συζητάμε αυτό το πράγμα, κάτω από τέτοιες συνθήκες και τα ψυχολογικά βασανιστήρια...*

Νίτσα : *Εγώ σου λέω, αν ο άντρας τους «κρατούσε», θα μένανε έτσι. Αλλά επειδή ο άντρας τους υπέγραψε... Σου λέει, ο άντρας, «για να υπογράψω εγώ και να φύγουμε να πάμε στα παιδιά μας, πρέπει να υπογράψεις κι εσύ».*

Πλουσία: *Και ψυχολογική βία...ήταν πολύ δύσκολη η κατάσταση, δεν το συζητάμε.*

Νίτσα: *Γιατί ήταν αγωνίστριες. Και φαντάσου, τώρα, να μαθαίνεις ότι υπέγραψε η μία ή η άλλη...*

Ο αφηγηματικός λόγος των γυναικών εκφράζει πολύ παραδειγματικά την αντίληψή τους για την αγωνιστική στάση των γυναικών αλλά και την ατομικότητά τους μέσα στην ενότητα και την αλληλεγγύη που αναπτύχθηκε στην εξορία⁴¹. Το «εγώ», μεταφέρεται ως συλλογικό «εγώ» στο «εμείς». Έτσι, στα λόγια των προφορικών ιστοριών και στις σελίδες των γραπτών μαρτυριών ζωντανεύουν πολλαπλές υποκειμενικότητες, άνθρωποι συγκεκριμένοι και διαφορετικοί, γυναίκες μεταξύ τους διαφορετικές (εργάτριες, αγρότισσες, νέες, γριές, γυναίκες των γραμμάτων και των τεχνών). Μέσα στο τοπίο της εξορίας συναντιούνται πολλαπλές ζωές και κόσμοι.

Πότα: *Ο κάθε άνθρωπος ...δεν είμαστε ίδιοι. Αρχίσαμε από καθηγητή πανεπιστημίου, από γιατρίνες, από καθηγήτριες, από φιλόλογους από ό,τι, τι δεν ήταν, μουσικούς, όπως ήσαστε εσείς, όλα τα επαγγέλματα μέχρι και την τελευταία εργάτρια, μέχρι και τις εργάτριες που ερχόνταστε από πάνω από τα καπνομάγαζα που δεν ξέρανε καν γράμματα και μαθαίνανε και γράμματα εκεί.*

Εντούτοις, την διαφορετικότητα (πολλαπλότητα) αυτή έρχεται να προσπελάσει η ίδια η εποχή. Αυτή είναι οι κοινοί πόθοι, οι αντιλήψεις και τα βιώματα του πρόσφατου παρελθόντος (Αντίσταση, διωγμοί), ο τρόπος ύπαρξης στον κόσμο της εξορίας του

⁴¹ Ουσιαστικά η ρητορική του λόγου των εξορίστων εντοπίζεται στο δίπολο «εμείς» (οι εξόριστοι) και «αυτοί» (το βίαιο κράτος).

παρόντος, οι ελπίδες του μέλλοντος. Όλα αυτά συγκροτούν το ιδιαίτερο ανθρώπινο δυναμικό της εξορίας όπως περιγράφει η Πλουσία:

Πλουσία: (...) *Είχαμε ταλέντα και γυναίκες μορφωμένες... και αγρότισσες και εργάτριες αλλά κάτι αγρότισσες και εργάτριες ατσίδες, κάτι ξύπνια μυαλά... ωραίοι άνθρωποι.*

Τέλος, θα πρέπει να διευκρινίσω ότι για τις συνομιλήτριές μου η εμπειρία της εξορίας είναι πολύ ζωντανή μέχρι σήμερα. Η εξορία, ως βιωμένη κατάσταση του παρελθόντος, επανέρχεται στην μνήμη, στον αφηγηματικό λόγο αλλά και την πολιτική τοποθέτηση του παρόντος. Ο αφηγηματικός λόγος του παρόντος είναι ένας αγωνιστικός λόγος που καταδεικνύει – για αυτές – το διαχρονικά δίκαιο, στο παρελθόν και στο παρόν, μιας πολιτικής συλλογικότητας.

Νίτσα: *Αχ Θεέ μου.... Ωστόσο ήταν όλα αυτά δύσκολα αλλά καμιά φορά που τα μιλάμε και τα διηγιόμαστε και μεταξύ μας και τα θυμόμαστε, λέμε και τώρα να μας στέλνανε πάλι το ίδιο κουράγιο θα είχαμε. Πάλι θα πηγαίναμε και το ίδιο κουράγιο θα είχαμε. Τόσο έτσι... ναι.*

Φωτεινή: *άμα νιώθεις ότι έχεις κι άλλους μαζί σου ε...;*

Νίτσα: *Κι άλλους μαζί σου... κοίταξε να δεις ζήσαμε τόσες άλλες καταστάσεις και μετά την απελευθέρωση από τις εξορίες. Όλη η συζήτηση όποτε ανταμώνουμε είναι για αυτά τα πράγματα. Τι είναι αυτό; Βρε, λέω, «παιδιά δεν θα αυτώσουμε εμείς, εμείς μπαίνοντας και εκεί κάτω πάλι τέτοια πράγματα θα λέμε». «Πάψτε βρε» λέω καμιά φορά «να ησυχάσουμε» τίποτα εμείς εκεί τα λέμε, τα λέμε.*

β. Επιβιώνοντας στην εξορία

Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Τρίκερι

Ο κύριος όγκος των γυναικών ακολουθεί την διαδρομή: Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος και ξανά Τρίκερι.

Πότα: *Στην Χίο, στην αρχή, ήτανε ελαφρότερα τα πράγματα γιατί δεν είχε αρχίσει ακόμα η κατάρρευση να γίνεται. Μετά που μας πήγαν στο Τρίκερι, εκεί πραγματικά μπορούσες να κάνεις ορισμένα πράγματα γιατί ήρθες σε επαφή με όλο το στρατόπεδο. Δεν σου απαγορεύανε να βγαίνεις. Έβγαινες στις αγγαρείες, ήτανε λίγοι οι χωροφύλακες δεν σε ελέγχανε... Για λίγο καιρό, δεν μιλάμε έτσι*

συνέχεια...Γιατί η παλιά η εξορία ήταν αλλιώτικη, τούτη η εξορία ήταν... αλλά ήταν τόσο ραγδαία η εξέλιξη της κατάστασης όλης αυτής και του αγώνα...

Φωτεινή: Στο Τρίκερι πότε πήγατε;

Πότα: Το '49. Μέχρι το '53. Στο μεσοδιάστημα αυτό πήγαμε στη Μακρόνησο και κάτσαμε οκτώ μήνες και μετά μας ξαναπήγανε στο Τρίκερι. Εκεί τότε, πια, μετά ήτανε πιο ελεύθερα τα πράγματα. Μετά την κατάρρευση, πια, που δεν έμεινε τίποτα και μείναμε λίγες γυναίκες ...

Στους στρατώνες της Χίου καταφτάνει η πρώτη αποστολή γυναικών το Μάρτη του 1948, με 94 γυναίκες και 17 μικρά παιδιά. «Μετά, κάθε μέρα έρχονταν караβιές», λέει η Πλουσία, με γυναίκες κατάκοπες και βασανισμένες που είχαν περάσει από τα διάφορα κρατητήρια και κτίρια μεταγωγών⁴². Το στρατόπεδο της Χίου, που ήταν στη δικαιοδοσία της Ανώτερης Διοίκησης της Χωροφυλακής των νήσων του Αιγαίου, αποτελούνταν από τρία μεγάλα κτίρια, λουτρά και στάβλους. Σύντομα και τα τρία κτίρια άρχιζαν να γεμίζουν ασφυκτικά. Οι γυναίκες ήταν έγκλειστες σε αυτά με ελάχιστες ώρες εξόδου καθημερινά. Κάθε βράδυ, στις εννιά, γινόταν καταμέτρηση και επιβολή σιωπητηρίου.

Ουσιαστικά, η εξορία στη Χίο ήταν εξορία – φυλακή μέσα σε συνθήκες εξαντλητικών στερήσεων, υποσιτισμού⁴³, και ψυχολογικών πιέσεων. Για τις διάφορες αγγαρείες, καθαριότητα, διανομή φαγητού, έβγαιναν υπηρεσίες στον κάθε θάλαμο από τις ίδιες τις γυναίκες. Γενικά, από την αρχή του εγκλεισμού τους οι γυναίκες προσπάθησαν να οργανώσουν την ζωή τους σε συλλογική βάση, έτσι ώστε να αντιμετωπίσουν τις καθημερινές δυσκολίες. Από τα πιο βασανιστικά μαρτύρια ήταν η στέρηση νερού, που γινόταν εσκεμμένα από την Διοίκηση για να δυσκολεύει την ζωή των κρατουμένων. Οι κακουχίες και οι στερήσεις αρρώσταιναν το πλήθος των γυναικών που κατέφτανε πια από όλα τα μέρη της Ελλάδας. Η φυματίωση φούντωνε στο στρατόπεδο, άρρωστες και υγιείς κρατούμενες συστεγάζονταν, συνωστίζονταν, λόγω έλλειψης χώρου και ιατρικής φροντίδας⁴⁴. Στις διαμαρτυρίες των γυναικών, για

⁴² Για το χρονικό της εξορίας και τις συνθήκες διαβίωσης εκτός από τις συνομιλήτριές μου συμβουλευτήκα και άλλες πηγές: Στεφανίδου – Καρανικόλα Ε., 2006 Αποστολοπούλου Ν., 1997, Μαστρολέων – Ζέρβα, 1986, Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος, 2003, Γαβριηλίδου Ν., 2004 καθώς και άρθρα από εφημερίδες.

⁴³ Το εφόδιο από το Κράτος για την ατομική ημερήσια συντήρηση κάθε κρατούμενης ήταν μόλις 3δρχ. (3.000δρχ δεν είχαν αφαιρεθεί τότε τα μηδενικά) την ημέρα. Το ποσό αυτό δεν αφορούσε τα δεκάδες παιδιά τα οποία συντηρούσαν όλες μαζί οι κρατούμενες από το υστέρημά τους.

⁴⁴ Η Αθηνά Κωσταντοπούλου στη γραπτή της μαρτυρία στο «Στρατόπεδα Γυναικών, Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Αϊ Στράτης», ό.π. αναφέρει ότι η υγειονομική περίθαλψη δινόταν με λειψά μέσα μόνο

τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης, οι χωροφύλακες απαντούσαν είτε με αδιαφορία είτε με τις συνήθειες, αυθαίρετες ποινές: κρατητήριο, νηστεία, στέρηση αλληλογραφίας. Η λογοκριμένη αλληλογραφία –που αναμφισβήτητα εκμηδένιζε την ιδιωτική ζωή των εκτοπισμένων⁴⁵ – και η απαγόρευση των εφημερίδων ολοένα χειροτέρευε την επαφή με τον «έξω» κόσμο γενικά.

Στην αρχή, παρά τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και απαγόρευσης, οι γυναίκες στο στρατόπεδο διοργάνωσαν, κρυφά ή ανοιχτά, διάφορες δραστηριότητες για την ψυχαγωγία τους. Μέσα στους θαλάμους, πριν και μετά το σιωπητήριο, τραγουδούσαν και χόρευαν χορούς, στα κρυφά. Διοργάνωσαν γιορτές για να τιμήσουν εθνικές επετείους με ομιλίες, θεατρικό, χορούς και τραγούδια. Το Πάσχα, του ίδιου χρόνου, επίσης πραγματοποιήσανε γιορτή⁴⁶. Αυτή όμως θα ήτανε και η τελευταία απόπειρα ψυχαγωγίας. Από κει και πέρα, όσο μαινόταν το μέτωπο του πολέμου τόσο οι εντεινόνταν οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί της Διοίκησης του Στρατοπέδου.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, η Διοίκηση πήρε μέτρα για να σπάσει την ενότητα των γυναικών που ξεπερνούσαν, πια, τις 1300. Προχώρησε σε ένα πρώτο διαχωρισμό των γυναικών σε κατηγορίες ανά κτίριο, τοποθέτηση ορισμένων σε σκηνές ενώ εγκαινίασε και το Παράρτημα των «επικίνδυνων» γυναικών λίγο πιο έξω από το Στρατόπεδο. Σε αυτό οδηγήθηκαν – κατά κύριο λόγο – οι πιο μορφωμένες και για αυτό και πιο «επικίνδυνες», κατά τις αντιλήψεις της Διοίκησης, γυναίκες κρατούμενες. Σύμφωνα με τις αφηγήσεις της Νίτσας, της Πλουσίας και της Πότας, η Έλλη Νικολαΐδου, η γνωστή μουσικός, αργότερα μαέστρος της τετράφωνης χορωδίας των γυναικών στο Τρίκερι, ήταν στο Παράρτημα των «επικίνδυνων» στη Χίο. Η Πότα, επίσης, επέμεινε ιδιαίτερα στην τακτική αυτή του διαχωρισμού, από την Διοίκηση του Στρατοπέδου, ως μέσο διάλυσης της ενότητας των γυναικών:

Πότα: Στη Χίο είμαστε κρατούμενες μέσα στο στρατόπεδο της Χίου, στο Παρθένι. Εκεί, εκεί καταρχήν δεν μας έβγαζαν όλους μαζί. Μας βγάζανε κατά κτίρια. Και

από εξόριστες γιατρίνες, ενώ ο νομιάτρος Χίου που ήταν εντεταλμένος της Διοίκησης «δεν περιοριζόταν ποτέ στον ιατρικό του ρόλο ούτε ενδιαφερόταν πραγματικά για τις άρρωστες. Προσπαθούσε να εκβιάζει τις γυναίκες για να κάνουν δήλωση, παρουσιάζοντας πάντα την κατάστασή τους σοβαρότερη από ό, τι ήταν στην πραγματικότητα για να τις τρομοκρατεί. Η συμπεριφορά του ήταν τραμπούκου της Ασφάλειας και όχι γιατρού», σ. 34.

⁴⁵ Ο εξόριστος ήταν αναγκασμένος στο δελτάριο προς τα οικεία του πρόσωπα να περιορίζεται σε μερικές φράσεις που θα πιστοποιούσαν ότι «είναι καλά». Βλ. και το ποίημα του Μ. Λουντέμη «είμαι καλά» που, γραμμένο για το κολαστήριο της Μακρονήσου, μαρτυρά με συγκλονιστικό ποιητικό τρόπο την αντιφατικότητα της φράσης.

⁴⁶ Θα εξετάσω διεξοδικά τις διάφορες καλλιτεχνικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες στο τρίτο κεφάλαιο.

είχανε χωριστά τις γυναίκες τις μορφωμένες, χωριστά τις μικρές, χωριστά τις μεγάλες απ' τα χωριά αυτές που λέμε ανταρτομένες, τις είχανε σε κτίρια, τις είχανε χωρίσει, ξέρανε αυτοί τι κάνανε. Αυτοί ξέρανε πολύ καλά. Κι όταν γνωρίζουσυνα πολύ, σου αλλάζανε θέση . Όταν έβλεπαν ότι συνηθίζουνε οι άνθρωποι μέσα εκεί, τους διαχωρίζαν, τους έδιωχναν, τους έστελναν. (...)Είχανε κάνει την μέθοδο του χωρισμού, 'παιρναν μανάδες από παιδιά, παίρνανε αδερφές από αδερφές, για να μην έχεις το «ωχ αδερφέ» που λέμε. (...) Ξέρανε καλά πώς θα διαλύσουν έναν αγώνα, πώς θα ρίξουνε τις γυναίκες. (...)ξέρανε τι πιάνανε αυτοί. Και στη Χίο είχανε ξεχωρίσει, είχανε το παράρτημα. Πήρανε όλες τις μορφωμένες και τις στείλανε στο Παράρτημα. Ήτανε έξω από το δικό μας το στρατόπεδο ήτανε ένα τμήμα, κτίριο και το λέγανε «Παράρτημα». Ήτανε εκτός στρατοπέδου αυτό. Και είχανε πάρει όλο το επίλεκτο κομμάτι της μόρφωσης και το είχανε πάει έξω, να μην έρχεται σε επαφή. Σίγουρα, δεν είναι απορίας άξιον πώς γινόνταστε αυτά τα πράγματα, γιατί πραγματικά ήτανε οργανωμένα και ήτανε και αυτοί, ήταν άνθρωποι των γραμμών.

Παράλληλα, αρχίζουν οι πρώτες προσπάθειες αντικομμουνιστικής προπαγάνδας των ρητόρων της εθνικοφροσύνης, προμηνύοντας έτσι τα μελλοντικά «αναμορφωτικά» σχέδια της Μακρονήσου. Στους διαφωτιστικούς αυτούς λόγους οι γυναίκες συχνά αντιδρούν με ένα συλλογικό παρατεταμένο και ειρωνικό «μούγκρισμα» (μμμμ.....)⁴⁷, που εξόργιζε τους Διοικητές, αλλά πολλές φορές ανάγκαζε τον ομιλητή, τελικά, να σταματήσει.

Το μεγαλύτερο, όμως, ψυχικό και σωματικό βασανιστήριο που συντελέστηκε στη Χίο ήταν η αρπαγή των παιδιών από τις μανάδες τους. Η Μαριγούλα Μαστρολέων - Ζέρβα γράφει (1986:3): «Μια μέρα, το πρώτο δεκαήμερο του Ιούνι (σ.σ. 1948) ξυπνήσαμε το πρωί και είδαμε μια αλλιώτικη συμπεριφορά. (...)Σε λίγο μπαίνει μέσα στο κτίριο ο διοικητής με τον Μπατζάρα και λέει: "Όλες οι μορομένες στο χολ, με τα παιδιά τους". Μαζεύτηκαν κι άρχισε να τους λέει: "Η μητέρα Ελλάδα αισθάνεται υποχρέωση απέναντι στα Ελληνόπουλα που κινδυνεύουν δίπλα στις μάνες Βουλγάρες που τα δηλητηριάζουν με τον κομμουνισμό, γι' αυτό θα τα πάρουμε να τα περισώσουμε". Μόλις ακούστηκε αυτό, άρχισαν και τα πρώτα κλάματα των μεγάλων παιδιών που κατάλαβαν. Άρχισε η δραματική στιγμή. Παίρναν τα παιδιά από την

⁴⁷ Με κλειστό το στόμα, δεν γινόταν αντιληπτή η προέλευση του ήχου, οπότε και δίνονταν ποινές αδιακρίτως.

αγκαλιά της μητέρας και τα φόρτωναν στα καμιόνια. Μπορείτε να φανταστείτε τη σκηνή αυτή; Από μέσα φώναζαν οι μάνες και από έξω φώναζαν και έκλαιγαν τα παιδιά.(...) Όσο ήμαστε εξορία, ποτέ δεν έμαθαν οι μανάδες πού τα είχαν τα παιδιά τους. Τα είχαν πάει στα αναμορφωτήρια της Φρειδερίκης. Όταν βγήκαν οι μάνες, παιδεύτηκαν δύο και τρία χρόνια για να μπορέσουν να τα πάρουν».

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες έζησαν οι γυναίκες την εξορία της Χίου, μέχρι τον Απρίλη του '49 οπότε και μεταφέρονται στο νέο τόπο εξορίας τους, στο ερημονήσι του Τρίκερι.

Το Τρίκερι είναι ένα μικρό, σχεδόν ακατοίκητο, νησάκι στην άκρη του Πηλίου, στον Παγασητικό κόλπο. Αρχικά (από το καλοκαίρι του 1947), ήταν στρατόπεδο αντρών. 3.000-4.000 άντρες έζησαν εξόριστοι στο Τρίκερι μέχρι τον Μάρτη του '49 που μεταφέρθηκαν στην Μακρόνησο. Ταυτόχρονα, είχαν μαντρώσει στο Μοναστήρι του νησιού προληπτικά και τις λεγόμενες «προληπτικές», δηλαδή τις προληπτικώς συλληφθείσες ανταρτομάνες, γυναίκες από τις οικογένειες των ανταρτών, πολλές από αυτές με βρέφη και μικρά παιδιά.

Η πρώτη αποστολή των γυναικών που καταφτάνει από τη Χίο στο Τρίκερι, τον Απρίλη του 1949, είναι περίπου 1200 γυναίκες. Οι αποστολές συνεχίζονται και, σύμφωνα με την Βικτωρία Θεοδώρου (Καρανικόλα – Στεφανίδου, 2006:147), μέχρι τον Σεπτέμβρη του ίδιου χρόνου στο Τρίκερι βρίσκονται πλέον 4.700 άτομα, γυναίκες από όλη την Ελλάδα μαζί με παιδιά.

Το πλήθος των εξόριστων γυναικών στεγάστηκε σε μεγάλες σκηνές ή μικρά ατομικά αντίσκηνα, ευάλωτα και βασανιστικά στους ανέμους, την βροχή και τις οποιεσδήποτε δυσμενείς καιρικές συνθήκες. Οι συνθήκες διαβίωσης δεν ήταν λιγότερο άθλιες από αυτές του Στρατοπέδου της Χίου. Στο Τρίκερι, βίωσαν ξανά τους περιορισμούς της «πειθαρχημένης διαβίωσης», την πείνα, την δίψα, την απομόνωση, την ερημιά, τις ατέλειωτες και εξαντλητικές αγγαρείες, το ξεφόρτωμα του καϊκιού με τα τρόφιμα, τα ξύλα και τα άλλα μπαγκάζια, τις μακρινές ανηφορικές αποστάσεις αλλά και τη λογοκρισία, την βία και την σκληρότητα της Χωροφυλακής που διοικούσε. Η Νίτσα, καθώς βλέπουμε φωτογραφίες, από το προσωπικό της αρχείο, του χρονικού της εξορίας των γυναικών σχολιάζει:

Νίτσα: *Κοίταξε, τώρα εδώ αγγαρείες, τώρα ε; Για να ξεφορτωθεί το αυτό, να κατεβάσουμε το εμπόρευμα... Εδώ είμαστε να μαζέψουμε λίγο νερό...Να το, το Τρίκερι, το Τρίκερι το πρώτο ήταν αυτό, με τις ατομικές σκηνές. Μετά μας*

πήγανε επάνω, όταν άρχισε η προετοιμασία...για να μας πάνε στη Μακρόνησο. Δημιουργήσανε πάνω άλλο αυτό, για να μας βάλουνε στο κλίμα της Μακρονήσου με καψόνια και τέτοια.

Σκοπός, όπως πάντα, της Διοίκησης ήταν να αχρηστεύσει πολιτικά τις εξόριστες, να εξευτελίσει στα μάτια τους τον αγώνα τους, να αποσπάσει με κάθε τρόπο την δήλωση μετανοίας. Από τους φρουρούς, μερικοί ήταν «ανανήψαντες» της Μακρονήσου⁴⁸, πρώην αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης που – υπό την μακρονησιώτικη βία και τρομοκρατία – αποκήρυξαν την προηγούμενη δράση τους και επιβεβαίωσαν ειλικρινή μετάνοια και υποταγή στους βασανιστές τους. Στο στόχαστρο, μαζί με τις εξόριστες της Χίου, ήταν και οι «προληπτικές» ανταρτομάνες που κατέφταναν κατά εκατοντάδες από τα διάφορα μέρη της Ελλάδας. Σε αυτές, έρχονταν απανωτά τα μαύρα μαντάτα για εκτελέσεις και σκοτωμούς των δικών τους. Μαντάτα, που επηρέαζαν όλες τις εξόριστες:

Πότα: Κι όταν τότε που φέρνανε τις γυναίκες, τις ανταρτομάνες, τις αδελφές και όλες και όλες, μαζευτήκανε χιλιάδες γυναίκες, οι οποίες γυναίκες κάθε φορά που ακούγανε...να παίρνουνε την απόλυση και να φεύγουνε, ξέραμε ότι σκοτώθη ο άνθρωπός τους... ή πιάστηκε ή σκοτώθηκε. Και για αυτό ευχόμαστε, όλες οι γυναίκες, οι καημένες, να μην τους έρθει η απόλυση γιατί θα έχει σκοτωθεί ο άνθρωπός τους.

Παρότι, το σκληρό τοπίο της νέας τους εξορίας που διαμορφωνόταν δεν είχε – δυστυχώς – να ζηλέψει τίποτα από την εξορία της Χίου, οι γυναίκες στο Τρίκερι μπόρεσαν να οργανώσουν με καλύτερους όρους την ζωή τους. Κατ' αρχήν, στο Τρίκερι οι γυναίκες δεν ήταν πια σε κατάσταση μόνιμου εγκλεισμού όπως συνέβαινε στις φυλακές της Χίου. Έτσι, ο ενθουσιασμός της Νίτσας, στην θέαση του καινούριου τόπου της εξορίας τους, καθώς ζωντανεύει τις πρώτες εικόνες της άφιξης των γυναικών στο λιόφυτο Τρίκερι, σίγουρα δεν είναι αδικαιολόγητος:

Νίτσα: Ε, το πρώτο Τρίκερι ήταν τι να σου πω... ήτανε...περάσαμε πολύ ωραία! Γιατί βγήκανε οι γυναίκες απ' τους στρατώνες, βγήκαμε από τις αποθήκες της απομόνωσης που μας είχανε και τώρα μας φέρανε στο Τρίκερι. Ε, άνοιξε η ψυχή μας, άνοιξε η ψυχή μας Θεέ μου!

Επιπλέον, ο μεγάλος αριθμός των γυναικών που είχε εξοριστεί στο νησί καθιστούσε αδύνατη την απόλυτη φύλαξη των γυναικών από την Χωροφυλακή και

⁴⁸ Ήδη από το '47, η Μακρόνησος έχει ανοίξει τις πύλες της και επιτελεί «αναμορφωτικό» έργο.

τους φρουρούς. Η Χωροφυλακή στο Τρίκερι, άλλωστε, σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες των γυναικών κρατούσε σχετικά ηπιότερη στάση από τον Εθνικό Στρατό⁴⁹ που τους ανέλαβε διοικητικά αργότερα (στο Τρίκερι και βέβαια στη Μακρόνησο). Η Πλουσία σημειώνει για το Τρίκερι:

Πλουσία: *Στο Τρίκερι ήμασταν πρώτα με τη χωροφυλακή, εντάξει ήτανε πιο ελεύθερα, η ζωή μας κυλούσε έτσι κάπως αυτά ε; (...)δεν φυλαγόταν το νησί, δηλαδή δεν, η φρουρά δεν ήταν πια τόση μεγάλη που να γυρνάει γύρω – γύρω όλο το νησί.*

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, οι ίδιες οι πολιτικές εξόριστες ξεκινούν να οργανώνουν συλλογικά την ζωή τους «από τα κάτω» προκειμένου να αλλάξουν τους όρους επιβίωσής τους. Η οργάνωση αυτή, φαίνεται ότι γινόταν μέσα από μια άτυπη, πολιτική καθοδήγηση, όπως θα σχολιαστεί και παρακάτω.

Νίτσα: *Α! στο Τρίκερι ήταν πολύ οργανωμένη η ζωή μας. Με τα συνεργεία μας, είχαμε οργανωμένη τη ζωή μας παιδί μου. Τι συνεργεία τι ραφτάδικα, παπουτσάδικα, τσαγγαρίνες, ... Ο,τιδήποτε, για ό,τι χρειαζόμασταν βρίσκαμε ένα συνεργείο. Γυναίκες, τώρα, τσαγγαρίνες...*

Φωτεινή: *Πολύ οργάνωση ε;*

Νίτσα: *Είμασταν πολύ καλά οργανωμένες, ευτυχώς.*

Η οργάνωση της ζωής τους, ωστόσο, δεν περιορίζεται μόνο στην βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης. Στοχεύει ακόμα παραπέρα, στον μετασχηματισμό του ίδιου του περιεχομένου της εξορίας. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι στο Τρίκερι, οι γυναίκες οργάνωσαν μαθήματα, διαλέξεις, χορωδία, θέατρο, χορούς και άλλες δραστηριότητες, δημιουργώντας ένα νέο περιβάλλον μέσα στο περιβάλλον της εξορίας, το οποίο θα εξετάσω παρακάτω.

Από το Νοέμβρη του '49, η Διοίκηση του στρατοπέδου περνάει από τη χωροφυλακή στον – νικητή πια του Εμφυλίου – Εθνικό Στρατό. Οι γυναίκες στο Τρίκερι υπάγονται στον Οργανισμό Αναμόρφωσης Μακρονήσου (Ο.Α.Μ.). Η στρατηγική της «αναμόρφωσης» που εγκαινιάζεται στο Τρίκερι δυσκολεύει πολύ την ζωή των γυναικών. Όπως λέει η Βικτωρία Θεοδώρου «τα προσκλητήρια δυσκολεύουν πολύ τη ζωή μας. Δεν είχαμε πια καιρό ν' ασχοληθούμε με τη μόρφωσή μας, τα εργόχειρα και τις ατομικές μας δουλειές» (Καρανικόλα – Στεφανίδου, 2006:185). Τον Γενάρη του '50 οι γυναίκες μεταφέρονται στη Μακρόνησο.

⁴⁹ Που ανακηρύσσεται νικητής του εμφυλίου και οι γυναίκες στο Τρίκερι υπάγονται και αυτές στον Ο.Α.Μ. (Οργανισμός Αναμορφώσεως Μακρονήσου) οπότε και ξεκινάει η «αναμόρφωσή» τους.

Το 1947, στη δίνη του Εμφυλίου Πολέμου, δημιουργείται από το κράτος ένα στρατόπεδο στη Μακρόνησο, ένα ξερονήσι απέναντι από το Λαύριο, ώστε να εκτοπισθούν οι κομμουνιστές φαντάροι ή ακόμα και οι ύποπτοι αριστερής συνείδησης. Στόχος, η ιδεολογική «αναμόρφωσή» τους προκειμένου να σταλούν, «ανανήψαντες» πια, στο μέτωπο και να πολεμήσουν στην πλευρά του Εθνικού στρατού και εναντίον των πρώην συντρόφων τους⁵⁰. Βασικό μέλημα των διοικούντων ήταν η απόσπαση – με κάθε μέσο – της περιβόητης «δήλωσης» μετανοίας με σκοπό τον ηθικό, πολιτικό αλλά και πολιτισμικό αφανισμό των κρατουμένων. Χιλιάδες στρατιώτες, πολιτικοί εξόριστοι, πολιτικοί κρατούμενοι, «επικίνδυνοι» πέρασαν το ιδιότυπο και πρωτότυπο μεταπολεμικό πείραμα του «εθνικού αναμορφωτηρίου», της ακραίας βίας και τρομοκρατίας του κράτους και συντονιστή το Γενικό Επιτελείο Στρατού. Ανάμεσά τους και οι γυναίκες. Στις 27 Γενάρη οι γυναίκες, κι ενώ ο εμφύλιος έχει λήξει οριστικά με νίκη του Εθνικού Στρατού, αποβιβάζονται στην Μακρόνησο. Οι πρώτες εικόνες που αντικρίζουν είναι τα πελώρια συνθήματα της Κυβερνητικής προπαγάνδας που κοσμούν τους βράχους της, «Ζήτω ο Βασιλεύς Παύλος», «Θέλουμε όπλα» καθώς και τα ανθρώπινα ράκη των «ανανηψάντων».

Μακρόνησος, το κολαστήριο. Μακρόνησος, «εδώ ή υπογράφεις ή πεθαίνεις» λένε οι κρατούμενες και «πιάνεται» η ψυχή τους κάθε φορά που μιλάνε για αυτή:

Πλουσία: *Άρχισε από 'κει πέρα, μας το 'χαν ταμένο, μας το είχαν τάξει ότι «εκεί δεν θα ζήσετε, τέρμα. Εκεί θα πεθάνετε!»*

Νίτσα: *«ένα τσιγάρο, Παναγία μου, ένα τσιγάρο!»*

Πλουσία: *«...εκεί θα πεθάνετε και θα φάτε και τα ποντίκια». Λοιπόν, αυτό. Και κατεβαίνουμε. Και εκεί που μας βάζουν φάλαγγα για να μας πάνε να προχωρήσουμε, να πάμε στον δικό μας τον κλωβό, αριστερά μας ήτανε οι άνθρωποι... ήτανε οι άντρες.*

Νίτσα: *Οι «ανανήψαντες», οι «ανανήψαντες»...*

Πλουσία: *Λοιπόν, στο σύρμα ακουμπισμένοι οι άνθρωποι... αυτοί δεν ήταν άνθρωποι πλέον, ας πούμε...*

Νίτσα: *Ράκη...*

Πλουσία: *Ήταν ράκη...*

Νίτσα: *Θέλανε να δούνε τις γυναίκες που περνάγανε.*

⁵⁰ Η Μακρόνησος στοχεύει να αναδειχθεί και σε αιμοδοτικό μηχανισμό του Εθνικού Στρατού. Η επίσημη προπαγάνδα τονίζει ακριβώς αυτή την στρατιωτική υφή του στρατοπέδου προκειμένου να αποφευχθεί η οποιαδήποτε ταύτισή του με την συνθήκη του εγκλεισμού ή της εξορίας. Βλ. και Γ. Μαργαρίτης, 2000: 276.

Πλουσία: *Κι άλλη είχε τον πατέρα της, άλλη είχε τον αδερφό της...αυτός ήταν ο αρραβωνιαστικός της, αυτής ήταν ο γνωστός...δηλαδή όλα ήτανε γνωστά.*

Νίτσα: *Και να σου λέει, «ούτε αριστερά θα κοιτάξεις, ούτε δεξιά»*

Πλουσία: *Τίποτα. Απαγορευότανε. Οι Αλφαμίτες⁵¹ ήτανε στο πλάι. Οι Αλφαμίτες με τα μαστίγια έτοιμα, να ριχτούνε. Ωσπου να φτάσουμε στον κλωβό αυτή η πρώτη φιγούρα των ανθρώπων... Από 'κει και πέρα, τι να σου πω...(...)Από 'κει και πέρα άρχισανε όλο τον καιρό, αρχίσανε οι εκβιασμοί, αρχίσανε οι επιθέσεις,...*

Νίτσα: *Αχ, Θεέ μου...*

Πλουσία: *Ήτανε...ήτανε...*

Στη Μακρόνησο, οι άντρες ήταν ήδη κλεισμένοι σε τρία τάγματα ανάλογα με το βαθμό «εθνικοφροσύνης». Οι γυναίκες κλείστηκαν στο Ειδικόν Σχολείον Αναμορφώσεως Γυναικών (ΕΣΑΓ) το οποίο καλείται να φέρει σε πέρας ακριβώς αυτό το σκοπό: να αναμορφώσει τις γυναίκες. Ο στρατηγικός στόχος της «αναμόρφωσης», που για την Διοίκηση ήταν συνώνυμη με την ανάνηψη και την υποταγή, περνούσε μέσα από την τακτική της ψυχολογικής και σωματικής βίας. Οι μέθοδοι που χρησιμοποίησαν οι βασανιστές ήταν ποικίλες. Περιγραφές «ανανηψάντων» φαντάρων για τα βασανιστήρια που οι ίδιοι υπέστησαν με στόχο την τρομοκράτηση των γυναικών, χωρισμός μανάδων και παιδιών, χωρισμός των γυναικών σε «τακτοποιημένες» (που είχαν υπογράψει δήλωση) και «ατακτοποιήτες» (αμετανόητες), αιφνίδιες βραδινές έφοδοι, καψόνια, βρισιές, ανακρίσεις, εξευτελισμοί, ξυλοδαρμοί.

Ο αφηγηματικός λόγος των γυναικών βρίθει περιστατικών σχετικά με όλες αυτές τις μεθοδεύσεις της Διοίκησης. Κι αφού οι αντοχές των γυναικών διέψευσαν την αρχική πεποίθηση της Διοίκησης ότι η υπόθεση της αναμόρφωσής τους ήταν «υπόθεση δέκα ημερών⁵²», «κι αφού είδαν ότι οι γυναίκες ήταν σκληρά καρύδια», όπως λένε χαρακτηριστικά, άρχισαν να εντείνουν τα μέτρα και τις μεθόδους τους. Ιδιαίτερη αναφορά κάνουν στην νύχτα του άγριου μαζικού ξυλοδαρμού από τους αλφαμίτες, τρεις μέρες αφότου πάτησαν το πόδι τους στη Μακρόνησο, (30 Γενάρη '50), όπου πήραν το «βάπτισμα του πυρός», όπως λένε:

⁵¹ Αλφαμίτες ήταν οι φρουροί της Αστυνομίας Μονάδος (Α.Μ.) που φρουρούσαν και βασάνιζαν τους κρατούμενους στη Μακρόνησο.

⁵² Η Νίτσα αναφέρει ότι «υπόθεση το πολύ δέκα ημερών» ήταν η εκτίμηση – απάντηση του Διοικητή Βασιλόπουλου στον συνοδό των γυναικών Αναγνωστόπουλο, με την άφιξη των γυναικών στη Μακρόνησο.

Νίτσα: *Η κάθε σκηνή είχε τουλάχιστον 30 γυναίκες ή 40, όρθιες είμαστε όλες εκεί μαζεμένες και αυτοί μπαίνανε με τους φακούς, «έλα εσύ, έλα εσύ» κι έπεφτε το ζύλο. Η Βαγγελιώ ήτανε μία απ' αυτές που είπανε «έλα εσύ».*

Φωτεινή: *Την πήρε (ο αλφαμίτης) και την πήγε σε άλλη σκηνή.*

Νίτσα: *Και την χτύπησε, την χτύπησε, την χτύπησε, Ωωω!!... έβγαλε τα αυτά! Και την χτύπησε στο κεφάλι, προπαντός στο κεφάλι όταν χτυπάνε είναι, ... με τα γάντια και με σίδερα μέσα στα γάντια, καταλαβαίνεις. Εκεί την έπαθε η Βαγγελιώ⁵³... Στην Μακρόνησο ήταν άλλο πράγμα.*

Τον Ιούλιο του 1950, ύστερα από διεθνή κατακραυγή, ο Οργανισμός Αναμορφωτηρίων Μακρονήσου διαλύθηκε και όσες εξόριστες δεν υπογράψανε δήλωση (περισσότερες από 500) μεταφέρθηκαν και πάλι στο Τρίκερι. Εκεί άρχισε η σταδιακή τους απόλυση. Τον Απρίλιο του 1953 είχαν μείνει μόνο 19 στο νησάκι του Παγασητικού, οι οποίες μαζί με νέες κρατούμενες μεταφέρθηκαν στον Αϊ Στράτη.

Μελετώντας, λοιπόν, το ιστορικό –πολιτικό περιβάλλον και τις συνθήκες διαβίωσης στην εξορία, μπορώ να διατυπώσω ορισμένα πρώτα και γενικά συμπεράσματα. Αυτά βοηθούν στην κατανόηση των πολλαπλών αναγνώσεων της συλλογικότητας των εξορίστων και συγκεκριμένα των εξορίστων γυναικών. Πρώτον, οι εξόριστες γυναίκες οδηγούνται στην εξορία λόγω των ιστορικών συνθηκών που περιγράφηκαν. Δεύτερον, βιώνουν την εξορία λόγω των συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών και παράλληλα εκδηλώνουν μία πολιτική συνείδηση, ως σύνολο αντιλήψεων και πρακτικών στο τοπίο της εξορίας. Τρίτον, εκτοπίζονται μαζικά από όλα τα μέρη της Ελλάδας φέροντας πλήθος ιδιαιτεροτήτων και διαφορών στον τόπο της εξορίας (εθνοτοπικές, κοινωνικές, μορφωτικές, ηλικιακές, επαγγελματικές). Τέλος, βιώνουν το σκληρό τοπίο της εξορίας και παρεμβαίνουν σε αυτό συλλογικά και οργανωμένα.

Επομένως, οι εξόριστες γυναίκες διαμορφώνουν μια ενιαία και πολλαπλή συλλογικότητα μέσα στην κοινότητα της εξορίας. Μια συλλογικότητα ιστορική, πολιτική, μαζική, που επιβιώνει, αλλά ακόμα περισσότερο παρεμβαίνει και μεταμορφώνει το τοπίο της εξορίας με όχημα και τις δημιουργικές και καλλιτεχνικές

⁵³ Αναφέρονται στην Βαγγελιώ Σκευοφύλακα, 15 χρονών τότε, που αρνούμενη να υπογράψει βασανίστηκε άγρια και έπεσε σε αφασία. Την ώρα του ξυλοδαρμού φώναζε «Χτυπάτε φασίστες! Χτυπάτε σκυλιά! Δεν αποκηρύσσω το αίμα του αδερφού μου». (Αποστολοπούλου Ν., 1997:132)

διαφυγές. Η μουσική, ως πολιτιστική πρακτική που κατέχει κεντρικό ρόλο στον μετασχηματισμό του «έγκλειστου» χρόνου εξορίας, στην μεταμόρφωση της καθημερινότητας των γυναικών, είναι το κεντρικό θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

IV. Μεταμορφώνοντας μουσικά την εξορία

Νίτσα: *Αν δεν είχαμε το τραγούδι και την «τσιμπίδα»⁵⁴ δεν θα αντέχαμε ούτε μια μέρα στην εξορία.*

Γράφοντας αυτές τις σειρές, έρχεται αυτόματα μπροστά μου η εικόνα της Νίτσας και ηχούν ακόμη τα λόγια της που εκφράζουν απλά και ξεκάθαρα την παρουσία και την αξία της μουσικής στην βαναυσότητα της ζωής της εξορίας. Σε αυτό το κεφάλαιο οι φωνές των συνομιλητριών μου είναι οι μουσικές φωνές των εξόριστων γυναικών. Η μουσική πρακτική όπως εκδηλώνεται, αποκτά νόημα και τελικά μεταμορφώνει τον «έγκλειστο» χρόνο της εξορίας των γυναικών, είναι το κύριο σημείο προσέγγισης.

Ωστόσο, θα πρέπει να διευκρινίσω, όπως διευκρίνισαν με απόλυτη σαφήνεια όλες οι γυναίκες, ότι η μουσική δεν είναι ο μοναδικός τρόπος μεταμόρφωσης της εξορίας. Ο κενός έγκλειστος χρόνος, μέσα από μία συλλογικά οργανωμένη διαδικασία, γίνεται αξία δημιουργική. Γίνεται μάθημα, γνώση, δημιουργία, τέχνη. Από αυτή την άποψη και η μουσική εντάσσεται σε ένα ευρύ οργανωμένο δημιουργικό πλαίσιο που ορίζει τον τρόπο ύπαρξης μέσα στην εξορία. Σε αυτό, όμως, θα αναφερθώ πιο αναλυτικά αργότερα. Πριν από όλα θα εξετάσω την ίδια την μουσική μέσα στην ζωή της εξορίας.

Για να γίνει αντιληπτό το περιεχόμενο της μουσικής μέσα στην εξορία, είναι απαραίτητο να εξετάσω και την μορφή της. Στην εξορία των γυναικών δεν υπάρχουν μουσικά όργανα και η μουσική δεν συναντάται στην καθαρή, «απόλυτη» μορφή της⁵⁵. Την βρίσκουμε στην ενότητά της με τον λόγο, στο τραγούδι. Το τραγούδι στις περιγραφές εντοπίζεται ως προσωπική, αυθόρμητη ή ως χορωδιακή, οργανωμένη έκφραση. Μετέχει και σε άλλες μορφές έκφρασης όπως είναι ο χορός, οι γιορτές (εθνικές και πολιτικές επέτειοι, καρναβάλι), και οι αυτοσχέδιες μορφές μουσικής έκφρασης (Καραγκιόζης, κωμικά ή άλλα γιορτινά δρώμενα, «τσιμπίδα»).

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστεί η μουσική ως τραγούδι, χορός και μουσικό δρώμενο στην καλλιτεχνική ζωή των εξόριστων. Για χάρη της μεθοδολογικής

⁵⁴ «τσιμπίδα» είναι μία μορφή αυτοσχέδιας σάτιρας, με μουσική και πρόζα που καλλιέργησαν οι γυναίκες στην εξορία. Στην «τσιμπίδα» θα αναφερθώ αναλυτικά παρακάτω.

⁵⁵ Στην εξορία των αντρών στον Άη Στράτη κατασκευάζονται μουσικά όργανα από το μουσικό εργαστήριο που οργανώνουν οι ίδιοι οι εξόριστοι άντρες. Εκεί δημιουργούνται μουσικά σύνολα (μαντολινάτες, μικρές ορχήστρες) και εκτός από χορωδιακά τραγούδια παίζονται και καθαρά μουσικά μέρη.

σαφήνειας και της αποφυγής επαναλήψεων αρχικά θα περιγράψω το μουσικό τοπίο (τις μουσικές μορφές και δραστηριότητες) και στη συνέχεια θα προσπαθήσω να εμβαθύνω στο νόημα (περιεχόμενο) που αποκτά τελικά η μουσική μέσα στην στρατοπεδική καθημερινότητα των εξόριστων γυναικών.

α. Μορφές

Η χορωδία, ο χορός, το αυθόρμητο και το αυτοσχέδιο, οι εκδηλώσεις και οι γιορτές

Πότα: *Εκεί που έγιναν οι χορωδίες και μεγαλούργησαν, που λέμε, είναι στο Τρίκερι.*

Νίτσα: *στο Τρίκερι είχαμε όλη την ελευθερία και τις συνθήκες να ετοιμαστούμε μεταξύ μας και να πάμε κάτω από ένα βουναλάκι και να στήσουμε τη χορωδία και να τραγουδήσουμε, να κάνουμε την πρόβα μας.*

Οι γυναίκες εξόριστες τραγουδούν χορωδιακά στο Τρίκερι (στο πρώτο Τρίκερι και στο δεύτερο, μετά την επιστροφή από τη Μακρόνησο), όπου οι απαγορεύσεις της Χωροφυλακής – όπως έχω αναφέρει και στο δεύτερο κεφάλαιο – είναι (πιο) περιορισμένης έκτασης. Εκεί, οργανώνεται η χορωδία των γυναικών από την μαέστρο τους, έμπειρη μουσικό Έλλη Νικολαΐδου. Η χορωδία είναι τετράφωνη, κατά τα δυτικά πολυφωνικά πρότυπα. Η συμμετοχή των γυναικών είναι μαζική. Πάνω από 100 γυναίκες πλαισιώνουν την γυναικεία τετράφωνη χορωδία.

Ξανακούγοντας το παρελθόν της εξορίας, οι γυναίκες περιγράφουν με θαυμασμό και συγκίνηση την οργάνωση και τη συμμετοχή τους σε όλη την χορωδιακή δραστηριότητα. Από την διδασκαλία και την πρόβα ως την επιτέλεση, οι μνήμες έρχονται μία – μία να φωτίσουν το χορωδιακό σκηνικό. Φωτεινή: *Αυτά τα τραγούδια πώς τα μαθαίνατε, μαθαίνατε και νότες;*

Νίτσα: *Όχι!*

Φωτεινή: *Σας έδειχνε τις μελωδίες;*

Νίτσα: *Ναι, το τραγουδούσε και μετά εντάζει... νέα κορίτσια, αμέσως τ' αρπάζαμε, αμέσως!*

Φωτεινή: *Και πώς, σας μάθαινε ξεχωριστά κάθε φωνή την τραγουδούσε πολλές φορές...*

Πλουσία: Ξέρεις, έκανε, ναι. Όταν ήθελε να κάνει κάτι, έπαιρνε, ας πούμε, δυο κοπέλες από κάθε φωνή. Έκανε, τι ήθελε να κάνει, την προετοιμασία της, και μετά με όλες μαζί άρχιζε να... διδάσκει. Είχε έναν τρόπο, πάρα πολύ καλό.

Νίτσα: Είδες πόσα τραγούδια υπάρχουν αυτού, ε; (στο τετράδιο με τα τραγούδια της χορωδίας). Αυτά να τα ακούς από 100 γυναίκες!

Φωτεινή: Και τέσσερις φωνές.

Νίτσα: Και τέσσερις φωνές!

Φωτεινή: Σας μάθαινε λοιπόν τις μελωδίες μία, μία και κάνατε τακτικά πρόβες;

Νίτσα: Ναι, τακτικά πρόβες και τα βουναλάκια του Τρίκερι κατάφυτα από ελιές, γινότανε τι να σου πω, ε... Τραγουδούσες εδώ και ο αντίλαλος ακουγότανε πέρα! Μα ξέρεις τι ωραία;

Το γεγονός ότι μέσα στο τοπίο της εξορίας γεννιέται μία τόσο οργανωμένη, με όρους μαζικής και ενθουσιώδους συμμετοχής, χορωδιακή δραστηριότητα είναι κατ' αρχήν εντυπωσιακό. Η παραπάνω ενθουσιώδης περιγραφή της Νίτσας και της Πλουσίας μάλλον ταιριάζει στην περιγραφή μιας οποιασδήποτε πετυχημένης γυναικείας χορωδίας, θα έλεγα, εκτός τοπίου εξορίας. Και πραγματικά, στιγμές, στιγμές – κατά την διήγησή τους – η εξορία των βασάνων και των στερήσεων ένιωθα ότι χανόταν μέσα στις χορωδιακές φωνές των γυναικών. Η χορωδία γίνεται αναμφισβήτητα τρόπος διασκέδασης και διαφυγής.

Ποια ήταν όμως τα τραγούδια της χορωδίας; Η μελέτη του χορωδιακού ρεπερτορίου παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει τις αισθητικές επιλογές που διαμορφώνονται στο μουσικό τοπίο της εξορίας. Δημοτικά τραγούδια από όλη την Ελλάδα, χορωδιακά κανταδόρικα (από το λεγόμενο «ελαφρό» τραγούδι, αθηναϊκές καντάδες του Δ. Ροδίου), νέγρικα τραγούδια αλλά και τραγούδια και νανουρίσματα ή ακόμα και αποσπάσματα από όπερες της κλασσικής μουσικής συγκροτούν ένα ευρύ χορωδιακό ρεπερτόριο που αγκαλιάζει την πολλαπλή συλλογικότητα της εξορίας.

Παρά το γεγονός ότι οι εξόριστες εκφράζονται ως κατεξοχήν συγκροτημένο πολιτικό υποκείμενο η χορωδία δεν τραγουδάει καθόλου τραγούδια με ευθύ πολιτικό περιεχόμενο. Για παράδειγμα, τα αντάρτικα τραγούδια της Εθνικής Αντίστασης του πρόσφατου παρελθόντος απουσιάζουν από την χορωδιακή έκφραση. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι συγκεκριμένος και σαφής. Μέσα στον απαγορευτικό κλοιό της εξορίας οποιαδήποτε εξόφθαλμη, πολιτική – μέσω του λόγου– αντίσταση απέναντι στη Διοίκηση θα έθετε σε κίνδυνο την χορωδιακή έκφραση. Η χορωδιακή

δραστηριότητα, ως κατεξοχήν τρόπος διαφυγής, έπρεπε να προστατευτεί συλλογικά με την μέθοδο της προληπτικής αυτολογοκρισίας των γυναικών:

Φωτεινή: (...)πώς και στην χορωδία δεν τραγουδούσατε καθόλου πολιτικό τραγούδι, αντάρτικο, ας πούμε.

Νίτσα: Δεν τραγουδούσαμε αντάρτικο.

Πλουσία: Όχι, όχι. Υπήρχε σκοπιμότητα για αυτό το πράγμα. Κατ' αρχήν άμα γινόμαστε αντιληπτοί απ' την Διοίκηση δεν μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε τέτοια πράγματα. Δεν θέλαμε να προκαλέσουμε και θέλαμε να 'χουμε κάποια ελευθερία. Λοιπόν εμείς προσπαθούσαμε, αν γινόμασταν αντιληπτοί, να έχουμε ένα ατού ότι εμείς λέμε αυτό. Πάρτε το υπάρχει και το γραπτό. Δεν υπήρχε θέμα. Ήταν δεδομένο, ας πούμε, ότι δεν έπρεπε να γίνει αυτό. Άσχετα αν εγώ θα ήθελα να ανέβω πάνω στο βουνό και να αρχίσω να λέω «Βροντάει ο Όλυμπος αστράφτει η Γκιώνα» που πολύ το είχα έτσι μεράκι να το πω... (γελάει) ,γιατί το 'λεγα απάνω στο αντάρτικο, αλλά είχα το γνώθι, τελospάντων, ότι δεν πρέπει να το πω.

Με παρόμοιο τρόπο περιγράφει την αυτολογοκρισία των τραγουδιών στην εξορία των αντρών και ο Γιώργος Καφετζής:

Γιώργος: Στην αρχή στην Ικαρία λέγαμε... «Βροντάει ο Όλυμπος»... το λέγαμε κι ήταν η χωροφυλακή από 'ξω! Το λέγαμε. Μετά όμως που ζοριστήκαμε, τέρμα. Ε, τ' αποφεύγαμε για να μην προκαλούμε.

Από την μια μεριά, ο πολιτικός στίχος των τραγουδιών της Εθνικής Αντίστασης, ως ευθεία πολιτική αναφορά, απουσιάζει. Από την άλλη, όμως, στίχοι πολλών τραγουδιών αλλάζουν, «έρχονται τούμπα», όπως λέει η Πότα. Αντικαθίσταται από βιωματικούς στίχους της στρατοπεδικής τους ζωής. Έτσι, μέσα στο τοπίο της εξορίας ανθίζει μια ιδιότυπη προσωπική στιχουργική δημιουργία που λόγω της βιωματικής αναφοράς φέρει στοιχεία υπόγειας πολιτικής καταγγελίας της εξόριστης κατάστασης. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα τέτοιας γραφής είναι η αντικατάσταση των στίχων του τραγουδιού του Ροδίου «η Πεισματάρη». Με την εύθυμη μελωδία του οι γυναίκες τραγουδούν τα βάσανά τους ξορκίζοντας, θα έλεγα, τα δεινά της εξόριστης ζωής. Παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα όπως το τραγουδήσανε εξόριστες γυναίκες στις συνομιλίες μας. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι στίχοι εκφράζουν την συλλογική φωνή της εξορίας, το «εμείς» που βιώνει την εξορία αλλά βρίσκει την δύναμη να την μετατρέψει σε «γέλιο και χαρά».

*«έχουμε εδώ πέρα πλούτος αγριελιές
μα φαγάκι λίγο κι άφθονες δουλειές/
στήνομε τσαντίρια δίχως αντοχή
και την άλλη μέρα φτου κι απ' την αρχή/
ώρες κυνηγάμε μια σταλιά νερό
μας νυχοχαϊδεύουν ποντικοί σωρό
Μα τα βάσανά μας τόσο τρομερά
Κάνουμε τραγούδι, γέλια και χαρά
Στη δουλειά ξεφτέρια όλες στη γραμμή
Ξεφορτώνουμε ώρες ξύλα και ψωμί»*

Η συνήθης πρακτική της διασκευής στίχων εντοπίζεται σε πολλά τραγούδια. Οι γυναίκες αναφέρθηκαν και σε διασκευασμένα χριστουγεννιάτικα κάλαντα και σε ένα τραγούδι με στίχους αποχαιρετισμού που τραγούδησαν και σκόρπισαν σε φέιγ – βολάν τους στίχους του αποχαιρετώντας τον λαό της Χίου όταν φεύγανε για να μεταφερθούν στο νέο τόπο εξορίας, στο Τρίκερι. Η Πλουσία και η Νίτσα χαρούμενες μου το τραγουδούν:

*«σ' άλλη εξορία πάμε και σ' αποχαιρετάμε
μ' ευχές κι αγάπη, μ' ευχές κι αγάπες.
Τον χρόνο μας τελειώσαμε μέσα στην αγκαλιά σου
Δεν σ' είδαμε μα νιώσαμε τους χτύπους της καρδιάς σου.
Που μας κοιτούσε τρυφερά
Όμορφη Χίο, γεια χαρά»*

Τέλος, συμπληρώνοντας την προσέγγιση στα μορφολογικά στοιχεία της χορωδιακής έκφρασης, οφείλω να αναφερθώ στην επιτελεστική δραστηριότητα της χορωδίας. Με τις τακτικές συναυλίες της η χορωδία προσφέρει απόλαυση στη ζωή όλων των εξόριστων γυναικών. Επιπλέον πλαισιώνει τις διάφορες προγραμματισμένες εκδηλώσεις και γιορτές που οργανώνονται μέσα στο στρατόπεδο που ψυχαγωγούν όλες τις εξόριστες γυναίκες και αλλάζουν – σε πρώτη ανάγνωση – την ρουτίνα της στρατοπεδικής καθημερινότητας (Χριστούγεννα, Εθνικοί επέτειοι, Καρναβάλι κ.λ.π.)

Από τις φυλακές της Χίου ακόμα και παρά τις δύσκολες συνθήκες εγκλεισμού, το στριμωξίδι στους θαλάμους και τις πειθαρχικές απαγορεύσεις, οι γυναίκες βρίσκουν τρόπο να τραγουδούν και να χορεύουν. Στο Τρίκερι όμως ειδικά,

ο χορός αναδεικνύεται σε καθημερινή πρακτική των εξόριστων γυναικών. Στην περίπτωση του χορού – κάτι που δεν συμβαίνει ανάλογα στη μουσική – θα έλεγα ότι «μια εικόνα είναι χίλιες λέξεις» ή είναι – αν μη τι άλλο – εξαιρετικά αποκαλυπτική. Παρατηρώντας λοιπόν, μαζί με την Νίτσα και την Πλουσία, τις φωτογραφίες⁵⁶ των γυναικών που χορεύουν στην εξορία συνειδητοποίησα ότι ο χορός κατέχει εξέχουσα θέση τόσο στην πολιτιστική ζωή του στρατοπέδου όσο και στην μνήμη των συνομιλητριών μου. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι, παρόλο που και οι δύο ήταν εξοικωμένες με αυτό το φωτογραφικό υλικό, η χαρά τους όταν ανατρέξαμε τις φωτογραφίες ήταν αξιοπρόσεκτη και μεταδοτική.

Νίτσα: *Είδες, Φωτεινή, είδες όμως τι ωραίες ενδυμασίες ε; Απίστευτο είναι...*

Φωτεινή: *Μα αυτό βλέπω. Αυτό το θέμα με το χορό... δεν είχα καταλάβει ότι ήτανε τόσο, τόσο εξελιγμένο. Κατ' αρχήν, βλέπω, χωριζόσασταν σε άντρες – γυναίκες...*

Νίτσα: *Άντρες – γυναίκες, περιοχές... (...) Εδώ είναι οι Θεσσαλείς, οι Ηπειρώτισσες, οι Κρητικές, εδώ οι Πόντιες χορεύουν...*

Η Νίτσα περιγράφει τους δημοτικούς χορούς στο Τρίκερι. Γυναίκες εξόριστες από όλη την Ελλάδα σχηματίζουν τοπικές γκρούπες, τραγουδούν παραδοσιακά τραγούδια χορεύοντας χορούς από την οικεία παράδοσή τους, σαν αυτούς που χορεύανε και στη λεύτερη ζωή του τόπου τους και εκφράζουν την εντοπιότητά τους μέσα στην εξόριστη κοινότητα⁵⁷. Πάνω στο έρημο νησί, γκρούπες – γκρούπες οι γυναίκες στήνουν καθημερινά το χορό για να κάνουν κέφι. Έτσι, οι παραδοσιακοί χοροί γίνονται μία καθημερινή συλλογική πρακτική που σπάει την μονοτονία της στρατοπεδικής ζωής.

Παράλληλα ο χορός γίνεται πεδίο συνάντησης των ελληνικών τοπικών παραδόσεων των ποικίλων δρώντων εκφραστικών υποκειμένων. Γυναίκες από τα αστικά κέντρα και από όλα τα μέρη της Ελλάδας έρχονται σε επαφή για πρώτη φορά με την ποικιλία των τοπικών χορευτικών παραδόσεων, αλληλοδιδασκτικά. Το ίδιο συμβαίνει και με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού που αναμφίβολα είναι παρόν στη χορευτική πρακτική, ως ολική εκφραστική λόγου, μουσικής, χορού.

⁵⁶ Από το προσωπικό της αρχείο και από το λεύκωμα Στρατόπεδα Γυναικών, 2006

⁵⁷ Και στον Άη Στράτη οι άντρες χορεύουν παραδοσιακούς χορούς είτε ως καθημερινή πρακτική είτε ως οργανωμένη επιτέλεση. Αξίζει να αναφερθεί η οργανωμένη εκδήλωση της 25^{ης} Μαρτίου 1951 όπου εκτός των άλλων δραστηριοτήτων παρουσιάζεται σειρά παραδοσιακών χορών. Ψυχή της χορευτικής επιτέλεσης ο ποιητής Γ. Ρίτσος, εδώ στον ρόλο του χορογράφου, χοροδιδασκάλου και ενδυματολόγου. Βλ. Αβδούλος, 1998: 302

Για την Πλουσία αυτή η επαφή και καλλιέργεια της χορευτικής παράδοσης που βιώνει στην εξορία γίνεται τόπος έκφρασης αλλά και σημείο αναφοράς που θα στιγματίσει την μετέπειτα καλλιτεχνική και επαγγελματική της πορεία, ως δασκάλα χορού στην ελεύθερη πια ζωή. Περιγράφοντας τον χορευτικό κόσμο που ανοίχτηκε μπροστά της μέσα στον κόσμο της εξορίας, θυμάται και αναπολεί τις όμορφες στιγμές της χορευτικής μύησης και του κεφιού μέσα στην καθημερινή χορευτική πρακτική:

Πλουσία: *Επειδή με ενδιέφερε πολύ ο χορός, κάθε φορά που κάναν κάτι μέσα στη σκηνή τους, χορεύανε, έτσι για το γούστο τους ή προετοιμαζόμαστε για κάποιο σκοπό (εκδήλωση), πήγαινα και παρακολουθούσα. (...)όλες μαζί μαζευόμασταν και τριγυρίζαμε, το στήναμε όποτε θέλαμε. Μόνο αν ήταν να οργανώσουμε κάποια εκδήλωση γινόταν πλάνο από τις δασκάλες. Διαφορετικά κάθε μέρα μαζευόμασταν, είχαμε το κέφι μας.*

Ο χορός δεν αποτελεί, όμως, μόνο καθημερινή του «κεφιού» και του «γούστου» πρακτική. Όπως και το τραγούδι, γίνεται επιτέλεση που πλαισιώνει τις οργανωμένες γιορτές και εκδηλώσεις της στρατοπεδικής ζωής. Στις εκδηλώσεις αυτές τίθενται ζητήματα πιστής αναπαράστασης και απόδοσης της παραδοσιακής κληρονομιάς. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι μοδίστρες στα ραφτάδικα και γυναίκες σε άλλα συνεργεία κατασκευάζουν με τα λειψά μέσα που διαθέτουν τοπικές φορεσιές, ακολουθώντας σύμφωνες με την κάθε τοπική παράδοση οδηγίες.

Φωτεινή: *Υπήρχε, δηλαδή, ενδυμασία και χορός.*

Νίτσα: *Βέβαια, όταν μας έφερνε αυτός από τον Ερυθρό Σταυρό, ο Κολαντόν⁵⁸, όταν μας έφερνε δέματα και μας τα μοιράζανε, εκεί γινότανε το μάλε, εκεί παίρναμε τα σεντόνια και αρχίζαμε. Παλιά σεντόνια, μεταχειρισμένα, αλλά δεν μας ένοιαζε. Και το τι γινότανε, το ραφτάδικο πήγαινε... (γελάει)*

Φωτεινή: *Ναι, ε;*

Νίτσα: *Και είδες τα φλουριά ε; Πρόσεξες; Είναι σε μικρογραφία και δεν το αντιλαμβάνεσαι αλλά άμα το δεις, αυτά είναι όλα φλουριά! Κοίταξε τα φλουριά τους! Είναι ντενεκέδια από το εσωτερικό της κονσέρβας.*

Φωτεινή: *Α, ναι, ναι!*

⁵⁸ Ο Ερυθρός Σταυρός κάλυπτε σε κάποιο βαθμό διάφορες ανάγκες (ρουχισμό, υπόδηση κ.λ.π.) των εξόριστων στους διάφορους τόπους εξορίας. Ο Κολαντόν ήταν εκπρόσωπος του Ερυθρού Σταυρού και είχε επισκεφτεί και τους άντρες στον Αη Στράτη και τις γυναίκες στο Τρίκερι. Σε μια επίσκεψή του, οι γυναίκες του παρήγγειλαν διάφορα πράγματα για να καλύψουν πλήθος αναγκών. Αυτός ανταποκρίθηκε άμεσα και όταν ξαναπήγε στο Τρίκερι, οι γυναίκες ετοίμασαν μια γιορτή για να τον ευχαριστήσουν.

Νίτσα: *Πού είναι κίτρινο, η κονσέρβα; Αυτό το κόβανε τα συνεργεία μας, το κάνανε φλουριά γιατί έπρεπε να ντυθούνε οι κοπέλες που χορεύανε. Μιλάμε, δεξ. Κοίταξε τις Πόντιες εδώ! Να' μαι κι εγώ εδώ. Κοίταξε τους άνδρες του Πόντιους εδώ, δηλαδή όπως τους βλέπουμε με τα καπέλα και με τα αυτά... Αυτά όλα θέλουνε δουλειά. Αλλά αυτό μας γέμιζε...*

Στις αναφορές της Νίτσας γίνεται σαφές ότι η επιτέλεση του παραδοσιακού χορού μετατρέπεται σε οργανωμένη συλλογική δημιουργία, που συμπαρασύρει σε ενθουσιώδη δράση όχι μόνο τις χορεύτριες αλλά σχεδόν όλες τις γυναίκες του στρατοπέδου.

Ακόμα παραπέρα, η χορευτική παράδοση γίνεται καλλιτεχνική δημιουργία με όρους παράστασης. Είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, το γεγονός ότι οι γυναίκες χορεύουν γυναικίους αλλά και αντρικούς χορούς πιστοποιώντας την φυλετική μεταμόρφωση ενδυματολογικά. Το ίδιο γεγονός, κατά την γνώμη μου, μπορεί να ιδωθεί διττά. Από τη μια μεριά, η αντρική ενδυμασία υποδηλώνει την πρόθεση για αυθεντική απόδοση της παραδοσιακής κληρονομιάς. Από την άλλη, γίνεται αντιληπτό, γενικά αλλά και ειδικά μέσα από την επιτέλεση του αντρικού χορού, ότι ο παραδοσιακός χορός, στην κοινότητα της εξορίας, σαφώς βγαίνει από το παραδοσιακό πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας της ελεύθερης ζωής. Σε ένα τέτοιο (παραδοσιακό και εκτός εξορίας) πλαίσιο, άλλωστε, οι αντρικοί χοροί θα χορεύονταν από άντρες κι όχι από γυναίκες. Από αυτή την άποψη, η παράδοση προσαρμόζεται στο πλαίσιο της εξορίας. Ο παραδοσιακός χορός, «χάνει» το αρχικό του νόημα αλλά έρχεται να «γεμίσει» τις νέες ανάγκες των εξόριστων πια γυναικών στη μίμηση της ελεύθερης ζωής.

Ωστόσο, η χορευτική δραστηριότητα δεν εξαντλείται στην μορφή του παραδοσιακού χορού. Μέσα στο τοπίο της εξορίας καλλιεργείται και ο κλασσικός χορός. Κι ενώ η μύηση στον παραδοσιακό χορό γίνεται – στο έναν ή τον άλλο βαθμό – συλλογικά, η διδασκαλία του κλασσικού χορού σαφώς προϋποθέτει ειδικές γνώσεις. Απαιτεί την ειδική χορεύτρια δασκάλα. Αλλά αυτό δεν αποτελεί εμπόδιο αφού η εξορία των γυναικών διαθέτει και γυναίκες χορεύτριες που ανέλαβαν, όπου οι συνθήκες το επέτρεψαν, αξιοσημείωτη διδασκαλική δράση. Έτσι ο κλασσικός χορός, το μπαλέτο, στο Τρίκερι, μέσω της διδασκαλίας και με την μουσική συνοδεία της χορωδίας γίνεται μέρος της χορευτικής έκφρασης των νεαρών κυρίως γυναικών.

Επιπλέον, στον κλασσικό χορό φανερώνεται έντονα και το στοιχείο της ατομικής δημιουργίας, μέσω της χορογραφίας. Η χορευτική κίνηση γίνεται η

ελεύθερη έκφραση της προσωπικής έμπνευσης μέσα στην αφόρητη απαγόρευση. Ακόμα όμως και αυτή η προσωπική δημιουργία έρχεται να ενταχθεί στις ποικίλες ανάγκες της συλλογικής ζωής. Έτσι η χορογραφία άλλοτε έρχεται να μεταδώσει κέφι και αισιοδοξία στην ομάδα. Η Πλουσία, όρθια, χορεύοντας και τραγουδώντας αναπαριστά την δική της χορογραφία στο Τρίκερι:

Πλουσία: *εγώ είχα μανία, ας πούμε, να χορογραφώ. Λοιπόν, κι είχα χορογραφήσει την άνοιξη του Σούμπερτ. Κι όπως μας είχε δώσει και τα πουκάμισα και τα τέτοια ο Κολαντόν, κι ήτανε κι ανθισμένες κι οι ασφάκες τότε στο κίτρινο, είχαμε κάνει στέκι κι η χορωδία τότε έλεγε:*

«επέρασε ο Χειμώνας γοργά μια βραδιά

Κι η Άνοιξη τρεχάτη μας έρχεται παιδιά.

Φιλύρες στο ποτάμι φουντώσαν ξανά

Πολύχρωμα λουλούδια που ανθούν με ευωδιά(...)»

Πεταγόμαστε εμείς, τώρα, όλες οι κοπελιές οι μικρές. Κι αρχίζει, μία, μία φωνή.

Και κάναμε μια χορογραφία τέτοια.

Άλλοτε η χορευτική κίνηση εμπνέεται από τις βιωματικές αναφορές της εξορίας:

Νίτσα: *Στο Τρίκερι, μπόρεσε και έκανε κι η Μιράντα η Φιλιακού⁵⁹ μια χορευτική παντομίμα. Γιατί είχαμε κάνει ένα ταξίδι στο καράβι από τη Χίο... φοβερό πράγμα. Με κείνη την τρικυμία... «Θα κάνουμε, λέει, τώρα μία παντομίμα, πώς ταξιδέψαμε». Και κάναμε μια χορογραφία από το απαίσιο θαλασσινό ταξίδι που κάναμε...*

Πλουσία: *Ήμουν κι εγώ σε εκείνη την παντομίμα.*

Νίτσα: *Ε, βέβαια θα ήσουν.*

Τέλος, ο χορός εντοπίζεται και ως ελεύθερη δημιουργική κίνηση που συνοδεύει το καρναβάλι, την σάτιρα μέσα στις σκηνές, τα αυτοσχέδια καλλιτεχνικά δρώμενα που περιγράφω ακριβώς παρακάτω.

Εκτός από τις οργανωμένες συλλογικές, με όρους μαζικής συμμετοχής, δραστηριότητες οι γυναίκες της εξορίας επίσης εκφράζονται αυθόρμητα, ανοργάνωτα και αυτοσχεδιαστικά. Θα εντόπιζα, για χάρη της κατανόησης, τους τρόπους αυτής της έκφρασης στο αυθόρμητο τραγούδι και στα αυτοσχέδια καλλιτεχνικά δρώμενα (Καραγκιόζης, σάτιρα). Τόσο το τραγούδι που τραγουδιέται ακόμα και ψιθυριστά,

⁵⁹ Η Μιράντα Φιλιακού ήταν δασκάλα κλασσικού χορού.

ατομικά ή συλλογικά, όσο και τα αυτοσχέδια καλλιτεχνικά δρώμενα, ακριβώς λόγω του αυτοσχέδιου χαρακτήρα τους, βρίσκουν τρόπο να «τρυπώνουν» και να προσφέρουν συναισθηματική διαφυγή ή φόρτιση, ακόμα και στις πιο απαγορευτικές συνθήκες της εξορίας. Καταφέρνουν να σπάσουν έστω και στιγμιαία την επιβαλλόμενη σιωπή ακόμα και στο κολαστήριο της Μακρονήσου.

Βαθειά συγκινημένες, η Νίτσα και η Πλουσία, μεταφέρουν τις εικόνες και τους ήχους του αυθόρμητου τραγουδιού, άλλοτε της χαράς που «δημιουργεί ατμόσφαιρα» κι άλλοτε του κοινού πόνου στη Μακρόνησο. Στο πρώτο, ο ρυθμός της αρβύλας των γυναικών που παλεύει να ξεριζώσει την ακανθώδη αφάνα (σύμφωνα με τις διαταγές και κάτω από την άγρυπνη στρατιωτική επίβλεψη) γίνεται αφορμή για τραγούδι που τραγουδιέται από όλες τις γυναίκες και εξοργίζει τους Αλφαμίτες⁶⁰.

Νίτσα: *Και τσουκ με την αρβύλα της και τσουκ με την αρβύλα της, και αυτό δεν έβγαινε. Μωρέ, λέει, στάσου να σου πω εγώ. Κι αρχίζει το «τούκου, τούκου τούκου»... Μόλις ακούει η Έλλη το «τούκου, τούκου» δίνει το σύνθημα και τραγουδάμε το τραγούδι.*

Πλουσία: *«τάκου, τάκου ο αργαλειός μου, τάκου κι έρχεται ο καλός μου».*

Νίτσα: *Τι! ... με το ψήλου πήδημα δημιουργούσε ατμόσφαιρα.*

Πλουσία: *Ε, καλά ναι. Δεν χρειαζόταν πολύ.*

Έτσι, «Ο Αργαλειός», του Ροδίου, ένα ερωτικό τραγούδι που το τραγουδούσαν οι γυναίκες χορωδιακά στο Τρίκερι μετασχηματίζεται και μετασχηματίζει στιγμιαία τη στρατοπεδική πραγματικότητα της Μακρονήσου. Η αυθόρμητη τραγουδιστική συλλογική απόκριση από την μια, αλαφρώνει τον σωματικό και ψυχολογικό κάματο της επιβαλλόμενης αγγαρείας και από την άλλη μετατρέπεται σε ειρωνεία και ενσώματη αντίδραση απέναντι στην πειθαρχική επιβολή.

Στο δεύτερο περιστατικό, το τραγούδι των γυναικών γίνεται επικοινωνία με τους άντρες εξόριστους και έκφραση του κοινού πόνου στη Μακρόνησο. Αμέσως μετά τον άγριο ξυλοδαρμό τους οι γυναίκες καλούνται από τα μεγάφωνα να κατέβουν για συσσίτιο. Τότε ξεκινούν ένα νέγρικο, γεμάτο πόνο, τραγούδι (της χορωδίας) ύστερα από παράκληση των συγκινημένων και ταλαίπωρων κουζινιέρηδων που είχαν ακούσει διάφορες γυναίκες να το σιγοψιθυρίζουν πρωτότερα.

Νίτσα: *(...)κι αυτοί οι καημένοι λένε: «βρε κορίτσια, δεν μας τραγουδάτε εκείνο το τραγούδι...», ήταν αυτό το τραγούδι.*

⁶⁰ Οι οποίοι, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των γυναικών αφήνιασαν και φώναζαν «Σκάστε, δεν σας φέραμε εκδρομή» και τις γύρισαν πίσω.

Πλουσία: *Το νέγρικο.*

Φωτεινή: *Οι κουζινιέρηδες πού το 'χαν ξανακούσει και το ζέρανε;*

Νίτσα: (...) *Εμείς, και κατεβαίνοντας ακόμα για τους καμπινέδες...*

Πλουσία: *Ψιθυριστά, μωρέ, όχι χορωδία... τραγουδούσαμε.*

Νίτσα: *Το 'πιασε το αυτί τους. Αυτό ήταν ένα τραγούδι που σε...συγκινούσε πραγματικά και μας ζήτησαν τότε μετά το ξύλο να το τραγουδήσουμε.*

Πλουσία: *Τι ωραίο...*

Συναισθηματικά φορτισμένες και οι δυο μαζί θυμούνται αυτή την τραυματική σκηνή του παρελθόντος και τραγουδούν το νέγρικο τραγούδι, που είναι από τα πιο αγαπημένα τους. Η συναισθηματική και νοηματική ομοιότητα του συγκεκριμένου τραγουδιού με την πραγματικότητα της εξορίας είναι προφανής. Ο ψυχικός πόνος, η νοσταλγία για την οικογένεια και τα οικεία πρόσωπα, η απομόνωση από τον «έξω» κόσμο, η σκέψη στην πρότερη λεύτερη ζωή ενσαρκώνει πλήρως το κοινό βίωμα της εξορίας που εκφέρεται στην ενσώματη τραγουδιστική πράξη των πολιτικών εξόριστων γυναικών:

*«απ' το ποτάμι, εκείθε πέρα είναι μια γη
που τρέχει ο νους μου, κάθε μέρα το φτωχικό ζητεί
Με τα μικρά μου αδερφάκια, ζούσα μαζί
Και η καλή μου η μητέρα, δεν ξέρω ακόμα αν ζει.
Όλα είναι πονεμένα κι όλα σιωπηλά
Κλαίει η ψυχή μου κάθε μέρα το σπιτικό ζητά».*

Ωστόσο θα πρέπει να διευκρινίσω ότι η αυθόρμητη έκφραση του συναισθήματος πόνου και η μετουσίωσή του σε τραγούδι δεν είναι η συνήθης πρακτική. Αντίθετα, είναι μία πρακτική που, σύμφωνα με τις συνομιλήτριές μου, γενικά αποφεύγεται. Μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες της εξορίας των βασανισμών και των εκτελέσεων ο μετασχηματισμός του πόνου – και όχι η παραδοχή του – γίνεται ο κύριος στόχος. Γίνεται άρρητη, «κρυφή» συλλογική συμφωνία που θα κάνει πιο υποφερτή την παραμονή του πολιτικού εξόριστου στην εξορία, που – ας μην ξεχνάμε – είναι πάντα το κύριο ζητούμενο.

Από αυτή την άποψη, η αυθόρμητη έκφραση των συναισθημάτων μέσα από το τραγούδι δεν είναι πάντα τόσο αυθόρμητη. Κι αυτό γιατί η ανάταση της ψυχολογίας, η τόνωση του ηθικού, η διάλυση της μελαγχολίας συγκροτούν ένα μηχανισμό άμυνας, απέναντι στον υπαρκτό πόνο που επιτυγχάνεται και μέσα από την τραγουδιστική πρακτική. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι όταν η Διοίκηση με

ικανοποίηση ή χαρά γνωστοποιεί εκτελέσεις οικείων προσώπων το μοιρολόι απουσιάζει, δεν αποτελεί έκφραση της δραματικής στιγμής. Αντί αυτού, οι γυναίκες «λένε κανένα τραγουδάκι ή προσπαθούν να δημιουργήσουν κωμικές καταστάσεις», όπως λέει η Νίτσα, για να απαλύνουν τον ιδιωτικό πόνο της συνεξόριστής τους, που είναι και συλλογικός πόνος. Οι αφηγήσεις της Πλουσίας και της Νίτσας είναι πλούσιες στην περιγραφή τέτοιων συναρπαστικών κωμικών περιστατικών, που η ανάμνησή τους, τις κάνει να γελούν και στο αφηγηματικό παρόν.

Αναφορικά στη μουσική, που εξετάζω, το κωμικό στοιχείο αναδεικνύεται πολύ χαρακτηριστικά στις μορφές αυτοσχέδιας δημιουργίας που μετέχει και η μουσική. Πρόκειται για μικρές επιτελέσεις με περιορισμένη συμμετοχή που βρίσκουν τόπο ακόμα και μέσα στις σκηνές ή τους θαλάμους της φυλακής, στις πιο απαγορευτικές συνθήκες, με τις γυναίκες να κρατούν «τσίλιες». Το θεατρικό και το μουσικό στοιχείο είναι κυρίαρχο σε αυτές τις παράνομες επιτελέσεις. Παρότι οι μορφές αυτές στηρίζονται σε μια συγκεκριμένη δομή ή ακόμα και λόγο, το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο, θα έλεγα ότι, έγκειται στην προτεραιότητα που δίνεται στην διαδικασία της εκτέλεσης έναντι του καταγεγραμμένου λόγου.

Από τις πιο διασκεδαστικές και ανθρωπολογικά ενδιαφέρουσες μορφές είναι η σάτιρα, η λεγόμενη «τσιμπίδα». Η «τσιμπίδα» που «τσιμπάει», δηλαδή αρπάζει τους ποικίλους ανθρώπινους χαρακτήρες των εξόριστων γυναικών για να δημιουργήσει την σατιρική θεματολογία της. Οι ιδιοτροπίες, οι ιδιαιτερότητες και ο ιδιωτικός χώρος της εκάστοτε προσωπικότητας διακωμωδείται και προβάλλεται στην κοινή θέα. Στην κοινή θέα της σκηνής του εγκλεισμού μετατρέποντάς τη κυριολεκτικά σε θεατρική σκηνή σάτιρας και γέλιου.

Η Πλουσία στην σκηνή της ή στο θάλαμο στη Χίο ήταν «ψυχή» της δραματοποίησης – ή πιο σωστά της κωμικοποίησης – της «τσιμπίδας». Με μνήμη εντυπωσιακά ζωντανή και αμεσότητα περιγραφική παρουσιάζει όλο το στήσιμο της τσιμπίδας, το τραγούδι και την πρόζα και περνάει στην επιτελεστική πράξη. Δίνει, κυριολεκτικά, «παράσταση» επιτελώντας όλους τους ρόλους, προκειμένου να μου δώσει να αντιληφθώ την δημιουργία και την ουσία της σάτιρας μέσα στην έγκλειστη ζωή. Θεωρώντας εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και ιδιαίτερη την συγκεκριμένη μουσικο – θεατρική πρακτική την παραθέτω ολόκληρη:

Πλουσία: *Κατ' αρχήν απ' τη Χίο ακόμα ήταν η... πώς την λένε, που ήταν αρθρογράφος μετά στην Αμερική, η Παγουλάτου, η οποία είναι συγγραφέας. Έγραφε όλα τα σκετς στη Χίο και όλες τις «τσιμπίδες», που άρχανε, ας πούμε, κάθε αυτό. Τι*

ιδιοτροπία είχε η μία η άλλη και τα λοιπά. Έβαζε μουσική από παλιές τσιμπίδες... έβαζε στίχους και τα 'δινε σε μένα και κωμικοποιούσα εγώ τα πράγματα. Όπως με έναν καφέ. Είχε φτιάξει έναν καφέ, σατίριζε την κυρία Αμεντί, μια γαλλίδα έτσι μεγάλη που είχε υιοθετήσει ένα παιδί, τυφλό κι αυτά, τελοσπάντων, και την 'φεραν εξορία. Και κάναμε τις γιορτές μέσα εκεί στους θαλάμους. Και παίρνω το φλιτζάνι και αρχίζω να μιμούμαι την Αμεντί, όπως το 'γραψε η αυτή (η Παγουλάτου).

(τραγουδάει σε εύθυμο σκοπό).

«Την τύχη βλέπω μες στο φλιτζάνι

κι αραδιάζω τι μου φτάνει,

ώσπου σας φτιάχνω μυαλό καζάνι,

που είναι ανίκανο σκέψη να κάνει.

Μάτσο κορόιδα η πελατεία,

κατά προτίμηση ειν' γυναικεία,

στις κουταμάρες μου δίνει βραβεία

στις κουταμάρες σας λίγο αστεία.

Κάνε μου το, κάνε μου το, το χατίρι κι έλα δεξ το,

του καφέ μου το φλιτζάνι σε πληρώνω όσο κάνει έλα πες το...»

και λέει αυτή

(πρόζα): «Βλέπω δρόμο εδώ μικρό και 'κει μεγάλο! Κι απ' τους δυο θα πάρεις ένα».

(τραγούδι) «Ε, όρτσα μια κι άλλη μια, αύριο το πλοίο ξεκινά...»

(πρόζα) «Γαμπρό δεν βλέπεις; Πουθενά; Για πες μου, βρε καλή μου!».

(τραγούδι) «Ε, όρτσα να 'τος κι ο γαμπρός και με στεφάνι και με βιος».

Και πηγαίνει συνέχεια... Το θυμάμαι ακόμα.

Φωτεινή: σάτιρα, ε;

Πλουσία: Οπότε κι άλλη σάτιρα. Ό,τι έγραφε, ας πούμε, τα 'δινε σ' εμένα

Μελετώντας την «τσιμπίδα» γεννιούνται πλήθος σκέψεων και παρατηρήσεων. Κατ' αρχήν, γίνεται αντιληπτό ότι αποτελεί έναν ανοιχτό αυτοσχεδιασμό ακόμα και στα απειροελάχιστα ερεθίσματα του χώρου. Κατ' επέκταση, θα έλεγα, είναι ένα παιχνίδι με τον εξόριστο αλλά και τον κοινωνικό χώρο. Έτσι, από τη μια μεριά η σάτιρα έρχεται να αναδείξει την ύπαρξη της προσωπικότητας ως ατομική οντότητα μέσα στο κατεξοχήν συλλογικό χώρο της πολιτικής εξορίας. Ταυτόχρονα το ιδιωτικό

γίνεται συλλογικό. Ακόμα περισσότερο, στην «τσιμπίδα» δεν αναδεικνύεται μόνο η προσωπικότητα της εξόριστης που σατιρίζεται. Καθοριστικός είναι ο ρόλος τόσο της δημιουργού όσο και των εκτελεστών. Αυτοί θέτουν με αμεσότητα το ταλέντο τους στην υπηρεσία της κοινής διασκέδασης. Έτσι η «τσιμπίδα», θα έλεγα ότι είναι ο κατεξοχήν τύπος έκφρασης της υποκειμενικότητας.

Από την άλλη μεριά, σατιρίζει, καυτηριάζει την κοινωνική πραγματικότητα προδίδοντας κοινωνικοπολιτική και διαπαιδαγωγική χροιά. Τα καυστικά στιχουργικά σχόλια για τη δεισιδαιμονική προσκόλληση κυρίως των γυναικών υπονοεί την, με ιδεολογικούς όρους, αντίθεση σε μια κοινωνία οπισθοδρομικών αντιλήψεων που θέτει την γυναίκα όμηρο τόσο των μεταφυσικών αναζητήσεων όσο και της έγγαμης «αποκατάστασης». Από αυτή την άποψη, γίνεται έκδηλη – σε συμβολικό επίπεδο – η πολιτική αντίληψη της γυναικείας χειραφέτησης που εκφράζουν οι γυναίκες της εξορίας. Η μουσική, το αστείο και χαρούμενο τραγούδι στην αμεσότητά του, γίνεται το μέσο έκφρασης όλων των παραπάνω.

Με ανάλογο τρόπο πραγματοποιούνται και άλλα κωμικά μουσικοθεατρικά δρώμενα στην Μακρόνησο στα οποία συμμετέχουν οι περισσότερες ή όλες οι γυναίκες της σκηνής. Το γέλιο «δίνει και παίρνει» στην ανάμνηση αυτών των κωμικών καταστάσεων. Θυμούνται τις «τσιλίες» που κρατούσαν για να παίξουν γρήγορα – γρήγορα τον Καραγκιόζη παίζοντας οι ίδιες τους χαρακτήρες κατασκευάζοντας επί τόπου τα αυτοσχέδια σκηνικά. Θυμούνται το μουτζούρωμα στο μακιγιάζ, τις κάλτσες στο κεφάλι, τις αυτοσχέδιες καμπούρες, τα αυτοσχέδια μουσικά όργανα, τα αυθόρμητα λόγια και τα αυτοσχέδια τραγούδια και την άμεση απόκριση όλων των γυναικών της σκηνής αλλά και των άλλων σκηνών που τρυπώνουν κρυφά για να διασκεδάσουν.

Πλουσία: *Α! Καραγκιόζη κάναμε στην Μακρόνησο, μέσα στη σκηνή. Εκεί είχαμε μουτζουρωθεί όλοι, κατάλαβες. Καλά, έγινε χαμός εκεί πέρα. Ήτανε η Μαριγούλα, που ήτανε ο Καραγκιόζης, αλλά είχαμε κάνει κι ένα άλλο σκετς. Τους «Ατσίγγανους». Ήτανε αρχιτσιγγάνος η αυτή (αναφέρεται πάλι στη Μαριγούλα), εμείς τσιγγάνες, λοιπόν, με το στόμα όλα αυτά.*

Όπως στον Καραγκιόζη έτσι και στις «Ατσίγγανες» ο αυθορμητισμός και ο ανοιχτός αυτοσχεδιασμός στα απειροελάχιστα ερεθίσματα του χώρου αποτυπώνει την ανάγκη της πηγαίας καλλιτεχνικής έκφρασης, της ψυχαγωγίας και της χαράς απέναντι στον φόβο και την επιβαλλόμενη σιωπή. Επιπλέον, γίνεται επικοινωνία μεταξύ των αυτοσχεδιαστών εκτελεστών που στηρίζεται στην αυθόρμητη και στιγμιαία απόκριση

και όχι σε ένα αυστηρό σύστημα καταμερισμού ρόλων. Περισσότερο από ότι στην «τσιμπίδα» η προτεραιότητα δίνεται στην διαδικασία εκτέλεσης έναντι του καταγεγραμμένου λόγου.

Νίτσα: *Ήταν ωραίες οι ατσίγγανες. Η Μαριγούλα ήτανε... Πού τον βρήκε τον ναργιλέ;*

Πλουσία: *Όχι, τον έφτιαζε τον ναργιλέ. Καλά αυτή δημιουργούσε και τέτοια πράγματα αμέσως.*

Φωτεινή: *Η Μαριγούλα έφτιαχνε και τα λόγια;*

Νίτσα: *Ήταν αυθόρμητα τα λόγια..*

Πλουσία: *Καλά, ναι. Εγώ είχα κάνει το ταψί για ντέφι. Πήρα ένα ταψί για καπάκι κι έβαλα και βότσαλα μέσα, και... (γελάνε και οι δύο), και τέτοια πράγματα κάναμε. Τι να κάνουμε; Πολύ απλά.*

Σημαντική θέση στην πολιτιστική ζωή της εξορίας κατέχουν οι γιορτές και οι εκδηλώσεις. Η Νίτσα θυμάται:

Νίτσα: *Πάντα, πάντα υπήρχαν εκδηλώσεις.*

Φωτεινή: *Αυτές τις εκδηλώσεις, σας επέβαλλαν «αυτοί» να τις κάνετε ή τις κάνατε μόνες σας;*

Νίτσα: *Μόνες μας. Ναι, παιδί μου, οργανώναμε την ζωή μας!*

Αναπαράγοντας την σκέψη της Νίτσας, θα έλεγα, ότι και οι εκδηλώσεις κατέχουν σημαντική θέση όχι μόνο στην πολιτιστική δράση της εξορίας αλλά στην ίδια την οργάνωση της ζωής μέσα σε αυτή. Οι εκδηλώσεις αυτές είναι ουσιαστικά οργανωμένες επιτελέσεις που αντλούν τη θεματολογία τους από εθνικές επετείους (25^η Μαρτίου, 28^η Οκτωβρίου) και από γιορτές του έτους (Χριστούγεννα, Πάσχα, Απόκριες). Σπανιότερα, λόγω των απαγορευτικών πολιτικών συνθηκών, κρυφά και παράνομα μέσα στις σκηνές ή στους θαλάμους της φυλακής γιορτάζονται και καθαρά πολιτικές επέτειοι (Πρωτομαγιά, επέτειος ίδρυσης της ΟΚΝΕ).

Οι εκδηλώσεις αυτές ντύνονται με τραγούδι, χορό αλλά και άλλες καλλιτεχνικές μορφές που υπηρετούν την εκάστοτε θεματολογία: ποίηση, μικρά θεατρικά σκετς, απαγγελίες ποιημάτων. Σχετικά με τον χορό η Πότα αναφέρει:

Πότα: *Βεβαίως όταν κάναμε τις βραδιές που είχαμε 25^η Μαρτίου, 28^η ξέρω 'γω, Λαμπρή Χριστού, που μπορούσαμε να βγάλουμε κάποιο πρόγραμμα για χορούς και τέτοια, είμαστε τοπικιστές. Εκεί πέρα ο καθένας με τα δικά του, οι Κρητικοί, οι Πελοποννήσιοι, οι Στερεοελλαδίτες, οι Γιαννιώτες είχε ο καθένας τα δικά του. Έπειτα, ήτανε τόσο πολύς ο κόσμος που είχες από όλα τα μέρη.*

Όπως και στην φυλακή, έτσι και στην εξορία αυτές οι γιορτές αποκτούν μαζικό χαρακτήρα, γίνονται υπόθεση εθελοντικής προσφοράς της πλειοψηφίας των εξόριστων γυναικών. Επιπλέον, χαρακτηρίζονται ως σύνθετες οργανωμένες επιτελέσεις με την έννοια ότι στηρίζουν συγκεκριμένη θεματολογία, απαιτούν καταμερισμό ρόλων, συγκεκριμένη προετοιμασία, πρόβες. Αξίζει δε να σημειώσω ότι όλη η – συχνά χρονοβόρα – προετοιμασία, όλες οι κινήσεις γίνονταν παράνομα, χωρίς να τις γνωρίζει η Διοίκηση του στρατοπέδου.

Η Αμαλία, αναταρτοεπονίτισσα φυλακισμένη για χρόνια στις φυλακές Αβέρωφ θυμάται αυτές τις εκδηλώσεις, «τις επαναστατικές γιορτές», στην ακόμα πιο περιοριστική φυλακή και μου λέει:

Αμαλία: ό, τι και να κάναμε βάζαμε τσίλιες για να παρακολουθούμε να σταματάμε, αλλά όπως και να το κάνεις στις γιορτές 25^η Μαρτίου, Πρωτομαγιά, θέλαμε οπωσδήποτε να κάνουμε κάποια εκδήλωση. Και τότε τα κορίτσια, με δικά τους λόγια, γινόταν η χορωδία, παίρναμε μέρος πολλές, και κάναμε την γιορτή και περνούσαμε κάπως ευχάριστα, άλλαζε κάπως (...) Ε, δημιουργούσαν χορωδία Πρωτομαγιά προπαντός και Πάσχα, και 25^η Μαρτίου και 28^η Οκτωβρίου, ε, σε γιορτές επαναστατικές έτσι; Και δημιουργούσαν ωραίο κλίμα.

Φωτεινή: *Και τι τραγούδια λέγανε;*

Αμαλία: Κοίτα να δεις, και τοπικά τραγούδια βγάζανε από μέσα, και τα δικά μας τα ελασίτικα, τα επονίτικα, κρυφά όμως όλο κρυφά, όλο κρυφά.

Ειδικά για τις επίσημες εορταστικές εθνικές επετείους στην εξορία, που έχουν ιστορική και αναμφίβολα ιδεολογικο-πολιτική αναφορά, με απασχολούν δύο ερωτήματα. Πώς αντιμετωπίζονται από την Διοίκηση του στρατοπέδου; Τι νόημα αποκτούν οι συγκεκριμένες οργανωμένες γιορτές για τις εξόριστες;

Σχετικά με το πρώτο, υπενθυμίζω ότι η Διοίκηση του στρατοπέδου αποτελεί όργανο ενός καθεστώτος που – αν και συνεργάζεται συστηματικά με την ντόπια και ξένη κατοχή (Γερμανοτσολιάδες, Άγγλους, Αμερικάνους) – αυτοανακηρύσσεται θεματοφύλακας των αξιών της θρησκείας και του έθνους. Από αυτή την άποψη η αποδοχή στο στρατόπεδο των εθνικών επετείων και θρησκευτικών εορτασμών είναι μία πράξη επιβεβλημένη που έρχεται να επιβεβαιώσει την υποτιθέμενη ανάδειξη αυτών των εθνικών αξιών. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι στις ημέρες των επίσημων εθνικών και θρησκευτικών γιορτών λόγω της περίπτωσης τα περιοριστικά μέτρα της Διοίκησης χαλαρώνουν. Παραχωρούνται κάποιες ελάχιστες ελευθερίες

(αύξηση του χρόνου προαύλισης στις φυλακές ή άδεια εορτασμού στην εξορία) που αλλάζουν την ρουτίνα της καθημερινής στρατοπεδικής ζωής.

Επομένως, – απαντώντας στο δεύτερο ερώτημα – για τις εξόριστες οι γιορτές αυτές είναι, καταρχήν, μία ευκαιρία που εκμεταλλεύονται για να αλλάξουν την μονοτονία της εξόριστης ζωής, να κάνουν την ζωή τους πιο υποφερτή έστω και για λίγο. Αν σκεφτεί, βέβαια, κανείς ότι η κρυφή συλλογική οργάνωση της κάθε γιορτής απαιτούσε αρκετή προετοιμασία, τότε γίνεται κατανοητό ότι οι γιορτές γίνονται τελικά η ιδανική αφορμή για διαρκή ομαδική απασχόληση, ψυχολογική ανάταση και μετασχηματισμό του εξόριστου χρόνου.

Φωτεινή: *Αυτές τις εκδηλώσεις πόσο καιρό τις προετοιμάζατε;*

Πλουσία: *Ναι, καλά...Είμαστε ατσίδες, παιδί μου. Στα κρυφά; Προ εορτών. Όσο χρειαζότανε, ένα μήνα, δύο μήνες.*

Νίτσα: *Καλά, σε αυτά γινόντουσαν και πρόβες, παιδί μου, γινόντουσαν και πρόβες.*

Εκτός από ευκαιρία για μεταμόρφωση του τοπίου της εξορίας, οι γιορτές και ειδικά οι εθνικές επέτειοι πρέπει να ιδωθούν στην θεματολογία και στο περιεχόμενό τους, καθώς – όπως λέει και η Αμαλία – είναι γιορτές «επαναστατικές». Ποιο είναι, λοιπόν, το επαναστατικό περιεχόμενο που αποδίδουν σε αυτές οι εξόριστες; Απαντώντας στο συγκεκριμένο ερώτημα ανατρέχω στις σκέψεις και τις τοποθετήσεις των γυναικών στο δεύτερο κεφάλαιο που αναδεικνύουν την συγκρότησή τους σε πολιτική συλλογικότητα.

Το γεγονός ότι οι εξόριστες – στον ένα ή στον άλλο βαθμό – σχετίζονται (και για αυτό και εξορίζονται) με την αντιστασιακή Εαμική δράση ενάντια στην πρόσφατη Ιταλογερμανική Κατοχή τις φέρνει σε θέση ηθικής ισχύος στην εξιστόρηση των γεγονότων σε μια γιορτή όπως είναι η 28^η Οκτωβρίου. Αλλά και στην γιορτή της 25^{ης} Μαρτίου επιδιώκεται και μέσω της επιτέλεσης ο συμβολικός παραλληλισμός των εξόριστων με τους Αγωνιστές του 1821. Κι αυτός ο συμβολικός παραλληλισμός ομοίως στηρίζεται τόσο στην απελευθερωτική τους δράση στο πρόσφατο παρελθόν όσο και στο αγωνιστικό παρόν της εξορίας. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες θεωρούν ότι αν μπορεί να μιλάει κανείς για αγάπη για την πατρίδα αυτός δεν είναι το καθεστώς με τους βασανιστές του – που εσκεμμένα αμφισβητούν την ελληνικότητα και τον πατριωτισμό των εξόριστων – αλλά οι ίδιες οι εξόριστες.

Από την άλλη μεριά, ο ρητορικός λόγος του καθεστώτος της αμφισβήτησης της ελληνικότητας των εξόριστων γυναικών όπως απαντάται στους χαρακτηρισμούς που απευθύνουν οι βασανιστές στις γυναίκες «Βουλγάρες», «Ρωσίδες», σαφώς

παραπέμπει εννοιολογικά στην πολιτική προδοσία (απέναντι στο συγκεκριμένο καθεστώς) των γυναικών που για πρώτη φορά μαζικά βγαίνουν από τα σπίτια τους και παίρνουν μέρος στην ενεργή πολιτική δράση και αντίσταση. Στην αμφισβήτηση της ελληνικότητας αλλά και στην αποδοκιμασία της γυναικείας χειραφέτησης στηρίζονται για να δικαιολογήσουν και την εγκληματική αρπαγή των παιδιών από τις μανάδες τους: «Τέτοιες γυναίκες, Βουλγάρες, που εγκαταλείψατε την οικογένειά σας δεν είστε ικανές να μεγαλώσετε ελληνόπουλα».

Έτσι, οι γιορτές αναδεικνύουν την πολιτική σύγκρουση μεταξύ εξόριστων και Κράτους. Το περιεχόμενό τους αποκτά «πατριωτικό» νόημα σύμφωνα με τα Εαμικά πρότυπα των εξόριστων κι όχι κατά τα προδοτικά πρότυπα των Αρχών. Η μορφή, επίσης, του εορτασμού αποτελεί ανασημασιοδότηση του πατριωτικού νοήματος και ταυτόχρονα ευθεία ή υπόγεια πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ εξόριστων και Διοίκησης που συχνά οδηγεί την τελευταία στην απαγόρευση ή διακοπή των εκδηλώσεων⁶¹. Η Πλουσία ερμηνεύοντας αυτή την πολιτική αντιπαράθεση, σχετικά με την διακοπή του εορτασμού στη Χίο, λέει χαρακτηριστικά *«για αυτό μας διέταξαν να κατεβάσουμε τη σημαία από τα παράθυρα, γιατί καταλάβανε το πνεύμα των παραστάσεων, αυτό που θέλαμε να κάνουμε»*. Η ανασημασιοδότηση του περιεχομένου φαίνεται και στα λόγια της Νίτσας όταν λέει ότι *«οι εκδηλώσεις μας είχαν περιεχόμενο εθνικό. Πατριωτικό, δηλαδή, όχι πολιτικό»*. Από τη μια μεριά, σπεύδει να αναδιατυπώσει το «εθνικό» που παραπέμπει στην, αρνητικά φορτισμένη, αντίληψη του καθεστώτος με το «πατριωτικό» όπως νοηματοδοτείται από τους αγώνες των εξόριστων. Από την άλλη, αρνείται το πολιτικό περιεχόμενο με την έννοια ότι η ευθεία πολιτική τοποθέτηση είναι σαφώς απαγορευτική.

Τέλος, εκτός από τις εθνικές γιορτές, οργανώνονταν και παραστάσεις με άλλες αφορμές όπως – για παράδειγμα – το καρναβάλι που προσφέρει γέλιο, χαρά στις εξόριστες και όρεξη για δημιουργία. Η Νίτσα και η Πλουσία γελώντας περιγράφουν αστεία περιστατικά μεταφέροντας την καρναβαλική διάθεση της εξορίας στο αφηγηματικό παρόν. Ένα τέτοιο περιστατικό είναι ο αρκουδιάρης με την αρκούδα:

Πλουσία: *Μωρέ ξέρεις ποιο μ' άρεσε που το θυμάμαι; Την Μαριγούλα μαζί με την...με την Ζωάρα, με την Ζωάρα που την είχε αρκούδα. Την είχε βάλει μες στη*

⁶¹ Αναφέρω ενδεικτικά την γιορτή 28^{ης} Οκτωβρίου στη Χίο που διακόπηκε καθώς και την αρχαία παράσταση για την 25^η Μαρτίου «Προμηθέας Δεσμώτης» που αν και οι γυναίκες είχαν ολοκληρώσει τις πρόβες το ανέβασμά της απαγορεύτηκε οριστικά.

φλοκάτη...Η Μαριγούλα με το ντέφι, (γελάει) όχι, ο Πιπίνος, ο Πιπίνος με το ντέφι, κι η Μαριγούλα με το μαστίγιο. Με το μαστίγιο... (γελάει). Ακούς, Νίτσα! Να βαράει το σκοινί και να λέει η Ζωάρα από μέσα «μη, μην με τραβάς μωρή!», από μέσα απ' την κουβέρτα. Το κεφάλι της αρκούδας το 'χε φτιάξει η Κατερίνα⁶².

Άλλοτε, πάλι, η μεταμόρφωση των γυναικών έχει ιστορικό, διδακτικό χαρακτήρα όπως στην απόδοση της ιστορικής εξέλιξης της γυναίκας. Στο άλμπουμ οι γυναίκες μου δείχνουν την καρναβαλική αναπαράσταση της γυναίκας ανά τους αιώνες: από την εποχή των σπηλαίων ως την σημερινή γυναίκα εξόριστη των σκηνών. Αυτό, ομολογουμένως μου φάνηκε εξαιρετικό, με φυλετική αλλά και πολιτική αναφορά, θέμα αναπαράστασης που εντοπίζει την θέση της σύγχρονης ελληνίδας γυναίκας στην πάλη της εξορίας.

Νίτσα: *Εδώ, (δείχνοντάς μου φωτογραφίες) δεν είναι χορός παρά η γυναίκα ανά τους αιώνες.*

Φωτεινή: *Είναι, λέει, η γυναίκα των σπηλαίων μέχρι τη σημερινή εξόριστη γυναίκα των σκηνών.*

Νίτσα: *Ναι, στην εξέλιξή της η γυναίκα.*

Συμπερασματικά, οι οργανωμένες επιτελέσεις αποτελούν έναν ζωντανό πυρήνα δράσης που μετασχηματίζει τον εξόριστο χρόνο. Ο χρόνος ανακατανέμεται σε ρόλους καλλιτεχνικής δημιουργίας που δίνει νόημα ύπαρξης των γυναικών στην εξορία. Παράλληλα, αναδεικνύονται σε πεδίο πολιτικής διαφώτισης για τις εξόριστες και αντιπαράθεσης με το καθεστώς, ενώ δεν θα ήταν υπερβολή να αναφέρω – το αντιφατικό γεγονός – ότι συχνά κατάφερναν να αμβλύνουν τη συγκρουσιακή αντιπαράθεση ανάμεσα στη διεύθυνση και τις εξόριστες. Επιπλέον, αποτελούν μορφή ψυχαγωγίας και τρόπο επικοινωνίας μεταξύ όλων των γυναικών, ακόμα και αυτών που για αντικειμενικούς λόγους (λόγω ηλικίας κυρίως) δεν μετέχουν στην οργάνωση και προετοιμασία τους. Τέλος, είναι, όπως και κάθε επιτέλεση, μία καλλιτεχνική αναπαράσταση της ίδιας της ζωής.

Νίτσα: *Και οι γριές και ακόμα ερχόταν και η Διοίκηση, η Διοίκηση όταν καταλάβαινε ότι δίνουμε παραστάσεις και τέτοια πράγματα, ε... ερχότανε και ο Διοικητής με τη γυναίκα του, ερχότανε και ο λογοκριτής και οι άλλοι της αυτής τους, (της*

⁶² Αναφέρεται στην Κατερίνα Χαριάτη μια εξόριστη τραπεζοϋπάλληλο αλλά και καλλιτέχνηδα ζωγράφο που πρωτοστατούσε στην εικαστική δημιουργία στην εξορία.

διεύθυνσης) και μένανε ευχαριστημένοι, τι να σου πω! Γιατί κι αυτοί ένα με μας... στο ίδιο μέρος ήτανε, τι θα κάνανε.

Ολοκληρώνοντας την μελέτη των μορφών της μουσικής έκφρασης και στις γιορτές – εκδηλώσεις γίνεται αντιληπτό ότι έχω ήδη εισχωρήσει μερικώς στο περιεχόμενό τους. Στο επόμενο μέρος του παρόντος κεφαλαίου διερευνώ πιο ολοκληρωμένα αυτό ακριβώς: το νόημα που αποκτά η μουσική πρακτική για τις γυναίκες, την σχέση μουσικής και ζωής στην εξορία.

β. Μουσική

Ένας ηχητικός και ορατός ζωντανός κόσμος

Πότα: Μέσα στο κακό που πάθαμε, πηγαίνοντας στις φυλακές και τις εξορίες, στα καλύτερά μας τα νιάτα και οι καλύτεροι άνθρωποι εκεί μέσα, υπήρχε μέσα σε αυτό μια σύμπνοια. Υπήρχαν άνθρωποι που πραγματικά δημιούργησαν προγράμματα που αυτά τα προγράμματα σου δίνανε μια άλλη νότα όσο μπορούσες και όσο ήταν δυνατόν. Μια άλλη νότα, να καταλάβεις ότι υπάρχει ζωή κι ότι κάποια μέρα θα 'ρθει και η ελευθερία. Και ήτανε αυτοί οι άνθρωποι που μεγαλούργησαν δίπλα μας και μας έδωσαν τα πρώτα φώτα, τις πρώτες ελπίδες, που λέμε. Γιατί εκεί, δεν ήτανε εύκολα τα πράγματα. Και αυτοί οι άνθρωποι είχανε δημιουργήσει χορωδίες, χορούς. Οι καθηγήτριες σχολεία και γλώσσες... Φύγανε οι περισσότερες από την εξορία με γλώσσες αγγλικά, γαλλικά σπουδάσανε...

Η Πότα, περιεκτικά και με σαφήνεια, προσπαθεί πραγματικά να χωρέσει σε λίγες λέξεις την ουσία μιας ολόκληρης ζωής, της εξόριστης ζωής. Μεταφέρει την εικόνα και το περιεχόμενο της πλούσιας πολιτιστικής δράσης στην εξορία. Μέσα σε αυτή τη δράση περιλαμβάνεται και η μουσική. Στα λόγια της ακούγονται οι ήχοι του τραγουδιού, της χορωδίας, τα βήματα του χορού και το ομαδικό του τραγούδι. Παράλληλα, η Πότα διατυπώνει καθαρά ότι μέσα στο τοπίο της εξορίας οι γυναίκες δημιουργούν καθημερινά κουλτούρα που τροφοδοτείται και τροφοδοτεί εκ νέου την εξόριστη ζωή. Μια κουλτούρα που διαδηλώνει την ελευθερία μέσα στην καταπίεση, την ανάγκη διαφυγής, την αλληλεγγύη και τη συλλογικότητα και παράλληλα αναδεικνύει τον ρόλο της πνευματικής προσωπικότητας, την οργανωμένη πολιτιστική

οργάνωση και διαφώτιση, όπως παρουσιάζω παρακάτω. Έτσι, και η μουσική γίνεται ένας ορατός και ηχητικός ζωντανός κόσμος που προβάλλει αυτούς – της Πότας - «τους καλύτερους ανθρώπους εκεί μέσα», δηλαδή την ανθρώπινη συλλογικότητα της πολιτικής εξορίας και τις ανάγκες της.

Η μουσική, τόσο στην καθημερινή της πρακτική όσο και στην οργανωμένη επιτέλεσή της παρουσιάζεται ως κατεξοχήν τρόπος διαφυγής, όπως – μερικώς - περιέγραψα. Ήδη στις μορφές της, την είδα να δηλώνει ή να αμβλύνει τα συναισθήματα του πόνου, την είδα να προκαλεί το γέλιο και την χαρά, να μιμείται την ελεύθερη ζωή, να αυτολογοκρίνεται (βλ. στο αντιστασιακό τραγούδι) για να προστατευτεί, να διασκεδάσει και να ψυχαγωγεί, να τρυπώνει ακόμα και στις πιο απαγορευτικές συνθήκες, να μετασχηματίζει τον έγκλειστο χρόνο της φυλακής και της εξορίας και τελικά να προσπαθεί να κάνει υποφερτή την εξόριστη ζωή. Στα λόγια των συνομιλητών μου η μεταμορφωτική ικανότητα της μουσικής πρακτικής είναι διαρκώς και σε διαφορετικές φάσεις παρούσα:

Πότα: Δεν καταλάβαινες τον χρόνο πώς περνούσει. Γιατί είχες ολόκληρο το νησί στη διάθεσή σου, και έτσι κάνανε και διαλείμματα (εννοεί διαφυγές) οι άνθρωποι...

Γιώργος Φαρσακίδης: Μας στερούσαν τη ζωή και βρίσκαμε υποκατάστατο στην τέχνη.

Νίτσα: Μα να 'ναι καλά η Παπαδούκα ακόμα τη θυμάμαι στην ασφάλεια μες στο κρατητήριο μας έβαζε να μας μάθει το «θαλασσάκι μου» και το ένα και το άλλο και τραγουδάγαμε γιατί πρέπει να δημιουργείς ατμόσφαιρα αλλιώς σε πιάνει κατάθλιψη.(...) Κι όμως μας κράτησαν αυτά.

Πλουσία: Ναι, αμέ...πολύ.

Φωτεινή: σας έδιναν κουράγιο αυτές οι εκδηλώσεις μέσα στη φυλακή;

Αμαλία: Αν το χαιρόμασταν; Μόνο το χαιρόμασταν; Μόνο ο ενθουσιασμός, μόνο ο χορός, μόνο τα επαναστατικά τραγούδια στα κρυφά και αυτά που βγάζαν οι ίδιες οι κρατούμενες τα δικά μας, πάρα πολλά, πού να τα θυμηθείς όλα Φωτεινούλα. (...)κάνανε ό, τι μπορούσαν να διασκεδάσουν την φυλακή.

Μαζί με την μουσική πρακτική και η μουσική διδασκαλία γίνεται μέσο ανάταξης της ψυχολογίας, θετικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των κρατουμένων. Η Πλουσία συγκινημένη θυμάται μία συνεξόριστή της από τη Θράκη που μέσα στον

καημό της για το παιδί της που έχει αφήσει πίσω γίνεται, στο Τρίκερι, η δασκάλα της στους θρακιώτικους χορούς.

Πλουσία: *είχε το βάσανό της, είχε και το κλάμα συνέχεια για το παιδάκι, οπότε της έλεγα: «Δείξε μου το... δείξε μου το ζωναράδικο». Λοιπόν, εκεί που έκλαιγε για το παιδί, σηκωνόταν, με κλάματα και μου 'δειχνε το χορό. Μετά της έλεγα «τώρα δείξε μου μπαϊντούσκα». Κι έτσι όπως ήτανε μελαγχολική πολλές φορές, είμαστε και στο ίδιο κελί, όταν είχαμε γυρίσει απ' τη Μακρόνησο, και της έλεγα «Έλα, Βαγγελιώ, δείξε μου λιγάκι την αυτή, την μπαϊντούσκα...» «Ε, άντε πάμε». Δεν μου χάλαγε χατίρι. Δηλαδή κλαίγοντας...*

Φωτεινή: *Τσ, Τσ, τσ. Κι έπαιρνε έτσι κι αυτή λίγο... ζέφευγε ας πούμε.*

Πλουσία: *Ναι, καλέ, πολύ, πολύ!*

Κι αν η διαφυγή είναι το προφανές κατόρθωμα της μουσικής μέσα στην εξορία, μια βαθύτερη μελέτη στη σκέψη όπως αποτυπώνεται στα λόγια των εξόριστων γυναικών αποδεικνύει ότι δεν είναι απόλυτα μόνο αυτό. Η μουσική έκφραση γίνεται επίσης πυρήνας ενιαίας συλλογικότητας του πολλαπλότητας των εξόριστων, μέσο επικοινωνίας ενισχύει τους δεσμούς αλληλεγγύης μεταξύ όλων των γυναικών. Το αυθόρμητο τραγούδι προβάλλει ως στιγμιαία συλλογική απόκριση, εκδήλωση συμπαράστασης στην συνεξόριστη που βιώνει τον ιδιωτικό πόνο. Αυτές οι αυθόρμητες τραγουδιστικές στιγμές περιγράφονται από την Νίτσα ως συνήθης τακτική στην εξορία:

Νίτσα: *(...)έπρεπε με κάθε μέσον να κρατήσουμε την ψυχολογία και το ηθικό μας ψηλά.(...)Ακούγαμε για εκτελέσεις ακόμα και δικών μας ανθρώπων και προσπαθούσαμε να κρατηθούμε για να μην επηρεάσουμε και τους άλλους. Όταν ερχόταν ο Παντζάρας, ξέραμε ότι είναι ή για στρατοδικείο ή για εκτέλεση. Ότι θα σηκώσει ή την Φωτεινή ή την Πλουσία και θα την πάρει... Ε, οι υπόλοιπες ετοιμάζαμε κανένα τραγουδάκι. Το ίδιο και στην Μακρόνησο, όσο μπορούσαμε.(...) Μοιρολόγια δεν λέγαμε, α, πα, πα! Ο στόχος και η τακτική μας ήταν να υπάρχει τέτοιο κλίμα ώστε η γυναίκα αυτή να ξεχάσει τον πόνο της.*

Άλλοτε το τραγούδι, στην παρουσία ή την απουσία του παίρνει χαρακτηριστικά ακόμα και φανερός ή λιγότερο φανερός συσπειρωμένης αντίδρασης. Η Αμαλία περιγράφει την άρνηση των γυναικών να τραγουδήσουν κατά τον εκκλησιασμό ως ομαδική αντίδραση και ανυπακοή απέναντι στην αυταρχική διοίκηση των φυλακών.

Αμαλία: *Την κοπέλα της χορωδίας την ξέρανε (οι καλόγριες)⁶³, συγκέντρωνε πολλές κοπέλες. Και επιμένανε οι καλόγριες να ψέλνουμε και μέσα στην εκκλησία τους, γιατί είχαν και εκκλησία εκεί μέσα, να ψέλνουμε το Πάσχα. Αλλά δεν πηγαίναμε.*

Φωτεινή: *Δεν πηγαίνατε ε;*

Αμαλία: *Δεν πηγαίναμε γιατί μας βασάνιζαν θα πηγαίναμε να ψάλλουμε κιόλας;*

Μέσα στα πλαίσια της συλλογικής έκφρασης, εκτός από την δυνατότητα διαφυγής⁶⁴, επίσης αναζητώ την ισχυρή παρουσία του δημοτικού τραγουδιού και του παραδοσιακού χορού, θέτοντας τα εξής ερωτήματα: Τι διαδηλώνει η παράδοση στην πολλαπλότητα και συλλογικότητα (βλ. και δεύτερο κεφάλαιο) της εξόριστης κοινότητας; Είναι απόκριση τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας ανάμεσα σε πλήθος τοπικών πολιτισμικών ετεροτήτων; Είναι η πιο οικεία – γνώριμη – έκφραση του αγροτικού στοιχείου της εξορίας; Είναι φορέας πολιτισμικής αλληλεπίδρασης των εξοριστών; Στηριζόμενη στις περιγραφές των συνομιλητριών μου και εξετάζοντας το πολιτικό σκηνικό καθώς και τις συνθήκες διαβίωσης της εξορίας που ορίζουν τις εξοριστες γυναίκες, θα έλεγα ότι η παρουσία της παράδοσης μέσω της μουσικής πρακτικής έρχεται να απαντήσει σε ποικίλες ανάγκες.

Από τη μια μεριά, είναι γεγονός ότι η εξορία αποτελεί τόπο εγκλεισμού ανθρώπων, από όλα τα μέρη της Ελλάδας, με διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές. Από αυτή την άποψη γίνεται αντιληπτό ότι μέσα στην εξορία οι γυναίκες συγκροτούνται και στη βάση της τοπικής ταυτότητας. Αυτή η τοπική ταυτότητα εκφράζεται και στη μουσική πρακτική. Η Πότα περιγράφει την πολιτισμική ταυτότητα στους τοπικούς χορούς μέσα στην φυλακή :

Πότα: *Χορεύαμε κατά περιφέρειες. Δηλαδή σήμερα χορεύουνε οι Πελοποννήσιοι, αύριο χορεύουν οι Ηπειρώτες, μεθαύριο χορεύουνε οι λελέβουσες (οι Πόντιες). Ωρες – ώρες, όχι μεθαύριο, σε ώρες... Και κάνουμε το λάθος στην πρώτη φάση, στις 25 Μάρτη ήτανε, και είπανε μέσα στο θάλαμο ότι έξω θα βγούνε πρώτα να χορέψουνε οι Πόντιες. Και μπήκανε μες στο χορό οι Πόντιες, μέχρι την ώρα που είχαμε το σιωπητήριο και δεν μπορέσαμε να χορέψει κανένας άλλος! Αυτοί άμα μούνε στο χορό, τελειώσαμε... (γέλαει)*

⁶³ Οι καλόγριες ήταν οι δεσμοφύλακες στις φυλακές Αβέρωφ. Σύμφωνα με την Αμαλία ήταν ιδιαίτερος σκληρές και ψυχολογικά βασανιστικές. Τους κλέβανε τα δέματα που έστελναν οι δικοί τους ή τους έδιναν τα τρόφιμα μουχλιασμένα και σάπια. Ακόμα και όταν παίρνανε τις μελλοθάνατες για εκτέλεση δεν έδειχναν τον ελάχιστο οίκτο.

⁶⁴ Υπενθυμίζω ότι νωρίτερα, στις μορφές, εξήγησα ότι ο παραδοσιακός χορός είναι τρόπος διαφυγής και μίμησης της ελεύθερης ζωής.

Από την άλλη, η έκφραση της ταυτότητας, θα έλεγα, ότι δεν ορίζεται αντιπαραθετικά προς μια άλλη ετερότητα ή άλλες ετερότητες μεταξύ των εξορίστων. Η μουσική παράδοση, όπως ανασύρεται μέσα στην εξορία, αποτελεί περισσότερο για την εθνοτοπική ομάδα την πιο οικεία, άμεση και πηγαία μορφή έκφρασης παρά κατεξοχήν τρόπο εκδήλωσης της διαφορετικότητας. Με άλλα λόγια οι διαφορετικότητες τίθενται όχι σαν αντιθετικές αλλά σαν συμπληρωματικές ψηφίδες του πολυπολιτισμικού παζλ, του τοπίου της εξορίας. Όλες οι αναφορές των γυναικών συντείνουν στο ότι η ποικιλία των διαφορετικών τοπικών παραδόσεων γίνονται ενσώματη έκφραση στην καθημερινή πρακτική, στην διδασκαλία αλλά και στην οργανωμένη επιτέλεση με όρους αλληλεπίδρασης και συλλογικότητας⁶⁵. Έτσι, όταν λένε «όλες μαζί είμαστε» γίνεται κατανοητό ότι λόγω των συνθηκών η κύρια ετερότητα που έχουν να αντιμετωπίσουν δεν είναι η πολιτισμική, αν και υπαρκτή, ετερότητα αλλά η πολιτική ετερότητα του καθεστώτος που τους εκτοπίζει. Απέναντι σε αυτή πρέπει να απαντήσουν και απαντάνε συλλογικά. Τελικά, η παράδοση, στο δημοτικό τραγούδι και στον χορό, γίνεται τόπος συλλογικής έκφρασης και συσπείρωσης των εξορίστων γυναικών.

Ανάλογα, το συλλογικό οργανωμένο τραγούδι, η χορωδία, ο χορός γίνεται μέσο επικοινωνίας, προσπάθεια ενιαίας έκφρασης και συλλογικής συσπείρωσης. Είναι χαρακτηριστική η ενθουσιώδης συμμετοχή των γυναικών στην χορωδία. Ομοίως και οι οργανωμένες παραστάσεις στις οποίες μετέχει τραγούδι και χορός είναι ικανά να συμπαρασύρουν σε δημιουργία συλλογική ολόκληρο το στρατόπεδο. Η Νίτσα λέει πολύ φυσικά αλλά και με ενθουσιασμό, «*ήμασταν δημιουργικές, παιδί μου! Κάναμε κι εγώ δεν ξέρω τι*». Δεδομένων και των ειδικών συνθηκών διαβίωσης – που η αδράνεια είναι ο χειρότερος, για τους εξορίστους, εχθρός – η συλλογική δημιουργία αποκτά ξεχωριστή σημασία. Γίνεται τρόπος ύπαρξης μέσα στην εξορία. Με λίγα λόγια, η παρουσία της μουσικής στην καθημερινότητα της εξορίας υπηρετεί συνειδητά, μέσω της συλλογικότητας όπως και μέσω της συναισθηματικής διαφυγής, έναν σαφή πολιτικό στόχο: την παραμονή στην εξόριστη κατάσταση. Η Πότα με σαφήνεια μιλάει για αυτόν τον συνειδητά επιβεβλημένο, οργανωμένο πολιτικό στόχο που επιδιώκεται και μέσω της οργανωμένης μουσικής πρακτικής:

⁶⁵ Εξαιρώντας, βέβαια, το συγκεκριμένο περιστατικό που αναφέρει η Πότα της μονοπώλησης του χορευτικού χώρου από τις λελέβουσες! Περιστατικό, πραγματικά εξαιρετικής πολιτισμικής περιγραφής.

Πότα: *Όμως, για να δημιουργήσεις στην εξορία πρόγραμμα, να δημιουργήσεις μια κατάσταση που οι άνθρωποι που δεν είχαν αντοχές έπρεπε να τους συγκρατήσεις, δηλαδή να δημιουργήσεις μια κατάσταση τις σκηνές από την εξορία, τις σκηνές από τη φυλακή, να τις κάνεις διασκέδασή σου, αν αυτό το κατάφερνες, τότε είχες πετύχει το στόχο σου.*

Στην οργάνωση και μεθόδευση όλης της διαδικασίας, από την διδασκαλία ως την επιτέλεση είτε του χορού είτε του χορωδιακού τραγουδιού, παράλληλα και δίπλα στη συλλογικότητα, αναδεικνύεται η προσωπική δημιουργία, η υποκειμενικότητα της εξόριστης γυναίκας. Η δασκάλα, με την παρουσία και τη δράση της συμβολίζει την ολοκληρωμένη πνευματική προσωπικότητα μέσα στην εξορία, το ιδανικό πρότυπο γυναίκας. Εστιάζοντας ειδικά στην χορωδιακή πρακτική, θα ήθελα να αναδείξω ορισμένα ζητήματα που αφορούν την πρωτοπορία της δασκάλας τόσο στις αισθητικές επιλογές όσο και στο αισθητικό αποτέλεσμα, όπως αποτυπώνονται στην μνήμη των συνομιλητριών μου. Ο ρόλος της μουσικού Έλλης Νικολαΐδου, φαίνεται ότι είναι πρωταγωνιστικός και αδιαμφισβήτητος από την χορωδιακή ομάδα. Κι αυτό γιατί η χορωδιακή δραστηριότητα επιτυγχάνεται μέσω διδασκαλίας και μάλιστα αυστηρής. Η Πλουσία και η Νίτσα αφηγούνται με υποδειγματική ζωντάνια ένα περιστατικό ενδεικτικό των υψηλών απαιτήσεων τόσο στην διδασκαλία και όσο στο αισθητικό αποτέλεσμα στην χορωδία της εξορίας.

Πλουσία: *να κόψεις εκείνη την ώρα την πρόβα, να κάνεις λάθος ή ημιτόνιο ή δεν ξέρω γω τι, χάθηκες απ' την Έλλη.*

Νίτσα: *Ναι.*

Πλουσία: *Μια φορά, τα Χριστούγεννα, ετοιμαζόμαστε δίπλα στην εκκλησία στο Τρίκερι, να κάνουμε πρόβα το «Άγια Νύχτα». Δεν κατάλαβα ποια, εγώ ήμουνα δεύτερη φωνή, δεν κατάλαβα ποια έκανε αυτό το λάθος, δεν κατάλαβα καθόλου δηλαδή. Γιατί έπιανε τ' αφτί μου, για να σκεφτείς ότι πολλές φορές, ας πούμε, μ' έπαιρνε κι εμένα και δυο τρεις άλλες όταν ήθελε να κάνει πρόβα⁶⁶. Θέλω να πω ότι ήμουνα σωστή. Και μια στιγμή, σταματάει...γίνεται «έξω φρενών» και μας παρατάει.*

Νίτσα: *Ήταν πολύ αυστηρή.*

Πλουσία: *Και να αναρωτιόμαστε «μα, ποιος το 'κανε το λάθος;». Τώρα αυτηνής τ' αυτή έπιανε βέβαια...*

⁶⁶ Εννοεί την αρχική διδασκαλία της μελωδίας των φωνών σε κάθε τραγούδι που επέλεγε τις πιο σωστές φωνές.

Νίτσα: *Ε, καλά εντάζει.*

Πλουσία: *Τώρα σκέψου, αφού δεν καταλάβαμε κι εμείς, σκέψου τί φοβερή ήταν αυτή η δασκάλα!*

Η ανάμνηση της «αυστηρής» δασκάλας προφανώς δεν εκφράζει παράπονο αλλά αναμφισβήτητο σεβασμό. Είναι ο σεβασμός και η εκτίμηση των εξόριστων γυναικών στο πρόσωπο της συνεξόριστής τους, μαέστρου Έλλης Νικολαΐδου, που διατυπώνεται, θα έλεγα, ως πολλαπλή αναγνώριση. Ως αναγνώριση της γνώσης και του ταλέντου της, της προσφοράς αυτού του ταλέντου – μέσω της διδασκαλίας της μουσικής – στις ανάγκες της εξόριστης κοινότητας αλλά και της αταλάντευτης αγωνιστικής της στάσης ζωής, της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, όπως θα φανεί στη συνέχεια από τα λόγια των γυναικών. Ο θαυμασμός τους, επομένως, δεν εκφράζεται μόνο με αισθητικά αλλά και με πολιτικά κριτήρια. Με αυτό τον τρόπο η Έλλη Νικολαΐδου ανασύρεται διαρκώς και ομοιογενώς στην μνήμη των αφηγήσεων των γυναικών. Μιλούν για αυτή με ιδιαίτερο σεβασμό, νοσταλγία και τρυφερότητα θυμούμενες την αναμορφωτική δύναμη της μουσικής στο πρόσωπό της κυριολεκτικά:

Νίτσα: *Ξέρεις τι ωραία διηύθυνε;*

Πλουσία: *Βέβαια! τα πάντα. (...)Λοιπόν, η Έλλη αν την έβλεπες ήταν μια νόστιμη γλυκιά, ας πούμε, γυναίκα, εντάζει; Την ώρα που διηύθυνε, σου λέω, γινόταν κούκλα! Τέτοιο πράγμα...έβλεπες ότι άλλαζε τελείως!*

Φωτεινή: *Μεταμορφωνόταν, ε;*

Νίτσα: *Ναι...Η έκφρασή της, παιδί μου, γιατί ζούσε το κάθε τραγούδι...*

Πλουσία: *άλλο πράγμα... αυτό χρόνια το λέω! ...Με αυτή τη βεργούλα που είχε και διηύθυνε...*

Φωτεινή: *(...)γιατί την είχανε πιάσει;*

Νίτσα: *Γιατί της είπανε να κάνει δήλωση. Και λέει «εγώ δεν κάνω».*

Πλουσία: *Το βασικό αυτό ήταν παιδί μου.*

Νίτσα: *Και εντωμεταξύ, αν διάβασες, στη Μακρόνησο εκεί⁶⁷, λέει για ένα γράμμα που έστειλε στον Καλομοίρη, και έλεγε ότι «για μένα δεν θέλω να κάνετε ιδιαίτερα καμία ενέργεια για να φύγω από 'δω»...*

Φωτεινή: *«... μόνο άμα φύγουν όλες»*

Νίτσα: *«... μόνο άμα φύγουν όλες, μαζί με όλες». Αχ, η Έλλη...*

Φωτεινή: *Γιατί την πιάσανε, εξ' αρχής, όμως;*

⁶⁷ Αναφέρεται στο βιβλίο *Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος*, τ.γ' (2006:575, 576) όπου παρατίθεται το χειρόγραφο γράμμα της Έλλης (20.5.'50) στον Καλομοίρη.

Νίτσα: *Ήταν αριστερών φρονημάτων. Ήταν και παντρεμένη με τον Φοίβο⁶⁸, άλλος αριστερός, ήταν κι αυτός εξορία, η Έλλη δεν θα καθόταν να βάλει την τζίφρα της εκεί... Οπωσδήποτε θα την φέρνανε.*

Τις ίδιες αναμνήσεις έχει και η Πότα:

Πότα: *Καλά, η Έλλη... Μιλάμε για προσωπικότητα, για φωνή, καθηγήτρια με τα όλα της και άνθρωπος σωστός, και άνθρωπος σωστός. Έπιασε να δώσει στη μουσική, να δώσει τον τόνο, να φτιάξει την χορωδία, να ξεχωρίσει φωνές, πώς να σου πω, ξέρετε, ασχολείστε με αυτά, θα ξέρετε. Να βρει πραγματικά, να δέσει με όμορφα τραγούδια και να μπορεί... όταν το άκουγαν και οι δεσμοφύλακές μας να θέλουν να ακούσουνε. Και πολλοί έλεγαν «πότε, πότε θα τραγουδήσετε», ξέρω 'γω, θέλαν να 'ρθουνε ακόμα και κρυφά, να ακούσουν πραγματικά την χορωδία, να ακούσουν τα τραγούδια.*

Σχολιάζοντας τις παραπάνω αναμνήσεις των γυναικών, θα πρέπει να τονίσω ότι η διάθεση του προσωπικού ταλέντου στην υπηρεσία της εξόριστης κοινότητας είναι μία συνήθης πρακτική. Μία πολιτική στάση ζωής που αποδεικνύει ότι η υποκειμενικότητα επιβεβαιώνεται μόνο μέσα από τη συλλογικότητα ακόμα κι αν η στάση αυτή μπορεί να έχει προσωπικό, με όρους ατομικής ανέλιξης, κόστος. Μια διαφορετική αντιμετώπιση, εξάλλου, στο συγκρουσιακό τοπίο της εξορίας, όπου παιδιά αρπάζονται από τις μανάδες τους, θα σήμαινε αν όχι προδοσία σίγουρα πολιτική και ατομική υποχώρηση. Η Πλουσία, περιγράφει, ανάμεσα σε άλλα, την δική της εμπειρία όταν παρουσιάσανε την εκδήλωση στον Κολαντόν, τον Ελβετό εκπρόσωπο του Ερυθρού Σταυρού. Πιο πολύ, θα έλεγα, φαίνεται και πάλι η λαχτάρα της ατομικής δημιουργίας στο χορό καθώς και η σταθερή πολιτική της στάση, κι όχι η οποιαδήποτε μεμψιμοιρία για την επαγγελματική ευκαιρία που έχασε επειδή δεν ήθελε να υπογράψει:

Πλουσία: *Αυτός με είχε δει που χόρευα την αυτή... την Κέρκυρα. Είχα κάνει ζευγάρια όλες τις κοπέλες με τα πουκαμισάκια και με τις φουστίτσες. Κι εγώ φορούσα ένα κρεμ μπλουζάκι και φούστα και οδηγούσα την Κέρκυρα. Μπροστά πίσω – πίσω τα βήματα έκανα... Και αυτός, είπε μετά στην κυρία Ρόζα – και μου το είπε η κυρία Ρόζα – ότι ξέρεις «σου έκανε πρόταση να πας για χορό και να σπουδάσεις έξω». Και λέει η κυρία Ρόζα «δεν μπορείτε να την πάρετε». Λέει, «γιατί;» (γελάει) «Άμα δεν υπογράψει», λέει, «δεν βγαίνει».*

⁶⁸ Εννοεί τον Φοίβο Ανωγειανάκη.

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο προς ανάδειξη είναι η επιλογή του κλασσικού ρεπερτορίου στο τραγούδι και στο χορό. Στην χορωδία οι μαθήτριες της Έλλης έρχονται σε επαφή – πολλές από αυτές για πρώτη φορά – με έναν καινούριο μουσικό κόσμο, τον κόσμο της κλασσικής μουσικής. Μελωδίες του Σούμπερτ, του Τσαϊκόφσκι, του Σούμαν, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν και άλλων συνθετών ακόμα και αποσπάσματα από κλασσικές όπερες ηχούν στην κοινότητα της εξορίας. Στις αφηγήσεις των γυναικών γίνεται προφανές ότι και στην επιλογή του κλασσικού ρεπερτορίου η δασκάλα διανοούμενη παίζει τον καθοριστικό ρόλο. Από την άλλη μεριά, το μουσικό αυτό είδος που για πολλές γυναίκες, κυρίως αγροτικής και εργατικής προέλευσης, ήταν ουσιαστικά – μέχρι τότε – άγνωστο φαίνεται ότι βρίσκει ενθουσιώδη γενική αποδοχή, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των γυναικών, τόσο των χορωδών όσο και του κοινού:

Νίτσα: *Ξέρεις τι είναι να βλέπεις γυναίκες αγρότισσες, αγράμματες, να τραγουδάνε κλασσική μουσική;*

Πλουσία: *Να, βλέπεις ότι δεν δίδασκε μονάχα στα ελληνικά, ήταν ας πούμε... Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σοπέν, Σούμπερτ, Σούμαν, εκείνα τα νανουρίσματα πια... πω, πω...!*

Νίτσα: *Ναι εκείνα τα νανουρίσματα, τι ωραία!*

Φωτεινή: *Στις υπόλοιπες γυναίκες (ακροάτριες) που ακούγανε την χορωδία, τους άρεσε;*

Πότα: *Ωωωω...! Φαντάσου όλες οι γυναίκες ακούγανε, τραγουδάγανε, βαράγαν παλαμάκια! ?Τους είχαμε κάνει να αγαπήσουνε και την κλασσική μουσική, γιατί ήτανε να αγαπήσουνε και την κλασσική μουσική.*

Ο θαυμασμός που εκφράζουν η Πλουσία, η Νίτσα και η Πότα για την διδασκαλία και επιτέλεση του κλασσικού ρεπερτορίου, φανερώνει την ποικιλία των ερμηνειών και των αντιλήψεών τους για την άνθιση της κλασσικής μουσικής μέσα στην εξορία. Πρώτον, αποτυπώνει σαφώς την αισθητική τους αντίληψη για την ποιοτική αξία του συγκεκριμένου είδους μουσικής. Δεύτερον, μαρτυρά, κατά τη γνώμη μου, μια πολιτική διαπίστωση για την κοινωνία που προωθεί τον ταξικό αποκλεισμό του λαού από τα επιτεύγματα του μουσικού αλλά και ευρύτερου «υψηλού» πνευματικού πολιτισμού. Το γεγονός ότι μέσα στην εξορία δημιουργείται αδιακρίτως για όλες τις γυναίκες η δυνατότητα επαφής αλλά και απόλαυσης αυτού του είδους μουσικής που στην ελεύθερη – εκτός εξορίας – ζωή, ουσιαστικά

ταυτίζεται με την αισθητική απόλαυση μιας περιορισμένης οικονομικής «ελίτ», ερμηνεύεται – επιπλέον – ως άρση του ταξικού μορφωτικού αποκλεισμού. Από αυτή την άποψη η αισθητική επιλογή μετουσιώνεται σε πολιτική πράξη, αντίδραση απέναντι στο καθεστώς που τους εκτοπίζει από την μόρφωση και από τη ζωή.

Επιπλέον, η φράση της Πότας *«γιατί ήτανε να αγαπήσουνε και την κλασσική μουσική»*, από τη μια μεριά, μαρτυρά έμμεσα την οργανωμένη πολιτική πρόθεση για στοχευμένη ευρύτερη μουσική αγωγή όλων των εξόριστων γυναικών στην οποία περιλαμβάνεται και η κλασσική μουσική αλλά και ο χορός. Από την άλλη, υπονοεί ότι η αισθητική απόλαυση του συγκεκριμένου αγνώστου είδους μουσικής προϋποθέτει μύηση. Πράγματι, σκεφτόμενη ότι η μουσική διδασκαλία στην εξορία, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των γυναικών, περιλαμβάνει την μετάδοση της μελωδίας, του μουσικού ύφους αλλά και εκλαϊκευμένα μαθήματα ιστορίας της μουσικής, αντιλαμβάνομαι ότι η συμμετοχή στη χορωδιακή δραστηριότητα ήταν πράγματι μια οργανωμένη μύηση σε γνωστά και άγνωστα μουσικά μονοπάτια.

Μέχρι στιγμής, οι αφηγήσεις των γυναικών, όπως μεταφέρονται από την ενσώματη μνήμη της εξορίας στο σώμα του κειμένου, αποκαλύπτουν ότι η μουσική – στις διαφορετικές εκφάνσεις της – είναι μια πραγματικότητα συνυφασμένη με την ζωή στην εξορία. Ωστόσο θα ήταν συγγραφική αδυναμία και παράλειψη να απομονώσω την μουσική μύηση από την ευρύτερη μορφωτική καλλιέργεια που αναπτύσσουν οι εξόριστοι γενικά στους τόπους εξορίας αλλά και ειδικά οι γυναίκες εξόριστες. Όπως η μουσική πρακτική, έτσι και η πνευματική διαφώτιση δημιουργεί όρους για τον οργανωμένο μετασχηματισμό του έγκλειστου χρόνου συνολικά. Η Πλουσία και η Νίτσα, συμπληρώνοντας η μία την άλλη, επέμειναν σε αυτό.

Πλουσία: *...επειδή είπες πριν για τον χρόνο, πώς τον περνούσαμε. Δεν ήταν μονάχα οι χοροί και τα τραγούδια. Όταν μπαίνεις μέσα, ή μέσα στη φυλακή ή στην εξορία, είναι έτσι Νίτσα όπως θα το πω;*

Νίτσα: *η οργανωμένη ζωή.*

Πλουσία: *αμέσως η οργανωμένη ζωή ήταν έτσι. Θα πήγαινες εκεί που έπρεπε να πας. Τι ήθελες, πού έπρεπε; Στο δημοτικό, στο Γυμνάσιο, στο Πανεπιστήμιο... πού είχες κλίση;*

Νίτσα: *Κορίτσια που πήγανε εξορία με τα βιβλία τους, που λέει ο λόγος. Η Σόνια ήταν 15 -16 χρονών.*

Πλουσία: *Με την ποδιά του Γυμνασίου την πήρανε. Με την τσάντα ήρθε μέσα στη Χίο.*

Φωτεινή: *Κι αυτή την οργάνωση... από ποιους, πώς οργανώθηκε εξ' αρχής;*

Πλουσία: *Ε, ήταν οργανωμένα μέσα.*

Νίτσα: *Ε, καλά, υπήρχαν γυναίκες που κρατούσαν την κεφαλή μέσα, ε, Πλουσία;*

Πλουσία: *Ε, πώς, οπωσδήποτε!*

Νίτσα: *Οπωσδήποτε! Χωρίς να φαίνεται προς τα έξω αλλά υπήρχαν οι κατευθύνσεις.*

Πλουσία: *Και εκεί όταν έμπαινες μέσα έπρεπε να ασχοληθείς και να μην αποσπάσαι ...
θα διάβαζες, θα πήγαινες εκεί που ήθελες να πας....»*

Παρά τις γνωστές απαγορεύσεις, τους εκβιασμούς και τους περιορισμούς, οι εξόριστες – μέσα από μια άτυπη, συνήθως κρυφή, καθοδηγούμενη συλλογική οργάνωση – ασκούν πλήθος πρακτικών προς μια στοχευμένη πνευματική διαφώτιση και πρόοδο που απαντά στις ατομικές και συλλογικές μορφωτικές ανάγκες των εξοριστών. Η μόρφωση αναδεικνύεται σε κύρια μέριμνα της οργανωμένης ζωής⁶⁹. Από την αρχή, το μορφωτικό δυναμικό της εξορίας, οι «μεγάλες δασκάλες»⁷⁰ πρωτοστατούν στην οργάνωση μαθημάτων ανάγνωσης και γραφής για το πλήθος των αναλφάβητων γυναικών. Η καταπολέμηση του αναλφαβητισμού από τη μια μεριά, απαντά στην προσωπική τρέχουσα ανάγκη να γράφουν και να διαβάζουν την πολύτιμη –παρότι λογοκριμένη από την Διοίκηση – αλληλογραφία τους⁷¹. Από την άλλη στοχεύει στη πνευματική χειραφέτηση.

Πότα: *...οι άνθρωποι δεν ξέρανε να γράφουνε και ζητούσανε να γράψουμε στους δικούς τους, ζητούσαν να γράψουμε δυο λόγια...στους δικούς τους άντρες που ήταν αλλού κρατούμενοι(...)μαθαίνανε τις ηλικιωμένες γυναίκες να γράφουν και να διαβάζουν τα πρώτα γράμματα.*

Νίτσα: *γυναίκα που δεν ήξερε να διαβάζει το γράμμα του άνδρα της, καθόταν και σου έλεγε «Φωτεινή, θα μου το διαβάσεις να δω τι μου γράφει;»...μετά σου έλεγε «Τώρα δεν σε έχω ανάγκη, ξέρω γράμματα εγώ», μάθαινε και διάβαζε το γράμμα της.*

Εκτός από την καταπολέμηση του αναλφαβητισμού οργανώνεται ένα πλήρες πρόγραμμα μαθημάτων: λογοτεχνία, ξένες γλώσσες – «προχωρημένου επιπέδου» όπως λένε – μαθηματικά, γεωγραφία, φυσική, λογιστική αλλά και πολιτικές διαλέξεις

⁶⁹ Για την εκπαιδευτική δράση στις φυλακές και στις εξορίες βλ. και Καμαρινού Κ.Α., 2005

⁷⁰ Τα ονόματα των «μεγάλων δασκάλων» Λίζας, Κόττου, της Ρόζας Ιμβριώτη, της Κατίνας Μαμέλη και άλλων μνημονεύτηκαν τακτικά στις αφηγήσεις των γυναικών.

⁷¹ Και στο cd από τις γυναικείες φυλακές Αβέρωφ υπάρχει ένα τραγούδι των γυναικών που λέγεται «οι γιαγιές μαθαίνουν γράμματα». Η μελωδία είναι παρμένη από το γνωστό τραγούδι «ετίναξε την ανθισμένη αμυγδαλιά» ενώ οι στίχοι (Ε. Κυβέλου – Ολ. Παπαδούκα) περιγράφουν με τρυφερότητα και αγάπη την προσπάθεια των ηλικιωμένων γυναικών να μάθουν τα πρώτα τους γράμματα αλλά και την δύναμη και το κουράγιο που δίνουν οι ηλικιωμένες αυτές γυναίκες σε όλες τις φυλακισμένες.

είναι μερικές μόνο από τις πνευματικές ενασχολήσεις που γεμίζουν τον κενό «έγκλειστο» χρόνο, συνήθως κρυφά. Αξίζει, νομίζω, να αναφέρω ότι στο Τρίκερι με πρωτοβουλία των νέων κοριτσιών οργανώθηκε για τα παιδιά της προσχολικής ηλικίας το νηπιαγωγείο που το παρακολουθούσαν συνολικά γύρω στα 70 παιδιά (Καμαρινού Α.Κ., 2005:234).

Νίτσα: *Αναξιοποίητο δεν έμενε τίποτα. Ήξερες λογιστικά, θα διδάξεις λογιστικά. Ήξερες γαλλικά, θα διδάξεις γαλλικά. Όλες ήμασταν επιστρατευμένες.*

Αυτή η γενική επιστράτευση, έρχεται να αναδείξει περαιτέρω τα κίνητρα και τις επιδιώξεις των εξόριστων μέσα στη ζωή της εξορίας. Οι «κατευθύνσεις», όπως λέει χαρακτηριστικά η Πλουσία, πλαισιώνουν ξεκάθαρα μία πολιτική αντίληψη που απαντά σε ένα πλήθος αναγκών και που μεταφράζεται όχι απλά ως «ροκάνισμα» ή «γέμισμα» αλλά ως «αξιοποίηση» του εξόριστου χρόνου. Έτσι, από την μια μεριά, όλη η μορφωτική διαδικασία αποτελεί υποκατάστατο της πραγματικής ζωής⁷². Ενισχύει την διαχείριση των αρνητικών συναισθημάτων του εξόριστου και την προσπάθεια παραμονής του στην μάχη της εξορίας. Από την άλλη, η ελπίδα ότι η πολιτική εξορία είναι μία προσωρινή κατάσταση, ότι ο εξόριστος θα ξαναγυρίσει – αργά ή γρήγορα – στην κανονική ζωή, συνοδεύεται από την πεποίθηση ότι ο χρόνος παραμονής σε αυτή δεν έπρεπε να σηματοδοτεί την ολοκληρωτική αποκοπή από την προηγούμενη ζωή. Αυτός ο χρόνος (παραμονής) έπρεπε να μετασχηματιστεί σε μορφωτική – προς μελλοντική χρήση – αξία.

Έτσι, η οργανωμένη πρακτική της μορφωτικής διαφώτισης παραπέμπει στην πολιτική αντίληψη που ανάγει την γνώση σε αξιακό ιδανικό του πολιτικά σκεπτόμενου ανθρώπου. Σύμφωνα με την ίδια αντίληψη, το φαινόμενο της πνευματικής καθυστέρησης του αγροτικού και εργατικού κόσμου που συγκεντρώνεται μαζικά στις μετακατοχικές εξορίες είναι ένα φαινόμενο που έχει πολιτικές ρίζες στο ίδιο το πολιτικό καθεστώς που τους θέτει στην εξορία. Από αυτή την άποψη, ο οργανωμένος μορφωτικός προσανατολισμός, που παρατηρείται στην εξορία, μεταφέρει ένα σύνθετο ιδεολογικό φορτίο. Είναι πάλι ενάντια στην πνευματική καθυστέρηση που συμβολίζει την πάλι ενάντια στην πολιτική καθυστέρηση του καθεστώτος που τους εκτοπίζει. Θα συμφωνούσα, λοιπόν, με την άποψη ότι για τις γυναίκες εξόριστες – και για τους πολιτικούς κρατούμενους γενικά

⁷² Θυμάμαι ξανά και την χαρακτηριστική φράση του Γιώργου Φαρσακίδη, «μας στερούσαν την πραγματική ζωή και βρίσκαμε υποκατάστατο στην τέχνη».

– «το διάβασμα ήταν μάλλον αποτέλεσμα της επαναστατικής τους δράσης παρά αφορμή της»⁷³.

Αυτή η επαναστατική δράση – στην ενιαία της εκφορά – απέναντι στο πολιτικό καθεστώς βρίσκει εσωτερικούς αποδέκτες, την Διοίκηση και τους βασανιστές, στην εξορία. Οι γυναίκες αναφέρονται στην συχνή – έστω και πρόσκαιρη – μεταστροφή μεμονωμένων εκπροσώπων της Διοίκησης που αντιλαμβάνονταν, στην πνευματική και πολιτική συγκρότηση των εξόριστων, μια ποιοτική αναφορά που δεν μπορούσαν να αμφισβητήσουν. Με λίγα λόγια καταλάβαιναν ότι *«είχες ανθρώπους που ξέρανε γιατί παλεύουνε και γιατί κάθονται εκεί»*, όπως λέει η Πότα. Ανάλογα και η Νίτσα αναφέρεται στην επίδραση που ασκεί η πνευματική και πολιτική τους συγκρότηση απέναντι στο συγκρουσιακό – συνήθως αμόρφωτο –υποκείμενο της πολιτισμικής τους επιβολής στην εξορία. Και πρόκειται πραγματικά για πολιτισμική επιβολή αν σκεφτεί κανείς ότι η ιδεολογική «αναμόρφωση» των κρατουμένων στόχευε στην ολική μεταστροφή και άρνηση του εαυτού, με την αποκήρυξη των πολιτικών, των κοινωνικών φρονημάτων και της ατομικής αξιοπρέπειας του εξόριστου. Όταν σκέφτομαι την προσπάθεια της πολιτισμικής επιβολής του καθεστώτος ως ολική αλλαγή τρόπου ύπαρξης των εξόριστων θυμάμαι την Νίτσα να απευθύνει το ερώτημά της στην Διοίκηση με τέτοια αμεσότητα, σαν να βρίσκεται την ώρα που μιλάμε πίσω στην εξορία:

Νίτσα: *Και καταλαβαίνανε. Αντιλαμβάνονταν με τι κόσμο έχουν να κάνουν και ποιο ήταν το ποιόν μας. Και αυτούς τους ανθρώπους τώρα προσπαθείς εσύ να τους αλλάξεις, δηλαδή να τους μεταπείσεις να αποβάλλουν τα ιδανικά τους και να γίνουν ένα με σένα;*

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, δεν είναι τυχαίο, ότι τα μαθήματα, ως πολιτισμικές πια εκφράσεις που ενσωματώνουν έναν τρόπο ζωής, κατέχουν κεντρικό χώρο στις αφηγήσεις της Νίτσας, της Πλουσίας, της Πότας. Με θαυμασμό, νοσταλγία αναπολούν τις στιγμές της πνευματικής καλλιέργειάς τους που ειδικά στο Τρίκερι βρίσκει την πιο ολοκληρωμένη της μορφή.

Νίτσα: *Ο χρόνος δεν έμενε καθόλου αναξιοποίητος. Κάτω από τις ελιές, στο Τρίκερι, έβλεπες γκρούπες-γκρούπες να κάνουν μαθήματα!*

Εδώ, και πάλι, η «δασκάλα» εξόριστη, αναδεικνύεται σε ηγετική πνευματική προσωπικότητα άξια της εκτίμησης και σεβασμού των συνεξοριστών της.

⁷³ Birtles Bert, στο Πολυμέρης Βόγλης, 2004: 249

Νίτσα: *Θυμάμαι την Πόπη, τον «Αρχιμήδη», που δίδασκε αστροφυσική. Μιλούσε για τον ήλιο, μιλούσε για τους σεισμούς, για την φύση, τέτοια πράγματα. Κι όταν τα άκουγαν αυτά τα κορίτσια που δεν ξέρανε τίποτα, έλεγες, «κοίταξε με τι τρόπο τα μεταδίδει η Πόπη!, ο Αρχιμήδης». Και της έμεινε, «ο Αρχιμήδης».*

Πλουσία: *Εγώ δεν την ήξερα αλλιώς... «ο Αρχιμήδης».*

Αυτή η γενική εκτίμηση και σεβασμός στην «πνευματική γυναίκα» επιπλέον μαρτυρά ότι στην ζωή της εξορίας – δίπλα στην απλή γυναίκα αγωνίστρια – διαμορφώνεται και επιβεβαιώνεται ένα πρότυπο γυναίκας που μετουσιώνει την πνευματική και πολιτική χειραφέτηση στην πάλη ενάντια στην μορφωτική και πολιτική καθυστέρησή της. Αυτό το πρότυπο μετουσιώνει η παρουσία της γυναίκας καλλιτέχνιδας, μουσικού ή χοροδασκάλας, όπως διατυπώθηκε νωρίτερα.

Συμπερασματικά, η παρουσία της μουσικής ή χορευτικής πρακτικής και διδασκαλίας δεν αποτελεί μοναδική φωτεινή εξαίρεση και διαφυγή μέσα στην βανανυσότητα της εξορίας. Εντάσσεται στο ευρύτερο προσανατολισμό της μορφωτικής διαφώτισης στην εξορία. Αυτός, ωστόσο, ο οργανωμένος προσανατολισμός καθόλου δεν αφαιρεί την πηγαία και παρεμβατική διάσταση της τέχνης της μουσικής γενικά και όπως με παραδειγματικό τρόπο φανερώνεται ιδιαίτερα στις αυτοσχέδιες μουσικές δημιουργίες. Τόσο οι πνευματικές δραστηριότητες όσο και οι μουσικές είναι ενσώματες εκφράσεις ελευθερίας της ζωής μέσα στην δεινή απαγόρευση ή ακόμα και μπροστά στον θάνατο. Γράφοντας αυτές τις σειρές, νομίζω ότι δύσκολα θα ξεχάσω την εικόνα της Αμαλίας με λυγμούς να μιλάει για τον (σχεδόν) τελετουργικό, χορό του αποχαιρετισμού της ζωής των μελλοθάντων γυναικών στις φυλακές Αβέρωφ.

Αμαλία: *Κι είχαμε έναν φοίνικα και χόρευαν τα κορίτσια εκεί μέσα γύρω απ' το φοίνικα κι ανεβαίναν στο φορτηγό για εκτέλεση.*

Φωτεινή: *Χόρευαν;*

Αμαλία: *Πριν φύγουν για τον θάνατο, κάνανε ένα κύκλο γύρω, εμείς (μέσα στους θαλάμους) από πάνω κλάμα ...κακό όλοι...(κλαίει)*

Φωτεινή: *... Τι χόρευαν;*

Αμαλία: *Ε, δημοτικά, τέτοια. «Έχετε γεια ανταρτοπούλες», λέγαμε εμείς, «έχετε γεια κρατούμενες», λέγανε αυτά. Χόρευαν και τις παίρναν για εκτέλεση.*

γ. Μακρόνησος

Η σιωπή

σφίγγοντας στο φυλλοκάρδι τους
μια δυνατή σιωπή
εκείνη τη σιωπή που γίνεται
πριν από τ' αστροπελέκι
(Γ. Ρίτσος)

Αν αντιληφθεί κανείς σε βάθος τον συμβολικό και εμπράγματο ρόλο της μουσικής στην ενσώματη ελευθερία – όπως μελετήθηκε παραπάνω, με επίκεντρο κυρίως το Τρίκερι – μπορεί ίσως να υποθέσει τι σημαίνει η ολοκληρωτική απαγόρευση οποιασδήποτε μουσικής έκφρασης μέσα στον κόσμο της εξορίας της Μακρονήσου. Γιατί στην Μακρόνησο, με ελάχιστες εξαιρέσεις στις οποίες αναφέρθηκα προτύτερα, επιβάλλεται η καθολική, η «δυνατή σιωπή». Οι φωνές των γυναικών, ο ήχος του τραγουδιού, του χορού, των διαλέξεων και των μαθημάτων αντικαθίσταται από το μονοκρατορικό ηχοτοπίο του πολιτικού αντιπάλου: το ηχοτοπίο της ψυχολογικής επιβολής, του εκβιασμού και της αντικομμουνιστικής προπαγάνδας του καθεστώτος που ορίζει την σιωπή των εξόριστων στη Μακρόνησο ως φυσική ανθρώπινη συμπεριφορά⁷⁴. Για αυτό και η Πότα, εκφράζει με απόλυτη φυσικότητα το αυτονόητο της επιβολής στη Μακρόνησο στην απαγόρευση μουσικής έκφρασης ως εξής:

Πότα: *Όχι, ρε παιδί, τι να τραγουδήσεις στο Μακρονήσι, τι λες τώρα; Στο Μακρονήσι να τραγουδήσεις... Παναγία μου...*

Ποιο είναι, λοιπόν, αυτό το ηχοτοπίο; Σε κάθε αφηγηματική στιγμή του τοπίου της Μακρονήσου βουίζουν και τα μεγάφωνα του στρατοπέδου. Αυτά καλύπτουν ηχητικά όλο το νησί των χιλιάδων εξόριστων φαντάρων και πολιτικών κρατουμένων, αντρών και γυναικών της Μακρονήσου. «Κάθε 20 μέτρα είχε κι από ένα μεγάφωνο, ήταν στη σειρά μεγάφωνα. Ακούγονταν τα ίδια σε όλο το νησί. Δεν ήταν για ένα κλωβό...», λένε οι γυναίκες και θυμούνται τα επαναλαμβανόμενα

⁷⁴ Σημειώνω ότι η αναφορά στο ηχοτοπίο μελετείται συνειδητά μονομερώς στην ανθρώπινη δημιουργία του, έτσι ώστε να αναδείξω την συγκρουσιακή σχέση των δύο υποκειμένων στην σχέση επιβαλλόμενη σιωπή – επιβαλλόμενος ήχος ως πολιτισμική επιβολή. Μια πληρέστερη μελέτη του ηχοτοπίου της Μακρονήσου σαφώς θα έπρεπε να περιλαμβάνει και τους φυσικούς ήχους του τοπίου που – ειδικά στο ξερονήσι της Μακρονήσου – δεν είναι λιγότερο ψυχολογικά εκβιαστικοί: θύελλες και βροχές, άνεμος που λυσσομανά και μαστιγώνει, θάλασσα που θαλασσοδέρνει το νησί κ.λ.π. Επιπλέον ήχοι της σωματικής επιβολής, της καταναγκαστικής εργασίας του ολοήμερου σπασίματος της πέτρας ζωντανεύουν το ακουστό παρελθόν του κολαστηρίου της Μακρονήσου που επίσης δεν θα αναλυθούν λόγω των περιοριστικού χώρου της εργασίας.

ανατριχιαστικά συνθήματα, τα μαθήματα διαπαιδαγώγησης, τις πειθαρχικές διαταγές, τις παραινήσεις για «υπογραφή» αλλά και την μουσική και τα τραγούδια που εξέπεμπαν από το πρωινό εγερτήριο ως το νυχτερινό σιωπητήριο.

Στις αναμεταδόσεις των συνθημάτων, από τις φωνές όλων των εξόριστων, φαίνεται καθαρά η επίδραση του ήχου στην άσκηση της πολιτικής επιβολής και του ψυχολογικού εκβιασμού που στοχεύει στην απόσπαση της «υπογραφής» και στην αλλαγή τρόπου ύπαρξης.

Νίτσα: *Ε, και κείνα τα μεγάφωνα, τα είχανε στήσει κάθε 20 μέτρα είχανε κι από ένα μεγάφωνο. Και να φωνάζουνε, τώρα, συνέχεια, συνέχεια! Να σου σπάει το κεφάλι. Να λες, δηλαδή, «αμάν Παναγία μου θέλω λίγο να ησυχάσω!». Να ουρλιάζουνε συνθήματα διάφορα για να μας σπάσουν τα νεύρα...*

Νίτσα και Πλουσία: *(ξεκινούν μαζί και οι δύο την ηχητική αναπαράσταση). «γυναίκες, ελληνίδες, δεν σας ταιριάζουν οι αλυσίδες του κομμουνισμού. Γυρίστε στη ζεστασιά του σπιτιού σας. Ζητήστε τη συγγνώμη της πατρίδος»*

Πότα: *(...)και φωνάζανε «γυναίκες γεννηθήκατε για να αγαπάτε κι όχι για να μισείτε, στα χέρια σας δεν ταιριάζουν οι αλυσίδες του κομμουνισμού» και όλο κάτι τέτοια.*

Φωτεινή. *Αυτά τα λέγανε συνέχεια;*

Πότα: *Συνέχεια, συνέχεια, μπα μπα μπα μπου μπου μπου.*

Γιώργος Καφετζής: *Λέγανε διάφορα πράγματα...για να υπογράψουμε. Δηλαδή για να σπάσουμε. Ό,τι μπορούσες να φανταστείς! Πού να τα θυμηθείς αυτά τα πράγματα. Δεν μπορείς, δεν, δε... Δεν μπορείς να τα ... Πρώτα – πρώτα, αλλάζανε κιόλας και οι αξιωματικοί. Και καθένας έλεγε τα δικά του...Κι εμείς γελάγαμε, κάναμε το κορόιδο, κάναμε πως δεν τ' ακούγαμε. Δεν μπορούσες αλλιώς, δεν μπορούσες να κάνεις τίποτα. Αυτή ήταν η ζωή μας...*

Το συνεχές, όπως γλαφυρά περιγράφει η Πότα, «μπα μπα μπα μπου μπου μπου» που ορίζει την ηχητική πραγματικότητα γίνεται, για τους εξόριστους, μέρος του ενσώματου βασάνου τους. Έτσι, η άρνηση αυτής της ηχητικής πραγματικότητας στο φαντασιακό επίπεδο, όπως την ορίζει ο Γιώργος Καφετζής όταν λέει «κάναμε πως δεν τ' ακούγαμε» γίνεται ενσώματη άμυνα απέναντι στο βάσανο. Ο Γιώργος Φαρσακίδης θυμάται και τις συνεχείς τρομοκρατικές απειλές που εκπέμπονται από τα μεγάφωνα, λίγο πριν τη μεγάλη σφαγή των αντρών του '48, ως εξής:

Γιώργος Φαρσακίδης: *Λίγα λεπτά σας απομένουν από το θάνατο. 10 λεπτά σας απομένουν... Πέντε λεπτά σας απομένουν...Σκεφτείτε πόσο όμορφη είναι η ζωή. Μετανοήστε, δεχτείτε την αγκαλιά της πατρίδας...*

Η «μετάνοια» για την προηγούμενη ζωή όπως και η επιστροφή στην «αγκαλιά της πατρίδας», φαίνεται ότι διαπερνά όλο τον ρητορικό λόγο της «αναμόρφωσης» της Μακρονήσου. Είναι ο ρητορικός λόγος της πολιτικής «διαφώτισης» όπως καταγράφεται και στα μαθήματα Εθνικής αγωγής που επίσης παραδίδονται καθημερινά από τα μεγάφωνα. Η ανάμνησή τους διατρανώνει τον ειρωνικό λόγο των γυναικών στο αφηγηματικό παρόν.

Νίτσα: *Το μάθημα της «Εθνικής Αγωγής» γινότανε με το μεγάφωνο. Δεν μας πηγαίνουν σε μια σκηνή να μας μαζέψουν να μας διδάξουν. Σταματούσε η μουσική και ξεκινούσε το μάθημα «Εθνικής Αγωγής». Άκουγες τώρα για την θρησκεία, ας πούμε, άκουγες «η Ελληνίδα και το διαζύγιο», άκου, τώρα, κάτι θέματα! Για την πατρίδα, για την θρησκεία, τέτοια.*

Πλουσία: *Πατροπαραδ... πώς το λένε;*

Νίτσα: *«Πατροπαράδοτα».*

Μαζί με τα συνθήματα και τα μαθήματα εθνικής αγωγής το ηχοτοπίο κατακλύζεται από τις δηλώσεις των μετανοημένων αγωνιστών. Η στρατιωτική Διοίκηση επέβαλλε στον κάθε «ανανήψαντα» να δηλώνει δημοσίως την μετάνοιά του, να διαβάξει προσωπικά όλη την δήλωση η οποία εξέπεμπε από τα μεγάφωνα σε όλο το στρατόπεδο. Ο στόχος, κυριολεκτικά σατανικός και τριπλός: πλήρης αποδόμηση της προσωπικότητας του μετανοημένου μέσω της εξευτελιστικής δημόσιας, στην εξόριστη κοινότητα, παραδοχής υποχώρησης, δημιουργία απογοήτευσης και ηττοπάθειας της εξόριστης κοινότητας, επίδειξη της κυριαρχίας του καθεστώτος.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει, βεβαίως, η ίδια η μουσική ως ήχος στο επιβαλλόμενο ηχοτοπίο της Μακρονήσου. Αυτό που μου προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση είναι η επιλογή του μουσικού ρεπερτορίου. Όπως και είναι αναμενόμενο, κυριαρχούν τα στρατιωτικά εμβατήρια της «εθνικοφροσύνης» που παίζονται διαρκώς από τα μεγάφωνα. Η Νίτσα στο βιβλίο της (Γαβριηλίδου, 2004:36) γράφει τους στίχους ενός εμβατηριακού τραγουδιού με σαφές νοηματικό φασιστικό περιεχόμενο που παιζόταν στην Μακρόνησο:

*«Από κάθε γωνιά σου Ελλάδα/ μαζεμένοι σ' αυτό το νησί
στο μεγάλο σχολειό σου πατρίδα/που το λένε ΑΕΤΟ-ΕΣΑΙ
Μολυσμένη ως τώρα η ψυχή μας/ θέλει βάπτισμα ξανά εθνικό, ναι εθνικό/
φόβο πια δεν θα έχει η φυλή μας/ απ' τον άτιμο κομμουνισμό»*

Οι αφηγήσεις, όμως, των γυναικών, μαρτυρούν ότι από τα μεγάφωνα παίζονται όλα τα είδη της μουσικής και όχι μόνο τα αποκρουστικά εμβατήρια⁷⁵.

Φωτεινή: *Τι τραγούδια βάζανε εκεί στα μεγάφωνα, στρατιωτικά...;*

Νίτσα: *Α! Ήταν από όλα. Είχε κλασσική μουσική, είχε λαϊκή μουσική, ήταν δημοτικά, είχε Σοφία Βέμπο...*

Πλουσία: *Αλλά όχι για να διασκεδάζει εμάς, για το στρατό τους.*

Νίτσα: *Είχε, από όλα είχε.*

Θα περίμενε κανείς, ότι η μουσική θα μπορούσε να διαφοροποιήσει το μονοκρατορικό ηχοτοπίο των συνθημάτων και της διαφώτισης. Παρόλα αυτά η μουσική ακρόαση των γυναικών, φαίνεται ότι δεν προσιδιάζει – σε καμία περίπτωση – στην ψυχαγωγική απόλαυση, ανάπαυλα ή ανάταση που είχαν βιώσει στην προηγούμενη εξορία τους. Η ίδια μουσική, η κλασσική μουσική, το δημοτικό τραγούδι, που στο Τρίκερι ήταν τρόπος ύπαρξης και διαφυγής, εδώ, στη Μακρόνησο, μετατρέπεται – και αυτή – σε πολιτισμική επιβολή. «Γιατί, άραγε, συμβαίνει αυτό; Τι ακριβώς υπηρετεί η μουσική στη Μακρόνησο;» αναρωτήθηκα:

Φωτεινή: *Κι αυτό, που συνέχεια βάζανε μουσική...δεν σκέφτονταν ότι μπορεί να είναι και για σας διασκέδαση...*

Πλουσία: *Μα, δεν ήτανε.*

Φωτεινή: *Δεν ήτανε, ε;*

Πλουσία: *Όχι... Ενδιάμεσα πετάγανε τέτοιες....*

Φωτεινή: *Ενδιάμεσα δηλαδή κόβαν το κομμάτι και...*

Πλουσία: *Ναι, ναι χαμηλώναν την αυτή (την ένταση)και 'ριχναν τα συνθήματα.*

Γίνεται, επομένως, αντιληπτή η σχέση ήχου και κοινωνικού, πολιτισμικού περιβάλλοντος, μουσικής και ζωής. Με πολύ άμεσο τρόπο οι γυναίκες περιγράφουν

⁷⁵ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εξέταση του ηχοτοπίου ως πολιτισμικής επιβολής, παρουσιάζει το ηχοτοπίο που διαμορφώνεται στη Μακρόνησο στις επιτελέσεις και τις «στημένες» διθυραμβικές φιέστες κατά τα έτη '48 – '50, με τα εμβατήρια, τις παρελάσεις, τις γιορτινές επισκέψεις της Φρειδερίκης και διαφόρων μεντόρων της διανόησης. Σε αυτές, και μέσω της μουσικής, πλέκεται το εγκώμιο του αναμορφωτικού πειράματος της Μακρονήσου, ως «νέος Παρθενών». Δεδομένου, όμως, ότι οι γυναίκες φτάνουν το '50 στην Μακρόνησο, στον απόηχο αυτών των πρακτικών, δεν μου δίνει την δυνατότητα της επαρκούς μελέτης τους. (Ωστόσο, κατέχουν μια θέση στο μελλοντικό ερευνητικό μου ενδιαφέρον).

ότι η μουσική στην ζωή στην Μακρόνησο στρεβλώνεται, χάνει το κοινωνικό της – επικοινωνίας – περιεχόμενο. Γίνεται μουσικό χαλί για να πατήσει πάνω η συνθηματολογία της κρατικής προπαγάνδας, γίνεται ηχητική συνοδεία των απειλών και των βασανιστηρίων. Με άλλα λόγια η χρήση της διαμορφώνει ένα ηχοτοπίο που αναδεικνύει επιπλέον τις κυριαρχικές σχέσεις της εξουσίας.

Από αυτή την άποψη, θα έλεγα επίσης ότι η μουσική στο ηχοτοπίο της Μακρονήσου, αποκτά επιπλέον συμβολικές, εξωμουσικές διαστάσεις στα αυτιά των εξόριστων, λόγω της σαρωτικής παρουσίας των μεγαφώνων που ρυθμίζουν όλη την πειθαρχική ζωή αλλά και λόγω της επιβαλλόμενης από την στρατιωτική Διοίκηση σιωπής. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι και άλλα τραγούδια – υπό άλλες συνθήκες – δημοφιλή ή λαϊκά αποκτούν στο πειθαρχικό πλαίσιο της Μακρονήσου αρνητική χροιά για τους εξόριστους. Ο Γιώργος Φαρσακίδης περιγράφει ότι συχνά οι βασανιστές έβαζαν να παίζονται από τα μεγάφωνα ρεμπέτικα τραγούδια γεγονός που «ενίσχυε την αποστροφή των εξόριστων προς το ρεμπέτικο⁷⁶». Και ο Γιώργος Καφετζής περιγράφει το εξής χαρακτηριστικό περιστατικό αισθητηριακής, συναισθηματικής πρόσληψης:

Γιώργος Καφετζής: *Όταν μας πήρε ο στρατός κάτω και έπεσε το ξύλο, κάθε βράδυ όλη μέρα, όλη μέρα ήταν το μεγάφωνο. Το μόνο που θυμάμαι που έλεγε συνέχεια, ένα τραγούδι ήταν «Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου».*

Φωτεινή: ... *«που αγαπούσες μια φορά»;*

Γιώργος: *«που αγαπούσες μια φορά». Αυτό το πράγμα και μας είχε μείνει εδώ πέρα. (δείχνει τον λαιμό του, ότι του 'χε «κάτσει» στο λαιμό)*

Φωτεινή: *Σαν άσχημο, δηλαδή.*

Γιώργος: *Ναι γιατί από 'κει γινόταν και η προπαγάνδα.*

Παράλληλα, η παρουσία της μουσικής υπηρετεί την συναισθηματική καταπίεση που επίσης στοχεύει στον απώτερο στόχο: την πολιτική υποχώρηση. Κι αυτό γιατί μέσω της μουσικής επιδιώκεται η ανάμνηση της ελεύθερης ζωής. Αυτό ακριβώς, το συναισθηματικό «καψόνι» μέσω της μουσικής, περιγράφει η Νίτσα στο βιβλίο της *«Μακρόνησος, απόψε χτυπάνε τις γυναίκες»*, όταν αναφέρεται στην πρώτη

⁷⁶ Το γεγονός βέβαια ότι υπήρχε εξ' αρχής αποστροφή προς το ρεμπέτικο πρέπει να αναζητηθεί στον ορισμό του εξόριστου, ως ενιαίου υποκειμένου. Φυσικά αυτό δεν ισχύει στο μικροδομικό επίπεδο της ατομικής προσωπικότητας του εξόριστου. Υπήρχαν εξόριστοι που αρέσκονταν στο είδος αυτό και αναγνώριζαν την λαϊκότητά του, όπως αναφέρθηκε και από τον Γιώργο Φαρσακίδη. Πρόκειται για μία μεγάλη συζήτηση που και πάλι επικεντρώνεται στους συμβολισμούς των (ανόμοιων) ταυτοτήτων που φέρουν τόσο το ρεμπέτικο και οι ρεμπέτες όσο και οι εξόριστοι μέσα στις συγκεκριμένες κοινωνικές, ιστορικές και πολιτικές συνθήκες. (θα αναφερθώ στο τέταρτο κεφάλαιο)

νύχτα των γυναικών στην Μακρόνησο: «Κείνη τη νύχτα, τα μεγάφωνα δεν σταμάτησαν να μεταδίδουν γλυκές μελωδίες. Στη Μακρόνησο το κάθε τι που συνέβαινε είχε τη δική του σημασία, κι ο σκοπός τους ήταν να μας κάνουν ψυχολογικό πόλεμο, να μας υπενθυμίσουν την έξω ζωή και να μας ξυπνήσουν κοιμισμένες αισθήσεις. Η πρώτη εκείνη νύχτα στη Μακρόνησο πέρασε γεμάτη εφιάλτες» (Γαβριηλίδου Ν., 2004:40).

Ακούγοντας, λοιπόν, το παρελθόν στις ηχητικές προσλήψεις των συνομιλητών, ακούγοντας τους ήχους της Μακρονήσου και την σιωπή των εξόριστων γυναικών και αντρών ξεδιπλώνονται μπροστά μου οι ίδιες οι εικόνες, ο ορατός κόσμος αυτού του κολαστηρίου. Η περιγραφή του ηχοτοπίου είναι αντιπροσωπευτική του ιδιότυπου αναμορφωτικού πειράματος στη Μακρόνησο, του πολιτικού εγχειρήματος του καθεστώτος της πλήρους πολιτισμικής επιβολής. Η πολιτισμική επιβολή ορίζεται από τους εξόριστους συχνά στις αφηγήσεις τους ως αλλαγή ιδεών τρόπου σκέψης και ύπαρξης που επιβάλλεται με όλες τις βασανιστικές μεθόδους της εξορίας. Η προσπάθεια της πολιτισμικής αναμόρφωσης εκδηλώνεται χαρακτηριστικά στην Μακρόνησο όπου πρώην κρατούμενοι δηλωσίες, μέσα από την διαδικασία των ασύλληπτων σωματικών και ψυχολογικών μαρτυριών, γίνονται ακόμα και βασανιστές των πρώην συντρόφων τους.

Ο ήχος, στις πραγματικές και συμβολικές του διαστάσεις, κατέχει κυρίαρχο ρόλο στην ψυχολογική βία, στην αποδόμηση τόσο της προσωπικότητας όσο και της συλλογικότητας. Κι αυτό γιατί στοχεύει στην άρνηση συνολικά του «εαυτού» του κρατούμενου ατομικά και στην ιδεολογικοπολιτική αναμόρφωση των κρατουμένων συνολικά, στην αλλαγή τρόπου ύπαρξης στον κόσμο ακριβώς με όρους πολιτισμικής επιβολής. Ή όπως γράφει πολύ χαρακτηριστικά η Νίτσα: «Όπως ξέρουν όλοι η Μακρόνησος δεν ήταν ένας απλός τόπος εξορίας. (...) Σε μετέφεραν εκεί συγκροτημένο άνθρωπο και σε λίγο χρονικό διάστημα σε μετέτρεπαν σε μια ύπαρξη χωρίς καμιά οντότητα» (Γαβριηλίδου, 2004:19).

Έτσι, και το ηχοτοπίο της Μακρονήσου αναδεικνύει παραδειγματικά τις κοινωνικές σχέσεις, το πολιτισμικό και πολιτικό περιεχόμενο στο συμβολικό σύστημα της ανθρώπινης ομάδας που το δημιούργησε. Αν συμφωνήσει κανείς με την άποψη ότι «το κάθε ηχοτοπίο είναι δημιούργημα των ανθρώπων, που το συγκροτούν τη στιγμή που το προσλαμβάνουν ή το δημιουργούν» (Π. Πανόπουλος, 2005: 219), τότε αντιλαμβάνεται ότι στο τοπίο της Μακρονήσου συναντάμε το ηχοτοπίο της σιωπής και της πολιτισμικής επιβολής.

V. Μουσική, τρόπος ύπαρξης στην εξορία

Κλείνοντας αυτό το εθνογραφικό εγχείρημα και αναζητώντας την δική μου φωνή μέσα σε αυτό, δεν μπορώ παρά να την εντοπίσω στην γέφυρα της δυναμικής αλληλεπίδρασης του βιωματικού μου διαλόγου – τόσο στο πεδίο της έρευνας όσο και σε αυτό της γραφής – με τους πολιτικούς εξόριστους, άντρες και γυναίκες. Μέσα στο εθνογραφικό πεδίο της συλλογικής μνήμης, προσπάθησα να ανακαλύψω τον τρόπο που κατανοούν το περιγραφόμενο βιωματικό κόσμο της εξορίας και της μουσικής πραγματικότητας μέσα σε αυτή. Με άλλα λόγια προσπάθησα να αναδείξω, την σχέση μουσικής – πολιτικής εξορίας, στηριζόμενη στις «φωνές» των πολιτικών εξόριστων, με την μέθοδο και τις αρχές της εθνογραφικής προσέγγισης των φωνών της προφορικής ιστορίας.

Με αυτόν τον τρόπο, επιχείρησα να απαντήσω στα αρχικά ερωτήματα της μελέτης. Άκουσα προσεκτικά τον πολιτικό και μουσικό λόγο που αρθρώνουν απέναντι στο καθεστώς που τους θέτει βιαίως στην κατάσταση της εξορίας. Εξέτασα τον τρόπο και τον βαθμό επίδρασης του περιβάλλοντος στην μουσική έκφραση και την ταυτόχρονη και πάντα παρούσα επίδρασή της μέσα στο περιβάλλον. Παρακολούθησα τους τρόπους που μεθοδεύουν τις διαδικασίες της μουσικής πρακτικής απέναντι στο συγκεκριμένο απαγορευτικό τοπίο. Προσπάθησα να κατανοήσω τα νοήματα που δίνουν οι ίδιοι οι εξόριστοι στην δημιουργία και ακρόαση της μουσικής πραγματικότητας του εξόριστου χωρόχρονου, στην μουσική πρακτική του καθημερινού έγκλειστου και βάνανυσου βίου της εξορίας, στον τρόπο σκέψης τους και στην ανάσυρση των αναμνήσεων της μουσικής τους δραστηριότητας.

Με άλλα λόγια, ο στόχος της συγκεκριμένης μελέτης δεν ήταν η συλλογή, η καταγραφή και η παρουσίαση των μουσικών δεδομένων της εξορίας. Ο στόχος μου ήταν η ανάδειξη της πολυπλοκότητας του ιστορικού φαινομένου της εξορίας στη σχέση του με τη μουσική. Για αυτό το λόγο, αποπειράθηκα μια εθνογραφική προσέγγιση της μουσικής της εξορίας μέσα από την προφορική ιστορία των φορέων της, θεωρώντας ότι θα αναδυθεί πολύπλευρα ο περιγραφόμενος κόσμος των ανθρώπων που βίωσαν την εξόριστη καθημερινότητα και που οπωσδήποτε δικαιούνται να ομιλούνε για αυτόν. Οι συνομιλίες με τους ανθρώπους, γυναίκες και άντρες εξόριστους, θεωρώ ότι εξελίχθηκαν σε δυναμικές μορφές επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης που ανέδειξαν όψεις και πτυχές σε όλα τα εμπλεκόμενα δρώντα

μέρη του πεδίου. Έτσι σκεφτόμενη την ίδια την εθνογραφική διαδικασία, θα έλεγα τα παρακάτω.

Πρώτον, για τους συνομιλητές μου η εμπειρία της πολιτικής εξορίας δεν είναι απλά ένα κομμάτι ζωής του παρελθόντος που επανέρχεται αποστασιοποιημένο ή αποστεωμένο στο παρόν. Είναι μία ζωντανή εμπειρία που σημάδεψε και εξακολουθεί να σημαδεύει όλη την μετέπειτα – μέχρι και σήμερα – ζωή. Αυτή η εμπειρία μεταφέρεται στο παρόν ως συλλογική μνήμη της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου και οι συνομιλητές αναγνωρίζουν ότι είναι φορείς της ιστορίας. Είναι χαρακτηριστικό, λοιπόν, ότι ο αυτοαναφορικός λόγος – κατά κύριο λόγο – απουσιάζει ή αίρεται από τον συλλογικό λόγο. Το «εγώ» τοποθετείται στο «εμείς» των κοινών αντιλήψεων, ενεργειών, συμπεριφορών. Με λίγα λόγια, θα έλεγα, ότι στις προφορικές τους αφηγήσεις είναι ορατή «η μετάβαση από την ιστορικότητα του ατόμου στην ιστορικότητα της κοινωνίας» (Κυριακίδου – Νέστορος Α., 1987:181).

Ωστόσο, μέσα από τις συζητήσεις μας, ζωντάνεψαν οι ατομικές ιστορίες των εξόριστων. Απόκτησαν σάρκα και οστά άνθρωποι ξεχωριστοί και μοναδικοί μέσα στην ενιαία τους έκφραση. Αναδύθηκαν στο αφηγηματικό παρόν, οι προσωπικότητες των πολιτικών εξόριστων αναδεικνύοντας ότι το ατομικό είναι διαλεκτικά δεμένο με το συλλογικό. Όψεις αυτής της διαλεκτικής σχέσης παρουσιάστηκαν και στη μουσική. Η διαλεκτική αυτή σχέση πρέπει να διερευνηθεί περαιτέρω.

Επιπλέον, στο πρώτο κεφάλαιο είχα παρατηρήσει ότι το ιστορικό φαινόμενο, η ίδια η πραγματικότητα, της πολιτικής εξορίας πέρασε από διάφορα στάδια αντιμετώπισής της από την Ιστορία. Στις αφηγήσεις τους οι εξόριστοι φώτισαν αρκετά το συγκεκριμένο ζήτημα τονίζοντας ότι μέχρι και σήμερα δεν έχουν αναγνωριστεί επίσημα οι πολιτικές αιτιακές σχέσεις του φαινομένου της εξορίας. Αν αυτό ισχύει – που κατά τη γνώμη μου ισχύει – γενικά για την πραγματικότητα της πολιτικής εξορίας των εμφυλιακών χρόνων οι ίδιες συνομιλίες ανέδειξαν ότι για την ιστορική μουσική πραγματικότητά της έχουν γίνει μικρά βήματα προσέγγισης.

Μέσα από τις συνομιλίες αρχικά συνειδητοποίησα ότι η μουσική ήταν ένας σχετικά παρθένος χώρος στην ανάσυρση των αναμνήσεων. Αυτό που κυριαρχούσε ήταν το ιστορικό και πολιτικό περιβάλλον που τους θέτει στην εξορία, οι συνθήκες επιβίωσης, η οργάνωση της ζωής μέσα σε αυτή. Η μουσική υπήρχε και αυτή όπως όλοι οι άλλοι τρόποι ύπαρξης και οργάνωσης της ζωής. Δεν ήταν κάτι το ιδιαιτέρως ξεχωριστό στις αναμνήσεις των ανθρώπων.

Χωρίς να υποστηρίζω το αντίθετο, οφείλω να διαπιστώσω όμως ότι κατά τη διάρκεια των συζητήσεων η μουσική άρχισε να αποκτά όλο και μεγαλύτερο χώρο στις αφηγήσεις των ομιλητών. Θεωρώ, δε, ότι η Πλουσία, ως καλλιτεχνική προσωπικότητα, λειτούργησε καταλυτικά σε αυτό. Στιγμές, στιγμές ένιωθα ότι βυθιζόμαστε στις μουσικές αφηγήσεις και οι συνομιλητές απέδωσαν διαστάσεις στη μουσική που δεν απέδιδαν αρχικά. Με αυτό, καθόλου δεν υποστηρίζω ότι κατασκευάστηκε, μέσα από τον διάλογο, μία καινούρια μουσική πραγματικότητα που δεν υπήρχε εξ' αρχής. Αντίθετα, πιστεύω ότι η δυναμική αλληλεπίδραση της προφορικής επικοινωνίας ανέσυρε, σημαντικά, το μουσικό βίωμα του παρελθόντος στο παρόν μιας συμπαγούς βιωμένης εμπειρίας της εξορίας⁷⁷.

Επομένως, ενισχύθηκαν ακόμα περισσότερο οι αρχικές σκέψεις. Η μουσική όπως προσπάθησα αναλυτικά να περιγράψω στο τρίτο κεφάλαιο είναι παρούσα στην καθημερινή αλληλεπίδραση και αλληλεγγύη των ανθρώπων. Με άλλα λόγια η μουσική δραστηριότητα, ανάμεσα σε όλες τις άλλες, αναλαμβάνει σαφώς τον ρόλο της επιβίωσης σε μια σκληρή πραγματικότητα. Γίνεται τρόπος ύπαρξης που δεν μπορεί να διασπαστεί από την ζωή και μάλιστα τρόπος επιβίωσης σε αυτή την εξόριστη ζωή. Σε αυτό έγκειται και η σημαντικότητά της.

Η επιβίωση όμως στην πολιτική εξορία είναι για τους συνομιλητές μου μία πολιτική επιλογή ζωής. Το γεγονός ότι η μουσική είναι τρόπος επιβίωσης στην εξορία με αναγκάζει να την προσεγγίσω, σε ένα δεύτερο επίπεδο, στην σχέση της με την πολιτική επιλογή των εξόριστων. Η σχέση μουσικής έκφρασης – πολιτικής επιλογής, θεωρώ, ότι δεν προσεγγίζεται αυθαίρετα, δεν στηρίζεται σε μια μεταφορική ερμηνεία των λόγων των εξόριστων. Αντίθετα, τροφοδοτείται από τον ξεκάθαρο, κυριολεκτικό πολιτικό τους λόγο. Αυτή ακριβώς η παραδοχή της εξόριστης κατάστασης ως κατεξοχήν πολιτικής κατάστασης, στον αφηγηματικό λόγο των συνομιλητών μου, και η επιδίωξη της επιβίωσής τους μέσα σε αυτή, ως πολιτική στάση συνώνυμη της ίδιας της ζωής με αναγκάζει να διερευνήσω ακριβώς αυτές τις πολιτικές πτυχές που αναδύονται στην μουσική. Πρώτον, να εντοπίσω τα πολιτικά συμφραζόμενα που νοηματοδοτούν την μουσική. Δεύτερον, να αναδείξω τον ρόλο της μουσικής στην παραμονή και άρα στην πολιτική τους επιβίωση στην εξορία. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια και σαν σύνοψη κάποιων ήδη διατυπωμένων σκέψεων ή διαπιστώσεων προσεγγίζω την συγκεκριμένη σχέση μουσικής – πολιτικής.

⁷⁷ Για την συμπαγή, αδιάσπαστη εμπειρία και πρόσληψη του κόσμου βλ. και Λαλιώτη και Παπαπαύλου, 2010:298

Στις αρχικές σκέψεις, είχα διατυπώσει την άποψη ότι η επιβολή της εξορίας στις δεδομένες ιστορικές συνθήκες δημιουργεί τις προϋποθέσεις συγκρότησης μιας ενιαίας συλλογικότητας που στηρίζεται στην έκφραση της πολιτικής αντίστασης και της επιβίωσης της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Η μελέτη των συνθηκών διαβίωσης ανέδειξε ότι οι εξόριστοι – στην πολλαπλότητα και πολυφωνία τους – πράγματι εκφράζονται ως μία ενιαία συλλογικότητα, στη βάση της πολιτικής συγκρότησης και πάλης απέναντι στο πολιτικό καθεστώς. Ο Π. Βόγλης επίσης γράφει ότι «Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου πολέμου, το κοινό παρελθόν της Αντίστασης δεν γίνεται αντικείμενο αμφισβήτησης ή κριτικής μεταξύ των πολιτικών κρατουμένων και συνιστά τον ακρογωνιαίο λίθο της ταυτότητάς τους» (Π. Βόγλης, 2004:298). Άμεσα τίθενται τα παρακάτω ερωτήματα. Εντοπίζεται αυτή η πολιτική διάσταση των εξόριστων στη μουσική; Κι αν ναι, πώς εντοπίζεται; Πώς εκφράζεται ο πολιτικός «εαυτός» μέσα στην μουσική; Πώς ορίζει η μουσική την επιβίωση του πολιτικού «εαυτού»;

Ήδη, στις σελίδες του τρίτου κεφαλαίου, η σύνθετη διαπλοκή μουσικής και πολιτικής εκφράζεται σε διάφορες στιγμές των αφηγήσεων. Πίσω από κάθε μουσική περιγραφή και παράλληλα με αυτή εκδηλώνεται, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο φανερά, μια πολιτική αναφορά, μια συλλογική πολιτική επιδίωξη και έκφραση. Το ίδιο το γεγονός ότι η μουσική δραστηριότητα και διδασκαλία γίνεται και οργανωμένα, με συγκεκριμένη πολιτική καθοδήγηση, ενισχύει την άποψη ότι η μουσική κουλτούρα που δημιουργείται στην εξορία φέρει την σφραγίδα μιας ιδιαίτερης πολιτικής κουλτούρας εγκλεισμού στις εμφυλιακές και μετεμφυλιακές εξορίες.

Επιπλέον, στη βάση αυτής της οργάνωσης, οι ίδιες οι αισθητικές επιλογές του μουσικού και χορευτικού ρεπερτορίου έρχονται και αυτές να μεταφραστούν ως πολιτικές, ιδεολογικές επιλογές. Δεν είναι τυχαίο ότι η σύνθεση της παραδοσιακής λαϊκής κληρονομιάς με την λόγια έντεχνη κλασσική δημιουργία αναδεικνύεται σε ενιαίο αισθητικό πρότυπο στις εξορίες και στις φυλακές αντρών και γυναικών. Η καλλιέργεια αυτού του αισθητικού προτύπου απαντάει στις ποικίλες ανάγκες της πολλαπλής, υπό συνεχή διαμόρφωση, εξόριστης κοινότητας. Από τη μια μεριά, η παράδοση γίνεται τρόπος έκφρασης του αγροτικού πληθυσμού αλλά επίσης αναδεικνύεται σε νέο πεδίο πολιτισμικής μύησης του αστικού πληθυσμού της εξορίας που στηρίζεται στον σεβασμό στην λαϊκή κληρονομιά. Από την άλλη, η

επαφή με τα «υψηλά» έντεχνα δημιουργήματα της κλασσικής μουσικής τέχνης σχετίζεται με την πολιτισμική πρόοδο του πανανθρώπινου πολιτισμού. Η σύνθεση και των δύο απαντάται ως πνευματική χειραφέτηση του πολιτικά σκεπτόμενου ανθρώπου.

Ο Π. Βόγλης περιγράφοντας την οργάνωση των πολιτικών κρατουμένων παρατηρεί ότι «πρόκειται για μια διαδικασία ομογενοποίησης της πολλαπλότητας, νομιμοποίησης μιας ιεραρχίας και αποκλεισμού του διαφορετικού» (2004:294) ενώ σχετικά με τον πολιτισμικό μετασχηματισμό των κρατουμένων αναφέρει ότι «το εγχείρημα του πολιτισμικού μετασχηματισμού των κρατουμένων με βάση τα πρότυπα των μορφωμένων κομματικών στελεχών από τις πόλεις έμεινε μετέωρο. Η πολιτισμική ζωή των κρατουμένων μπορεί να περιγραφεί ως υβριδική, ως μια συρραφή αρκετών προτύπων, λόγω της υψηλής κινητικότητας των κρατουμένων, του μικρού αριθμού ατόμων που μπορούσαν να αναλάβουν την οργάνωση τέτοιων πολιτιστικών δραστηριοτήτων, του σεβασμού του κόμματος για την λαϊκή κουλτούρα και την ανοχή στην συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμικών τάσεων» (2004:304).

Θα συμφωνήσω με την περιγραφή της υβριδικής κατάστασης της πολιτισμικής ζωής των εξόριστων. Και δεν θα μπορούσε αυτή να είναι αλλιώς αν αναλογιστεί κανείς ότι η πολιτική εξορία είναι πράγματι τόπος εγκλεισμού ενός πολλαπλού και ταυτόχρονα υπό διαρκή διαμόρφωση και μετακίνηση «υποκειμένου» (Βόγλης, 2004:295) και μάλιστα τόπος προσωρινού εγκλεισμού. Ωστόσο, θεωρώ ότι στην παραπάνω διατύπωση ο πολιτισμικός μετασχηματισμός προσεγγίζεται, από τον συγγραφέα, ποσοτικά. Αντιμετωπίζεται σαν ένα γεγονός με αρχή, μέση και τέλος, σαν ένα εγχείρημα που έμελλε να εκπληρωθεί μέσα στις συγκεκριμένες προσωρινές συνθήκες και μάλιστα με όρους κομματικής επιβολής.

Στις αφηγήσεις των εξόριστων, ωστόσο, δεν φαίνεται – ιδιαίτερα – ότι η πρόθεση του Κομμουνιστικού Κόμματος είναι ο ολικός πολιτισμικός μετασχηματισμός των εξόριστων, στην ομογενοποίηση ή τον αποκλεισμό του διαφορετικού. Σαφώς, παρουσιάζεται η πολιτική κατεύθυνση – μέσα και από την μουσική πρακτική – της πολιτισμικής προόδου ως μέρους της πολιτικής προόδου. Θεωρώ, όμως, ότι περιγράφεται ως τέτοια, δηλαδή ως πνευματική πρόοδος και όχι ως κομματική επιβολή ενός πλήρους πολιτισμικού μετασχηματισμού που ούτως ή άλλως δεν θα μπορούσε να επιτελεσθεί.

Η ίδια διατύπωση υποβιβάζει, επιπλέον, τον ρόλο των πολλαπλών αλλά και αναμφισβήτητα ενεργών υποκειμένων της εξορίας στην καθοδήγησή τους από μία πεφωτισμένη ή κομματική μικρή ηγεσία διανόησης. Χωρίς διάθεση εξιδανίκευσης ή πρόθεση εξωραϊσμού, αλλά αναστοχαζόμενη τις μουσικές φωνές των γυναικών, θα διατύπωνα τις εξής παρατηρήσεις. Πρώτον, η προσφορά των πνευματικών προσωπικοτήτων αφενός, βρίσκονται σε πληθώρα αφετέρου, σαφώς και μεταμορφώνουν το πολιτισμικό τοπίο στην εξορία, όπως παρουσιάστηκε στο πρόσωπο και της μουσικού Έλλης Νικολαΐδου. Δεύτερον, η μύηση στα μουσικά κλασσικά δημιουργήματα δεν συντελέστηκε με όρους επιβολής αλλά βρήκε ενθουσιώδη και ευρεία αποδοχή από τις εξόριστες. Τρίτον, στη μουσική πρακτική όπως και σε κάθε πρακτική του καθημερινού συλλογικά οργανωμένου βίου της εξορίας μετέχουν και αναλαμβάνουν ρόλους το πλήθος των γυναικών, ανεξάρτητα από το μορφωτικό ή κοινωνικό τους επίπεδο. Η Πλουσία, για παράδειγμα, η νεαρή και άπειρη χορεύτρια μαθαίνει και ταυτόχρονα διδάσκει και διοργανώνει χορευτικές επιτελέσεις στην εξορία.

Κλείνοντας την παρένθεση, με τις συμφωνίες ή τις διαφωνίες μου, γενικά θα έλεγα ότι οι επιλογές του μουσικού ρεπερτορίου αναμφίβολα είναι πολιτικές επιλογές ως εξής: ενισχύουν την συλλογική έκφραση του πολλαπλού, ενεργού υποκειμένου στην βάση μιας προοδευτικής αισθητικής καλλιέργειας με πολιτικές αναφορές και δυναμώνουν την πολιτική πάλη της παραμονής στην εξορία.

Στον αντίποδα των αισθητικών επιλογών βρίσκεται το ρεμπέτικο τραγούδι. Ποιοι είναι οι λόγοι της αισθητικής του απουσίας μέσα στην εξόριστο αλλά και αφηγηματικό χώρο; Γιατί είναι αλήθεια ότι η απουσία του συγκεκριμένου είδους δεν αναλύεται στον αφηγηματικό λόγο, ειδικά, των γυναικών ως ρητή αισθητική άρνηση. Περισσότερο αναφέρονται σε αυτό υπαινικτικά ως μη κοινωνικά αποδεκτό είδος – αναγνωρισμένο όπως σήμερα – ή όταν το εντοπίζουν στις αισθητικές επιλογές των βασανιστών, τις επιλογές των οποίων συλλήβδην καταδικάζουν. Ο Γιώργος Φαρσακίδης εστίασε λίγο περισσότερο στο θέμα αναφέροντας ότι, η πολιτιστική επιτροπή των εξόριστων στον Άη Στράτη, πολέμαγε το μπουζούκι και το ρεμπέτικο τραγούδι, με μια – κατά την γνώμη του – δόση υπερβολής. Δεν ανέφερε εκτενώς τους λόγους αυτής της «επίσημης» αποστροφής, ενώ περιέγραψε τις δικές του προσωπικές ακροάσεις και άλλων συνεξοριστών του ως μικρές διαφυγές.

Ωστόσο, οι λόγοι της απουσίας ή περιορισμένης παρουσίας του συγκεκριμένου είδους είναι αρκετοί και εντοπίζονται, κατά τη γνώμη μου, και πάλι

στην εκφορά της πολιτικής συγκρότησης των εξόριστων, στις πολιτικές επιδιώξεις τους, στο συλλογικό πολιτικό λόγο που αρθρώνουν μέσα στον έγκλειστο εξόριστο αλλά και στον κοινωνικό χώρο. Έτσι, η συγκεκριμένη αντιμετώπιση, στη ενδεικτική της αναφορά, μια και το θέμα χρήζει μιας αναλυτικότερης προσέγγισης, ερμηνεύεται ως άρνηση της κοινωνικής ταύτισης των πολιτικών έγκλειστων εξόριστων με τον χώρο της έγκλειστης παρεκβατικότητας του περιθωρίου, του λούμπεν – με μαρξιστικούς όρους – προλεταριάτου⁷⁸. Και είναι ενδεικτικό ότι οι γυναίκες πολιτικές εξόριστες απεχθάνονταν κυριολεκτικά αυτή την – συχνά εσκεμμένη από τις αρχές στα τμήματα μεταγωγών – ταύτισή τους με τις ποινικές κρατούμενες, θα έλεγα, όπως ο διάλογος το λιβάνι⁷⁹.

Ο Π. Παναγιωτόπουλος περιγράφει ότι οι έγκλειστοι κομμουνιστές «διατυπώνουν, έναν λόγο που αφενός πλαισιώνει αρνητικά το ρεμπέτικο τραγούδι και αφετέρου, απαξιώνει την δυνατότητα χρήσης του ως μέσου αντίστασης, παράγοντας έτσι την τόσο συμβολική όσο και πρακτική αρνητικότητα για το είδος» (Παναγιωτόπουλος Π., 1996:272). Με άλλα λόγια, στην άρνηση του ρεμπέτικου βρίσκουμε την έκφραση δύο ανόμοιων κόσμων και υποκειμένων. Από την μια μεριά, ο κόσμος του ρεμπέτικου είναι το υποκειμενικό σύμπαν που εκφέρει τον αυτοαναφορικό λόγο της ατομικής διαφυγής από την πραγματικότητα. Αυτή η διαφυγή αρθρώνεται στον ρητορικό λόγο της μοίρας, του προσωπικού πόνου, της χρήσης ουσιών. Από την άλλη, οι πολιτικοί εξόριστοι αξιώνουν, μέσα στο συλλογικό τους λόγο, μια συλλογικότητα, ένα συλλογικό σύμπαν. Ο προσωπικός πόνος ερμηνεύεται ως συλλογικός πόνος προερχόμενος από την κοινωνική αδικία. Από αυτή την άποψη, δεν είναι τυχαίο ότι τους είναι πιο προσφιλή τα λαϊκά τραγούδια, ενός Τσιτσάνη ή ενός Καλδάρα⁸⁰, που προσδίδουν στον πόνο μία κοινωνική έως και πολιτική αιτιακή σχέση⁸¹. Ανάλογα, και ο εγκλεισμός των πολιτικών εξόριστων είναι

⁷⁸ Για το λούμπεν προλεταριάτο βλ. Μαρξ και Ένγκελς, 2005:38

⁷⁹ Η Νίτσα μου περιέγραψε πόσο πικράθηκε όταν, κατά την σύλληψή της, ρωτήθηκε αν είναι «ποινική» ή «πολιτική»: «Τι είστε», λέει, «πολιτική ή των ηθών;» Και όταν το άκουσα μου ήρθε ταμπλάς. Λέω, ήμαρτον πού βρίσκομαι, ρωτάνε αν είμαι των ηθών; Μα τόσο πια!

⁸⁰ Όπως το *Κάποια μάνα αναστενάζει*, του Τσιτσάνη σε στίχους Μπάμπε Μπακάλη (απαγορεύτηκε από την Αστυνομική Διεύθυνση Πειραιώς το '47) που το τραγουδούν οι άντρες κατά την μεταφορά τους στη Μακρόνησο, χρησιμοποιώντας και στιχουργικές παραλλαγές. Επίσης το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* του Καλδάρα που το τραγουδάνε χωρίς τους λογοκριμένους στίχους του.

⁸¹ Για την προσφιλή αντιμετώπιση αυτών τραγουδιών βλ. και Ν. Γεωργιάδης, 1993:175, 191, Νίκος Μάργαρης, 1966: τ. α' 570, Ηλίας Λέγγερης στο *Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος*, τ. γ' 562, 563.

Επίσης για την μετεξέλιξη του ρεμπέτικου σε κοινωνιολογικό είδος με το τσιτσανικό υπόδειγμα που κοινωνικοποιεί τον καημό, τον κάματο και τις μουσικές αναφορές στην εργατιά βλ. και Π. Παναγιωτόπουλος, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, 1996: 298.

η αναγνώριση της συνέχισης της πολιτικής πάλης για την αλλαγή της κοινωνικής και όχι της ατομικής πραγματικότητας⁸².

Το πνεύμα της μουσικής καλλιέργειας και διαφώτισης στην εξορία πλαισιώνει συνολικά αυτή ακριβώς η παραδοχή του εγκλεισμού ως συνέχιση της πολιτικής πάλης. Πράγματι, οι μουσικές αισθητικές επιλογές της εξορίας έρχονται να αναδείξουν ότι ο έγκλειστος εξόριστος χρόνος είναι μία προσωρινή κατάσταση κατά την οποία ο εξόριστος οφείλει να διατηρήσει και να ενισχύσει τις δυνάμεις του, να τις μετατρέψει σε πνευματική προς μελλοντική πολιτική χρήση αξία στην ελεύθερη ζωή. Και είναι γεγονός ότι ειδικά για τους έγκλειστους κομμουνιστές η μελλοντική αυτή ελεύθερη ζωή – στο βαθμό που ο εμφύλιος δεν είχε ακόμα κριθεί – σηματοδοτούσε ελπίδες για την πολιτική αλλαγή της κοινωνίας.

Στα ίδια πολιτικά πλαίσια της παραμονής στην εξορία εκφράζεται, θα έλεγα στην αντιφατικότητά της, και η αποφυγή της ευθείας πολιτικής σύγκρουσης μέσω του τραγουδιού. Σχολιάστηκε, πολύ χαρακτηριστικά, ότι οι πολιτικοί εξόριστοι δεν τραγουδούν τα τραγούδια του αντιστασιακού τους αγώνα, τα αντάρτικα τραγούδια παρότι αυτά εκφράζουν κατεξοχήν τα πολιτικά οράματα και τους στόχους τους. Ο λόγος είναι η προφανής αποφυγή της ευθείας σύγκρουσης με τις αρχές που θα δημιουργούσε αφορμή για απαγόρευση της όποιας έκφρασης ακόμα και βασανισμό ή απομόνωση με στόχο πάντα την υπογραφή της δήλωσης. Έτσι, η ομολογούμενη αυτοσυγκράτηση, αυτολογοκρισία των εξόριστων ουσιαστικά, ισοδυναμεί με αποφυγή της όποιας παρεκβατικής συμπεριφοράς που θα μπορούσε να τους θέσει εκτός εξορίας και επομένως και εκτός πολιτικής πάλης. Εδώ, η τραγουδιστική αποσιώπηση της ταυτότητας του «αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης», όσο κι αν φαίνεται αντιφατικό, τελικά ισοδυναμεί με έμπρακτη πολιτική αντίσταση που αναδεικνύει τις πολιτικές διαστάσεις της σιωπής⁸³.

Η πολιτική επιδίωξη της παραμονής στην έγκλειστη κατάσταση διατρανώνεται και στο πεδίο των συναισθημάτων, στη συναισθηματική διαφυγή που βρίσκει την ολοκλήρωσή της στην συλλογική τραγουδιστική και χορευτική

⁸² Στο ίδιο πνεύμα είναι και το ποίημα του Βάρναλη «Αϊ Στράτης» όταν στάλθηκε στην μεταξική διακτατορία του Αϊ Στράτη τον Οκτ. 1935 (απόσπασμα):

*Μαζί μας, τελευταίοι, με το βαπόρι
Πρεζάκηδες και λαθρέμποροι
Ξεπίτηδες, για να φανεί, πως ίσια
Λογιούνται η Λευτεριά με τα χασίσια!*

⁸³ Βλ. και Π. Πανόπουλος, 2005:228. Αναφέρεται στο έργο του ιστορικού Mark. M. Smith που εστιάζει στις πολιτικές διαστάσεις της σιωπής των σκλάβων στον αμερικάνικο νότο πριν τον εμφύλιο πόλεμο, ως δυναμικό πεδίο έκφρασης των κοινωνικών εντάσεων και συγκρούσεων.

δραστηριότητα της εξορίας. Η μουσική υπηρετεί την ανάδυση των συλλογικών συναισθημάτων των εξόριστων τόσο του πόνου όσο και – κυρίως – της διάλυσής του, της χαράς και της αισιοδοξίας, του έρωτα. Όλα αυτά τα συναισθήματα αναδύονται σαν μιμήσεις της ελεύθερης ζωής, σαν συλλογικές φαντασιακές διαφυγές. Αυτό, κατά τη γνώμη μου, εντοπίζεται τελικά σε όλες τις μορφές μουσικής έκφρασης στην εξορία των γυναικών, στην διδασκαλία, στη δημιουργία, στο τραγούδι, στις οργανωμένες και αυτοσχέδιες μουσικές επιτελέσεις. Τόσο μεταφορικά, συμβολικά όσο και κυριολεκτικά αυτές οι μουσικές διαφυγές αποτελούν ενσώματες εκφράσεις ελευθερίας⁸⁴. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο ότι η μουσική διαφυγή μεταφέρεται πολύ έντονα ως ενσώματη γλαφυρή περιγραφή στο αφηγηματικό παρόν των γυναικών.

Η συναισθηματική διαφυγή εκφράζεται πολύ παραδειγματικά στον αυτοσχέδιο παρεμβατικό χαρακτήρα των μουσικών εκφράσεων. Το μουσικό αυτοσχέδιο δρώμενο της διασκέδασης, η σάτιρα ή η στιγμιαία ομαδική τραγουδιστική απόκριση των γυναικών απέναντι στον υποκειμενικό πόνο της συνεξόριστης αποτελούν όπως έχω αναφέρει, κατ' αρχήν, συνειδητή πράξη ανθρωπιάς και συντροφικότητας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αποτελούν μέσα πολιτικής αλληλεγγύης και συνοχής. Επιπλέον, σε αυτές τις εκφράσεις προβάλλεται, είτε για να ανακουφιστεί είτε για να σατιριστεί, ο προσωπικός κόσμος της εξόριστης μέσα στην εξόριστη κοινότητα. Επομένως, η μουσική έρχεται να αναδείξει μία εγγενή των συνθηκών πραγματικότητα: ότι στο τοπίο της εξορίας δεν μένει τίποτα κρυφό μέσα στον κόσμο της υποκειμενικότητας. Ενισχύεται και μουσικά η παραδοχή του κόσμου της εξορίας ως κατεξοχήν συλλογικού σύμπαντος.

Αυτό το συλλογικό σύμπαν εκφράζεται και στην μεταφορά της εμπειρίας της εξορίας στο τραγούδι και στο χορό, μέσα από την ατομική δημιουργία. Γενικά, θα έλεγα, ότι οι ενσωματώσεις του βιώματος στον στίχο ή στην κίνηση του σώματος παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Από τη μια μεριά, αποτελούν καλλιτεχνικές παραδοχές της ίδιας της ζωής. Παραδοχές που, μέσα από την τέχνη, ξορκίζουν για να μετασχηματίζουν τα δεινά της εξόριστης ζωής. Έτσι αποκτούν θεραπευτική – για την κοινότητα – λειτουργία. Από την άλλη, η ατομική δημιουργία γίνεται υπόγεια πολιτική συλλογική καταγγελία της εξόριστης κοινότητας στη βάση των κοινών

⁸⁴ Αξίζει να σημειώσω ότι το σώμα είναι διαρκώς παρόν στις αναφορές των γυναικών. Η φροντίδα και διατήρησή του (υγιεινή, περίθαλψη, γυμναστική, χορός κ.λ.π.) σηματοδοτούσε την φυσική αντοχή ως ενσώματη έκφραση ελευθερίας απέναντι στην εξορία των κακουχιών και των βασάνων.

συνθηκών ζωής. Ειδικά τα τραγούδια που θεματοποιούν την εμπειρία της εξορίας παρουσιάζουν παραδειγματικά μία εγγενή λαϊκότητα. Κι αυτό γιατί η αντικατάσταση των στίχων γίνεται κατά τα πρότυπα της λαϊκής δημιουργίας. Ενώ, η δημιουργία είναι ατομική, τα στιχουργικά ερεθίσματα – φαίνεται ξεκάθαρα – ότι είναι οι προσλαμβάνουσες του προσωπικού μέσα στο συλλογικό της πραγματικότητας της εξόριστης κοινότητας. Από αυτή την άποψη, θα έλεγα, ότι το δημιουργικό άτομο, σε κάθε στιγμή, δεν είναι παρά ένας διαμεσολαβητής του πνεύματος της ομάδας. (Φ. Τερζάκης, 1990: 64)

Αλλοτε πάλι, η πολιτική καταγγελία αποκτά περισσότερο ρεαλιστικές διαστάσεις μέσω της μουσικής. Το τραγούδι γίνεται φανερή αντίσταση απέναντι στο καθεστώς. Μετατρέπεται σε ειρωνική διάθεση των γυναικών απέναντι στο εχθρικό υποκείμενο των βασανιστών⁸⁵. Η μουσικοθεατρική σάτιρα επίσης περιλαμβάνει έκδηλα στοιχεία πολιτικής καταγγελίας. Αλλά και οι εορτασμοί των εθνικών επετείων αποτελούν, αναμφισβήτητα, πυρήνα πολιτικής συσπείρωσης και διαφώτισης των εξόριστων γυναικών αλλά και πεδίο ιδεολογικο-πολιτικής αντιπαράθεσης με το κράτος που τους εκτοπίζει, όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στο τρίτο κεφάλαιο.

Όλες οι παραπάνω πολιτικές πτυχές της μουσικής έκφρασης των εξόριστων δημιουργούν ένα πλαίσιο δυναμικής αλληλεπίδρασης απέναντι στο εχθρικό κράτος. Ακόμα περισσότερο, συγκροτούν ένα πολιτισμικό σύστημα κοινωνικών σχέσεων με αμοιβαίες αλληλεπιδράσεις στη βάση της πολιτικής αντιπαράθεσης. Κατ' επέκταση, μέσα στο ιστορικό τοπίο της εξορίας εμφανίζονται δύο πολιτισμικοί αντικρουόμενοι τύποι: αυτός της συλλογικότητας των εξόριστων και αυτός του Κράτους. Από αυτή την άποψη γίνεται απόλυτα κατανοητή η απαγόρευση της οποιασδήποτε μουσικής έκφρασης μέσα στην πολιτισμική «αναμόρφωση» της Μακρονήσου. Η απαγόρευση είναι η παραδοχή του καθεστώτος ότι η μουσική έκφραση αποτελεί ένα επιπλέον ισχυρό όπλο στην υπηρεσία του πολιτικού αντιπάλου. Τόσο η επιβολή της ολοκληρωτικής σιωπής όσο και η σαρωτική, ηχητική επιδρομή της στρατιωτικής πειθαρχίας είναι τα υλικά διαμόρφωσης του αντίπαλου πολιτισμικού συστήματος του Κράτους. Ενός συστήματος που γίνεται αποτελεσματικό όπλο στην πολιτισμική και επομένως και στην πολιτική αποδόμηση των εξόριστων.

⁸⁵ Θυμίζω ενδεικτικά το περιστατικό του ομαδικού τραγουδιού στη Μακρόνησο στο καψόνι της αφάνας.

Από αυτή την άποψη, θα παρουσίαζε εξαιρετικό ενδιαφέρον η περαιτέρω μελέτη του επιβαλλόμενου ηχοτοπίου όπως διαμορφώνεται στην Μακρόνησο κατά τις εορταστικές φιέστες του καθεστώτος, το '48 – 50. Κι αυτό γιατί, και στις συγκεκριμένες φιέστες, εκδηλώνεται πανηγυρικά, μεταφορικά και κυριολεκτικά, όλο το μακρονησιώτικο εγχείρημα. Ο ποιητής Γ. Ρίτσος λέει για την Μακρόνησο: «στο Μακρονήσι δεν παραβιαστήκανε τα ανθρώπινα δικαιώματα, δεν βασανιστήκανε, δεν εξανδραποδίστηκαν και δεν σκοτωθήκανε εκατοντάδες περίλαμπροι λαϊκοί αγωνιστές. Στο Μακρονήσι έγινε απόπειρα να βιαστεί το ελληνικό έθνος. Και το βιασμό, τον εννοώ όπως τον εννοείτε κι εσείς. Να αλλάξουν σκέψη, φρόνημα, συνείδηση και τρόπο ζωής οι Έλληνες. Να δεχτούνε το δόγμα Τρούμαν και να υποταχτούν στον αμερικάνικο ιμπεριαλισμό»⁸⁶. Πράγματι, στη Μακρόνησο γίνεται πράξη η χυδαία επιβολή πολιτισμικών αξιών, η επίδοξη προσπάθεια του κράτους και των εξωτερικών συνεργατών του να «αναμορφώσει» κοινωνικοπολιτικά τον κόσμο εντός αλλά και εκτός στρατοπέδου.

Από την άλλη, η Μακρόνησος, παρά την επιβολή, γίνεται κιβωτός πολιτισμικών αξιών. Γίνεται τόπος σημαντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, τόπος συνάντησης της τέχνης με την ιστορία. Η βιωμένη εμπειρία των εξόριστων καλλιτεχνών γίνεται τέχνη οριακή. Αυτοί, μετατρέπουν την τραγική, επική, ελεγειακή και σκωπτική πλευρά της Μακρονήσου σε ποίημα, λογοτέχνημα, μουσική, εικαστικό δημιούργημα. Μετατρέπουν την ιστορία σε τέχνη.

Παράλληλα η Μακρόνησος, που σε αυτήν βρίσκει κανείς το πιο σκληρό πρόσωπο κάθε πολιτικής εξορίας, γίνεται πηγή έμπνευσης της νεότερης μουσικής δημιουργίας, στο μουσικό έργο των νεότερων συνθετών που εκφράζουν με την τέχνη τους το ιστορικό, την βαναυσότητα της Μακρονήσου και κάθε πολιτικής εξορίας⁸⁷. Έτσι, αποτυπώνεται η αποφασιστική επίδραση του φαινομένου της Μακρονήσου, της συνθήκης της εξορίας, εν γένει, και στην έντεχνη μουσική δημιουργία. Αυτή η επίδραση του κοινωνικοπολιτικού λόγου πάνω στον μουσικό λόγο που αρθρώνεται συγχρονικά ή αργότερα αποτελεί αναμφίβολα εξαιρετικό θέμα εθνογραφικής ή μουσικολογικής μελέτης⁸⁸.

⁸⁶ Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη: 367 (Μιλώντας σε μια επιτροπή γαλλική που είχε έρθει στον Άη-Στράτη μετά το '50 και του έφερνε ένα χαιρετισμό από τον Αραγκόν).

⁸⁷ Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής: *Πρώτη Συμφωνία*, Μίκη Θεοδωράκη (αρχίζει την σύνθεση στην εξορία της Ικαρίας το '48, συνεχίζει στη Μακρόνησο το '49 και ολοκληρώνεται το '53), *Καντάτα για τη Μακρόνησο*, Θ. Μικρούτσικου σε ποίηση Γ. Ρίτσου και Βλ. Μαγιακόφσκι (1976), *Καπνισμένο Τσουκάλι*, Χ. Λεοντή σε ποίηση Γ. Ρίτσου (1975).

⁸⁸ Για τη μουσικολογική μελέτη στο έργο του Μ. Θεοδωράκη βλ. και Stiga Kalliopi, 2009.

Ακόμα περαιτέρω, θα έλεγα ότι οδεύοντας προς το τέλος της συγκεκριμένης ερευνητικής προσπάθειας κλείνει ένας κύκλος αρχικών ερωτημάτων και ταυτόχρονα ανοίγει ένας νέος κύκλος θεωρητικού προβληματισμού. Το ίδιο το γεγονός της πολιτισμικής επιβολής και μέσω της μουσικής στην εξορία διαμορφώνει επιπλέον σκέψεις. Πώς ορίζεται αυτή η πολιτισμική επιβολή και πώς λειτουργεί στο εκτός τοπίου εξορίας; Εγείρει την προσπάθεια μιας συλλογικής αντίστασης εκτός εξορίας ή επιδρά σαρωτικά προς μια πολιτισμική καταστολή; Με άλλα λόγια, πώς επικοινωνείται η πολιτισμική έκφραση των εξόριστων μέσα στο πολιτισμικό συνεχές των μετέπειτα εξελίξεων;

Επιπλέον, όλες αυτές οι εμπειρικές διαπιστώσεις του πεδίου που αφορούν την ανάκληση της μνήμης των συνομιλητών, ως συλλογική μνήμη μιας κοινότητας αλλά και την κουλτούρα που αναπτύσσεται μέσα σε μία κρίσιμη κατάσταση όπως είναι η εξορία, πόσο μπορούν να γενικευτούν στις κουλτούρες άλλων κοινοτήτων σε κρίσιμη κατάσταση; Τι εκφράζει – σε βάθος – η συλλογική μνήμη του παρελθόντος των ανθρώπων στη ζωή τους στο παρόν⁸⁹; Αυτά είναι μερικά μόνο από τα ερωτήματα που εγείρει προς το παρόν η ενασχόληση με το θέμα. Ακόμα περισσότερο τίθενται και άλλα ζητήματα γενικότερου θεωρητικού ανθρωπολογικού προβληματισμού που δεν έχουν ακόμα τεθεί ή και αν έχουν τεθεί δεν έχουν μελετηθεί σε βάθος. Στο τέλος της παρούσας εργασίας τίθεται, εκ των πραγμάτων, άνω τελεία.

Επιστρέφοντας στην καθημερινότητα της εξορίας, θα έλεγα ότι παρακολούθησα – ως ένα βαθμό – την συνομιλία μουσικής και περιβάλλοντος. Από την μια μεριά, εντόπισα τον πολιτικό εαυτό των εξόριστων στην μουσική πρακτική. Από την άλλη, ανέδειξα πτυχές της εμπλοκής της μουσικής στην προσπάθεια επιβίωσης αυτού του πολιτικού εαυτού. Πολύ περισσότερο όμως αυτό που απομένει σαν αποκρυστάλλωμα όλης της εθνογραφικής εμπειρίας είναι ότι ο μουσικός εαυτός των εξόριστων εκφέρεται και ως πολιτικός εαυτός που υφίσταται ούτως ή άλλως. Σκεφτόμενη ξανά τις αφηγήσεις των συνομιλητών μου θα έλεγα ότι, δεν θα μπορούσε να εντοπιστεί ο πολιτικός εαυτός στον μουσικό εαυτό χωρίς τα ιστορικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εξορίας. Κι αυτό γιατί αντιλαμβάνομαι ότι ο μουσικός εαυτός δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον πολιτικό ή όποιον άλλο εαυτό θεωρούν ότι φέρουν ή φέρουν οι συνομιλητές στην εξορία. Κατά τον ίδιο τρόπο και

⁸⁹ Για την μεταφορά του βιώματος του παρελθόντος στην σχέση του με τα βιώματα ή τις αντιλήψεις του παρόντος των συνομιλητών μου έγιναν ήδη κάποιες αναφορές. Ωστόσο, αυτό προφανώς δεν έγινε σε βάθος, μια και κάτι τέτοιο απαιτεί σίγουρα περισσότερο χρόνο στο πεδίο από αυτόν που διέθεσα καθώς και επιπλέον ερευνητικό και θεωρητικό προσανατολισμό.

το περιεχόμενο ή το νόημα της μουσικής είτε ως ήχος και ως έκφραση ανιχνεύεται, μέσω της ανθρωπολογικής μελέτης, στα εκάστοτε πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα (Πανόπουλος, 2005:18).

Σε κάθε περίπτωση, «όπου κι αν δοθεί η έμφαση είτε σε έναν ήχο οργανωμένο με ανθρώπινους τρόπους ή σε μια ανθρωπότητα οργανωμένη ηχητικά – είτε δηλαδή σε μια ακουστική εμπειρία που ερμηνεύεται κοινωνικά ή σε μια κοινωνική εμπειρία που εκφράζεται ηχητικά – γεγονός παραμένει πως η λειτουργία της μουσικής είναι να ισχυροποιεί τις ανθρώπινες σχέσεις, εκφράζοντας και τονίζοντας ορισμένες εμπειρίες που απέκτησαν σημασία στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων» (Μπλάκινγκ Τζ, 1981:88). Στην περίπτωση της πολιτικής εξορίας των γυναικών, τα συμφραζόμενα, της συλλογικής μνήμης της ζωής των εξόριστων νοσηματοδοτούν την κοινοτική ζωή στην μουσική έκφραση και την μουσική έκφραση στην ζωή της εξορίας. Με άλλα λόγια σηματοδοτούν την άρση των ορίων μεταξύ μουσικής και ζωής (Λαλιώτη και Παπαπαύλου, 2010) στην απλότητα των λόγων της Νίτσας *«αν δεν είχαμε το τραγούδι και την τσιμπίδα δεν θα αντέχαμε ούτε μια μέρα στην εξορία»*.

Εν κατακλείδι, η μουσική κουλτούρα της εξορίας αποτελεί αναμφίβολα συλλογική πολιτική έκφραση των εξόριστων γυναικών. Είναι η ομολογία μιας κοινής πολιτικής συλλογικότητας που ενεργοποιεί την απώθηση του τραυματικού βιώματος, αποτελεί δεξαμενή συλλογικής και ατομικής δημιουργίας, μορφοποιεί εγγενείς αντιστάσεις στο υπόγειο ή έκδηλο συγκρουσιακό χαρακτήρα του αντιρρητικού της λόγου, γίνεται ενσώματη απόδειξη ελευθερίας μέσα στην καταπίεση. Τελικά, η μουσική έκφραση γίνεται τρόπος ύπαρξης μέσα στην εξορία.

VI. Βιβλιογραφία

- Αβδούλος Στ. 1998. *Το φαινόμενο της Μακρονήσου*, Ελληνικά Γράμματα
- Αποστολοπούλου Ν. 1985. *Δεν δουλώνω...Δεν υπογράφω!*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα
- Αποστολοπούλου Ν. 1997. *Περήφανες κι αδούλωτες*, Εντός
- Baily J. 2005. *So Near, So Far: Kabul's Music in Exile*, Ethnomusicology Forum, Vol. 14, Issue 2
- Barz G., Cooley J.T. (edit.) 2008. *Shadows in the field*, Oxford University Press
- Βόγλης Π. 2004. *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας, οι πολιτικοί κρατούμενοι στον εμφύλιο πόλεμο*, Αλεξάνδρεια
- Γαβριηλίδου Ν. 2004. *Μακρόνησος, απόψε χτυπάνε τις γυναίκες, μαρτυρία*, Αθήνα
- Γεωργιάδης Ν. 1993. *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Σύγχρονη Εποχή
- Dielh K. 2002. *Echoes from Dharamsala: music in the life of a Tibetan refugee community*, University of California Press
- Fabian J. 2007. *Memory Against Culture, Arguments and Reminders*, Duke University Press
- Gilbert Sh. 2005. *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, (Oxford Historical Monographs.) New York: Clarendon Press of Oxford University Press
- Ηλιού Φ. 2000. «Οι βιωμένες ιστορίες και η ιστοριογραφική προσέγγιση» στο Μπουρνάζος – Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, το Παράδειγμα της Μακρονήσου*, Φιλίστωρ
- Θεοδώρου Β. (επιμ) 1976. *Στρατόπεδα Γυναικών, Εννέα θαμμένα τετράδια με αφηγήσεις κρατουμένων γυναικών στα στρατόπεδα Χίου, Τρίκερι, Μακρονήσου στα χρόνια του εμφυλίου πολέμου 1947 – 1951*, Αθήνα
- Κάβουρας Π. 2000. *Ο Προφορικός Λόγος ως Γραπτό Κείμενο, από την εθνογραφική συνέντευξη στην ανθρωπολογική ανάλυση. Η έρευνα του προγράμματος «Θράκη» (1995 – 2000)*, Αθήνα
- Καμαρινού Α.Κ. 2005. *Τα «πέτρινα» πανεπιστήμια, ο αγώνας για τη μόρφωση στις φυλακές και τις εξορίες, 1924 – 1974*, Σύγχρονη Εποχή
- Κυριακίδου – Νέστορος Ά. 1987. «Ο χρόνος της προφορικής ιστορίας», στο Metis, *Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 2, 1987, pp 177 – 188 (<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/metis>)

- Λάζαρης Β.Κ. 2003, «Εισαγωγή» στο τρίτομο συλλογικό έργο *Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος, τ.α΄, Σύγχρονη Εποχή*
- Λαλιώτη Β., Παπαπαύλου Μ. 2010, «γιατί κυλά στο αίμα μας», από το αρχαίο δράμα στο φλαμένκο, Κριτική
- Μαΐλης Μ. 2003, «Διεθνείς και Εσωτερικές Συνθήκες (1945 – 1950)» στο τρίτομο συλλογικό έργο *Μακρόνησος, Ιστορικός Τόπος, τ.α΄, Σύγχρονη Εποχή*
- Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος, τόμος α΄, Σύγχρονη Εποχή, 2003*
- Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος, τόμος β΄, Σύγχρονη Εποχή, 2003*
- Μακρόνησος Ιστορικός Τόπος, τόμος γ΄, Σύγχρονη Εποχή, 2006*
- Malkki L. 1995. *Purity and exile: violence, memory, and national cosmology among Hutu Refugees in Tanzania*, University Of Chicago Press
- Μάργαρης Ν. 1966. *Ιστορία της Μακρονήσου*, τόμοι δύο, εκδ. Δωρικός
- Μαργαρίτης Γ. 2000. «Το στρατόπεδο της Μακρονήσου: Η «Στρατιωτική» Περίοδος (1947 – 1949)» στο Μπουρνάζος – Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Φιλίστωρ
- Μαρξ Κ. και Ένγκελς Φ. 2005, *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, Σύγχρονη Εποχή
- Μαστρολέων – Ζέρβα Μ. 1986. *Εξόριστες: Χίος - Τρίκερι - Μακρονήσι*, Σύγχρονη Εποχή
- Μαχαίρας Ευ. 1999. *Πίσω από το γαλανόλευκο παραπέτασμα, Μακρόνησος, Γιούρα και άλλα κάτεργα*, Προσκήνιο, Αθήνα
- Montejo V. 1999. *Voices From Exile: Violence in Modern Maya History*, University Of Oklahoma Press, Norman
- Μπαρτζιώτας Β. 1979. *Εθνική Αντίσταση και Δεκέμβρης 1944, ιστορικό δοκίμιο*, Σύγχρονη Εποχή
- Μπλάκινγκ Τζ. 1981. *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη
- Μπουρνάζος – Σακελλαρόπουλος (επιμ.) 2000. *Ιστορικό τοπίο και ιστορική μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Εκδόσεις Φιλίστωρ, Αθήνα
- Μπουρνάζος Στ. 2000 «Ιστορικές προσεγγίσεις και αρχαιακές αναφορές», στο Μπουρνάζος – Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Φιλίστωρ
- Nettle B. 1986. *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, Κάλβος

- Παναγιωτόπουλος Π. 1996. «οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας» στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον
- Πανόπουλος Π.(επιμ.) 2005. *Από τη Μουσική στον Ήχο, εθνογραφικές μελέτες των S. Feld – M. Roseman – A. Seeger*, Αλεξάνδρεια
- Παπαδούκα Ολ. 2006. *Γυναικείες φυλακές Αβέρωφ*, Διογένης, Αθήνα
- Παπαθεοδώρου Γ. 2000. «Η «Πυκνοκατοικημένη Ερημιά» των Ποιητών της Μακρονήσου: Γραφές της εξορίας» στο Μπουρνάζος – Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη, το Παράδειγμα της Μακρονήσου*, Φιλίστωρ
- Παπαταξιάρχης Ευ. 1993. *Ανθρωπολογία και Παρελθόν, Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας*, Αλεξάνδρεια
- Ritchie D. 2003. *Doing Oral History, a practical Guide*, Oxford University Press
- Ρίτσου Γ. 1950. *Ποιήματα 1941 – 1958*, τ.β' Αϊ Στράτης, Κέδρος
- Στεφανίδου – Καρανικόλα Ε.(επιμ.) 2006. Σύλλογος Πολιτικών Εξόριστων Γυναικών, *Στρατόπεδα Γυναικών, Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Αϊ – Στράτης 1948 – 1954*, Αλφειός
- Stiga K. 2009a. «*The music of exile of Mikis Theodorakis: the Eternal Voice of Freedom...*», in : *Popular Music Worlds, Popular Music Histories*, 15th Biennial Conference of International Association for the Study of Popular Music (IASPM); Liverpool; U.K.
- Stiga K. 2009b. «*Mikis Theodorakis: when the Song of a People becomes The Song of the Earth*»,in *Poetics and Politics of Place in Music*; 40th Baltic Musicological Conference; Lithuanian Composer's Union, Vilnius, Lithuania and Umweb Publications, Helsinki Finland
- Τερζάκης Φ. 1990. *Σημειώσεις για μια ανθρωπολογία της μουσικής*, Πρίσμα
- Tonkin E. 1993. *Narrating our Pasts, The Social Construction of oral History*, Cambridge University Press

Ηχητικό υλικό

Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ, χορωδία πολιτικών κρατουμένων γυναικών 1948–1952, παραγωγή Protasis

Οπτικοακουστικό υλικό

Δημητρίου Α. 2008, *Πουλιά στο βάλτο*, (ντοκιμαντέρ)

Δημητρίου Α. 2009, *Η ζωή στον βράχο*, (ντοκιμαντέρ)

Johnson S, «Oral History Research Method»

(<http://www.youtube.com/watch?v=nX1odZDA0gk>)