

# Εισαγωγή

Περί ραδιοφωνικής τέχνης, περί της διδασκαλίας της, περί της απουσίας της, αλλά και της σημασίας της στην Ελλάδα και περί της προσπάθειας συστηματοποίησης της ανάλυσης και της παρουσιάσής της μέσω ενός θεωρητικού συστήματος, βασισμένου στην αφηγηματικότητα των 3 επιπέδων/διαστάσεων, των νοηματοδοτήσεων κλπ. Περί των περιεχομένων ανά κεφάλαιο του βιβλίου.

120+180+60(ΑΠΟΘ)

180=60x3 ή 55+55+70

## ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

### Κεφάλαιο 1

### Ιστορική Αναδρομή Ραδιοφώνου

#### Σύνοψη

*Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφεται η τεχνολογική και κοινωνιολογική βάση πάνω στην οποία αναπτύχθηκε η ραδιοφωνική τέχνη, δηλαδή η γενική ιστορική εξέλιξη του ραδιοφωνικού μέσου. Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσονται θέματα που αφορούν από τη μία την τεχνολογική πλευρά του ραδιοφώνου και από την άλλη την κοινωνική του λειτουργία ως μαζικού μέσου κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και μέρους του 21<sup>ου</sup>.*

#### Προαπαιτούμενη γνώση

*Δεν απαιτείται προαπαιτούμενη γνώση για την κατανόηση του κεφαλαίου.*

### 1.1 Το ραδιόφωνο μέσα από την ιστορία του

Η πορεία του ραδιοφώνου στο χρόνο είναι μια συνάρτηση των κοινωνικών και τεχνολογικών εξελίξεων. Με άλλα λόγια, η ιστορική εξέλιξη του ραδιοφώνου εξαρτήθηκε από παράλληλες εξελίξεις στους τομείς της κοινωνίας (κοινωνικά ρεύματα), της τεχνολογίας και εν μέρει της αισθητικής/τέχνης (καλλιτεχνικά ρεύματα).

Το ραδιόφωνο ξεκίνησε ως μια συσκευή επικοινωνίας βασισμένη στις επιστημονικές ανακαλύψεις και τους πειραματισμούς του 19<sup>ου</sup> και των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στη συνέχεια, αναπτύχθηκε ως το κυρίαρχο μαζικό μέσο της εποχής του Μεσοπολέμου, φέρνοντας απίστευτη για την εποχή ταχύτητα στην πληροφόρηση, αμεσότητα και μια πρωτόγνωρη δύναμη λόγω της εξ αποστάσεως μετάδοσης του σήματός του, δίνοντας με αυτούς τους τρόπους νέα μορφή στη μαζική επικοινωνία. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σταδιακά παραμερίστηκε από την τηλεόραση ως το κυρίαρχο οικογενειακό μέσο ψυχαγωγίας και ενημέρωσης, όμως απέκτησε νέους ρόλους και εξειδικευμένες λειτουργίες στα πλαίσια μιας πιο προσωπικής χρήσης. Εν τέλει, ήρθε αντιμέτωπο και με την έλευση των ψηφιακών μέσων που κυριαρχούν από τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα στην καθημερινότητα των περισσότερων ανθρώπων και ενσωματώθηκε σε άλλες νεότερες τεχνολογίες στα πλαίσια της σύγκλισής τους, με αποτέλεσμα να είναι πλέον δύσκολο να διαχωρίζεται το ραδιοφωνικό περιεχόμενο από το podcast και άλλες μορφές audio streaming.

Όλες αυτές οι αλλαγές επέφεραν και αντίστοιχες αλλαγές στον τρόπο λειτουργίας του ραδιοφωνικού μέσου, το οποίο, παρά τις κατά καιρούς εκτιμήσεις, δεν έπαψε να υπάρχει, λόγω της απλότητάς του στο τεχνικό επίπεδο, αλλά και στο επίπεδο της προσοχής που απαιτεί από τον ακροατή λόγω της ηχητικότητάς του. Θα παρακολουθήσουμε παρακάτω αυτήν την πορεία μέσα από δύο βασικά πρίσματα: (α) την τεχνολογία που αξιοποίησε το ραδιόφωνο και (β) τις λειτουργίες του ραδιοφώνου ως μέσου (κοινωνικές χρήσεις), καθώς και τα μοντέλα πολιτικο-οικονομικής του λειτουργίας. Η εξερεύνηση αυτής της πορείας, του ραδιοφώνου ως ενός

καθαρά ηχητικού μέσου σε μια οπτικο-κεντρική κοινωνία, μας είναι χρήσιμη γιατί μέσα σε αυτήν την πορεία είναι που ξεκίνησε και πορεύτηκε και η ραδιοφωνική τέχνη, ως μια καθαρά ηχητική τέχνη που αξιοποιεί το ραδιοφωνικό μέσο.

## 1.2 Η εφεύρεση της ραδιοφωνικής τεχνολογίας

Παρά το γεγονός ότι υπάρχει μια κοινώς αποδεκτή ημερομηνία για τη λειτουργία του πρώτου ραδιοφωνικού σταθμού το 1920, δεν ισχύει το ίδιο για την εφεύρεση του ραδιοφώνου. Αντιθέτως, και καθώς πάνω στην εφεύρεση της ασύρματης μετάδοσης ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων εργαζόνταν ταυτόχρονα πολλοί επιστήμονες, η ημερομηνία αυτή ποικίλλει ανάλογα με την πηγή και πολλές φορές και την εθνικότητα του γράφοντος (Flichy 1995: 99). Ως πρώτος στη σειρά πολλών εφευρετών και επιστημόνων που εργάζονταν παράλληλα στην ίδια εφεύρεση (κάτι το οποίο παρατηρούμε και σε άλλες εφευρέσεις του β' μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα) τοποθετείται γενικά ο James Maxwell.

Επίσης, εδώ θα πρέπει να διαχωρίσουμε μεταξύ ραδιοτηλεγραφίας (δηλαδή ασύρματης τηλεγραφίας που χρησιμοποιεί τον κώδικα Morse), ραδιοτηλεφωνίας (ασύρματης τηλεφωνίας, που έχει ως βασική αρχή την ιδιωτική ένας-προς-έναν επικοινωνία) και ραδιοφωνίας (που είναι η ασύρματη μετάδοση ένας-προς-πολλούς) (Μπαρμπούτης 2001a: 32).<sup>1</sup>

### 1.2.1 Ραδιοφωνική τεχνολογία και ραδιοτηλεγραφία

Το ραδιόφωνο, για τη μετάδοση του σήματος ασύρματα αξιοποιεί τις βασικές αρχές των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων. Ο πρώτος που διατύπωσε σε θεωρητικό επίπεδο τον τρόπο μετάδοσης στο χώρο της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας, ήταν ο James Maxwell, στη «Δυναμική Θεωρία του Ηλεκτρομαγνητικού Πεδίου» (1864). Ωστόσο, ο πρώτος που επιχείρησε και κατάφερε να ανιχνεύσει τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα και συνεπώς να αποδείξει τη θεωρία αυτή πειραματικά ήταν ο Γερμανός φυσικός Heinrich Hertz, το 1887. Προς τιμήν του η μονάδα τιμής της συχνότητας ενός ηλεκτρομαγνητικού κύματος ονομάστηκε Hertz (Hz), όπου 1 Hz αντιστοιχεί σε 1 κύκλο ανά δευτερόλεπτο.

Τη δεκαετία του 1890 το ενδιαφέρον για τα «ερτζιανά» κύματα μεγαλώνει ύστερα και από την κατασκευή ενός ανιχνευτή ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων από τον Γάλλο φυσικό Edouard Branly (1890), την επίδειξη ενός δέκτη ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων από τον Oliver Lodge (1894), αλλά και από τα παράλληλα πειράματα του Ρώσου Alexandre Popov (1895), τα οποία πέτυχαν την ανίχνευση ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων στην ατμόσφαιρα κατά τη διάρκεια καταιγίδων.

Ωστόσο, από τον Maxwell ως τον Popov, η θεωρητική και πειραματική ανακάλυψη των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων δεν συνοδεύτηκε από κάποια πρακτική χρήση· οι συσκευές που κατασκευάστηκαν παρέμειναν στο επίπεδο της πειραματικής επίδειξης. Αυτός ο οποίος σκέφτηκε να αξιοποιήσει την νέα αυτή τεχνολογία για μια συγκεκριμένη χρήση, δηλαδή την ασύρματη τηλεγραφική επικοινωνία, ήταν ο Guglielmo Marconi. Ο Marconi ήταν ο πρώτος που έστησε ένα δίκτυο πομπών και δεκτών ραδιοτηλεγραφίας για να εξυπηρετήσει μια συγκεκριμένη ανάγκη, δηλαδή την επικοινωνία μεταξύ πλοίων και στεριάς και των πλοίων μεταξύ τους. Ως εκ τούτου, η εφεύρεσή του έγινε οικονομικά βιώσιμη και μπόρεσε να την αναπτύξει περαιτέρω, δημιουργώντας ένα παγκόσμιο μονοπώλιο. Οι προσπάθειες του Marconi ξεκίνησαν το 1894 στην Ιταλία (με τη μετάδοση ενός ασύρματου τηλεγραφικού μηνύματος σε απόσταση 2 χιλιομέτρων) και συνεχίστηκαν το 1897 στην Αγγλία, όπου και έστησε την οικονομική του αυτοκρατορία. Εκεί σταδιακά μεγάλωνε την απόσταση της μετάδοσής του, και το 1899 κατάφερε τη μετάδοση ενός μηνύματος από τη μία πλευρά της Μάγχης στην άλλη. Το 1901 έστειλε το πρώτο υπερ-ατλαντικό σήμα (το γράμμα S), από το Poldhu της Κορνουάλης στη Νέα Γη με τη βοήθεια ενός χαρταετού που υψώθηκε στα 122 μέτρα και έπαιξε το ρόλο της κεραίας. Η κορύφωση της ραδιοτηλεγραφίας ήρθε το 1912 με το ναυάγιο του *Τιτανικού*, πάνω στο οποίο υπήρχε ραδιοτηλέγραφος που πρόλαβε να εκπέμψει σήμα βοήθειας, χάρις στο οποίο σώθηκαν στη συνέχεια οι επιζώντες. Από τότε, αποφασίστηκε διεθνώς κάθε πλοίο να φέρει ραδιοτηλέγραφο.

---

<sup>1</sup> Γενικά οι όροι είναι περισσότερο διακριτοί σε άλλες γλώσσες.



**Εικόνα 1.1** Ο Guglielmo Marconi με τον ραδιοτηλέγραφο του (αριστερά ο πομπός, δεξιά ο δέκτης) το 1897. (Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marconi\\_and\\_his\\_wireless\\_apparatus\\_1897.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marconi_and_his_wireless_apparatus_1897.jpg))

### 1.2.2 Από τη ραδιοτηλεγραφία στη ραδιοφωνία

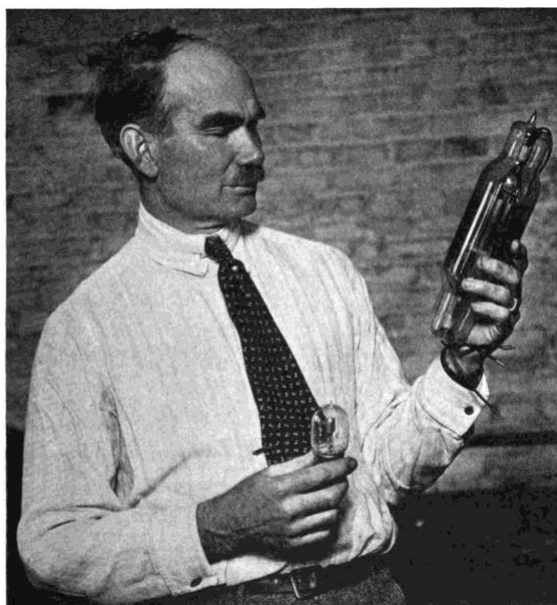
Το πέρασμα από τη ραδιοτηλεγραφία στη ραδιοτηλεφωνία αποτελεί το δεύτερο στάδιο στην εξέλιξη της ασύρματης επικοινωνίας και έγινε εφικτό όταν έγινε εφικτή και η δυνατότητα να μεταφέρουν τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα την ανθρώπινη φωνή και γενικότερα ένα ηχητικό σήμα (βλ. ενότητα 1.7 για τις τεχνικές λεπτομέρειες).

Ο Καναδός Reginald Fessenden, που είχε παλαιότερα εργαστεί με τον Edison, ήταν ο πρώτος που έκανε έρευνες για τη μετάδοση φωνής με τη βοήθεια ενός συνεχούς ηλεκτρομαγνητικού κύματος, από το 1900-1901. Ωστόσο, χρειάστηκε να εφευρεθεί πρώτα η δίοδος λυχνία από τον John A. Fleming (1904), πάνω στην οποία βασίστηκε ο Lee de Forest για να εφεύρει την τρίοδο λυχνία (audion) το 1906, η οποία μπορούσε και να μεταδώσει και να ενισχύσει φωνητικά σήματα. Η πρώτη γνωστή μετάδοση με την νέα τεχνολογία έγινε Παραμονή Χριστουγέννων από τον Fessenden, ο οποίος μετέδωσε κάποιον να μιλάει, μια γυναίκα να τραγουδάει, ύστερα κάποιον να διαβάζει ένα ποίημα, μετά ένα σόλο στο βιολί (Flichy 1995: 107).<sup>2</sup>

Ο Lee de Forest επίσης προωθεί την εφεύρεσή του με διάφορες μεταδόσεις. Το 1908 μεταδίδει μουσική από δίσκους γραμμοφώνου από τον Πύργο του Άιφελ σε μια ακτίνα 800 χιλιομέτρων, καταφέροντας με αυτόν τον τρόπο να δημοσιοποιήσει ευρέως την εφεύρεσή του. Μέχρι εκείνη την εποχή οι μεταδόσεις των Fessenden και de Forest έχουν ως παραλήπτες πλοία, σταθμούς ναυτικής επικοινωνίας που βρίσκονται στην ξηρά και ελάχιστους ερασιτέχνες. Το 1910, ο de Forest μεταδίδει ζωντανά από την Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης τον Enrico Caruso.

---

<sup>2</sup> Ο εκτελεστής του βιολιού αποδείχθηκε ότι ήταν ο ίδιος ο Fessenden.



**Εικόνα 1.2** Ο Lee de Forest με δύο μοντέλα από την τρίοδο λυχνία του (1906 και 1919). (Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lee\\_De\\_Forest\\_with\\_Audion\\_tubes.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lee_De_Forest_with_Audion_tubes.jpg))

Σε αυτή τη φάση, η κατασκευή ραδιοφώνων από ερασιτέχνες έχει αρχίσει να γίνεται της μόδας, ειδικά ανάμεσα σε έφηβα αγόρια. Είναι ένα κίνημα ραδιοερασιτεχνισμού, το οποίο διήρκησε μεταξύ 1906-1917. Οι ερασιτέχνες κατασκευάζουν μόνοι τους τις συσκευές τους, που είναι πομποί και δέκτες, και επικοινωνούν μεταξύ τους αξιοποιώντας άλλοι μόνο τη ραδιοτηλεγραφία και άλλοι τη νέα τεχνολογία της τριόδου λυχνίας.

Μέχρι εδώ, δεν υπάρχει η συνειδητοποίηση ενός πλαισίου ραδιοφωνικού σταθμού με σταθερό πρόγραμμα, ενός κέντρου δηλαδή που μεταδίδει προς άγνωστο κοινό με σκοπό την ψυχαγωγία και την ενημέρωση. Οι πειραματικές μεταδόσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω έγιναν περισσότερο ως επίδειξη της νέας τεχνολογίας και στα πλαίσια μιας επιχειρηματικής πολιτικής για την προώθηση της νέας τεχνολογίας. Οι πρώτες προσπάθειες που δείχνουν ότι από την ραδιοτηλεφωνία (δηλαδή την ασύρματη ένας-προς-έναν επικοινωνία) περνάμε στη ραδιοφωνία (δηλαδή την ασύρματη ένας-προς-πολλούς μονόδρομη επικοινωνία), είναι αυτές του C. Herrold στις ΗΠΑ και των Robert Goldschmidt και Raymond Braillard στο Βέλγιο, και μπορούν να θεωρηθούν ως οι πρώτοι πειραματικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί. Ο C. Herrold ήδη από το 1909 είχε ξεκινήσει να μεταδίδει δίσκους γραμμοφώνου από το San José στην Καλιφόρνια. Το 1912, ο σταθμός ονομάζεται επισήμως *SJN* και είναι ο πρώτος σταθμός με σταθερό ημερήσιο πρόγραμμα, ζωντανές παραστάσεις καλλιτεχνών στο στούντιο και πιθανότατα δελτίο ειδήσεων (Μπαρμπούτης 2001α: 44). Στο Βέλγιο, ο *OTL* είναι ο πρώτος σταθμός που στήνεται από τους Goldschmidt και Braillard με πρώτη επίσημη μετάδοση τον Μάρτιο του 1914 και μεταδόσεις συναυλιών κλασικής μουσικής.

Με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι πρώτες αυτές προσπάθειες διακόπηκαν. Επίσης, το κίνημα των ραδιοερασιτεχνών στις ΗΠΑ διακόπηκε, καθώς οι συχνότητες πέρασαν όλες στα χέρια των Ενόπλων Δυνάμεων και ο ερασιτεχνισμός καταργήθηκε για στρατηγικούς λόγους. Η τεχνολογία των ασύρματων επικοινωνιών ήταν απαραίτητο όπλο και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην έκβαση των στρατιωτικών επιχειρήσεων των συμμαχικών δυνάμεων, αλλά ταυτόχρονα επέτρεψε στη Γερμανία να διατηρήσει διπλωματικές σχέσεις με τις ουδέτερες χώρες. Μετά το τέλος του πολέμου, ένα αξιόλογο τμήμα του πληθυσμού είχε πλέον εξοικειωθεί στον χειρισμό των συσκευών ασύρματης επικοινωνίας και αυτό θα είναι καθοριστικό για την ανάπτυξη του ραδιοφώνου ως μαζικού μέσου από το 1919 και μετά (Βασιλάκη 2006: 21).

## 1.3 Η χρυσή εποχή του ραδιοφώνου (1920-1945)

### 1.3.1 Καθιέρωση των λειτουργιών του μέσου

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος έδωσε μεγάλη ώθηση στη ραδιοφωνική τεχνολογία και εκπαίδευσε μια ολόκληρη γενιά στη χρήση της. Ως αποτέλεσμα, μετά το τέλος του πολέμου, το ραδιόφωνο αναπτύχθηκε ως ένα νέο

μαζικό μέσο. Η διαμόρφωσή του και η καθιέρωση των λειτουργιών του εξαρτήθηκε από τις συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε χώρα στο οικονομικό και πολιτικό επίπεδο. Ως αποτέλεσμα εξελίχθηκαν διαφορετικά μοντέλα οικονομικής λειτουργίας του ραδιοφώνου στις Η.Π.Α. από ότι στην Ευρώπη.

### 1.3.1.1 Ηνωμένες Πολιτείες

Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το κράτος πέτυχε να έχει το μονοπώλιο στις ραδιοφωνικές επικοινωνίες για στρατιωτικούς σκοπούς. Καθώς φάνηκε η στρατηγική σημασία της τεχνολογίας ασύρματων επικοινωνιών, μετά τον πόλεμο (1919) η βρετανικών συμφερόντων American Marconi αναγκάστηκε να μεταβιβάσει το κεφάλαιό της σε μια νέα εταιρεία, την Radio Corporation of America (RCA), με μετόχους τις μεγαλύτερες αμερικανικές εταιρείες κατασκευαστών ασύρματου εξοπλισμού (General Electric, Western Electric) και ιδιοκτητών δικτύων καλωδίων (AT&T). Η βάση, λοιπόν της οικονομικής οργάνωσης του ραδιοφώνου ξεκινάει με την ικανοποίηση των αιτημάτων των ραδιοφωνικών εταιρειών και την απόσυρση του προσωρινού, λόγω πολέμου, κρατικού μονοπωλίου, κάτι που συμφωνεί με το γενικότερο πλαίσιο οικονομικής και νομικής παράδοσης των Η.Π.Α.

Η ανάπτυξη της ραδιοφωνίας όμως προέκυψε από το κίνημα των ραδιοερασιτεχνών που επέστρεψαν στο προσκήνιο. Οι άδειες των ραδιοερασιτεχνών είχαν παυθεί το 1917 λόγω πολέμου, αλλά μετά τον πόλεμο οι ερασιτέχνες επέστρεψαν και άρχισαν και πάλι να πειραματίζονται με το ραδιόφωνο. Κάποιοι από αυτούς, δημιούργησαν τους πρώτους ραδιοφωνικούς σταθμούς στο πρότυπο της «ένας-προς-πολλούς» επικοινωνίας, δηλαδή μιας ραδιοφωνικής υπηρεσίας με πρόγραμμα που μεταδίδει προς ένα άγνωστο κοινό. Υπήρξαν κάποιες πρώιμες προσπάθειες όπως ο σταθμός 2XG του De Forest από το 1919 και ο σταθμός 8MK του William Scripps, διευθυντή της εφημερίδας *News* του Νητρώιτ ένα χρόνο αργότερα, αλλά χωρίς να αποκτήσει μεγάλο κοινό. Ως πρώτος βιώσιμος ραδιοφωνικός σταθμός με κανονικό πρόγραμμα, θεωρείται ο *KDKA* που ξεκίνησε με πρωτοβουλία του Frank Conrad να εκπέμπει από τα γραφεία της εταιρείας Westinghouse στο Pittsburg στις 2 Νοεμβρίου 1920 και απέκτησε αμέσως μεγάλη απήχηση γιατί μετέδωσε ζωντανά τα αποτελέσματα των προεδρικών εκλογών. Βασικός σκοπός του ραδιοφωνικού σταθμού ήταν η πώληση ραδιοφωνικών συσκευών που πλέον λειτουργούν ως δέκτες, που ταιριάζουν δηλαδή με τη νέα φιλοσοφία της «ένας-προς-πολλούς» ραδιοφωνικής μετάδοσης.

Μέσα στον επόμενο χρόνο δημιουργήθηκαν μόλις 5 ραδιοφωνικοί σταθμοί στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά από τα τέλη του 1922 ως τον Ιούλιο του 1923 υπήρχαν πλέον 450 σταθμοί σε όλη τη χώρα (Flichy 1995: 111). Η «έκρηξη» αυτή (ονομάζεται χαρακτηριστικά «radio boom») οδήγησε σε ένα χάος λόγω των επικαλύψεων μεταξύ των σταθμών και της έλλειψης ενός νομοθετικού πλαισίου αδειοδότησης. Το θέμα αυτό λύθηκε με τη Radio Act του 1927 και την ίδρυση μιας ειδικής επιτροπής, υπεύθυνης για την καλή λειτουργία των ραδιοφωνικών σταθμών, την αδειοδότησή τους και τη διαφύλαξη από τη δημιουργία μονοπωλίων (FRC, Federal Radio Commission). Το 1934 η επιτροπή διεύρυνε τις αρμοδιότητές της και στα τηλεφωνικά δίκτυα και μετονομάστηκε σε FCC (Federal Communications Commission).

Το ραδιόφωνο μπόρεσε να αναπτυχθεί τόσο γρήγορα γιατί υπήρχαν ήδη οι ερασιτέχνες που πλέον έγιναν επαγγελματίες και δημιουργήθηκε μια αυξημένη ανάγκη στο ακροατήριο για την ακρόαση των σταθμών και την αγορά των συσκευών: ένα νέο μέσο και ένα νέο είδος ψυχαγωγίας και πληροφόρησης (Flichy 1995: 111).

Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί δεν αργούν να οργανωθούν σε δίκτυα. Το 1926 δημιουργείται από την RCA το NBC (National Broadcasting Corporation), το οποίο περιλαμβάνει δύο δίκτυα, το Μπλε και το Κόκκινο. Το 1928 μια ομάδα ανεξάρτητων σταθμών συγκροτεί το τρίτο δίκτυο, το CBS (Columbia Broadcasting System). Το 1934 δημιουργείται ένα τέταρτο δίκτυο, το MBS (Mutual Broadcasting System, σταμάτησε να λειτουργεί το 1999). Το 1943 το FCC αποφάσισε ότι το NBC έπρεπε να πουλήσει το ένα από τα δύο του δίκτυα. Από την πώληση του NBC Blue προέκυψε το δίκτυο ABC (American Broadcasting Company).

Ταυτόχρονα με τη δημιουργία των δικτύων τέθηκε το ζήτημα της χρηματοδότησης των σταθμών. Αρχικά, η λειτουργία των σταθμών βασίστηκε στην πώληση νέων συσκευών, στη συνέχεια όμως αποφασίστηκε να πωλείται ραδιοφωνικός χρόνος σε διαφημιστές, οι οποίοι θα χρηματοδοτούν ουσιαστικά το ραδιοφωνικό πρόγραμμα. Η απόφαση αυτή συνέδεσε αναπόφευκτα τη χρηματοδότηση μιας εκπομπής ή ενός σταθμού με την ακροατικότητα, με αποτέλεσμα το περιεχόμενο των εκπομπών να απευθύνεται όλο και περισσότερο στον «μέσο όρο» των προτιμήσεων του ακροατηρίου και τελικά να ρίχνει όλο και περισσότερο την ποιότητα.

Ως αντίδραση στην πτώση της ποιότητας που είχε παρατηρηθεί ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, μια μερίδα του κοινού, οι λεγόμενοι «educationalists» συγκρότησαν ομάδες πίεσης για αλλαγή του νομοθετικού πλαισίου που να εξασφαλίζει ότι οι ραδιοφωνικοί σταθμοί θα έχουν τον ρόλο «δημόσιας υπηρεσίας». Η Επιτροπή (FCC) ωστόσο, δεν προχώρησε ποτέ σε παρεμβάσεις όσον αφορά στον τύπο προγραμμάτων και στο ραδιοφωνικό περιεχόμενο γενικότερα (Ward 1989: 128-129). Τελικά, το ραδιόφωνο στις Η.Π.Α. αυτή την πρώτη περίοδο μέχρι τον πόλεμο, άρχισε να αναπτύσσει διάφορα είδη περιεχομένου, όπως οι εκπομπές λόγου, οι μουσικές εκπομπές, το ραδιοφωνικό θέατρο, το ραδιοφωνικό σήριαλ σε επεισόδια, και οι ειδησεογραφικές υπηρεσίες, που προέκυψαν εν μέρει λόγω του ανταγωνισμού με τις αντίστοιχες υπηρεσίες των εφημερίδων (ibid: 131). Μία από τις χαρακτηριστικές στιγμές που έδειξαν την ξεχωριστή δύναμη του ραδιοφώνου ως ηχητικού μέσου όσον αφορά την αμεσότητα της μετάδοσης ήταν η [ζωντανή αναμετάδοση της καταστροφής του αερόπλοιου Hindenburg](#) το 1937, που εκτός από την περιγραφή του συγκλονισμένου εκφωνητή (Herbert Morrison) περιλαμβάνει και ήχους από φωνές και θορύβους από τον τόπο του ατυχήματος.

### 1.3.1.2 Ηνωμένο Βασίλειο

Το θέμα της ποιότητας ήταν κάτι που ανησυχούσε τους Βρετανούς από την αρχή. Καθώς βρίσκονταν ένα βήμα πιο πίσω από τις Η.Π.Α. στις εξελίξεις, παρατηρούσαν διάφορα αρνητικά φαινόμενα, όπως το χάος των συχνοτήτων και την πτώση της ποιότητας και προσπάθησαν να τα αποφύγουν ακολουθώντας διαφορετικό μοντέλο λειτουργίας του ραδιοφώνου.

Ο πρώτος σταθμός στη Βρετανία ήταν ο 2LO από την εταιρεία Marconi (1922) και είχε ως κίνητρα τον πειραματισμό του νέου εξοπλισμού μετάδοσης. Η βρετανική κυβέρνηση, βλέποντας το χάος που επικρατούσε στις Η.Π.Α. την περίοδο πριν από τη δημιουργία του FRC, θορυβήθηκε και αποφάσισε να δημιουργηθεί από 6 εταιρείες ραδιοφωνικών κατασκευαστών μόνο μία εταιρεία που να μπορεί να εκπέμπει ραδιοφωνικό πρόγραμμα, η British Broadcasting Company (BBC).

Ο πρώτος διευθυντής του BBC, ο John Reith ήταν αυτός που καθόρισε και τα βασικά χαρακτηριστικά της βρετανικής ραδιοφωνίας. Όρισε το ραδιοφωνικό μονοπώλιο με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ των εταιρειών και του κράτους. Η φιλοσοφία αυτή συνοψίζεται στην έννοια του ραδιοφωνικού σταθμού ως «υπηρεσίας δημοσίου συμφέροντος» (public service). Για να επιτευχθεί αυτό, το μονοπώλιο της εταιρείας είναι χρηματοδοτούμενο από τις άδειες των συνδρομητών, τις οποίες αναλαμβάνει να συγκεντρώσει το κράτος. Συνεπώς, σε αντίθεση με τις Η.Π.Α. δεν υπάρχουν διαφημίσεις, ούτε έρευνες ακροατικότητας.

Οι ιδέες του Reith προωθούνται ακόμη περισσότερο από το 1927, όταν το κράτος αγοράζει όλες τις μετοχές του BBC, αυτό μετονομάζεται σε British Broadcasting Corporation και εξασφαλίζεται ότι θα είναι ένας μη κερδοσκοπικός οργανισμός. Ο Reith συγκροτεί ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα με υψηλά ποιοτικά πρότυπα. «Το καθιερωμένο format, με μια ποικίλη ανάμιξη μουσικής, λόγου και θεάτρου, αλλά όχι κάποιο διακριτό μοτίβο, στόχευε στο να ενθαρρύνει το ακροατήριο στο να είναι σε εγρήγορση και να μη χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο ως υπόβαθρο σε άλλες δραστηριότητες. Υπήρχε ασφαλώς μια ποικιλομορφία εκπομπών, αλλά καμία προσπάθεια για εξειδίκευση και για την στόχευση συγκεκριμένων ακροατηρίων σε συγκεκριμένες ώρες.» (Ward 1989: 118).

Ο Reith κατάφερε επίσης να δημιουργήσει έναν σταθμό που υπηρετεί το κράτος, αλλά όχι την κυβέρνηση τηρώντας τις απαραίτητες αποστάσεις από τις εκάστοτε κυβερνήσεις. Αυτό φάνηκε ιδιαίτερα το 1926, όταν το BBC συνέχισε να μεταδίδει ειδήσεις σχετικές με τη Γενική Απεργία. Με αυτόν τον τρόπο αναδείχθηκε εντυπωσιακά ο ρόλος του νέου μέσου στο ειδησεογραφικό πεδίο, αλλά παράλληλα και η ανεξαρτησία του BBC ως προς τις κυβερνητικές παρεμβάσεις.<sup>3</sup> Από το 1928 καθιερώθηκε να αφιερώνει ίσο χρόνο σε όλους τους υποψηφίους σε περιόδους εκλογών (Jeanneney 1996: 204).

Ως το 1928 οι ακροατές είχαν φθάσει το 1 εκατομμύριο και είχε αρχίσει και στο Ηνωμένο Βασίλειο η χρυσή εποχή του ραδιοφώνου. Το 1932 εγκαινιάστηκε το Empire Service του BBC, με τη χριστουγεννιάτικη ομιλία του βασιλιά Γεωργίου του Ε΄. Ήταν ένας τρόπος, έστω και συμβολικά, να αποκτήσει και πάλι η μητρόπολη την αυτοκρατορική της αίγλη και να συνδεθεί απευθείας με τις αποικίες της (Ward 1989: 119).

Το BBC, με τη ραδιοφωνική νομοθεσία του μονοπωλίου που ακολουθήθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο, κατάφερε να κρατήσει υψηλά το επίπεδο της ποιότητας, ωστόσο ο σχεδιασμός του παρέμεινε αρκετά

<sup>3</sup> Εξ ίσου σημαντικό γεγονός που ανέδειξε τη δύναμη του ραδιοφώνου ήταν η ζωντανή αναμετάδοση της μεγάλης πυρκαγιάς στο Crystal Palace το 1936.

συντηρητικός με αποτέλεσμα, ειδικά τις Κυριακές που ήταν αφιερωμένες σε θρησκευτικό πρόγραμμα και κλασική μουσική, ένα μεγάλο μέρος του κοινού να στραφεί σε άλλους σταθμούς που εξέπεμπαν από την ηπειρωτική Ευρώπη. Πρόκειται για το *Radio Normandie* (που εξέπεμπε από τη βόρεια Γαλλία από το 1931) και το *Radio Luxembourg* (από το 1933) που και οι δύο μετέδιδαν ένα πρόγραμμα πιο ψυχαγωγικό, βασισμένο στην ελαφρά μουσική της εποχής. Ως αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης, το BBC υποχρεώθηκε να δημιουργήσει ένα τμήμα Δημοσίων Σχέσεων και να κάνει έρευνες ακροατηρίου και να μην αδιαφορεί εντελώς για το κοινό του. Η θητεία του πρώτου διευθυντή, John Reith, έληξε εντέλει το 1938.

### 1.3.1.3 Γαλλία

Στη Γαλλία, αυτή την πρώτη περίοδο επικρατεί μια ασάφεια που πηγάζει από την ανυπαρξία νομοθετικού πλαισίου σχετικά με το ραδιόφωνο. Στην ουσία, οι πολιτικοί άργησαν να αντιληφθούν τη σημασία που είχε το νέο μέσο για τα πολιτικά πράγματα και γενικά τη δύναμη του νέου μέσου. Η νομοθετική ασάφεια επιτρέπει λοιπόν την παράλληλη ανάπτυξη και των δύο μοντέλων, δηλαδή του αμερικανικού και του βρετανικού. Κατά συνέπεια ιδρύονται και λειτουργούν παράλληλα και κρατικοί και ιδιωτικοί σταθμοί.

Τελικά, μόλις το 1939, τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου υιοθετείται ένα σύστημα επίσημης παραχώρησης αδειών σε ιδιωτικούς σταθμούς. Επίσης διαχωρίζονται ξεκάθαρα τα δύο μοντέλα οικονομικής οργάνωσης και χρηματοδότησης. Οι κρατικοί χρηματοδοτούνται από το κράτος και δεν έχουν διαφημίσεις, ενώ οι ιδιωτικοί χρηματοδοτούνται από τις διαφημίσεις που μεταδίδουν (Jeanneney 1996: 199-203).

Ωστόσο, όπως θα δούμε στην μεταπολεμική περίοδο, αυτό το καθεστώς διπλής δυνατότητας οικονομικής οργάνωσης δεν θα κρατήσει πολύ. Μετά το 1945, η Γαλλία θα ακολουθήσει, όπως και οι υπόλοιπες Ευρωπαϊκές χώρες, το κρατικο-μονοπωλιακό μοντέλο ραδιοφωνικής νομοθετικής και οικονομικής οργάνωσης.

### 1.3.1.4 Γερμανία

Στη Γερμανία, θα δούμε την εξέλιξη του ραδιοφώνου σε 2 περιόδους πριν και μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία (1933). Αρχικά, η ανάπτυξη του ραδιοφωνικού μέσου, προήλθε, όπως και στην Αμερική, από τους ερασιτέχνες του ραδιοφώνου και τους κατασκευαστές ραδιοφώνων (Ward 1989: 82). Το 1922 δύο ομάδες επιχειρηματιών ζήτησαν άδεια για να στήσουν πομπούς και να παράσχουν ραδιοφωνικές υπηρεσίες. Οι αιτήσεις αυτές απορρίφθηκαν και η κυβέρνηση προώθησε ένα σχέδιο ραδιοφώνου «της αίθουσας», σύμφωνα με το οποίο θα γίνονταν μεταδόσεις από τον κεντρικό σταθμό του Βερολίνου σε δέκτες τοποθετημένους σε μεγάλες αίθουσες (σαν τις κινηματογραφικές) και η ακρόαση θα γινόταν υπό τύπον κοινωνικής συγκέντρωσης. Το εγχείρημα αυτό απέτυχε (ibid.: 84).

Το 1924, δημιουργήθηκαν τελικά ιδιωτικές εταιρείες για να παρέχουν ραδιοφωνικά προγράμματα σε κάθε μία από 9 ραδιοφωνικές «περιφέρειες». Τις εταιρείες αυτές συντόνιζε μια κεντρική κρατική υπηρεσία, το RRG (Reichs Rundfunk Gessellschaft – Κρατική Ραδιοφωνική Εταιρεία) με διευθυντή τον Hans Bredow (Ward 1989: 87). Οι σταθμοί αυτοί άρχισαν να χάνουν σε ποιότητα λόγω της οικονομικής κρίσης, αφού από το 1929 και μετά πολλοί συνδρομητές δεν μπορούσαν να πληρώσουν τη συνδρομή τους. Σταδιακά, η κεντρική υπηρεσία άρχισε να μεταδίδει ειδήσεις, αναγνωρίστηκε από την κυβέρνηση η σημασία του ραδιοφώνου, ενώ το 1931 οι σταθμοί συγχωνεύθηκαν σε 2. Το 1932, κατά την περίοδο της κρίσης, τα προγράμματα έγιναν πιο «συγκεντρωτικά» και με εθνικά χαρακτηριστικά ώσπου τελικά η ιδέα των περιφερειών εγκαταλείφθηκε (ibid.: 90).

Το 1933, όταν ανέλαβε ο Χίτλερ, το ραδιόφωνο έχασε εντελώς την αποκέντρωσή του και τη ραδιοφωνική υπηρεσία ανέλαβε ο Γκαίμπελς (υπουργός προπαγάνδας). Ο Χίτλερ χρησιμοποίησε το ραδιόφωνο στο έπακρο για να απευθυνθεί στο εσωτερικό (στους πολίτες του) και στο εξωτερικό (σε Γερμανούς του εξωτερικού, αλλά και σε χώρες στις οποίες σκόπευε να εξαπλωθεί, όπως για παράδειγμα η Αυστρία). Έκανε επίσης μεταδόσεις σε ξένες γλώσσες (για προπαγάνδα και για να έρθει σε επαφή με τους φίλους του ναζιστικού κόμματος σε άλλες χώρες) και τέλος φρόντισε να προμηθευθούν όλοι οι πολίτες της Γερμανίας ραδιόφωνα σε χαμηλή τιμή για να μη μείνει κανείς έξω από την εμβέλεια της φωνής της κυβέρνησης. Το ραδιόφωνο βρήκε εδώ τη δύναμή του μέσα από την προπαγάνδα (Ward: 115-116).

Χαρακτηριστικός είναι και ο πρώτος ραδιοφωνικός πόλεμος στην ιστορία, που συνέβη πριν την κατάληψη της Αυστρίας από τη ναζιστική Γερμανία. Ο Χίτλερ εκπέμπει προπαγάνδα από το Μόναχο στην Αυστρία, αλλά οι Αυστριακοί στήνουν έναν ραδιοφωνικό σταθμό ίσης ισχύος με αντιναζιστική προπαγάνδα προς τη Γερμανία. Παράλληλα μπλοκάρουν το σήμα του Γερμανικού σταθμού (Jeanneney 1996: 226).

### 1.3.1.5 Ευρώπη και αλλού

Στην Ευρώπη, ο πρώτος σταθμός που λειτούργησε ήταν ο *PCGG*, στη Χάγη, από τα τέλη του 1919, με σκοπό την προώθηση των πωλήσεων της εταιρίας *Nederlandse Radio-Industrie*. Οι εκπομπές γίνονταν το απόγευμα κάθε Δευτέρα και Τρίτη και τις Κυριακές μεταδιδόταν μια «συναυλία». Το πρόγραμμα των συναυλιών συνεχίστηκε μέχρι το 1924 (Μπαρμπούτης 2001α: 47).

Παρ' ότι τα πρώτα βήματα γίνονται από τις εταιρείες και τους πειραματιστές, στην Ευρώπη τελικά καθιερώνεται ένα μοντέλο που βασίζεται στο κρατικό μονοπώλιο. Σε άλλες χώρες γίνεται νωρίτερα, σε άλλες αργότερα. Στη φασιστική Ιταλία το ραδιόφωνο προβάλλει εξ αρχής τις αρετές του φασισμού. Σε δημοκρατικά καθεστώτα, υπάρχει συνήθως μια δυσκολία να καθιερωθεί ένα σαφές νομοθετικό πλαίσιο για το νέο μέσο. Στην ΕΣΣΔ, «επί Στάλιν, οι τοπικές εκπομπές [...] γίνονται υπό τον πλήρη έλεγχο της κεντρικής εξουσίας» (Jeanneney 1996: 208).

[Ως το 1926] Ενώ το ραδιόφωνο στις Ηνωμένες Πολιτείες αναπτύχθηκε ως μια αντανάκλαση των αναγκών των εμπορικών ομάδων, ήταν οι ευρύτερες πολιτικές και κοινωνικές ανάγκες που μπήκαν σε προτεραιότητα σε αυτές τις κοινωνίες που είχαν μεγαλύτερη παράδοση στην κυβερνητική παρέμβαση. Ακόμα και στη Βρετανία και στη Γερμανία η μορφή της παρέμβασης αντανάκλασε την απροθυμία των πολιτικών να εμπλακούν στην οργάνωση ενός μέσου του οποίου το δυναμικό ήταν ακόμη άγνωστο (Ward 1989: 88).

### 1.3.1.6 Το ραδιόφωνο στον Πόλεμο

Η δύναμη του ραδιοφωνικού μέσου φάνηκε ιδιαίτερα στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Τότε ήταν που αξιοποιήθηκε ως εργαλείο ενημέρωσης, αλλά και προπαγάνδας, ακόμη και ηθικής στήριξης στρατιωτών και αμάχων.

Στην Αμερική ο έλεγχος των μέσων διατηρήθηκε σε δημοκρατικά πλαίσια. Το NBC διατήρησε περισσότερο το κομμάτι της ψυχαγωγίας, ενώ το CBS επικεντρώθηκε στην ειδησεογραφία (Ward 1989: 144). Το 1943 δημιουργήθηκε επιπρόσθετα και ο AFN (*American Armed Forces Network*) στο Λονδίνο για τους στρατιώτες που βρίσκονταν στην Ευρώπη.

Το BBC από το 1940 διαχωρίστηκε σε δύο προγράμματα, ένα για πολίτες (*Home Service*) και ένα για τους στρατιώτες (*Forces Programme*). Το *Forces Programme* έπαιξε ελαφρά μουσική, αθλητικά και βεριετέ και είχε σχεδιαστεί ως κάτι προσωρινό. Ωστόσο «μέσα σε δύο χρόνια το *Forces Programme* το άκουγαν περισσότεροι πολίτες από ότι στρατιώτες και προσήλκυε ένα ακροατήριο 50% μεγαλύτερο από αυτό του *Home Service*» (Briggs 1970: 47 όπως αναφέρεται στο Crisell 1994: 23). Το *Empire Service* μετονομάστηκε σε *World Service* και αύξησε τα ξενόγλωσσα προγράμματα προς κατεχόμενες και συμμαχικές χώρες (Shingler & Wieringa 1998: 8).

Το BBC έπαιξε σημαντικό ρόλο στον πόλεμο κυρίως ως ειδησεογραφικό μέσο που κράτησε την αξιοπιστία του. Στην περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αναπτύχθηκαν οι τεχνικές ειδησεογραφίας που γνωρίζουμε ακόμη και σήμερα στην τηλεόραση: δηλαδή η συνύπαρξη της ανακοίνωσης του γεγονότος με τον σχολιασμό και το ηχητικό ντοκουμέντο. Επίσης, αναπτύχθηκαν τεχνικές μοντάζ, καθώς δεν ήταν δυνατή η παρουσία όλων στο στούντιο, παρ' ότι βεβαίως βρισκόμαστε ακόμη στην εποχή πριν από τη μαγνητοταινία (Crisell 1994: 23-24).

Το BBC φιλοξενούσε και ξένους ηγέτες από κατεχόμενες χώρες και έκανε εκπομπές σε 16 γλώσσες. Ήταν σημαντικό ότι προσπαθούσε να λέει την αλήθεια και έτσι απέκτησε μεγάλη αξιοπιστία (Jeanneney 1996: 232-233). Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Γαλλίας. Μετά την υποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων από 25 Ιουνίου ως 5 Ιουλίου 1940 δεν μεταδίδεται τίποτα από το ραδιόφωνο, μέχρι να αναλάβουν οι Γερμανοί τους σταθμούς. Εντωμεταξύ, και παρ' ότι ο στρατάρχης Πεταίν έχει μεταδώσει στις 17 Ιουνίου ότι πρέπει να σταματήσει η μάχη, ο στρατηγός Ντε Γκωλ μεταδίδει στις 18 Ιουνίου την πρώτη του ιστορική έκκληση από το BBC (*ibid.*: 245). Ακολουθούν τακτικές εκπομπές στα γαλλικά από το BBC από τον Ντε Γκωλ που τον μετατρέπουν σε αρχηγό της γαλλικής αντίστασης και δικαίως τον ονομάζουν «ο στρατηγός-μικρόφωνο». Οι μεταδόσεις του Ντε Γκωλ βοηθούν στο ηθικό των κατεχόμενων Γάλλων, αλλά δεν μένουν χωρίς απάντηση από αντίστοιχες προπαγανδιστικές μεταδόσεις του καθεστώτος του Βισύ στη Νότια Γαλλία (*ibid.*: 246-252).



Στα φασιστικά κράτη, το ραδιόφωνο στον Πόλεμο είναι ξεκάθαρα ένα εργαλείο προπαγάνδας. Αυτό φαίνεται κυρίως στην περίπτωση της Γερμανίας, η οποία αξιοποιεί τους πομπούς των εδαφών που καταλαμβάνει και έχει τη δική της ραδιοφωνική υπηρεσία που εκπέμπει σε 53 γλώσσες. Αντίστοιχα οι Ιταλοί εκπέμπουν σε διάφορες γλώσσες προς τις αποικίες των συμμάχων με σκοπό να αποσταθεροποιήσουν τις αποικιοκρατικές αυτοκρατορίες της Γαλλίας και της Μεγάλης Βρετανίας (Jeanneney 1996: 227). Οι δε Ιάπωνες εγκαθιστούν παντού μεγάφωνα και μεταδίδουν προπαγάνδα στις περιοχές της Κίνας που καταλαμβάνουν.

## 1.4 Η επικράτηση της τηλεόρασης (1945-1980)

### 1.4.1 Η εποχή του Ψυχρού Πολέμου

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το ραδιόφωνο συνέχιζε να παίζει σημαντικό ρόλο σε θέματα εσωτερικής και εξωτερικής πολιτικής, αλλά αυτή τη φορά στο νέο πλαίσιο που διαμορφώθηκε, δηλαδή στον διπολικό κόσμο των δύο αντικρουόμενων ιδεολογιών και υπερδυνάμεων, των Ηνωμένων Πολιτειών και της Σοβιετικής Ένωσης (ΕΣΣΔ). Το νέο αυτό πλαίσιο καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τις εξελίξεις, ιδιαίτερα στην Ευρώπη, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ηττημένη Γερμανία. Εκεί μετά τον πόλεμο η ραδιοφωνία στη Δυτική Γερμανία αναδιοργανώθηκε από τις τρεις συμμαχικές δυνάμεις κατοχής (Αμερική, Αγγλία και Γαλλία). Ακολουθήθηκε ουσιαστικά το βρετανικό πρότυπο, στα πλαίσια της «επανεκπαίδευσης» των Γερμανών, αλλά σε κάθε περιοχή κατοχής δημιουργήθηκαν χωριστοί σταθμοί (4 στην αμερικάνικη ζώνη και από ένας στη βρετανική – *NWDR* στο Αμβούργο και την Κολωνία – και τη γαλλική – *SWDR*). Επίσης η δικαιοδοσία των ραδιοφωνικών σταθμών πέρασε στα *Länder*, για να αποφευχθεί οποιαδήποτε συγκεντρωτική παρέμβαση από την Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση (Ward 1989: 165-166). Στην Ανατολική Γερμανία αντιθέτως η ραδιοφωνία ήταν πιο συγκεντρωτική και ελεγχόμενη από το κυβερνών Κόμμα Σοσιαλιστικής Ενότητας (SED), ωστόσο οι Γερμανοί μπορούσαν να ακούσουν και τους σταθμούς της Δυτικής Γερμανίας. Μόνο με μια επιχείρηση αποκλεισμού (με παράσιτα) των ξένων σταθμών μπορούσε να αποφευχθεί το γεγονός, και αυτές οι επιχειρήσεις είναι ένα κομμάτι του Ψυχρού Πολέμου (ibid.: 166-167).

Στον Ψυχρό Πόλεμο σημασία είχε επίσης και η εμβέλεια, η ισχύς, αλλά και η διάρκεια προγράμματος των διεθνών σταθμών. Από αυτούς τους σταθμούς δυνατότεροι όσον αφορά τα παραπάνω χαρακτηριστικά ήταν με τη σειρά ο διεθνής σταθμός της ΕΣΣΔ, οι Ηνωμένες Πολιτείες με τον σταθμό *Voice of America* και τους *Radio Free Europe* (1950) και *Radio Liberty* (1953)<sup>4</sup>, ο διεθνής σταθμός της Κίνας, η *Deutsche Welle* της Ομοσπονδιακής Γερμανίας (Δυτική Γερμανία), ο *BBC World Service* της Μεγάλης Βρετανίας και τέλος ο διεθνής σταθμός της Αιγύπτου (Jeanneney 1996: 406). Οι σταθμοί αυτοί προωθούσαν τις πολιτικές κάθε χώρας στο εξωτερικό. Αυτές οι συνθήκες όμως δεν βοηθούσαν στη συγκεκριμένη περίοδο στη δημιουργία ενός διεθνούς ρυθμιστικού πλαισίου για τις συχνότητες (ibid.: 410).

### 1.4.2 Νέες εφευρέσεις και ραδιόφωνο

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αναπτύσσεται η τηλεόραση, η οποία σε σύντομο χρονικό διάστημα αποκτά πρωτεύουσα θέση ως μαζικό μέσο ψυχαγωγίας και ενημέρωσης. Ως αποτέλεσμα, το ραδιόφωνο, στις χώρες που δημιουργούνται τηλεοπτικές υπηρεσίες χάνει τη σημασία που είχε το αμέσως προηγούμενο διάστημα. Επιπλέον, καθώς οι τηλεοπτικές υπηρεσίες δημιουργούνται από τους ίδιους τους ραδιοφωνικούς σταθμούς, πολλά ταλέντα, αλλά και μεγάλο μέρος της χρηματοδότησης μετακινούνται από το ραδιόφωνο στην τηλεόραση.

Ωστόσο, με την αξιοποίηση της FM μετάδοσης και την εφεύρεση του τρανζίστορ το 1948, το ραδιόφωνο γίνεται φορητό και φθηνότερο και αποκτά άλλες χρήσεις, καθώς απευθύνεται σε ένα νεανικό κοινό. Επίσης, αναπτύσσεται μοιραία ο τύπος της αποσπασμένης ακρόασης, ή αλλιώς της ακρόασης στο «υπόβαθρο», καθώς το ραδιόφωνο δεν αποτελεί πλέον την απογευματινή βασική διασκέδαση. Σύμφωνα με τον Jeanneney,

αρχίζει η διάκριση ανάμεσα στα δύο είδη ραδιοφώνου: στο ραδιόφωνο που μας κρατάει συντροφιά και σ' εκείνο που ακούμε προσεχτικά ή αλλιώς ανάμεσα στη μουσική – που διαμορφώνει το ηχητικό τοπίο κάθε εποχής, των δημόσιων χώρων της, καμιά φορά και

<sup>4</sup> Οι *Radio Free Europe* και *Radio Liberty* εξέπεμπαν από το Μόναχο.

της οικογενειακής ή της φοιτητικής ζωής – και στις εκπομπές που τις ακούμε με προσοχή και προσήλωση (μια ακραία τέτοια περίπτωση είναι το πανεπιστημιακό ραδιόφωνο) η διάκριση αυτή θα αποτελέσει το χαρακτηριστικό του ραδιοφώνου κατά τις επόμενες δεκαετίες. (Jeanneney: 313)

Η πρώτη επίδειξη FM μετάδοσης έγινε από τον Edwin Howard Armstrong το 1935, αφού είχε ήδη πειραματιστεί για δύο χρόνια. Ωστόσο, ο David Sarnoff, πρόεδρος της RCA, προτίμησε τότε να χρηματοδοτήσει τις έρευνες για την τηλεόραση και έτσι δεν προωθήθηκε το σχέδιο του Armstrong. Τα FM αρχίζουν τελικά να χρησιμοποιούνται στις Ηνωμένες Πολιτείες από το 1942 (50 σταθμοί) και ως το 1948 οι FM σταθμοί έχουν γίνει 500.<sup>5</sup> Η διάδοση της τεχνολογίας των FM γίνεται χωρίς την εμπλοκή του Armstrong, κάτι που τον οδηγεί σε μια σειρά εξοντωτικών δικαστικών διαμαχών με την RCA για τη χρήση της πατέντας της εφεύρεσης και τελικά στην αυτοκτονία το 1954 (Faulkner 1993: 61-65). Τη δεκαετία του 1950 η διάδοση των FM καθυστερεί για να αναπτυχθεί η τηλεόραση. Τα δίκτυα δίνουν βάρος στην τηλεόραση και το ραδιοφωνικό πρόγραμμα διαμορφώνεται με πιο απλό τρόπο (με disc-jockeys που γεμίζουν τον χρόνο με τραγούδια). Κάποιοι τοπικοί σταθμοί βγαίνουν εκτός δικτύου και αποκτούν περισσότερο τοπικό περιεχόμενο (Jeanneney 1996: 312). Αργότερα, από το 1961 εμφανίζεται και η δυνατότητα στερεοφωνικής μετάδοσης και λήψης (FM stereo) (Shingler & Wieringa 1998: 10). Φθάνοντας στο τέλος αυτής της περιόδου, το 1979, το ακροατήριο FM σταθμών στις Η.Π.Α. ξεπερνάει πλέον αυτό των AM σταθμών. Οι FM σταθμοί μεταδίδουν δημοφιλή, σύγχρονη μουσική, ενώ οι AM σταθμοί μεταδίδουν ειδήσεις και εκπομπές λόγου (Shingler & Wieringa 1998: 11).

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, η μετάδοση στα FM, καθυστέρησε σε σχέση με τις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι πρώτες μεταδόσεις ξεκίνησαν το 1955, αλλά ακόμη δεν υπήρχαν αρκετοί δέκτες. Το FM stereo μπαίνει στη ζωή των Βρετανών όταν το BBC αρχίζει να μεταδίδει στερεοφωνικά το 1966 (Shingler & Wieringa 1998: 9-10). Ωστόσο, για το BBC πιο σημαντική ήταν η ανάπτυξη της τηλεόρασης (ήδη από το 1946), και ιδιαίτερα σημαντική εξέλιξη ήταν η απόφαση της λειτουργίας ενός ιδιωτικού τηλεοπτικού φορέα, του ITV, από το 1955, που δημιούργησε μια ιδιότυπη κατάσταση: το ραδιόφωνο συνέχισε να είναι μόνο δημόσιο (BBC), ενώ στην τηλεόραση υπήρχε ένας δημόσιος (BBC) και ένας ιδιωτικός φορέας (ITV).

Μια δεύτερη σημαντική εφεύρεση που καθόρισε αυτή την εποχή ήταν η ευρεία χρήση του μαγνητοφώνου από το 1948. Με το μαγνητόφωνο μπόρεσαν να γίνουν παραγωγές των οποίων η ηχογράφηση γινόταν εκ των προτέρων, επομένως υπήρχε περιθώριο για επεξεργασία σε κάποιο επίπεδο. Το μαγνητόφωνο αξιοποιήθηκε επίσης στο έπακρο στις πειραματικές μορφές ραδιοφώνου, για τις οποίες θα μιλήσουμε στα κεφάλαια 4 ως 7.

Η τρίτη και τελευταία σημαντική εφεύρεση που έφερε αλλαγές στο ραδιόφωνο την περίοδο που εξετάζουμε είναι το τρανζίστορ, το οποίο εφευρέθηκε το 1948 και αξιοποιήθηκε στην κατασκευή μικρότερων, φθηνότερων και φορητών ραδιοφωνικών συσκευών (τα οποία μετωνυμικά ονομάζονται πολλές φορές και αυτά τρανζίστορ). Οι πρώτες συσκευές τρανζίστορ άρχισαν να πωλούνται στις Η.Π.Α. από το 1954, κάτι που οδήγησε στη δραματική αύξηση ραδιοφωνικών συσκευών. Το ραδιόφωνο από οικογενειακή δραστηριότητα έγινε ατομική υπόθεση, καθώς ο καθένας είχε το δικό του ξεχωριστό ραδιόφωνο και μπορούσε να ακούει κάνοντας τις δικές του δραστηριότητες και στον δικό του χώρο (Flichy 1995: 159-160).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι συσκευές τρανζίστορ είχαν γίνει νεανική μόδα (Shingler & Wieringa 1998: 10), καθώς η διάδοσή τους συνδυάστηκε με την ανάπτυξη των δίσκων LP (33 στροφών, από το 1947), και των σινγκλ (45 στροφών, από το 1949), οι οποίοι βγήκαν στην αγορά το 1953 και συνέπεσε χρονικά με την επανάσταση του rock'n'roll μετά το 1955 και τη δημιουργία μιας εφηβικής μουσικής κουλτούρας. Ουσιαστικά, οι έφηβοι εμφανίζονται για πρώτη φορά ως ξεχωριστή ηλικιακή ομάδα ανεξάρτητη από τους ενήλικες και με τους δικούς τους κώδικες που διαδίδονται μέσα από τους δίσκους, τα πάρτυ, τα τζούκμποξ, και τα φορητά ραδιόφωνα τρανζίστορ που συντονίζονται στους FM σταθμούς που παίζουν τη νέα μουσική, και της οποίας μπορούν να κάνουν ακρόαση στο δικό τους χώρο (στο δωμάτιό τους) και στον δικό τους χρόνο (π.χ. αργά το βράδυ), έχοντας ανεξαρτητοποιηθεί από την παλιά οικογενειακή ομαδική ακρόαση της «χρυσής εποχής» του ραδιοφώνου, ή τη νέα οικογενειακή ομαδική παρακαλούθηση της τηλεόρασης (Flichy 1995: 162-163).

<sup>5</sup> Στο ενδιάμεσο μεταξύ 1942 και 1948, και συγκεκριμένα το 1945, υπήρξε μια προσωρινή κάμψη στην ανάπτυξη της FM μετάδοσης, καθώς οι ραδιοφωνικοί δέκτες FM εκείνη τη χρονιά αχρηστεύθηκαν λόγω της αλλαγής των συχνοτήτων από 42-52 σε 88-108 MHz, με απόφαση του FCC, προκειμένου να αναπτυχθεί η τηλεόραση (Shingler & Wieringa 1998: 8-9).

Όταν προωθήθηκαν, το τρανζίστορ και ο δίσκος μεγάλης διάρκειας (LP) επωφεληθήκαν όχι μόνο από μια νέα μορφή μουσικής (ροκ), αλλά επίσης από μια βαθύτατη αλλαγή στην ιδιωτική ζωή. Η οικογένεια δεν εξαφανίστηκε, αλλά μετασχηματίστηκε: το σπιτικό διατηρήθηκε μόνο ως ο τόπος στον οποίο υπερτίθεντο ατομικές πρακτικές. Η μουσική προσαρμόστηκε ιδιαίτερα καλά σε αυτό το νέο «υπερτιθέμενο σπιτικό». Τα μέλη της οικογένειας μπορούσαν όλα να ακούσουν τη μουσική που ήθελαν στα δωμάτιά τους. Τα πικ-απ ή τα κασετόφωνα έγιναν αγαθά οικονομικά προσιτά στους εφήβους που είχαν όλο και περισσότερα χρήματα να ξοδέψουν. Η ροκ μουσική παρείχε την ευκαιρία της ανάμιξης των συλλογικών και ατομικών διαστάσεων των ζωών τους, όχι μόνο μέσα στην οικογένεια, αλλά επίσης και σε ομάδες συνομηλίκων. Η επιλογή των δίσκων ήταν ατομική, αλλά μέσω αυτής ο έφηβος μπορούσε να ανήκει σε μια συγκεκριμένη, λιγότερο ή περισσότερο εφήμερη, ομάδα. (Flichy 1995: 164)

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, όπως και στις Ηνωμένες Πολιτείες, η τεχνολογία τρανζίστορ οδήγησε επίσης στην ανάπτυξη μιας ξεχωριστής εφηβικής κουλτούρας. Εξ άλλου εξαιτίας της αύξησης των νέων φορητών συσκευών το 1971 καταργήθηκε η άδεια ραδιοφωνικής συσκευής λόγω της πληθώρας των συσκευών και της αδυναμίας συλλογής του τέλους (Crisell 1994: 28-30). Παρότι στη Μεγάλη Βρετανία το BBC είχε το μονοπώλιο στο ραδιόφωνο, οι έφηβοι μπορούσαν να βρουν τη νέα μουσική σε άλλους σταθμούς που εξέπεμπαν από την ηπειρωτική Ευρώπη, με πιο δημοφιλή τον *Radio Luxembourg*, ο οποίος μάλιστα απορροφούσε κατά καιρούς και ταλέντα από το BBC στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, και μετέδιδε ήδη από το 1949 ένα «Top20» των δημοφιλέστερων τραγουδιών (Shingler & Wieringa 1998: 9). Η ακρόαση της νέας μουσικής συνδέεται όμως όπως θα δούμε και στην ενότητα 1.4.4 και με την ακρόαση πειρατικών σταθμών.

### 1.4.3 Αλλαγές στη λειτουργία του ραδιοφώνου

Δεδομένων των νέων τεχνολογιών που εμφανίζονται αυτή την περίοδο, και ιδιαίτερα της τηλεόρασης και της τεχνολογίας FM μετάδοσης, στις Ηνωμένες Πολιτείες από το 1950 το ραδιόφωνο αρχίζει να αλλάζει μορφή και αναζητούνται νέοι τρόποι δόμησης του περιεχομένου. Αυτό οδηγεί στη δημιουργία ραδιοφωνικών σταθμών με συγκεκριμένη στόχευση, στενότερη από πριν, όπως για παράδειγμα τζαζ, κλασική, ροκ εν ρολ, ή αποκτώντας μεγαλύτερη σύνδεση με τις τοπικές κοινωνίες (Shingler & Wieringa 1998: 9). Οι εξελίξεις αυτές οδηγούν στο λεγόμενο *formatted radio*, το οποίο είναι μια εναλλαγή εκφωνητή και μουσικής και το οποίο από το 1955 συνδυάζεται με την έλευση της νέας μουσικής που ονομάζεται από τον ραδιοφωνικό disc jockey Alan Freed «rock'n'roll» (ibid.: 10). Αργότερα εμφανίζεται και το format του ραδιοφωνικού σταθμού που μεταδίδει μόνο ειδήσεις (1961 από τον Gordon McLendon στη Νότια Καλιφόρνια), και καθώς προχωρά η δεκαετία του 1960 εμφανίζονται και σταθμοί που πειραματίζονται με νέα είδη ροκ μουσικής, όπως η *progressive rock*, με περισσότερη μουσική και λιγότερες διαφημίσεις από ότι οι AM σταθμοί.

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, παράλληλα με την ανάπτυξη της τηλεόρασης, το BBC φρόντισε για την εξειδίκευση του περιεχομένου του και τον χωρισμό του σε «προγράμματα». Με το τέλος του πολέμου, το *Forces Programme* μετονομάστηκε σε *Light Programme* και δημιουργήθηκε και ένας τρίτος σταθμός, το *Third Programme* για την κλασική μουσική και τις τέχνες (1946). Κάθε πρόγραμμα εξειδικεύτηκε, αλλά το *Home Service* αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο μεταξύ του *Light Programme* και του *Third Programme* (Crisell 1994: 24-25).

Μέχρι περίπου το 1955 το ραδιοφωνικό μέσο βρίσκεται ακόμη στην ακμή του. Οι κώδικές του πλέον παγιώνονται (η χρήση της φωνής, της μουσικής και των ηχητικών εφέ) σε διάφορα είδη που συμπλέκουν τις τρεις αυτές αφηγηματικές διαστάσεις (φωνή, μουσική και ηχητική σκηνογραφία) με συγκεκριμένους όμως τρόπους και πάνω σε συγκεκριμένους όρους (Crisell 1994: 25). Είναι η εποχή που αναπτύσσεται το ραδιοφωνικό θέατρο (βλ. κεφάλαιο 2), ξεκινά το εμβληματικό ραδιοφωνικό σήριαλ *The Archers* (1951), το οποίο συνεχίζεται μέχρι σήμερα, αλλά επίσης και μια σειρά εκπομπών που εμπλουτίζουν το περιεχόμενο του ραδιοφώνου: *The Children's Hour*, *Radio Newsreel*, *Letter from America* (εκπομπή λόγου), *The Brains Trust*, *Any Questions?* (και τα δύο με συζητήσεις), *Dick Barton*, *ITMA*, *Worker's Playtime* (ελαφρά διασκέδαση) (Crisell 1994: 25).

Το ακροατήριο του ραδιοφώνου άρχισε να μειώνεται με την έλευση της τηλεόρασης, η οποία σταδιακά άρχισε να παίρνει τη θέση του ως η κύρια απογευματινή ψυχαγωγία. Έτσι, ενώ αρχικά η τηλεόραση θεωρείτο

ως «ραδιόφωνο με πρόσθετη όραση», κατέληξε το ραδιόφωνο να θεωρείται ως ένα «τυφλό μέσο», η ηχητικότητά του δηλαδή άρχισε να θεωρείται ως έλλειψη της δυνατότητας μετάδοσης οπτικών ερεθισμάτων, την οποία παρείχε η τηλεόραση. Σύμφωνα με τον Crisell δύο στοιχεία οδήγησαν στην πρωτοκαθεδρία της τηλεόρασης: η μετάδοση της στέγης της Ελισάβετ Β΄ το 1953<sup>6</sup> και η νομοθέτηση το 1955 του δεύτερου ιδιωτικού τηλεοπτικού διαύλου, του ITV, το οποίο έσπαγε το τηλεοπτικό μονοπώλιο του BBC. Επιπρόσθετα, ο χωρισμός σε τρία ραδιοφωνικά προγράμματα δεν ήταν κατάλληλα σχεδιασμένος ώστε να δημιουργήσει συγκεκριμένες ομάδες ακροατηρίων, αφοσιωμένες σε καθένα από αυτά (Crisell 1994: 26-28).

Το 1956, το ραδιόφωνο απέδειξε ξανά τη σημασία του – αυξάνοντας ταυτόχρονα τη δημοτικότητά του – στην περίοδο της κρίσης του Σουέζ, καθώς ήταν το μόνο που μετέδιδε άμεσα ζωτικές πληροφορίες (Shingler & Wieringa 1998: 10). Γενικά το ραδιόφωνο συνέχισε να είναι κρίσιμο σε καιρούς συγκρούσεων και κρίσεων αυτή την περίοδο (η εποχή των τηλεοπτικών πολέμων θα εγκαινιαστεί με τον πόλεμο του Βιετνάμ και θα διεθνοποιηθεί με τον πρώτο πόλεμο του Κόλπου το 1990-91). Από το 1957 ξεκίνησε μια συστηματική αναδιοργάνωση του ραδιοφώνου ώστε να μην ανταγωνίζεται, αλλά να συμπληρώνει την τηλεόραση. Επομένως, επικεντρώθηκε σε πρωινές εκπομπές τις καθημερινές και εκπομπές με ειδικά θέματα για μικρότερα ακροατήρια τα απογεύματα και τα Σαββατοκύριακα (π.χ. *Pick of the Pops, Easy Beat*) (ibid.). Γενικά, το ραδιόφωνο άλλαξε χρήση και η ραδιοφωνική ακρόαση έγινε μια δευτερεύουσα δραστηριότητα που μπορεί να συνοδεύει οποιαδήποτε άλλη εργασία ή την οδήγηση. Σε αυτό βοήθησε και η ανάπτυξη των φορητών ραδιοφώνων τρανζίστορ, αλλά και η τοποθέτηση ραδιοφώνων στο αυτοκίνητο, κάτι που μέχρι το 1971 γίνεται πλέον ο κανόνας.

Στη Γαλλία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο καθιερώθηκε το κρατικό μονοπώλιο. «Οι περιφερειακοί σταθμοί υποχρεούνται να καλύπτουν μεγάλο μέρος του προγράμματός τους αναμεταδίδοντας εκπομπές από το Παρίσι.» Αρχικά υπάρχουν δύο προγράμματα το *Programme National* (με περιεχόμενο κάτι ανάμεσα στο *Home Service* και το *Third Programme* του BBC) και το *Programme Parisien* (με πιο ελαφρύ πρόγραμμα). Το 1947 ιδρύεται το *Radio Sorbonne*. Από το 1950 εκπέμπει προγράμματα που έχουν δημιουργηθεί στο Club d'Essai, και γενικά εκπομπές πολιτισμού και εκπομπές του URI, του Université Radiophonique Internationale, που δημιουργήθηκε το 1949. Στα τέλη του 1947 δημιουργείται επίσης ο σταθμός *Paris Inter*, ένας καθαρά μουσικός σταθμός. (Jeanneney 1996: 317).

«Η τέχνη του ραδιοφώνου αναπτύσσεται κυρίως χάρις στον Pierre Schaeffer, έναν μηχανικό που θεωρείται ιδιοφυΐα. Στη διάρκεια του πολέμου ίδρυσε το «Studio d'essai» (πειραματικό στούντιο) που στη συνέχεια γίνεται «Club d'Essai» και όπου όλοι δουλεύουν με πάθος για να βελτιώσουν τους τρόπους εκπομπής. Αυτήν την εποχή ευημερούν οι ηχολήπτες, οι τεχνικοί αυτοί που στην *Radio France* τους αποκαλούν “μεγάλα αυτιά”» (Jeanneney: 317-318). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια (κεφ.4), στο Club d'Essai γεννήθηκε η *musique concrète*, αλλά παράλληλα και η ηχητική ποίηση. Οι εργασίες του όμως δεν περιορίστηκαν σε αυτό, αλλά ήταν αρχικά συνυφασμένες με τις ανάγκες του ραδιοφωνικού μέσου (νέοι τρόποι ραδιοφωνικής παρουσίασης θεατρικών έργων, συνεντεύξεις με ανθρώπους του πνεύματος κλπ.). (ibid.: 318).

Όπως και στις πρηγούμενες χώρες που εξετάσαμε, έτσι και στη Γαλλία, το ραδιόφωνο αναπτύσσεται στα πρώτα χρόνια, αλλά μετά παρακμάζει λόγω της τηλεόρασης (στα μέσα της δεκαετίας του 1950). Ανακάμπτει βέβαια λόγω της εφεύρεσης του τρανζίστορ το 1948, που επιτρέπει από το 1955 τη μείωση της τιμής και του μεγέθους των δεκτών. Τώρα αναπτύσσεται το φορητό ραδιόφωνο (μετωνυμικά τρανζίστορ) και έτσι υπάρχουν περισσότεροι δέκτες σε κάθε σπίτι (Jeanneney 1996: 323).

#### 1.4.4 Αντίρροπες τάσεις στα καθιερωμένα μοντέλα οργάνωσης του ραδιοφώνου

Για να καλυφθούν οι νέες ανάγκες του ραδιοφώνου και καθώς αυτό είναι απαλλαγμένο από τον κεντρικό του ρόλο, αναπτύσσονται αντίρροπες τάσεις στα μοντέλα κοινωνικο-οικονομικής οργάνωσης του ραδιοφώνου. Στις Η.Π.Α. αναπτύσσεται μία τάση από το ιδιωτικό προς το δημόσιο, που οδηγεί στην ίδρυση δημόσιων δικτύων και στην Ευρώπη από το δημόσιο στο ιδιωτικό, που οδηγεί στην κατάργηση του κρατικού-μονοπωλιακού συστήματος και την ανάπτυξη των ιδιωτικών σταθμών. Κάπου ανάμεσα βρίσκονται και οι διάφοροι «απελευθερωτές» των συχνοτήτων με τους διάφορους πειρατικούς σταθμούς, οι οποίοι ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις υπήρξαν φυτώρια για την ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης, που όπως θα δούμε συνδέεται σε ένα βαθμό και με πρακτικές πολιτικού ακτιβισμού.

<sup>6</sup> Τη στέγη της Ελισάβετ Β΄ παρακολούθησαν ζωντανά από την τηλεόραση περισσότεροι από 20 εκατομμύρια άνθρωποι, δηλαδή 56% του πληθυσμού (Shingler & Wieringa 1998: 9).

Στις Ηνωμένες Πολιτείες σε όλη αυτή την περίοδο, το σύστημα οικονομικής οργάνωσης σε δίκτυα συνεχίζει να λειτουργεί, αλλά τη δεκαετία του 1970 αρχίζουν να εμφανίζονται οι πρώτες ρωγμές. Αυτές έχουν να κάνουν με την ικανοποίηση των τοπικών κοινοτήτων, ή κάποιων μειονοτήτων και οδηγούν στη δημιουργία ορισμένων πειρατικών σταθμών, για τους οποίους θα μιλήσουμε στο κεφάλαιο 5. Το 1972, δημιουργείται όμως και ένα πρόσθετο δίκτυο από μη εμπορικούς σταθμούς που χρηματοδοτούνται από το κράτος, το *National Public Radio (NPR)* (Jeanneney 1996: 329-330). Το συγκεκριμένο δίκτυο, λόγω της μη εμπορικής φύσης του, μπόρεσε αργότερα (1987-1998) να γίνει η πλατφόρμα μετάδοσης της σημαντικότερης εκπομπής ραδιοφωνικής τέχνης της εποχής, του *New American Radio*. Μετά το 1982 προστέθηκε ένα ακόμη δημόσιο δίκτυο, το *APR (American Public Radio)* με πολλή κλασική μουσική (ibid.).

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, τη δεκαετία του 1960, όταν δηλαδή είναι σε πλήρη ανάπτυξη η ροκ μουσική κουλτούρα, αρχίζει το κίνημα των ραδιοπειρατών, οι οποίοι μεταδίδουν από πλοία. Ο πρώτος βρετανικός πειρατικός σταθμός, ο *Radio Caroline*, αρχίζει να εκπέμπει από ένα πλοίο στα ανοικτά του Essex, στα διεθνή ύδατα. Μέχρι το 1967 τα πλοία έχουν γίνει εννέα (Shingler & Wieringa 1998: 10). Το πρόγραμμά τους περιλαμβάνει δημοφιλή μουσική και έχει μεγάλη απήχηση στους νέους. Συνδυάζεται επίσης με τις νέες ραδιοφωνικές συσκευές που είναι φορητές και μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν μουσικό υπόβαθρο σε διάφορα περιβάλλοντα. Το κίνημα αυτό απέκτησε πολλούς ακροατές με αποτέλεσμα, το 1967, όταν οι πειρατικοί σταθμοί κρίθηκαν παράνομοι και καταργήθηκαν, να γίνουν σημαντικές αλλαγές στο BBC. Αυτές περιλάμβαναν τα εξής: Δημιουργήθηκε το *Radio 1* ως ένας σταθμός ποπ μουσικής και τα υφιστάμενα *Light Programme*, *Third Programme* και *Home Service* μετονομάστηκαν σε *Radio 2*, *Radio 3* και *Radio 4* αντίστοιχα (Crisell: 30-31).

Παράλληλα με την αναμόρφωση του BBC σε κεντρικό επίπεδο, έγινε και η ανάπτυξη των τοπικών του σταθμών: Το 1963-4 δημιουργήθηκε ο πρώτος σταθμός στο Leicester και στη συνέχεια πολλοί άλλοι μέχρι το 1980. Οι τοπικοί σταθμοί υιοθέτησαν το phone-in, δηλαδή τη δυνατότητα τηλεφωνικής επικοινωνίας στον αέρα, επιτρέποντας με αυτόν τον τρόπο στους ακροατές να συμμετέχουν σε ζωντανές συζητήσεις και δίνοντάς τους την αίσθηση της συμμετοχής στους ραδιοφωνικούς σταθμούς (Crisell: 33-34).

Τη δεκαετία του 1970 το BBC χάνει πλέον το μονοπώλιο που είχε και στο ραδιόφωνο. Η κυβέρνηση Συντηρητικών του Heath προωθεί το 1971 τη δημιουργία ενός δικτύου ιδιωτικών σταθμών, του ILR και δημιουργεί το 1973 την Ανεξάρτητη Αρχή Ραδιοτηλεόρασης (Independent Broadcasting Authority, IBA) ως μετεξέλιξη της αντίστοιχης αρχής για την ιδιωτική τηλεόραση (ITA), για να επιβλέψει την ανάπτυξη του ιδιωτικού ραδιοφώνου. Οι δύο πρώτοι σταθμοί που λειτουργούν είναι ο *Capital Radio* και ο ειδησεογραφικός *London Broadcasting Company (LBC)*. Σύντομα ακολουθούν άλλοι δεκαεπτά (Shingler & Wieringa 1998: 11). Ωστόσο, ένα χρόνο μετά, το 1974, η κυβέρνηση Εργατικών σταματά την ανάπτυξη του ιδιωτικού ραδιοφώνου και δίνει βάρος στην ανάπτυξη του τοπικού δικτύου ραδιοφωνικών σταθμών του BBC. Όταν οι Συντηρητικοί αναλαμβάνουν και πάλι την εξουσία το 1979 (κυβέρνηση Thatcher) το ιδιωτικό ραδιόφωνο παίρνει και πάλι ενεργό ρόλο (ibid.).

Τέλος, το 1977 σχηματίζεται η British Community Communications Group (ComCom), η οποία ξεκινάει εκστρατεία για τη δημιουργία ενός τρίτου τύπου τοπικού ραδιοφώνου, που δεν θα υπάγεται ούτε στον ιδιωτικό (IBA), ούτε στον δημόσιο τομέα (BBC). Πρόκειται για το λεγόμενο community radio, το οποίο είναι ένας τύπος οργάνωσης ραδιοφωνικού σταθμού που υπηρετεί πραγματικά τις ανάγκες της κοινότητας. Παράλληλα ξεφυτρώνει μια νέα γενιά πειρατικών σταθμών, που τώρα έχουν τη βάση τους στην ξηρά και παίζουν dance (disco) και reggae. (*Radio Invicta, Dread Broadcasting Company: DBC*) (Shingler & Wieringa 1998: 11). Οι εξελίξεις αυτές θα διαμορφώσουν κάποιες τάσεις στην επόμενη τελευταία περίοδο της ιστορίας (βλ. υποκεφάλαιο 1.5).

Η Ιταλία από την άλλη είναι η πατρίδα του όρου «ελεύθερη ραδιοφωνία», που έχει να κάνει με την «απελευθέρωση» των συχνοτήτων από τον κρατικό έλεγχο και την αλλαγή του κρατικού μονοπωλιακού συστήματος που εφαρμοζόταν στις Ευρωπαϊκές χώρες. Παρότι σήμερα παρατηρούμε ότι η κατάργηση του μονοπωλίου οδήγησε στη δημιουργία ενός συστήματος στο οποίο οι συχνότητες δίνονται και σε δημόσιους και σε εμπορικούς σταθμούς, τα κίνητρα των εμπνευστών της «ελεύθερης ραδιοφωνίας» ήταν κατά κύριο λόγο διαφορετικά. Αρκετές φορές είχαν πολιτικό, αντιπολιτευτικό υπόβαθρο ή προσδοκούσαν μέσω της «απελευθέρωσης» του μέσου να δώσουν δημόσιο βήμα σε διάφορες μειοψηφικές ομάδες που ήταν αποκλεισμένες από αυτό.

Μεταξύ 1968-1969 «το Groupe Danilo Dolci εκπέμπει παράνομα στη Σικελία μέσω ενός πομπού εγκατεστημένου στην πόλη Partinici, με σκοπό να φέρει στο φως τις αδικίες που υφίστανται οι κάτοικοι της σικελικής πόλης Belia» (Jeanneney 1996: 331). Ακολουθούν άλλοι μιμητές, αλλά το κίνημα αναπτύσσεται

ιδιαίτερα από το 1975 και μετά. Τότε έχουμε το *Radio Emmanuel* (Ancona), το *Radio Milano International* και το *Radio Parme*. Στα τέλη 1975 με αρχές του 1976 λειτουργούν περίπου 300 τέτοιοι σταθμοί. Τελικά το Συνταγματικό Δικαστήριο εγκρίνει τις άδειες λειτουργίας των τοπικών σταθμών. Ως αποτέλεσμα το 1977 οι σταθμοί έχουν γίνει 1.500 (250 μόνο στη Νάπολη) (ibid.). Σημαντικότερος εκπρόσωπος του κινήματος, για τον οποίο θα μιλήσουμε στο κεφάλαιο 4 (βλ. 4.5.2), είναι ο σταθμός *Radio Alice* που δημιουργήθηκε το 1976 στη Μπολόνια κατά τη διάρκεια φοιτητικής εξέγερσης και μέσα από τον οποίο όλων των ειδών τα κινήματα αμφισβήτησης βρήκαν έκφραση μέσα από τα ραδιοκύματα. Παράλληλα όμως αρχίζει η ανάπτυξη των εμπορικών σταθμών, οι οποίοι και θα κυριαρχήσουν στη συνέχεια (Jeanneney 1996: 332).

Στη Γαλλία παράλληλα, υπάρχουν τη δεκαετία του 1970 μόνο 7-8 σταθμοί με νόμιμη άδεια. Οι κρατικοί της *Radio France* (από το 1974): *France-Inter*, *France-Culture*, *France Musique* και άλλοι τοπικής εμβέλειας. Και εδώ αναπτύσσεται το κίνημα ελεύθερης ραδιοφωνίας από το 1977, και με μια σειρά πολιτικών σταθμών επίσης. Εντέλει, το 1981 ψηφίστηκε νέος νόμος που επέτρεπε την αδειοδότηση σταθμών από μια Ανώτατη Αρχή (Jeanneney 1996: 333-334).

## 1.5 Νεότερες εξελίξεις (Από τη δεκαετία του 1980 και μετά)

### 1.5.1 Απορρύθμιση και κυριαρχία του εμπορικού μοντέλου

Από τη δεκαετία του 1980 το εμπορικό μοντέλο οικονομικής οργάνωσης του ραδιοφώνου αρχίζει να κυριαρχεί σταδιακά σε όλες τις χώρες της Ευρώπης, στα πλαίσια της απελευθέρωσης των συχνοτήτων από το κρατικό-μονοπωλιακό σύστημα που ίσχυε μέχρι τότε. Το γεγονός αυτό οδήγησε σε μια εκθετική αύξηση του αριθμού των ραδιοφωνικών σταθμών στην Ευρώπη, και μοιραία στην εξειδίκευση του περιεχομένου των σταθμών, ιδιαίτερα των μουσικών, κάτι που είχε προηγηθεί στις Η.Π.Α. αρκετά χρόνια πριν. Στη Μεγάλη Βρετανία αυτό οδήγησε το 1992 στην αδειοδότηση των πρώτων τεσσάρων ιδιωτικών ραδιοφωνικών σταθμών πανεθνικής εμβέλειας, μεταξύ των οποίων ο *Classic FM*, με κλασική μουσική, αλλά σε πιο ανάλαφρο ύφος από το *Radio 3* του BBC, και ο *Virgin 1215* με ροκ μουσική των δεκαετιών 1960 ως 1980 (Crisell 1994: 38).

Ειδικά στη Μεγάλη Βρετανία από το 1989 τέθηκαν λιγότεροι περιορισμοί για το εμπορικό ραδιόφωνο και συστάθηκε η Radio Authority για την προώθηση του ιδιωτικού τομέα. Εντωμεταξύ, το BBC, για να μπορέσει να ακολουθήσει τις εξελίξεις ίδρυσε ένα ακόμη πρόγραμμα, το *Radio 5*, ενώ το *Radio 2* άρχισε να μεταδίδεται μόνο στις συχνοτήτες των FM. Μέχρι το 1995 ωστόσο, ο ιδιωτικός τομέας ξεπερνάει σε ακροατήριο το BBC και αυξάνονται ραγδαία τα διαφημιστικά έσοδα. Ακόμη και το κάποτε κρατικό *Radio Luxembourg* οδηγείται το 1991 σε κλείσιμο ύστερα από λειτουργία 56 ετών, καθώς δεν μπορεί να συναγωνιστεί τους ιδιωτικούς σταθμούς της Μεγάλης Βρετανίας (Shingler & Wieringa 1998: 12-13).

### 1.5.2 Εναλλακτικές μορφές οργάνωσης του ραδιοφώνου

Παράλληλα με την ανάπτυξη των ιδιωτικών σταθμών, αναπτύσσεται και το κίνημα του «κοινοτικού ραδιοφώνου» (community radio), το οποίο είδαμε ότι στη Μεγάλη Βρετανία οργανώθηκε σε ομάδα πίεσης προκειμένου να νομοθετηθεί ένας τρίτος τύπος ραδιοφώνου που θα υπηρετεί την κοινότητα και όχι το ιδιωτικό κέρδος μιας επιχείρησης. Στη Μεγάλη Βρετανία, όπου η ιδιωτικοποίηση του ραδιοφώνου προηγείται (έστω και σε τοπικό επίπεδο) προηγούνται γενικά και οι εξελίξεις σε αυτόν τον τομέα (Cammaerts 2009: 11/645).

Αυτό συνέβη γιατί παρά την ύπαρξη πολλών τοπικών σταθμών, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 είχε δημιουργηθεί μια δυσαρέσκεια από διάφορες πλευρές: οι τοπικοί σταθμοί δεν υπηρετούσαν πραγματικά τις κοινότητες στις οποίες απευθύνονταν, οι εθνικές μειονότητες ήταν αποκλεισμένες, υπήρχε μια ουσιαστική έλλειψη επιλογής και η δυνατότητα δημιουργίας ενός σταθμού είχε περιοριστεί μόνο στο BBC και το IBA (Crisell 1994: 36). «Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 η νομική συνέπεια αυτής της δυσαρέσκειας ήταν η ανάπτυξη των «οικιακών» ραδιοφωνικών σταθμών – campus radio σε κολλέγια και πανεπιστήμια, hospital radio που υπηρετεί μία ή ένα σύνολο από τοποθεσίες, ακόμα και σταθμοί που εξυπηρετούν μεγάλα οικιστικά σύνολα, όπως το *Radio Thamesmead* στο νοτιο-ανατολικό Λονδίνο. Η κυβέρνηση τους επέτρεψε, γιατί διοχετεύονταν σε κλειστές κοινότητες: ουσιαστικά δεν έκαναν ραδιοφωνική μετάδοση (broadcasting).» (Crisell 1994: 36).

Το 1983 σχηματίστηκε στη Μεγάλη Βρετανία η Community Radio Association, όμως παρά τα διαβήματά της, το Υπουργείο Εσωτερικών των κυβερνήσεων Thatcher, παρότι αρχικά επετράπη σε ορισμένους σταθμούς

να διαχωρίσουν τις συχνότητες τους από τους ιδιωτικούς τοπικούς σταθμούς και να μεταδώσουν εξειδικευμένα προγράμματα (Crisell 1994: 37), δεν προχώρησε στη δημιουργία του τρίτου τομέα, αλλά πριμοδότησε όπως προαναφέραμε τον ιδιωτικό τομέα, στα πλαίσια της γενικότερης προωθούμενης πολιτικής *laissez-faire* (Shingler & Wieringa 1998: 12). Τελικά, το 1989-90 δόθηκε άδεια σε 21 σταθμούς για στοχευμένα κοινά, όπως μειονότητες, συγκεκριμένα είδη μουσικής και μικρές γεωγραφικές περιοχές (Crisell 1994: 37). Οι πραγματικοί κοινοτικοί σταθμοί όμως πήραν τις πρώτες πιλοτικές άδειες μόλις το 2002 και με την ψήφιση νέας νομοθεσίας, και την ταυτόχρονη μετονομασία του Radio Authority σε Ofcom, ως υπεύθυνης Αρχής για τις επικοινωνίες γενικότερα, αδειοδοτήθηκαν κανονικά οι πρώτοι σταθμοί το 2004 με άδειες περιορισμένου χρόνου. Τον Σεπτέμβριο του 2022 έχουν δοθεί 318 τέτοιες άδειες.

Παράλληλα με το ζήτημα των κοινοτικών σταθμών, που σε μεγάλο βαθμό ήταν ένα ζήτημα νομιμοποίησης ραδιοφωνικών σταθμών που λειτουργούσαν σε αυτό το πρότυπο ήδη, αλλά παράνομα, υπήρχε και το ζήτημα μιας νέας γενιάς πειρατών. Οι κυβερνήσεις διαχρονικά είχαν δείξει σκληρή στάση και είχαν καταργήσει τους διάφορους πειρατικούς σταθμούς της προηγούμενης περιόδου. Ωστόσο, και αυτή την περίοδο ξεπήδησαν μια σειρά από πειρατικοί σταθμοί στη Βρετανία με νέα είδη μουσικής, ιδιαίτερα house και hip-hop. Το 1984 η Thatcher πέρασε την λεγόμενη Telecommunications Act, σύμφωνα με την οποία εξαφάνισε αυτή τη νέα γενιά πειρατών, αλλά τους έδωσε τη δυνατότητα να πάρουν περιορισμένες άδειες 28 ημερών και για μικρή απόσταση. Κάποιοι πειρατές αιτήθηκαν τέτοιες άδειες, αλλά το φαινόμενο της ραδιο-πειρατείας δεν σταμάτησε και το 1994 υπήρξε και νέος γύρος διώξεων (Shingler & Wieringa 1998: 12).

Στην υπόλοιπη Ευρώπη υπήρξαν αντίστοιχα φαινόμενα, δηλαδή και η άνοδος του ιδιωτικού ραδιοφώνου, αλλά και των πειρατών και αργότερα του community radio. Οι διάφορες μορφές αλληλοσχετίζονται σε ένα βαθμό, καθώς ξεπηδούν από διάφορα κινήματα «ελευθέρης ραδιοφωνίας». Τα κινήματα αυτά έχουν ρίζες ακτιβιστικές και σε ένα βαθμό τις διαχειρίζονται και κάποιοι πειρατές του ραδιοφώνου. Παράλληλα εκφράζουν την ανάγκη της έκφρασης μιας κοινότητας μέσα από το ραδιόφωνο και της συμμετοχής στη ραδιοφωνική παραγωγή, όπου κοινότητα μπορεί να είναι και μια πολιτική ομάδα, η οποία δεν βρίσκει χώρο για να αρθρώσει λόγο στο μονολιθικό κρατικό-μονοπωλιακό σύστημα του ενός ραδιοφωνικού σταθμού. Εδώ λοιπόν βρίσκονται οι ρίζες του αιτήματος για «πολυφωνία» στα πλαίσια του δημοκρατικού πολιτεύματος μέσω των ραδιοφωνικών συχνοτήτων. Με λίγα λόγια, οι ραδιοφωνικές συχνότητες είναι κρατικό αγαθό και πρέπει να το χρησιμοποιούν όλοι για να εκφράζονται ελεύθερα. Παρά τις προσδοκίες αυτές βέβαια, το αποτέλεσμα ήταν η κυριαρχία του ιδιωτικού και όχι του κοινοτικού ραδιοφώνου.

Γενικά, όλες οι παραπάνω εξελίξεις οδήγησαν από τη δεκαετία του 1980 σε μια δεύτερη ραδιοφωνική άνθιση λόγω της αύξησης των ραδιοφωνικών σταθμών (χονδρικά δεκαετίες 1980-90), γι' αυτό δεν είναι τυχαίο ότι και η ραδιοφωνική τέχνη άνθισε την ίδια περίοδο, δηλαδή την περίοδο που και το κοινοτικό και πειρατικό ραδιόφωνο είναι σε πλήρη ανάπτυξη. Ουσιαστικά το ραδιόφωνο ήταν ένα μέσο πολύ πιο εύκολο να στηθεί από ότι για παράδειγμα ένας τηλεοπτικός σταθμός και επιπλέον βρισκόμαστε στην εποχή ακριβώς πριν από την εμφάνιση και ευρεία διάδοση του διαδικτύου και των ψηφιακών τεχνολογιών που καθόρισαν το τοπίο των επικοινωνιών στην περίοδο από το 1995 περίπου και ύστερα.

### 1.5.3 Νέες τεχνολογίες και ραδιόφωνο

Οι νέες τεχνολογίες που εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και παγιώνονται όσο προχωράμε στον 21<sup>ο</sup> αιώνα δεν άφησαν ανεπηρέαστο το ραδιόφωνο. Αυτή τη φορά οι αλλαγές έγιναν σε διάφορα επίπεδα. Το πρώτο έχει να κάνει με τις αλλαγές στη χρήση του ραδιοφώνου, όπως αυτό ήταν γνωστό μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, δηλαδή ως μια ξεχωριστή συσκευή. Σε αυτό το επίπεδο εξετάζουμε αλλαγές ανάλογες με αυτές που υπέστη το ραδιόφωνο με την έλευση της τηλεόρασης. Με άλλα λόγια, το διαδίκτυο, αλλά και αργότερα τα έξυπνα κινητά τηλέφωνα και τα κοινωνικά δίκτυα ως κομμάτια του ευρύτερου ψηφιακού κόσμου, έφεραν νέους τρόπους ψυχαγωγίας, ενημέρωσης και δικτύωσης και γενικά παραγωγής και αναζήτησης περιεχομένου σε μια άνευ προηγουμένου αφθονία.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο όμως, οι ψηφιακές τεχνολογίες και όλες οι εφαρμογές τους στην επικοινωνία (αυτό που συνήθως ονομάζεται τεχνολογίες πληροφορικής και επικοινωνιών) περιλαμβάνουν πλέον και το ραδιόφωνο, στα πλαίσια της σύγκλισης όλων αυτών των τεχνολογιών. Με άλλα λόγια, στα πλαίσια της κοινής πλέον ύπαρξης ήχου, εικόνας, βίντεο, κειμένου, τηλεφωνικής και διαδικτυακής σύνδεσης, δηλαδή ραδιοφώνου, τηλεόρασης, CD-player, συσκευής εγγραφής/αναπαραγωγής βίντεο, φωτογραφικής μηχανής, βιβλίου, τηλεφώνου, ηλεκτρονικού υπολογιστή σε μια και μόνο συσκευή.

Η ενσωμάτωση του ραδιοφώνου σε αυτό το πλαίσιο δεν ήταν ωστόσο άμεση. Αρχικά, το ραδιόφωνο ενσωμάτωσε την ψηφιακή τεχνολογία στο δικό του πλαίσιο και ειδικότερα στην τεχνολογία μετάδοσής του. Ήδη από το 1980 στις Ηνωμένες Πολιτείες έχουμε τη χρήση δορυφορικής τεχνολογίας για τη σύνδεση των σταθμών στα πλαίσια ενός δικτύου αντί για την κλασική καλωδιακή ή τηλεφωνική σύνδεση (Shingler & Wieringa 1998: 12).

Η καθαυτό ψηφιακή μετάβαση γίνεται περίπου το 1995. Τότε γίνεται και το πρώτο πειραματικό project μεταξύ ευρωπαϊκών κυρίως σταθμών που χρησιμοποιεί το διαδίκτυο, το *Horizontal Radio* (Θα μιλήσουμε για αυτό αναλυτικά στο κεφάλαιο 8). Παράλληλα προωθείται ένα νέο είδος μετάδοσης, καθαρά ψηφιακής, το DAB (Digital Audio Broadcasting), το οποίο ξεκίνησε ως ευρωπαϊκή πρωτοβουλία και προωθήθηκε αρχικά από το BBC, που ήταν και το πρώτο που άρχισε να εκπέμπει ψηφιακά το 1995, παρότι δεν υπήρχαν ακόμη πολλοί ψηφιακοί δέκτες.<sup>7</sup> Μέχρι το 1999 άρχισαν να εκπέμπουν και οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της Γερμανίας, της Σουηδίας και της Γαλλίας.

Σημαντικότερη εξέλιξη, ωστόσο, αποτελεί το διαδικτυακό ραδιόφωνο. Μέχρι το 2000 υπήρχαν ακόμη θεωρητικές συζητήσεις σχετικά με την ταυτότητα του διαδικτυακού ραδιοφώνου, δηλαδή αν είναι πραγματικά ραδιόφωνο ή ένα νέο μέσο. Όπως αναφέρει ο Κλώντζας, «[μ]ε μια πρώτη απόπειρα, «ραδιόφωνο» θα μπορούσε να οριστεί ιδεοτυπικά ως η επικοινωνιακή πρακτική που γίνεται αντιληπτή ως μια άμεση, εφήμερη και συγχρονική για όλα τα εμπλεκόμενα μέρη, η οποία βασίζεται στη μετάδοση νοήματος με μορφή αδιάλειπτου ήχου από έναν πομπό προς ένα μαζικό, απρόσωπο ακροατήριο, του οποίου τα μέλη αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ως τέτοια, πράγμα που ως ένα βαθμό δίνει νόημα στην ίδια την εμπειρία.» (Κλώντζας 2001: 348).

Τελικά, είκοσι περίπου χρόνια μετά, αντιλαμβανόμαστε το διαδικτυακό ραδιόφωνο ως έναν ακόμη τρόπο να ακούσουμε ραδιόφωνο, δηλαδή ως έναν ακόμη τρόπο ραδιοφωνικής μετάδοσης και λήψης, αρκεί να τηρείται η προϋπόθεση της συγχρονικότητας. Αυτή η προϋπόθεση «αυτόματα εξαιρεί από την έννοια του [διαδικτυακού ραδιοφώνου] κάθε μορφή μετάδοσης μη-ρέοντος ήχου που έτσι κι αλλιώς δεν μπορεί να επιτύχει αδιάλειπτη ροή προγράμματος.» (Κλώντζας 2001: 348). Εξαιρούνται δηλαδή στην ουσία άλλες πλατφόρμες με διαμοιρασμό ηχητικών αρχείων.

Οι αλλαγές που έφερε στη ραδιοφωνική ακρόαση το διαδίκτυο είναι ανάλογες με αυτές που έφερε το ραδιόφωνο τρανζίστορ. «Πρόσφατη έρευνα στη Βρετανία αποκάλυψε ότι περίπου ένα τρίτο του πληθυσμού έκανε ραδιοφωνική ακρόαση μέσω διαδικτύου, και η πλειοψηφία αυτών έχει μπει σε έναν BBC iPlayer “listen again” ή σε μια υπηρεσία podcast (Plunkett, 2010)» (Hand & Traynor 2011: 70).

Κατά κάποιον τρόπο, η εμπειρία της ραδιοφωνικής ακρόασης μέσω ενός προσωπικού υπολογιστή θυμίζει τις πρώτες μέρες του ραδιοφώνου. Παρόμοιες με εκείνες τις εικόνες του παλιομοδίτικου ραδιοφώνου στο καθιστικό, ο προσωπικός υπολογιστής είναι μια εστία προσοχής. Με όρους τεχνικής ποιότητας, η ακρόαση διαδικτυακά μπορεί να ενισχύσει την εμπειρία, επειδή συχνά κάνουμε ακρόαση με ακουστικά, κάτι που είναι από τη φύση του πιο εμπυθιστικό/διδειδυτικό από ότι η ακρόαση μέσω μεγαφώνων. Η ακρόαση από ακουστικά συγκεκριμένα ενισχύει την πρόσληψη της στερεοφωνίας, που απαιτεί από τους ακροατές να παραμένουν σε ένα σταθερό σημείο μεταξύ δύο πηγών ήχου. (Hand & Traynor 2011: 70)

Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι τα τελευταία χρόνια ο διαχωρισμός μεταξύ διαδικτυακού ραδιοφώνου, διαμοιρασμού ηχητικών αρχείων και podcasting δεν είναι πάντα ξεκάθαρος για τους χρήστες των ηλεκτρονικών υπολογιστών, πόσω μάλλον των κινητών τηλεφώνων και tablet που βασίζονται στη σύγκλιση των διαφόρων λειτουργιών σε μία συσκευή. Ωστόσο, όπως αναφέραμε και παραπάνω υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά όταν αναζητάμε στο αρχείο ενός σταθμού ή γενικά στο διαδίκτυο μια εκπομπή και μπορούμε να την «κατεβάσουμε» σαν ηχητικό αρχείο στον υπολογιστή μας. Αυτό στερεί από την προϋπόθεση της συγχρονικότητας σε πολλά επίπεδα: ο ακροατής μπορεί να το ακούσει στον δικό του χρόνο και επίσης μπορεί να το σταματήσει, να επιστρέψει πίσω και να ξανακούσει κάποιο σημείο, κάτι που δεν ισχύει στην παραδοσιακή ραδιοφωνική ακρόαση. Υπάρχει επίσης το λεγόμενο podcasting, το οποίο προέκυψε ως ορολογία από τα i-pods της Apple, αλλά έχει γενικά επικρατήσει, ιδιαίτερα σε αποθηκευμένα επεισόδια ή μουσικά κομμάτια σε διάφορες πλατφόρμες και ιστοσελίδες. Και εδώ δεν υπάρχει η προϋπόθεση της συγχρονικότητας, αλλά σε ορισμένα

<sup>7</sup> Το ακροατήριο κατά την έναρξη των εκπομπών περιοριζόταν στα τριάντα άτομα, καθώς το κόστος των δεκτών υπερέβαινε τις 2.000 λίρες (Κλώντζας 2001: 308).



διατηρείται η έννοια του «streaming» της ροής στο χρόνο, δηλαδή ο ακροατής δεν μπορεί να επιστρέψει ή να προχωρήσει σε άλλο χρονικό σημείο του αρχείου, παρά μόνο να το ακούσει ολόκληρο στη χρονική του σειρά και να το σταματήσει ενδεχομένως σε κάποια σημεία που επιθυμεί. Αυτή η υποκατηγορία πλησιάζει πολύ περισσότερο στη ραδιοφωνική ακρόαση, γιατί περιέχει την αίσθηση του «εφήμερου».

Παρότι οι διάφορες εφαρμογές και η πρόσβαση σε αυτές μέσω έξυπνων κινητών «έχουν φέρει επανάσταση στην εμπειρία της ακρόασης», γιατί οι «ραδιοφωνικοί ακροατές μπορούν οι ίδιοι να ελέγξουν τι, πού και πώς να ακούσουν, παρά να είναι στο έλεος των ιδιοτροπιών προγραμματισμού των ραδιοφωνικών σταθμών», πολλές φορές τα πιο ενδιαφέροντα πράγματα δεν τα ακούμε από επιλογή, αλλά από τύχη. Και ο θεμελιώδης χαρακτήρας του ραδιοφώνου είναι το ότι είναι ζωντανό, εφήμερο και μας εκπλήσσει. (Hand & Traynor 2011: 70).

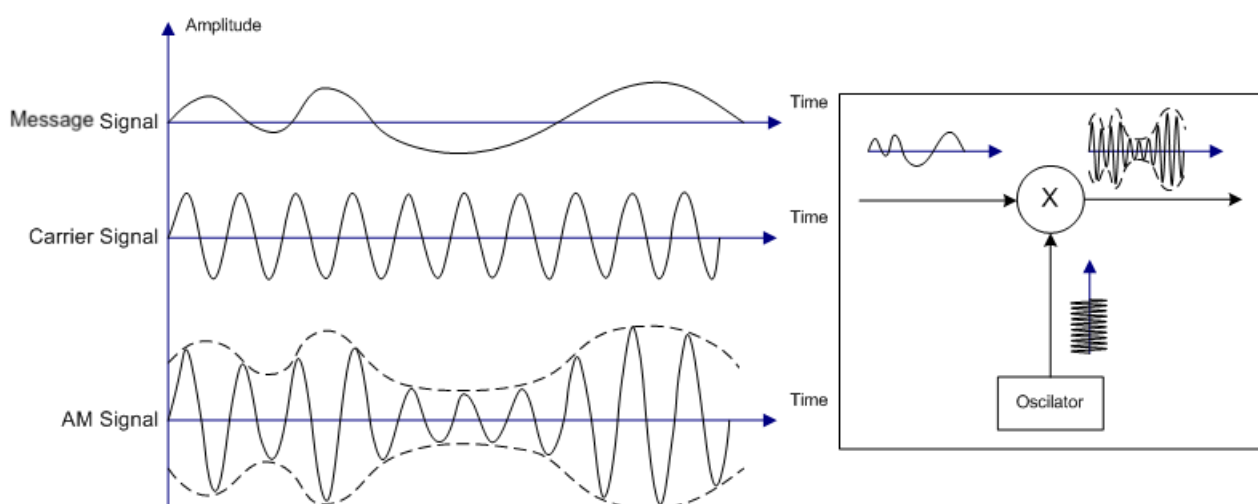
Τελικά, μέσα στην απόλυτη ψηφιοποίηση της επικοινωνίας τι έχει απομείνει από το κλασικό ραδιόφωνο; Η μετάδοση σε AM καταργείται, όλο και περισσότερο χρησιμοποιούνται ψηφιακές συσκευές, αλλά η απλότητα της τεχνολογίας του ραδιοφώνου είναι κάτι που θέλγει ακόμη τους καλλιτέχνες από διάφορα πεδία, αλλά και αποτελεί ακόμη και σήμερα την πιο αξιόπιστη λύση σε περιπτώσεις έκτακτης ανάγκης, όπως για παράδειγμα φυσικές καταστροφές.

## 1.7 Τεχνικά ζητήματα

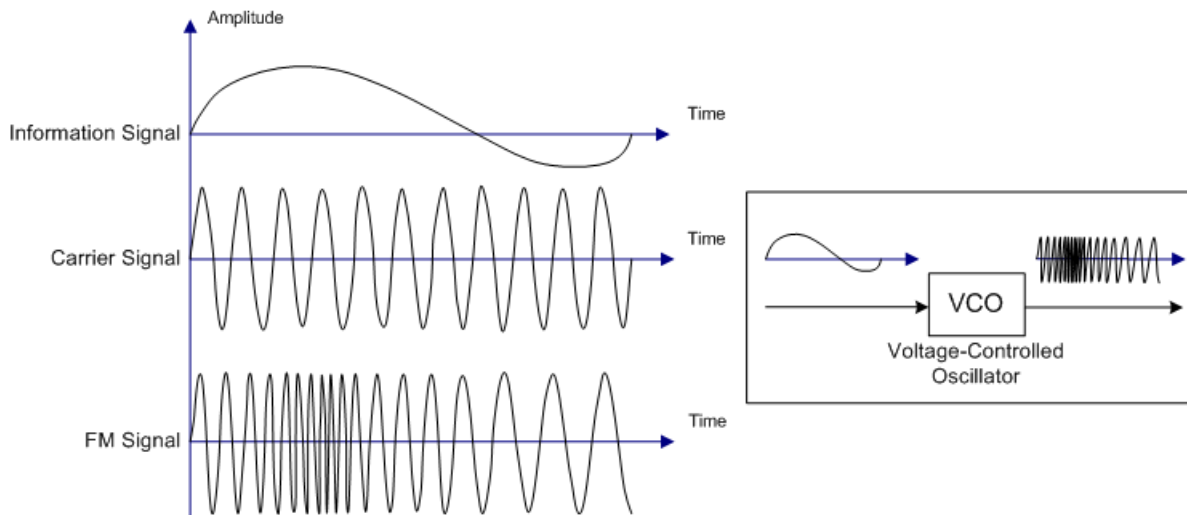
Εδώ τα τεχνικά θέματα μετάδοσης να εξεταστούν συνολικά (αφού έχει εκτεθεί όλη η ιστορία και έχουν κάπως γίνει γνωστοί όροι όπως AM, FM, podcasting streaming κλπ.) Συνεπώς θα είναι μια έκθεση των διαφόρων τεχνικών μετάδοσης ιστορικά, αλλά απαλλαγμένη από άλλες ιστορικο-κοινωνικές παραμέτρους (δες πχ την ιστορία του FM στο 1.4 που εκτίθεται εκεί και παρουσιάζεται η αλλαγή περιεχομένου και λειτουργίας του ραδιοφώνου). Στο 1.7 δεν ενδιαφέρουν τέτοια πράγματα.

### 1.7.1 Τεχνολογία μετάδοσης

Άρα εδώ μας ενδιαφέρει τι είναι η/μ κύμα, πώς μεταδίδεται AM, FM, στερεοφωνική μετάδοση, ψηφιακή μετάδοση DAB, διαδικτυακές εφαρμογές/τρόποι κωδικοποίησης streaming κλπ



Εικόνα AM



Εικόνα FM

Κάποιες ολίγες σημειώσεις από Langley & Ronayne. (1993). *Telecommunications Primer*. London: Pitman Publishing.

5 είδη κυμάτων ως προς τη διάδοσή τους: επιφανειακό, ουρανού, διαστήματος, μέσω δορυφόρου, διασποράς.

Το φάσμα ραδιοσυχνοτήτων υποδιαιρείται σε 11 ζώνες:

Από κάτω από 300Hz (ELF – Extremely Low Frequency) ως 300 GHz – 3000 GHz (Tremendously High – TLF): ELF, ILF, VLF, LF, MF, HF, VHF, UHF, SHF, EHF, THF

### 1.7.2 Περί γραμμοφώνου και τεχνολογίας ηχογράφησης

Στην πρώτη περίοδο που εξετάσαμε η τεχνολογία του ραδιοφώνου είχε μόλις αρχίζει να διαμορφώνεται. Όπως είδαμε, οι πρώτοι ραδιοφωνικοί σταθμοί ξεκίνησαν να μεταδίδουν πειραματικά. Αυτό που σήμερα λέμε ραδιοφωνική παραγωγή και ραδιοφωνικός επαγγελματισμός δεν υπήρχαν ακόμη ως έννοιες, αλλά διαμορφώθηκαν ακριβώς σε αυτήν την περίοδο.

Επομένως, με τη δημιουργία των πρώτων οργανωμένων ραδιοφωνικών σταθμών τη δεκαετία του 1920, δημιουργήθηκαν και οι πρώτες υποδομές που χρειάζεται μέχρι σήμερα ένας ραδιοφωνικός σταθμός. Το στούντιο μετάδοσης, ο εξοπλισμός μετάδοσης και ο εξοπλισμός **ηχογράφησης και ηχητικής επεξεργασίας**. Τεχνολογία του ήχου: από το 1877: γραμμόφωνο και δίσκος

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

Αντώνης, Γιώργος. (2001). Δημοτική Ραδιοφωνία και Τοπική Επικοινωνία στο Νομό Αττικής. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Βασιλάκη 2006

Βασιλάκη et al. 2006

Cammaerts 2009

Crisell 1994

Γιαΐτσης, Παντελής & Μπαρμπούτης, Χρήστος. (2001). Τα Πρώτα Ραδιοφωνικά Βήματα. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Faulkner 1993

Flichy1995

Hand & Traynor 2011

Jeanneney 1996

Κλώντζας, Μιχάλης. (2001). Νέες Ραδιοφωνικές Τεχνολογίες: Αναγέννηση και Αναπαραγωγή. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Κοντογεωργίου 2008

Μανιάτης 2008

Μπαρμπούτης, Χρήστος. (2001a). Οι Απαρχές της Ραδιοφωνίας: Από τον Ασύρματο Τηλέγραφο στο Ραδιόφωνο. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Μπαρμπούτης, Χρήστος. (2001b). Οι Πειρατές των Ερτζιανών. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Shingler & Wieringa 1998

Σφέτσας, .... & Σερέτη, ..... (2008). Μπλα μπλα μπλα. Στο Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.). *Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία*. ΕΡΤ Α.Ε.

Ward 1989

## Βιβλιογραφία

Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). (2008). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).

Το Φράγμα του Ήχου

IOM

Crisell

Shingler

Flichy

Jeanneney

Ward

Στη βιβλιογραφία:

(από <https://www.ert.gr/ert-arxeio/11-ioynioy-2013-2015-i-dietia-toy-mayroy-stin-ert/>)

## Κεφάλαιο 2

# Ιστορία και Θεωρία του Ραδιοφωνικού Θεάτρου

### Σύνοψη

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύονται τα βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού μέσου και στη συνέχεια γίνεται μια διερεύνηση του κατ' εξοχήν καλλιτεχνικού ραδιοφωνικού είδους, του ραδιοφωνικού θεάτρου, ιστορικά και γεωγραφικά. Τέλος, μέσω της αναλυτικής προσέγγισης στο ραδιοφωνικό θεατρικό είδος γίνεται μια πρώτη προσέγγιση στο θεωρητικό σύστημα του ραδιοφώνου που βασίζεται σε τρεις αφηγηματικές διαστάσεις: τον λόγο, τη μουσική και την ηχοπλαisiώση.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Το Κεφάλαιο 1

## 2.1 Χαρακτηριστικά του Ραδιοφώνου

### 2.1.1 Βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού μέσου

Το ραδιόφωνο έχει κάποιες βασικές ιδιότητες, στις οποίες βασίστηκε η παραγωγή του περιεχομένου του, επομένως σε έναν βαθμό από αυτές τις ιδιότητες είναι εξαρτημένο και το ραδιοφωνικό θέατρο και – όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 3 – αυτές οι ίδιες ιδιότητες περιορίζουν, αλλά και ταυτόχρονα ανοίγουν νέους ορίζοντες στη ραδιοφωνική τέχνη.

- (1) Η θεμελιώδης ιδιότητα του ραδιοφώνου είναι ότι **βασίζεται αποκλειστικά στον ήχο**, επομένως είναι **μονοτροπικό**, δηλαδή βασίζεται μόνο σε μία αίσθηση, την ακοή. Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, το ηχητικό σήμα του ραδιοφώνου δομείται σε τρεις διαστάσεις, τον λόγο, τη μουσική και την ηχητική σκηνογραφία, οι οποίες επιτελούν ξεχωριστούς αφηγηματικούς ρόλους στα πλαίσια του ραδιοφωνικού περιεχομένου γενικότερα και του ραδιοφωνικού θεάτρου ειδικότερα.
- (2) Το ραδιόφωνο **μεταδίδει σε απόσταση**, είναι δηλαδή ένα μέσο το οποίο ο ακροατής μπορεί να ακούσει από διάφορες τοποθεσίες και χωρίς να βρίσκεται στον ίδιο χώρο με τον πομπό. Εξαιτίας της απόστασης δημιουργείται ένα ευρύ ακροατήριο που μπορεί να γίνει παγκόσμιο και να αγγίξει τα εκατομμύρια ακροατών.
- (3) Κατ' επέκταση, σε μια ραδιοφωνική μετάδοση **ο πομπός δεν βλέπει τον ακροατή και αντίστροφα**. Έχουμε ως αποτέλεσμα το φαινόμενο της *αποσωματοποιημένης φωνής* (*disembodied voice*), δηλαδή την κατάσταση κατά την οποία ο δέκτης-ακροατής δεν έχει οπτική επαφή με τον πομπό, παρά μόνο *ακουστική* επαφή με μια «φωνή» που συλλαμβάνεται από τα ραδιοκύματα. Το αποτέλεσμα είναι η ενεργοποίηση της φαντασίας. Όμως, και από την άλλη πλευρά, ο πομπός δεν είναι σε θέση να γνωρίζει πόσους ακροατές έχει, αν έχει κανέναν.
- (4) Λόγω των παραπάνω ιδιοτήτων, το ραδιόφωνο έχει επιπρόσθετα την ιδιότητα να **μιλάει σε πολλούς και στον καθένα ξεχωριστά**, καθώς, παρότι μπορεί να έχει ένα τεράστιο ακροατήριο, ο καθένας κάνει ατομική ακρόαση, συνεπώς αισθάνεται ότι το ραδιόφωνο μιλάει σε αυτόν και μόνο. Η ιδιότητα αυτή διαμόρφωσε διαχρονικά τη χρήση του προφορικού λόγου στο ραδιόφωνο.
- (5) Το ραδιόφωνο **επιτελείται και εξελίσσεται στον χρόνο**, είναι δηλαδή ένα μέσο εφήμερο, το οποίο ανανεώνει διαρκώς το περιεχόμενό του.
- (6) Στο ραδιόφωνο **η μετάδοση και η λήψη γίνονται συγχρονικά**, με αποτέλεσμα να υπάρχει μια σχέση ώρας της ημέρας και περιεχομένου, καθώς επίσης και μια ιδιαίτερη σχέση μεταξύ ακροατή και ραδιοφωνικού σταθμού ως προς το αναμενόμενο περιεχόμενο τη συγκεκριμένη μέρα και ώρα. Αυτή την ιδιότητα, όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 1, δεν την έχουν κάποιες από τις νεότερες μορφές διαδικτυακού ραδιοφώνου που βασίζονται στο podcasting, ωστόσο οι μεγάλοι ραδιοφωνικοί σταθμοί (όπως για παράδειγμα του BBC, ή της EPT) διατηρούν παράλληλα μια πλατφόρμα *συγχρονικού streaming* με ένα *αρχαιακό* podcasting.
- (7) Οι βασικές **χρήσεις του ραδιοφώνου είναι η ψυχαγωγία και η ενημέρωση**, παγιωμένες από την χρυσή εποχή της ραδιοφωνίας, δηλαδή από το 1930 μέχρι περίπου το 1960. Σε μια δεύτερη φάση, η

οποία συνεχίζει να εξελίσσεται με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών, οι δύο αυτές βασικές χρήσεις εξειδικεύονται με ειδικούς μουσικούς, καθαρά ειδησεογραφικούς και αθλητικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς.

- (8) Στην εποχή μετά την έλευση της τηλεόρασης, αλλά και των μέσων που ακολούθησαν, **συνήθως η ραδιοφωνική ακρόαση είναι ακρόαση στο υπόβαθρο (background listening)**. Η ακρόαση ραδιοφώνου έχει μεταβληθεί σε μια δευτερεύουσα δραστηριότητα που συνοδεύει κάποια άλλη εργασία, επομένως το ραδιόφωνο δεν είναι το κυρίαρχο ερέθισμα της προσοχής του ακροατή, αλλά χρησιμοποιείται ως «υπόβαθρο».

Ως μαζικό μέσο επικοινωνίας το ραδιόφωνο έχει τις δικές του ιδιαιτερότητες. Δεν καταργεί απλά την προϋπόθεση της χωρικής και χρονικής συνύπαρξης πομπού και δεκτών για τη μετάδοση ενός μηνύματος. Συνάμα αποτελεί την πρώτη μορφή μαζικής επικοινωνίας, η οποία απευθύνεται στιγμιαία στους δέκτες του (ραδιοφωνικού) μηνύματος με τρόπο ζωντανό (τη χρήση ανθρώπινου ήχου), χωρίς η ταυτόχρονη σωματική παρουσία του πομπού κοντά στους δέκτες του μηνύματος να είναι απαραίτητη. (Μπαρμπούτης 2001: 49)

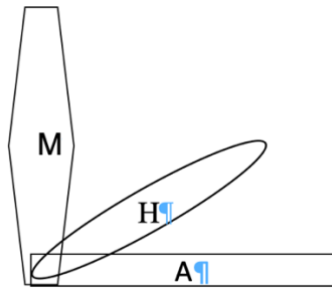
### 2.1.2 Οι 3 αφηγηματικές διαστάσεις

Παραπάνω αναφερθήκαμε σε ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου, και συγκεκριμένα ότι βασίζεται αποκλειστικά στον ήχο. Ωστόσο, το ραδιοφωνικό ηχητικό σήμα, παρ' ότι μονοτροπικό, τόσο στη διαχείρισή του από τους παραγωγούς ραδιοφωνικού περιεχομένου, όσο και στην αντίληψή του από τους ακροατές χωρίζεται σε τρεις διακριτές όσον αφορά τις λειτουργίες τους διαστάσεις. Πρόκειται για τον **λόγο, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση** (που συχνά αναφέρεται ως sound effects) (βλ. Crisell 1994, Shingler & Wieringa 1998).

Ο λόγος, που είναι και ο κυρίαρχος (Crisell 1994: 54), βασίζεται στην ανθρώπινη φωνή και στη γλωσσική επικοινωνία και γι' αυτό γίνεται άμεσα διακριτός από τις υπόλοιπες διαστάσεις, τόσο όσον αφορά την ίδια του τη φύση (δηλαδή την προέλευση του ήχου από την ανθρώπινη φωνή), όσο και τη λειτουργία του (δηλαδή τον κυρίαρχο αφηγηματικό ρόλο στα πλαίσια του ραδιοφωνικού περιεχομένου). Ο προφορικός λόγος είναι αυτός που κατευθύνει τον ακροατή και λειτουργεί ως ο βασικός κώδικας που δίνει σημασία στη ραδιοφωνική «αφήγηση» (ibid.: 48), είτε πρόκειται για έναν παρουσιαστή που συνδέει τα στοιχεία μιας εκπομπής ή για έναν εκφωνητή που συνδέει εκπομπές στα πλαίσια της ροής προγράμματος ενός σταθμού.

Η μουσική και η ηχοπλαισίωση, αντίθετα είναι δύο διαστάσεις που επιτελούν βοηθητικές λειτουργίες. Δεν παράγουν από μόνες τους σημασίες, αλλά ενισχύουν τις σημασίες που θέλει να μεταφέρει ο κυρίαρχος λόγος. Η μουσική, ως φορέας συναισθηματικού περιεχομένου, το καταφέρνει στο επίπεδο της διάθεσης ή της σύνδεσης διαφορετικών στοιχείων. Η ηχοπλαισίωση, που περιλαμβάνει κάθε είδους ήχητικά εφέ – ηχογραφημένα ή όχι – και άλλες τεχνικές σχετικές με την τοποθέτηση του μικροφώνου και την ακουστική του χώρου, πλαισιώνει τον προφορικό λόγο με το κατάλληλο ηχητικό περιβάλλον ή τα ηχητικά σημεία εκείνα που ενισχύουν ή εμβαθύνουν την εμπειρία ακρόασης μιας λεκτικής αφήγησης. Γενικά, ο λόγος θεωρείται ως η απαραίτητη διάσταση για την παραγωγή σημασίας, αλλά και η μουσική με την ηχοπλαισίωση θεωρούνται επίσης σημαντικές ως προς τη δημιουργία μιας «υποβλητικής» ραδιοφωνικής εμπειρίας ακρόασης (Shingler & Wieringa 1998: 51).

Ανακεφαλαιώνοντας, ο **λόγος, η μουσική και η ηχοπλαισίωση** ονομάζονται αφηγηματικές διαστάσεις, γιατί είναι τρία συστήματα αφηγηματικής ηχητικής οργάνωσης με τρεις διαφορετικές λειτουργίες, που όμως αλληλοσμπλέκονται για να διαμορφώσουν εν τέλει ένα συνολικό αφηγηματικό νόημα μέσω του ήχου. Ωστόσο, όπως προαναφέραμε, η διαχείρισή τους, αλλά και η αντίληψή τους γίνεται σε τρεις διακριτές ενότητες, γι' αυτό ακριβώς μπορούν να θεωρηθούν σε ένα βαθμό ανεξάρτητες, όπως και ένα σύστημα διαστάσεων.



**Σχήμα 2.1** Γραφική απεικόνιση των τριών ραδιοφωνικών αφηγηματικών διαστάσεων. Με A σημειώνεται ο λόγος, με M η μουσική και με H η ηχοπλαισίωση.

## 2.2 Ιστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου

Το ραδιοφωνικό θέατρο έχει την ιστορική του αφετηρία στις πρώτες μέρες της ραδιοφωνίας. Ωστόσο, ο Crook (1999), αναφέρει ότι υπήρχαν και πρόγονοι του ραδιοφωνικού θεάτρου και καθορίζει ένα σχήμα 6 εποχών, που περιλαμβάνει και το ηχητικό θέατρο γενικότερα (sound drama/audio drama) (ibid.: 22).

- 1) Πρώτη Εποχή: αδύνατο να καθοριστεί η αρχή της (προφορική κουλτούρα).
- 2) Δεύτερη Εποχή: Από το 1878 και μετά (τεχνολογία ηχογράφησης).
- 3) Τρίτη Εποχή: Από το 1902 και μετά (υπηρεσίες ηλεκτροφώνου μέσω τηλεφώνου).
- 4) Τέταρτη Εποχή: Από το 1908 και μετά (η εποχή του ραδιοφώνου).
- 5) Πέμπτη Εποχή: Από το 1926 και μετά (συμβίωση με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση).
- 6) Έκτη Εποχή: Από το 1994 και μετά (διαδίκτυο και ψηφιακές επικοινωνίες).

Παρακάτω θα εξετάσουμε αυτή την ιστορία διατηρώντας εν μέρει αυτό το σχήμα. Στην ενότητα 2.2.2 θα αναφερθούμε στην προϊστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου, δηλαδή σε μορφές ηχητικού θεάτρου πριν από την έλευση του ραδιοφώνου ως ένας-προς-πολλούς υπηρεσίας (1920). Επομένως θα καλύψουμε με συνοπτικό τρόπο περίπου τις 4 πρώτες εποχές. Στην ενότητα 2.2.3 θα εξετάσουμε την προπολεμική περίοδο της ραδιοφωνίας (από το 1920 ως το 1945), ενώ στην ενότητα 2.2.4 την μεταπολεμική περίοδο μέχρι περίπου το 1995, επομένως η πέμπτη εποχή του Crook διαχωρίζεται σε δύο επί μέρους ενότητες. Στην ενότητα 2.2.5 θα εξετάσουμε τις νεότερες εξελίξεις του ραδιοφωνικού θεάτρου (από το 1995 περίπου και μετά), δηλαδή χονδρικά την έκτη εποχή. Τέλος, πριν ξεκινήσουμε το ιστορικό κομμάτι, θα αφιερώσουμε μία ενότητα για τον ορισμό και τα γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου (2.2.1).

### 2.2.1 Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου

Το ραδιοφωνικό θέατρο είναι ένας συνδυασμός των ιδιοτήτων του ραδιοφώνου με τα ειδικά χαρακτηριστικά της θεατρικής τέχνης. Όπως αναφέρει ο Fink «[τ]ο ραδιοφωνικό θέατρο αποτελείται από μια θεατρική μορφή και από τεχνικές περιορισμένες αυστηρά στο ηχητικό μέσο, παρόλα αυτά επικοινωνώντας αποτελεσματικά το θεατρικό περιεχόμενο (τη θεατρική δράση) χωρίς κανέναν από τους οπτικούς πόρους της παραδοσιακής σκηνής, ή του κινηματογράφου και της τηλεόρασης» (Fink 1999: 121).

Από αυτή την έλλειψη «οπτικών πόρων» και τον αυστηρά ηχητικό του χαρακτήρα, προκύπτει μια σειρά από χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου. Κατ' αρχήν το ραδιοφωνικό θέατρο δεν μπορεί να είναι θέατρο. Υπάρχουν κάποιοι περιορισμοί που θέτει το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο, λόγω της έλλειψης οπτικού ερεθίσματος, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι δεν μπορούν να υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί σε μια ραδιοφωνική «σκηνή». Επίσης, δεν μπορούμε να δούμε τις αντιδράσεις ενός ηθοποιού την ώρα που μιλάει κάποιος άλλος (χειρονομίες, εκφράσεις προσώπου), ούτε μπορεί κάποιος να μένει για πολύ σιωπηλός γιατί τότε ο ακροατής νιώθει ότι «εξαφανίζεται» (Crisell 1994: 144). Επίσης, υπάρχουν και τεχνολογικοί περιορισμοί: δεν μπορεί κάποιος να φωνάξει στο ραδιοφώνο όπως φωνάξει στη σκηνή, ούτε επιτρέπεται να κάνει σιωπές μεγάλης διάρκειας, γιατί χάνεται η προσοχή του ακροατή (ibid: 145).

Όμως και ο ραδιοφωνικός ακροατής είναι τελείως διαφορετικός από τον θεατή του θεατρικού ακροατηρίου. Ο ακροατής του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι μόνος του και δεν επηρεάζεται από οπτικά σκηνικά ερεθίσματα ούτε από τις αντιδράσεις άλλων θεατών (Crisell 1994: 145).

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό του ραδιοφωνικού θεάτρου, αλλά και του ραδιοφώνου γενικότερα, είναι η απλότητα όσον αφορά τη δόμηση του περιεχομένου και της αφήγησής του. «Η πολυπλοκότητα όχι μόνο αυξάνει τις ποσότητες της πληροφορίας πλεονασμού, αλλά είναι η ίδια πλεονασμός (με την έννοια της μη αναγκαίας). Το ραδιόφωνο μπορεί να κατορθώσει πολλά με πολύ λίγα. Το περισσότερο είναι γενικά λιγότερο στο ραδιόφωνο, με την έννοια ότι είναι λιγότερο αποτελεσματικό και με λιγότερο νόημα. Λίγοι ηχητικοί κώδικες (ομιλία, ηχητικά εφέ, ακουστική του χώρου, μουσική και σιωπή) χρειάζονται για να αγγίξουν μια ευαίσθητη χορδή του ακροατή. Υπό αυτή την έννοια το ραδιόφωνο μπορεί να θεωρηθεί μία από τις πιο οικονομικές τέχνες.» (Shingler & Wieringa 1998: 83-84).

Το τρίτο χαρακτηριστικό του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι ότι έχει τη δυνατότητα να παρουσιάσει με ηχητικό τρόπο πράγματα, καταστάσεις και πρόσωπα, τα οποία δεν μπορούν να παρουσιαστούν στη θεατρική σκηνή. Δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο ραδιοφωνικό θεατρικό στην Αγγλία (*A Comedy of Danger*, 1924) είχε ως υπόθεση την αγωνιώδη προσπάθεια των ηρώων να απεγκλωβιστούν από ένα ορυχείο ύστερα από μια ξαφνική συσκότιση, επομένως κατανοούμε ότι το ραδιόφωνο με την έλλειψη οπτικού ερεθίσματος ήταν το ιδανικό μέσο για την παρουσίαση αυτού του έργου που εκτυλίσσεται στο απόλυτο σκοτάδι (Crisell 1994: 157).

Επίσης, το ραδιοφωνικό θέατρο είναι ιδανικό για την παρουσίαση φανταστικών σκηνικών. Με άλλα λόγια, το ραδιοφωνικό θέατρο μπορεί να παρουσιάσει άνετα αυτά που «αν και είναι μέρος του υλικού κόσμου στο θεατρικό, δεν υπάρχουν ως τέτοια στον κόσμο της εμπειρίας μας» (Crisell 1994: 158), όπως για παράδειγμα φυτά που μιλάνε, φουτουριστικοί κόσμοι και διαστημικές περιπέτειες. Παράλληλα «τα ραδιοφωνικά θεατρικά συχνά αφηρούν τους φυσικούς νόμους του χρόνου και του χώρου, δημιουργώντας σημεία υπεροχής που θα ήταν αδύνατα στο σκηνικό θέατρο ή στην πραγματική ζωή.» (Shingler & Wieringa 1998: 88). Τέτοια παραδείγματα υπέρβασης του χρόνου και του χώρου έχουμε πολλά καθώς «το ραδιόφωνο μπορεί να μετακινείται από έναν τόπο σε έναν άλλο και από έναν χρόνο σε έναν άλλο με μεγαλύτερη ευκολία [...] από ότι ο κινηματογράφος» (ibid.). «Επιπλέον, οι ήχοι που σηματοδοτούν διακριτές ιστορικές στιγμές και γεωγραφικούς χώρους μπορούν στο ραδιόφωνο να συνυπάρχουν με ευκολία» (ibid.). Τα παραδείγματα που αξιοποιούν αυτές τις δυνατότητες έρχονται από τις πρώτες μέρες του ραδιοφωνικού θεάτρου. Οι Shingler & Wieringa αναφέρουν το *These Flowers Are Not For You To Pick* του Tyrone Guthrie (1930), στο οποίο ακούμε ταυτόχρονα έναν κληρικό την ώρα που πνίγεται (στο παρόν) και το παρελθόν του (ibid.), σε μια εναλλαγή, η οποία από τις πρώτες μέρες του ραδιοφώνου αξιοποίησε όλους τους ηχητικούς κώδικες για να μπορέσει να εφαρμοστεί στην εντέλεια (λόγος, μουσική και ηχητικά εφέ).

Επιπλέον, το ραδιόφωνο έχει τη δυνατότητα (μέσα από την κατάλληλη σκηνοθεσία) να παρουσιάσει μονολόγους, οι οποίοι στο μικρόφωνο είναι πιο κατάλληλοι από τη θεατρική σκηνή, καθώς λείπει σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο της σκηνικής δράσης, αλλά και της φωνής της συνείδησης, η οποία συνήθως παρουσιάζεται με τη βοήθεια ειδικών εφέ αντήχησης ή διαφορετικής τοποθέτησης στον χώρο (Crisell 1994: 153 κ.ε.).

Το τέταρτο χαρακτηριστικό του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι ο περιορισμός που θέτει η ηχητικότητα του μέσου στην παρουσία ή απουσία προσώπων και πραγμάτων του έργου και του σκηνικού αντίστοιχα. Επομένως, όταν ένα πρόσωπο δεν μιλάει για αρκετή ώρα, τότε αυτό το πρόσωπο «εξαφανίζεται», καθώς ο ακροατής δεν έχει καμία οπτική επαφή με τους ηθοποιούς. Με άλλα λόγια, για να υπάρχει ένας ηθοποιός-χαρακτήρας στο ραδιοφωνικό θέατρο πρέπει να ακούγεται.

Το ίδιο ακριβώς ισχύει και για τα πράγματα. Τα αντικείμενα του σκηνικού ο ακροατής δεν τα βλέπει, αλλά τα ακούει, επομένως έρχονται στο προσκήνιο μόνο όταν ακούγονται, και καθώς προαναφέραμε οφείλει να διατηρηθεί ο κανόνας της απλότητας, δεν μπορούν να ακούγονται όλα τα αντικείμενα ενός σκηνικού ταυτόχρονα. Επομένως «[σ]το ραδιόφωνο δεν υπάρχει τίποτα στατικό, ούτε κάτι που δεν είναι ζωτικό για τη δράση την ακριβή στιγμή που ακούγεται. Για αυτόν τον λόγο, ο Arnhem θεωρούσε το ραδιόφωνο ως ένα πιο θεατρικό μέσο από ότι ο κινηματογράφος ή η θεατρική σκηνή. Η δράση είναι η ουσία του ραδιοφώνου, όπως είναι και του ίδιου του θεάτρου.» (Shingler & Wieringa 1998: 86).

Τέλος, οι παραπάνω περιορισμοί μπορούν να αξιοποιηθούν δημιουργικά, δηλαδή στο ραδιοφωνικό θέατρο μπορεί η ηχητική απουσία ενός προσώπου ή πράγματος να εξυπηρετήσει το ίδιο το θεατρικό έργο. Πρόκειται για τις περιπτώσεις στις οποίες «πρέπει να μείνουμε αβέβαιοι για την ακριβή κατάσταση της ύπαρξής του. Συνεχίζει ένα πρόσωπο ή ένα αντικείμενο να υπάρχει αφού έχει κατονομαστεί ή ακουστεί; Υπάρχει ένας χαρακτήρας στον υλικό κόσμο ή απλά στο μυαλό – ως πλάσμα της φαντασίας ενός άλλου χαρακτήρα;» (Crisell 1994: 159).

Το πέμπτο χαρακτηριστικό του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι ότι τελικά αυτό ολοκληρώνεται στο μυαλό του ακροατή και βασίζεται στη φαντασία του. Όπως αναφέρουν οι Shingler & Wieringa «[τ]ο ραδιόφωνο, περισσότερο από κάθε άλλο μέσο εκτός από τη λογοτεχνία, εμπλέκει τον ακροατή στη δημιουργική διαδικασία και τον αφήνει να κάνει μόνος του αρκετή από τη δημιουργική δουλειά: συγκεκριμένα τη δημιουργία του *mise-en-scène* (δηλαδή τα σκηνικά, τους φωτισμούς, τα κοστούμια και το μακιγιάζ, την εξωτερική εμφάνιση και τις κινήσεις των ηθοποιών)» (Shingler & Wieringa 1998: 90-91).

Οι θεωρητικοί του ραδιοφώνου έχουν επισημάνει πως ακριβώς λόγω της ηχητικότητάς του και αυτής της «υλοποίησης του θεάτρου μέσα στο μυαλό μας», λόγω δηλαδή της λειτουργίας της φαντασίας, «[η] σχέση μεταξύ του μέσου και του ακροατηρίου του [ραδιοφώνου] είναι [...] ασυνήθιστα οικεία (για ένα μαζικό μέσο).» (Shingler & Wieringa 1998: 92).

[Τ]ο ραδιόφωνο είναι ένα Βαριετέ για τυφλούς! Από τη σκέψη αυτή πηγάζει και η αναγκαία τεχνική που πρέπει να ακολουθήσει κανείς. Το Βαριετέ δεν σηκώνει ξερή πρόζα. Θέλει και μουσική. Ο δε τυφλός ακροατής αδιαφορεί για το θέαμα και πρέπει το στοιχείο αυτό να του το μεταβάλλει ο συγγραφέας σε ακρόαμα τόσο υποβλητικό, ώστε να τον κάνει να βλέπει με τα μάτια της ψυχής αυτά που δεν μπορεί να δει με το ανύπαρκτο οπτικό του νεύρο. Γι' αυτό άλλωστε τα καθεαυτό θεατρικά έργα είναι τόσο αντιραδιοφωνικά. Η ίδια η ρίζα της λέξης (Θέα-τρο) δείχνει την αντινομία της τεχνικής αυτής με εκείνη που απαιτεί η αντένα. (Ρώμας όπως αναφέρεται στο Έξαρχος 2008: 108).

Ακριβώς αυτή η δύναμη της φαντασίας έχει χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα ότι το ραδιόφωνο δεν είναι ένα «τυφλό» μέσο, ούτε πρέπει να χαρακτηρίζεται με όρους απώλειας κάποιας αίσθησης. «Ίσως να κάνουμε λάθος στο να προσπαθούμε να συνδέσουμε το ραδιοφωνικό θέατρο με οποιαδήποτε από τις αισθήσεις. Βεβαίως, η λήψη του ραδιοφωνικού θεάτρου εξαρτάται από την αίσθηση της ακοής, αλλά σίγουρα η εκτίμησή του χρειάζεται και άλλες αισθήσεις. Με αυτή τη λογική, το ραδιοφωνικό θέατρο είναι εξωαισθητικό (extrasensory): μια επαυξημένη και εξαιρετική εμπειρία.» (Hand & Traynor 2011: 40).

Τέλος, ενδεχομένως η ίδια η ορολογία «ραδιοφωνικό θέατρο» να μην είναι κατάλληλη καθώς παραπέμπει στο θέαμα. Στο αγγλόφωνο ραδιόφωνο χρησιμοποιείται ο όρος *radio drama*, που είναι γενικότερος, ενώ στο γερμανόφωνο ο ειδικότερος *Hörspiel*, που παραπέμπει στο «ακουστικό θεατρικό έργο», δίνει δηλαδή έμφαση στις ηχητικές ιδιότητες του ραδιοφωνικού θεάτρου. Ο Χατζηδάκης έχει προτείνει τον όρο *ακρόατρο*, που παραπέμπει στο ακρόαμα παρά στο θέαμα (Χατζηδάκης 2001: 129), ωστόσο εμείς στα πλαίσια του βιβλίου θα παραμείνουμε στον δόκιμο όρο *ραδιοφωνικό θέατρο*.

## 2.2.2 Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο

Ο Tim Crook (1999) τοποθετεί στην προϊστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου κατ' αρχήν τους προφορικούς πολιτισμούς, αλλά κατ' επέκταση και την προφορικότητα μέσω του θεάτρου ως μια μοναδικότητα. Στη συνέχεια, ως πρώτη εξέλιξη που οδηγεί στο ηχητικό θέατρο παρουσιάζει τη δυνατότητα επανάληψης και αποθήκευσης του ήχου μέσω του φωνόγραφου (1877-78), είτε του λόγου, είτε της μουσικής, είτε οποιουδήποτε άλλου ήχου. Αυτή η δυνατότητα οδήγησε και στη μορφή της ανάγνωσης βιβλίων (audio books), αλλά πολύ νωρίτερα, όπως θα δούμε, στην περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αξιοποιήθηκε στην πώληση δίσκων με ηχογραφημένες θεατρικές παραστάσεις, λόγω της αδυναμίας παρακολούθησης θεάτρου (Crook 1999: 18).

Από το 1902 ως το 1922 αναπτύχθηκε το επονομαζόμενο *théâtrophone* ή *electrophone*, ένα είδος «ενσύρματου» προγόνου του ραδιοφωνικού θεάτρου. Επρόκειτο για μετάδοση συναυλιών και θεατρικών έργων από αίθουσες συναυλιών και θέατρα μέσω τηλεφώνου, δηλαδή μια υπηρεσία ένας-προς-πολλούς που προηγείται του ραδιοφώνου (Crook 1999: 15).

Η ιδέα αυτή κατοχυρώθηκε το 1881 στη Γαλλία ως «*théâtrophone*» από τον μηχανικό Clement Ader και το 1890 εμπορευματοποιήθηκε, εγκαινιάζοντας ταυτόχρονα και τη φιλοσοφία του “pay-per-listen”. Στην Αγγλία ως «*electrophone*» παρόμοια υπηρεσία έφτασε το 1895. Η υπηρεσία είχε τη δυνατότητα να προσφέρει συνδέσεις και με άλλες ευρωπαϊκές πόλεις για συναυλίες, ομιλίες και ειδήσεις, καθώς είχε αρχίσει να δικτυώνεται από το 1887 ως το 1893, και διατηρήθηκε μέχρι το 1932, όταν πια το ραδιόφωνο την ξεπέρασε. (Crook 1999: 15-16).



Στην Αμερική παρόμοια υπηρεσία εγκαινιάστηκε το 1891. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της Αμερικάνικης υπηρεσίας είναι και οι συναυλίες στις οποίες παίζουν μουσική οι τηλεφωνητές από διάφορες πόλεις ταυτόχρονα ως μέλη μιας ορχήστρας και όποιος συνδεθεί στην υπηρεσία μπορεί να τους ακούσει να παίζουν όλοι μαζί (Crook 1999: 16).

Από το 1896 το ηλεκτρόφωνο είχε αναπτυχθεί σε μια υπηρεσία συνεχούς ψυχαγωγίας στην Αγγλία. Αλλά και το 1903 διαπιστώνεται ότι μέσω του ηλεκτροφώνου διαδίδονταν πιο γρήγορα από τον τηλεγράφο τα πολιτικά νέα, κάτι που έγινε φανερό από την απευθείας μετάδοση της ομιλίας του Lord Northcliffe στο Birmingham στις 5 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς. (Crook 1999: 17)

Στην περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου η χρήση του ηλεκτροφώνου αυξήθηκε, καθώς ήταν προτιμότερο και ασφαλέστερο από την έξοδο στο θέατρο. Παράλληλα προωθήθηκε και η πώληση δίσκων γραμμοφώνου με ηχογραφημένες θεατρικές παραστάσεις για οικιακή χρήση (Crook 1999:18). Ουσιαστικά αυτήν την περίοδο πραγματοποιείται η εξοικείωση του κοινού με μια υπηρεσία παρόμοια με το ραδιόφωνο, αλλά υπήρχαν κάποιες τεχνικά προβλήματα που σύντομα εντοπίστηκαν. Τα προβλήματα αυτά είχαν να κάνουν με τη σωστή τοποθέτηση των μικροφώνων από τη μεριά του πομπού, όπου παρατηρήθηκε ότι ναι μεν ο ήχος ήταν δυνατός, αλλά όχι καθαρά αρθρωμένος όταν αφορούσε τη μετάδοση λόγου. Από την άλλη πλευρά, της λήψης, υπήρχε ο περιορισμός των ακροατών ανά οικία, ανάλογα με τη συνδρομή, καθώς παρέχονταν 2 ή το πολύ 4 ακουστικά. Επομένως, μια πολυμελής οικογένεια δεν μπορούσε να ακούσει συλλογικά ηλεκτρόφωνο (ibid.: 18-19). Ωστόσο, όπως με όλες τις νέες τεχνολογίες, σταδιακά η τεχνολογία βελτιώθηκε και το κοινό με το ηλεκτρόφωνο έμαθε για πρώτη φορά την έννοια της «ένανς-προς-πολλούς» μετάδοσης (broadcasting). Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι όπως και στα πρώτα χρόνια του διαδικτύου, αλλά και σε διεθνές επίπεδο σήμερα, το ηλεκτρόφωνο, λόγω του κόστους του, αφορούσε μια συγκεκριμένη οικονομική τάξη (ibid.: 19-20).

### 2.2.3 Το ραδιοφωνικό θέατρο πριν τον πόλεμο

Το ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύχθηκε από πολύ νωρίς ως είδος. Όπως είδαμε προϋπήρχε η παράδοση της αναμετάδοσης θεατρικών παραστάσεων και συναυλιών με ενσύρματο τρόπο (τηλεφωνικά), και επιπρόσθετα το ραδιόφωνο στηρίζεται κυρίως στον προφορικό λόγο. Επομένως το θέατρο, ως λογοτεχνικό είδος από την αρχή βρήκε τη θέση του στα προγράμματα των ραδιοφωνικών σταθμών, οι οποίοι ακόμη πειραματιζόνταν με τα είδη του περιεχομένου τους. Αρχικά βέβαια διαβάζονταν ιστορίες και μετά άρχισαν να ανεβαίνουν θεατρικές σκηνές και ολόκληρες θεατρικές παραστάσεις από το ρεπερτόριο του σκηνοθέτη ή όπως φάνηκε επίσης κατάλληλο διασκευές βιβλίων και τελικά ένα ρεπερτόριο θεατρικών έργων γραμμένων ειδικά για το ραδιοφωνικό μέσο.

Η εποχή που εξετάζουμε βασίζεται στη ζωντανή επιτέλεση του ραδιοφωνικού θεάτρου κατά τη διάρκεια της μετάδοσης, επομένως έχουν σωθεί κυρίως τα σενάρια (όπως έχουμε παρτιτούρες και όχι πρώτες εκτελέσεις μουσικών έργων του παρελθόντος, πριν από την εφεύρεση της τεχνολογίας ηχογράφησης) και συγκεκριμένες μόνο ηχογραφήσεις αυτών των ζωντανών ραδιοφωνικών παραστάσεων, όπου ήταν εφικτό ή θεωρήθηκε απαραίτητο (Crook 1999: 6-7).

#### 2.2.3.1 Ηνωμένες Πολιτείες

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, μπορεί κατά κάποιον τρόπο να θεωρηθεί ως συνέχεια της παράδοσης του ηλεκτροφώνου ο ραδιοφωνικός σταθμός *KYW*, στο Σικάγο, ο οποίος από το 1921 ήταν ένας ειδικός ραδιοφωνικός σταθμός αφιερωμένος στη μετάδοση παραστάσεων όπερας (Crook 1999: 5). Επίσης, ως πρώιμη χρήση ηχητικών εφέ οι Hand & Traynor αναφέρουν ένα μικρό σκετσάκι που δημιουργήθηκε για τον *KDKA* στα πλαίσια της ομιλίας δύο καθηγητών, με τίτλο «A Rural Line On Education» και στο οποίο για πρώτη φορά χρησιμοποιείται ο ήχος του κουδουνιού του τηλεφώνου ως ηχητικό εφέ: το σκετσάκι εκτυλίσσεται ως μια τηλεφωνική συνομιλία μεταξύ δύο αγροτών, με τον τηλεφωνητή να κάνει συχνές και κάπως κωμικές διακοπές (Hand & Traynor 2011: 15-16).

Ως πρώτο κατ' εξοχήν ραδιοφωνικό θεατρικό στις Ηνωμένες Πολιτείες θεωρείται το *The Wolf* (1922), το οποίο λόγω της επιτυχίας του εγκαινίασε μια σειρά δραματικών έργων (συνολικά 43 μέσα στο 1922-1923), όλων βασισμένων σε θεατρικά/σκηνογραφικά έργα. Είχαν γίνει από το πρώτο διαρρυθμίσεις στο κείμενο ώστε να διαρκεί 40 λεπτά, γιατί θεωρήθηκε ότι αυτή θα ήταν μια καλή διάρκεια, μέσα στην οποία θα μπορούσε να διατηρηθεί η προσοχή του ακροατή. (Hand & Traynor 2011: 15). Ουσιαστικά, όλα αυτά τα έργα θα πρέπει να

ήταν βασικά πιο κοντά σε μια ανάγνωση του έργου. Λόγω της επιτυχίας της σειράς υπήρχαν πολλοί μιμητές αυτού του είδους (ibid.).

Συνεπώς, το ραδιοφωνικό θέατρο άρχισε να αναπτύσσεται από τα πρώτα χρόνια της ραδιοφωνίας και με τη δοκιμή διαφόρων προτύπων, όπως για παράδειγμα οι ραδιοφωνικές σαπουνόπερες, οι σειρές μυστηρίου ή οι σειρές «σοβαρού» ραδιοφωνικού θεάτρου, και την ανάλογη κάθε φορά επιτυχία τους, υπήρχαν κάθε φορά οι μιμητές που συνέβαλαν στη διάδοση και ανάπτυξη του είδους εν γένει. Ως «χρυσή εποχή» του ραδιοφωνικού θεάτρου στις ΗΠΑ θεωρείται γενικά η εποχή από τη δεκαετία του 1920 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν εμφανίστηκε πια η τηλεόραση. Μιλάμε για μια εποχή ζωντανού ραδιοφωνικού θεάτρου με κοινό πολλές φορές μέσα στο στούντιο (εκτός από το τεράστιο ραδιοφωνικό κοινό), με απαιτήσεις για ακρίβεια στις εισόδους των φωνών και των άλλων ήχων και γι' αυτό με ζωντάνια σαν αυτή του σκηνικού θεάτρου. (Hand & Traynor 2011: 17-18).

Μία από τις πιο επιτυχημένες σειρές μυστηρίου και αγωνίας αυτής της εποχής ήταν το ραδιοφωνικό θρίλερ *The Shadow* (CBS, από το 1930), στο οποίο ο ήρωας της σειράς Lamont Cranston (ή αλλιώς «η Σκιά») ξεγελούσε σε κάθε επεισόδιο και έναν διαφορετικό κακοποιό χρησιμοποιώντας τις δυνάμεις του που τον έκαναν αόρατο. «Χρησιμοποιώντας μακάβριες φωνές (και γέλιο) μαζί με παράξενα ηχητικά εφέ, ακουστική χώρα και μουσική η σειρά *The Shadow* κεφαλαιοποίησε την αορατότητα του μέσου για να δημιουργήσει έναν από τους πιο αυθεντικούς, επιτυχημένους και φανταστικούς χαρακτήρες του Αμερικανικού ραδιοφώνου.» (Shingler & Wieringa 1998: 89).

Τα Αμερικανικά ιδιωτικά δίκτυα NBC και CBS ήταν ανάμεσα στους πρώτους και σημαντικότερους πρωτοπόρους και καινοτόμους του ραδιοφωνικού θεάτρου, τόσο του σοβαρού όσο και του δημοφιλούς, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1940. Ηχητικές και γραπτές εκδοχές των παραγωγών επιβιώνουν μέχρι σήμερα, από τις δημοφιλείς σειρές κωμωδίας από συγγραφείς όπως ο Fred Allen και οι Burns & Allen, ως τις σοβαρές δραματικές σειρές από συγγραφείς-παραγωγούς όπως ο Orson Welles και ο Norman Corwin (Fink 1999: 126).

Από την πλευρά του «σοβαρού» ρεπερτορίου, σημαντική είναι η περίπτωση του Mercury Theater. Το Mercury Theater είχε ιδρυθεί από τον Orson Welles και τον John Houseman στη Νέα Υόρκη ως θεατρική εταιρεία το 1937. Στη συνέχεια, οι δύο ιδρυτές αποφάσισαν να κάνουν μεταδόσεις ραδιοφωνικού θεάτρου από το δίκτυο CBS. Ξεκίνησαν τον Νοέμβριο του 1937 με το *Julius Caesar* που έκανε εντύπωση. Στη συνέχεια ακολούθησε μια τακτική σειρά (*The Mercury Theater on Air*) με πολλές προσαρμογές βιβλίων. Παραδείγματα: *Dracula* (11 Ιουλίου 1938), *Treasure Island* (18 Ιουλίου 1938), *A Tale of Two Cities* (25 Ιουλίου 1938), *Around the World in Eighty Days* (23 Οκτωβρίου 1938) και τέλος το κακόφημο *The War of the Worlds* (30 Οκτωβρίου 1938), στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στο κεφάλαιο 3 (Hand & Traynor 2011: 22).

### 2.2.3.2 Ηνωμένο Βασίλειο

Στη Μεγάλη Βρετανία, πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο υπήρχαν κάποια παιδικά προγράμματα (*Children's Hour*) που περιλάμβαναν διάβασμα ιστοριών και στα οποία αναπτύχθηκαν διάφορες νέες ραδιοφωνικές αφηγηματικές τεχνικές (Hand & Traynor 2011: 14). Ως πρώτη σχετική με το θέατρο μετάδοση ο Crook αναφέρει την ανάγνωση ενός αποσπάσματος από τον *Cyrano de Bergerac* σε έναν πειραματικό σταθμό στις 17 Οκτωβρίου 1922. (Crook 1999: 4). Στο BBC, οι πρώτες θεατρικές αναγνώσεις που καταγράφονται είναι αποσπάσματα θεατρικών έργων του Σέξπιρ από το 1923: *Julius Caesar*, *Henry VIII*, *Much Ado About Nothing*, *Twelfth Night* (το τελευταίο ολόκληρο) (ibid.: 6). Οι ως εδώ προσπάθειες όμως δεν υπερβαίνουν μια απλή ανάγνωση-απαγγελία του θεατρικού κειμένου από το ραδιόφωνο (Hand & Traynor 2011: 15).

Το πρώτο ολοκληρωμένο ραδιοφωνικό θεατρικό έργο του BBC είναι το *A Comedy of Danger* (15 Ιανουαρίου 1924), του Richard Hughes. Το έργο αυτό είναι επίσης το πρώτο καθαρά ραδιογενές θεατρικό έργο, καθώς διαδραματίζεται στο σκοτάδι: η υπόθεση αφορά στον εγκλωβισμό των ηρώων σε ένα ορυχείο όπου συμβαίνει μια ξαφνική συσκότιση και στην προσπάθειά τους να σωθούν (Shingler & Wieringa 1998: 89). Επιπλέον, στο έργο αυτό πραγματοποιούνται οι πρώτες «ανακαλύψεις» σχετικά με το πώς μπορεί να δημιουργηθεί ένα κατάλληλο ηχητικό εφέ ώστε να νοηματοδοτηθεί με τον σωστό τρόπο από τον ακροατή. Συγκεκριμένα, στο έργο αυτό ο ήχος μιας έκρηξης αντί να παραχθεί απευθείας μπροστά στο μικρόφωνο,

παράχθηκε στο διπλανό δωμάτιο δημιουργώντας ένα πολύ πιο σαφές και εντυπωσιακό αποτέλεσμα (Crook 1999: 5-6).

Η ανακάλυψη του τρόπου που πρέπει να γίνουν τα ηχητικά εφέ είναι μόνο ένα από τα στοιχεία της αφήγησης και με την ανάπτυξη του ραδιοφωνικού θεάτρου και του ραδιοφώνου γενικότερα αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι αυτή η νέα τεχνολογία προϋποθέτει νέους κώδικες και νέους τρόπους αντιμετώπισης των θεατρικών συμβάσεων και της αφηγηματικότητας (Crisell 1994: 157, Hand & Traynor 2011: 16). Σημαντικός στην ανάπτυξη της σκηνοθεσίας ήταν ο παραγωγός του *BBC Tyrone Gunthrie*, του οποίου το πρώτο ραδιοφωνικό θεατρικό έργο (*The Squirrel's Cage*, 1929) περιγράφεται ως «μια βιασύνη στον χρόνο και τον χώρο» (Gray όπως αναφέρεται στο Shingler & Wieringa 1998: 89). Ο Gunthrie είχε σχέσεις και με το σκηνικό θέατρο (μεταπολεμικά έγινε και διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Λονδίνου), όμως στα γραπτά του φαίνεται ότι αναγνωρίζει τη διαφορά μεταξύ των δύο ειδών (Fink 1999: 129). Ουσιαστικά ο Gunthrie ήταν ένας πρωτοπόρος, του οποίου τα θεατρικά έργα και τα γραπτά «επηρέασαν την ανάπτυξη [του ραδιοφωνικού θεάτρου] τόσο στην Αγγλία, όσο και στον Καναδά» (ibid.: 124).

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, η εμπειρία της ακρόασης του ραδιοφωνικού θεάτρου είχε πρόθεση να αντιγράψει αυτήν του θεάτρου. Η σχέση μεταξύ ραδιοφώνου και θεάτρου στερεώθηκε περαιτέρω κατά τη διάρκεια των συσκοτίσεων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν το ραδιόφωνο έγινε ένα υποκατάστατο της επίσκεψης σε ένα θέατρο. Ως αποτέλεσμα, η γέννηση του ραδιοφωνικού θεάτρου (*radio drama*) ως διακριτού από το θέατρο για το ραδιόφωνο δεν επετεύχθη πλήρως μέχρι τη δεκαετία του 1950. Αντιθέτως, το ραδιοφωνικό θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες σύντομα απελευθερώθηκε από τις άμεσες συνδέσεις του με το θέατρο. (Hand & Traynor 2011: 33)

### 2.2.3.3 Καναδάς

Στον Καναδά αναγνωρίζουμε δύο βασικές μορφές που επηρέασαν την ανάπτυξη του ραδιοφωνικού θεάτρου πριν από τον πόλεμο, και οι δύο στο Βανκούβερ, τον Jack Gillmore και τον Jack Bowdery. Ο Gillmore εστίασε κυρίως στην προσαρμογή σκηνικού θεάτρου για το ραδιόφωνο, από την εποχή του Σέξπιρ μέχρι σήμερα. Ωστόσο μέσα από αυτές τις προσαρμογές και ξεκινώντας από το 1927 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930 ήταν ο πρώτος που «ανέπτυξε μια αυθεντική «γλώσσα» για το θέατρο στο ηχητικό μέσο» (Fink 1999: 129-130). Ο Jack Bowdery έγραψε αυθεντικά ραδιοφωνικά θεατρικά έργα σε σειρές επεισοδίων στα μέσα της δεκαετίας του 1930 «εμπνευσμένος από την οικονομική κρίση και με μια σοσιαλιστική στροφή, και ανέπτυξε μία σειρά από νατουραλιστικές θεατρικές τεχνικές στο [ραδιοφωνικό] μέσο» (ibid.: 130).

Όπως προαναφέρθηκε, ο Tyrone Gunthrie, που επηρέασε σημαντικά τις εξελίξεις του ραδιοφωνικού θεάτρου στη Μεγάλη Βρετανία, επηρέασε τα πράγματα και στον Καναδά. Το 1930 προσκλήθηκε να δημιουργήσει τη ραδιοφωνική θεατρική σειρά *Romance of Canada* σε συνεργασία με τον Καναδό συγγραφέα Merrill Denison και με Καναδούς ηθοποιούς. Ένας από αυτούς, ο Rupert Caplan, συνέχισε την παραγωγή του δεύτερου κύκλου της σειράς και στη συνέχεια ως παραγωγός ραδιοφωνικού θεάτρου έφτασε τη δεκαετία του 1940 να γίνει διευθυντής ραδιοφωνικού θεάτρου του *CBC Montreal* (Fink 1999: 129).

### 2.2.3.4 Γερμανία

Στη Γερμανία πριν από τον πόλεμο το ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύχθηκε μέσα στο πλαίσιο της πλούσιας πολιτιστικά δημοκρατίας της Βαϊμάρης, δηλαδή μέχρι την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία (1933). Ο Cory διακρίνει τρία διαφορετικά είδη ραδιοφωνικού θεάτρου (*Hörspiel*). Το πρώτο περιλαμβάνει διασκευές σκηνικών έργων για το ραδιόφωνο, δηλαδή «το ραδιόφωνο γίνεται αντιληπτό ως θέατρο των τυφλών» (Cory 1992: 334). Το δεύτερο είδος περιλαμβάνει θεατρικά έργα γραμμένα ειδικά για το ραδιοφωνικό μέσο, «μια ευφάνταστη λογοτεχνία γραμμένη εκφραστικά για το νέο μέσο» (ibid.). Τέλος, το τρίτο είδος είναι «η ραδιοφωνική τέχνη ως ακουστική τέχνη, ένα ριζοσπαστικό και σύντομο διάλειμμα από τις λογοτεχνικές συμβάσεις» (ibid.), το οποίο όμως επανήλθε μετά τον πόλεμο και παγιώθηκε και είναι ουσιαστικά η *ραδιοφωνική τέχνη* στην οποία αναφέρεται αυτό το βιβλίο. Επομένως, θα περιοριστούμε στα δύο πρώτα είδη, καθώς για το τρίτο είδος θα μιλήσουμε τόσο στο κεφάλαιο 3 (προπολεμικό πειραματικό *Hörspiel*), όσο και στο κεφάλαιο 4 (*neues Hörspiel*).

Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο, το ραδιόφωνο στη Γερμανία φιλοξένησε ποιητικές απαγγελίες. Από τις ποιητικές απαγγελίες έγινε το πέρασμα σε θεατρικούς μονολόγους από κλασικά έργα (Shakespeare, Goethe), και στη συνέχεια σε διαλόγους και θεατρικές σκηνές. Ως το 1924 το *Radio Berlin* είχε οργανώσει «θεατρικές σκηνές» για ραδιοφωνική μετάδοση θεατρικών έργων. Ως πρώτη παραγωγή αναφέρεται η μετάδοση του έργου του Schiller *Wallensteins Lager* (*Το Στρατόπεδο του Wallenstein*), σε παραγωγή Alfred Braun. Στο έργο αυτό, όπως και σε άλλα της εποχής, οι ηθοποιοί παίζουν φορώντας τα κουστούμια τους, κάτι που στη συγκεκριμένη περίπτωση, δηλαδή το γεγονός ότι φορούσαν πανοπλίες δεν βοήθησε καθόλου το ηχητικό αποτέλεσμα. Επίσης, η αλλαγή σκηνών συνηθιζόταν να σηματοδοτείται με ένα γκονγκ (Cory 1992: 334-335). Γενικά, όπως και στις υπόλοιπες χώρες είναι μια εποχή πειραματισμού και αναζήτησης των σωστών τεχνικών και των σωστών αφηγηματικών κωδίκων.

Το δεύτερο είδος αξιοποίησε πολύ περισσότερο τις ιδιότητες του ίδιου του ραδιοφωνικού μέσου μέσα από μια σειρά πειραματισμών. Ο Cory αναφέρει ότι το *A Comedy of Danger* μεταφράστηκε και μεταδόθηκε το 1925 από τον ραδιοφωνικό σταθμό του Αμβούργου, επομένως εξερευνήθηκε η «τυφλότητα» του μέσου. Σε ένα άλλο επίπεδο, υπάρχουν κάποια έργα, στα οποία το ίδιο το ραδιόφωνο είναι μέρος του έργου, δηλαδή το θεατρικό έργο επιτελείται υπό τη μορφή μιας ραδιοφωνικής μετάδοσης ή επικοινωνίας. Τέτοια έργα είναι το *SOS rao rao Foyn – Krassin rettet Italia* (1929) του Friedrich Wolf, το οποίο αναφέρεται στη διάσωση των επιζώντων της ιταλικής εξερευνητικής αποστολής που έγινε το 1928 στον βόρειο πόλο με το αερόπλοιο *Italia*, από το σοβιετικό παγοθραυστικό *Krassin*. Ο τίτλος (*SOS rao rao Foyn*) έχει προκύψει από το μπερδεμένο σήμα που συνέλαβε ένας σοβιετικός ερασιτέχνης (Nikolai Schmidt) από τους επιζώντες (οι οποίοι ήταν κοντά στο νησί Foyn βόρεια της Σπιτςβέργης) κατά τη διάρκεια των ερευνών διάσωσης και το έργο είναι σχεδιασμένο ως μια ραδιοφωνική μετάδοση των προσπαθειών διάσωσης από το *Krassin*, εν τη εξελίξει τους (Cory 1992: 336).

Παρόμοιας λογικής και στη βάση της προβολής των νέων ανακαλύψεων, δηλαδή θεμάτων που ήταν συνυφασμένα με το ίδιο το ραδιόφωνο ως ανθρώπινοι θρίαμβοι του μοντερνισμού, είναι μια σειρά από έργα αυτής της περιόδου. Το *Malmgreen* (1929), του Walter Erich Schäfer αναφέρεται και αυτό στην ίδια αποστολή, αλλά επικεντρώνει στον Σουηδό επιστήμονα Finn Malmgreen που πέθανε πριν έρθουν οι διασώστες. Στις εξερευνήσεις των πόλων αναφέρονται επίσης τα έργα *Magnet-Pol* (1930) του Arno Schirokauer και το *Polar-kantate* του Hermann W. Anders (Cory 1992: 337). Σύμφωνα με τον Cory, η αληθοφάνεια ως στρατηγική για το ραδιοφωνικό θέατρο «επέμεινε σε αυτήν την περίοδο» και «κυριάρχησε και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο». Αντίθετα, στην Αμερική το μόνο παράδειγμα τέτοιου είδους είναι το *The War of the Worlds*, παρόλα αυτά κατάφερε να γίνει διάσημο και περισσότερο επιδραστικό (ibid.).

Καθώς μπαίνουμε στη δεκαετία του 1930, οι κώδικες του ραδιοφωνικού θεάτρου αρχίζουν σιγά σιγά να διαμορφώνονται, δηλαδή ουσιαστικά αρχίζει να παγιώνεται η λειτουργία κάθε ραδιοφωνικής αφηγηματικής διάστασης. Βέβαια, τόσο η μουσική, όσο και τα ηχητικά εφέ δεν περιορίστηκαν στη λειτουργία μιας δημιουργίας ατμόσφαιρας φορτισμένης με συγκεκριμένα συναισθήματα και αναπαράστασης της σκηνογραφίας μέσω του ήχου διαφόρων αντικειμένων, αλλά επεκτάθηκε και σε συμβολικές χρήσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο είχε επίδραση και στη μεταπολεμική περίοδο, είναι το έργο του Eduard Reinacher *Der Narr mit der Hacke* (*Ο Ανόητος με την Αξίνα*, 1930). Στο συγκεκριμένο έργο, ένας Ιάπωνας μοναχός σκάβει με την αξίνα του για χρόνια μια σήραγγα μέσα από ένα βουνό που απομονώνει ένα παραθαλάσσιο χωριό. Οι κάτοικοι του χωριού ακούνε μόνο τον ήχο της αξίνας, κάτι που αποτελεί και ένα είδος λάιτμοτίφ καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Στο τέλος, την ώρα που ο μοναχός ανοίγει τελικά τη σήραγγα και φθάνει στο χωριό πεφτοντας νεκρός από την εξουθένωση αποκαλύπτεται ότι όταν ήταν νέος είχε σκοτώσει κάποιον με μια αξίνα σαν αυτήν. «Η εργασία του είναι ο κατευνασμός για την αμαρτία του και ο ήχος της αξίνας ένα ακουστικό σύμβολο ενοχής» (Cory 1992: 338).

Η δημιουργική αυτή περίοδος, που περιλαμβάνει και τις πιο ριζοσπαστικές μορφές πειραματικού Hörspiel για τις οποίες θα μιλήσουμε στην ενότητα 3.6.1, διακόπηκε ύστερα από την άνοδο του ναζισμού στην εξουσία. Στη θεματολογία των Hörspiele ενσωματώθηκε η «παράλογη, συχνά μυστικιστική, άκρως συναισθηματική λογοτεχνία», που ήταν μέρος της φασιστικής αισθητικής (Cory 1992: 347). Τα θέματα άρχισαν να αντλούνται από ηρωικές μορφές της Γερμανικής ιστορίας, και κυρίαρχη μορφή έγινε το χορόδραμα (das chorische Sprechstück), ένας συνδυασμός χορωδιών και μουσικής με στόχο τη δημιουργία έντονων συναισθημάτων στον ακροατή. Οι τίτλοι αυτών των έργων αποκαλύπτουν και τον προπαγανδιστικό τους χαρακτήρα: *Deutsche Passion* (*Γερμανικό Πάθος*, Richard Euringer, 1933), *Weg zum Reich* (*Ο Δρόμος προς την Αυτοκρατορία*, Eberhard Wolfgang Möller, 1934) και *Κοίτα προς τα πού Πετά ο Αετός* (Otto Heinz Jahn, 1935) (ibid.).

### 2.2.3.5 Γαλλία

Στη Γαλλία αναπτύχθηκε το ραδιοφωνικό θέατρο όπως και στις υπόλοιπες χώρες, δηλαδή πάντα στην αναζήτηση των κατάλληλων τρόπων ραδιοφωνικής σκηνοθεσίας, καθώς και της λειτουργίας των τριών ραδιοφωνικών διαστάσεων στα πλαίσια του νέου είδους. Σημαντικός στην ανάπτυξη και εξέλιξη του είδους στη Γαλλία ήταν ο Gabriel Germinet (ψευδώνυμο του Maurice Vinot), ο οποίος με τα *pieces radiophoniques* που δημιούργησε (1923-1940), καθώς και με το σύγγραμμά του με τίτλο *Theatre Radiophonique* (1925) κατάφερε να επηρεάσει μια σειρά από δημιουργούς. Στην ουσία ήταν ο πρώτος που έκανε μια «θεατρική, ψυχολογική και σημειολογική περιγραφή του ραδιοφωνικού θεάτρου, της δημιουργίας του και των αποτελεσμάτων του» (Fink 1999: 124).

Ο Germinet ήταν παράλληλα καλλιτέχνης και μηχανικός και ενδιαφέρθηκε γενικότερα για τη δομή του ραδιοφώνου, ακόμη και σε επίπεδο προγράμματος, αλλά κυρίως για τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες. Σύμφωνα με τον Fink, δημιούργησε μία σειρά από αυθεντικά θεατρικά έργα, την εποχή που ακόμη το ραδιοφωνικό θέατρο δεν είχε διαμορφωθεί σαν είδος, συνεπώς μπορεί να θεωρηθεί ως ένας πρωτοπόρος και διαμορφωτής του ραδιοφωνικού θεάτρου όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Η επιρροή του φαίνεται και από το γεγονός ότι κάποια από τα πρώτα του έργα (ειδικά το *Maremoto*) μεταφράστηκαν και σε άλλες γλώσσες και μεταδόθηκαν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, στην Αυστραλία και την Ιαπωνία και ενδεχομένως και στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά (Fink 1999: 128-129).

### 2.2.4 Το ραδιοφωνικό θέατρο μετά τον πόλεμο

Όπως είδαμε στην προπολεμική περίοδο, τον πρώτο καιρό το ραδιοφωνικό θέατρο ήταν ζωντανό (live). Στις Ηνωμένες Πολιτείες υπήρχε ακόμη και αντι-ηχογραφική πολιτική, δηλαδή πολιτική ενάντια στην προηχογράφηση των ραδιοφωνικών προγραμμάτων. Γενικότερα το προηχογραφημένο θεωρούνταν κατώτερο πολιτισμικά (Hand & Traynor 2011: 17). Συνεπώς, όλα στο ραδιοφωνικό θέατρο γίνονταν ζωντανά, εκτός από την περίπτωση που έπρεπε να ακουστεί κάποιος δίσκος γραμμοφώνου σαν ηχητικό εφέ ή σαν ανακοίνωση (ibid.). Η χρήση της προηχογράφησης άρχισε από τον Bing Crosby (από το σόου του *Philco Radio Time*) από το 1946 και μετά και στη συνέχεια έγινε ο κανόνας. Και ενώ με την προηχογράφηση ήταν δυνατό να κάνεις επεξεργασία/μοντάζ, κατέληξε να είναι *απαραίτητο* να κάνεις επεξεργασία/μοντάζ. (ibid.). Η διαφορά μεταξύ των δύο είναι ότι το ζωντανό έδινε μία άλλη αύρα στην θεατρική περίσταση και σε αυτό περιλαμβανόταν συχνά ακόμη και η ζωντανή εκτέλεση του ηχητικού σήματος της εκπομπής, όπως για παράδειγμα οι 37 νότες που σφυρίζονταν κάθε φορά ζωντανά στην αρχή του *The Whistler* (σειρά θρίλερ που κράτησε από το 1942 ως το 1955) (ibid.).

Ωστόσο, μέχρι και τη δεκαετία του 1950 το ραδιοφωνικό θέατρο διάγει ακόμη τη «χρυσή εποχή» του. Με την έλευση και καθιέρωση της τηλεόρασης, το ραδιοφωνικό θέατρο αρχίζει να φθίνει, αλλά δεν σταματάει να παράγεται. Αντιθέτως, εκμεταλλεύεται τις νέες τεχνολογίες, όπως είναι το μαγνητόφωνο και η στερεοφωνική μετάδοση, καθώς και η χρήση ηλεκτρονικών ηχητικών εφέ. Αυτό που αλλάζει στην ουσία είναι ότι το ραδιοφωνικό θέατρο παύει να είναι μια βασική απογευματινή διασκέδαση (όπως γίνεται μια τηλεοπτική σειρά για παράδειγμα) και γίνεται μια πιο εξειδικευμένη μορφή ραδιοφωνικού προγράμματος που απαιτεί παράλληλα και μια διαφορετική μορφή ραδιοφωνικής ακρόασης, δηλαδή όχι στο υπόβαθρο, αλλά στο προσκήνιο της προσοχής.

#### 2.2.4.1 Ηνωμένες Πολιτείες

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, από τη δεκαετία του 1950 το ραδιοφωνικό θέατρο άρχισε να φθίνει με αποτέλεσμα να φθάνουμε σταδιακά στο τέλος της «χρυσής εποχής» του. Όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 1, το γεγονός αυτό οφείλεται στην παράλληλη ανάπτυξη της τηλεόρασης, η οποία απορρόφησε χρηματοδότηση, αλλά και πολλά ταλέντα από το ραδιόφωνο, που λειτουργούσε εξάλλου στα πλαίσια του ίδιου ραδιοτηλεοπτικού δικτύου (NBC, CBS κλπ) (Hand & Traynor 2011: 18).

Βέβαια, το ραδιοφωνικό θέατρο βασίστηκε σε ένα βαθμό στους ηθοποιούς που ήταν γνωστοί από τον κινηματογράφο και αργότερα την τηλεόραση. Αυτό είναι φανερό σε σειρές όπως το *Lux Radio Theater* (1934-1955), το οποίο παρουσίαζε προσαρμογές κλασικών κινηματογραφικών ταινιών, συχνά με την ίδια διανομή, όπως για παράδειγμα το *The Wizard of Oz* (25/12/1950) στο οποίο πρωταγωνιστεί και στη ραδιοφωνική εκδοχή η Judy Garland (Hand & Traynor 2011: 19). Από την άλλη, υπήρχαν παραγωγές, όπως τα θρίλερ *Suspense*

(1942-1962) και *Escape* (1967-1954), στα οποία κάποιοι ηθοποιοί έπαιξαν ρόλους αντίθετους με αυτούς τους οποίους συνήθιζαν να παίζουν στον κινηματογράφο, δίνοντας σημαντική ευκαιρία και στους ίδιους τους ηθοποιούς να διευρύνουν το ρεπερτόριό τους και να απαγκιστρωθούν από ένα «καθιερωμένο» πρότυπο, αλλά και στους ακροατές για εξαιρετικές και απρόσμενες ερμηνείες (ibid.).

Εδώ αξίζει να επισημάνουμε ότι στο αμερικάνικο ραδιόφωνο υπήρχαν πολλές ραδιοφωνικές σειρές, όπως το *Gunsmoke* (1952-1961) με ιστορίες από την άγρια Δύση, το *Dragnet* (1949-1957) με εγκλήματα, το σήριαλ περιπέτειας *I Love a Mystery* (1939-44) και αρκετά μετά (δηλαδή όχι πλέον στη χρυσή εποχή) το *Radio Mystery Theater* (1974-82) (Hand & Traynor 2011: 19).

Τέλος, στον τομέα της κωμωδίας ξεχωρίζουν το *The Jack Benny Program* (1932-55), και το κωμικό παιχνίδι ερωτήσεων *You Bet Your Life* (1947-59), με παρουσιαστή τον Groucho Marx (Hand & Traynor 2011: 20). Γενικά, αυτή την εποχή αναπτύχθηκαν όλες οι μορφές ραδιοφωνικού θεάτρου και οι κώδικες και λειτουργίες των ραδιοφωνικών αφηγηματικών διαστάσεων είχαν πλέον παγιωθεί. Επομένως, οι κάθε λογής πειραματισμοί με αφετηρία το ραδιοφωνικό θέατρο, δηλαδή οι διάφορες καινοτομίες όσον αφορά τους συμβατικούς κώδικες του ραδιοφώνου αυτή την περίοδο περνούν σε ένα άλλο επίπεδο και σε πιο ριζοσπαστικές μορφές που ονομάζονται *ραδιοφωνική τέχνη*. Αυτές όμως θα μας απασχολήσουν στο κεφάλαιο 5.

#### 2.2.4.2 Ηνωμένο Βασίλειο

Παρά την ανάπτυξη της τηλεόρασης, το *BBC* συνέχισε να παράγει ραδιοφωνικό θέατρο, κάτι που συνεχίζει μέχρι σήμερα. Πολλές φορές μάλιστα δοκιμάζει κάποια ιδέα πρώτα στο ραδιόφωνο πριν προχωρήσει στην τηλεοπτική της παραγωγή. Για παράδειγμα έτσι ξεκίνησαν οι κωμικές σειρές *Little Britain* (2003-2006) και *The Mighty Boosh* (2004-2007) (Hand & Traynor 2011: 20). Επίσης, χαρακτηριστική περίπτωση είναι η ραδιοφωνική σαπουνόπερα *The Archers*, η οποία μεταδίδεται στο *BBC* από το 1951 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα, έχοντας καταφέρει να γίνει η πιο μακροχρόνια σειρά στην ιστορία του ραδιοφώνου. Η σειρά ξεκίνησε αρχικά με παιδαγωγικό σκοπό, δηλαδή μέσα από μια μυθιστορηματική πλοκή, που διαδραματίζεται στην ύπαιθρο, να δίνει παράλληλα συμβουλές στους αγρότες, που είναι και οι ίδιοι οι ήρωες της σειράς. Ωστόσο, αυτή η αποστολή τερματίστηκε το 1972 και σήμερα λειτουργεί μόνο ως σειρά μυθοπλασίας (ibid.).

Θα μπορούσαν να αναφερθούν πολλά παραδείγματα ραδιοφωνικών θεατρικών έργων από τη μεταπολεμική ιστορία του βρετανικού ραδιοφώνου. Αυτά που ξεχωρίζουν οι περισσότεροι όμως είναι το *Under Milk Wood* του Dylan Thomas (1954), το *All That Fall* του Samuel Beckett (1956) και το *The Disagreeable Oyster* του Giles Cooper (1957). Θεωρείται ότι είναι τρεις συγγραφείς που αξιοποίησαν στο μέγιστο βαθμό τις ιδιότητες του ραδιοφωνικού θεάτρου και ιδιαίτερα την φαντασία του ακροατή (Hand & Traynor 2011: 52).

Για παράδειγμα, το *All That Fall* του Samuel Beckett περιέχει δύο στοιχεία που δείχνουν την αξιοποίηση του μέσου. Στην αρχή του έργου τα ηχητικά εφέ των ζώων και του καλπασμού των αλόγων γίνονται από τους ίδιους τους ηθοποιούς υπό μια μορφή μίμησης, ωθώντας τον ακροατή να φανταστεί ότι πρόκειται για μια αναπαράσταση του ηχητικού σκηνικού. Επομένως πρέπει να λειτουργήσει η φαντασία του ακροατή για να συμπληρωθεί η πληροφορία που θα έδινε ο ήχος ενός πραγματικού αλόγου. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο ίδιος ο Beckett δεν έμεινε ικανοποιημένος από το συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Το δεύτερο στοιχείο έχει να κάνει με μια στιγμή στην οποία ο βασικός χαρακτήρας, η Maddy Rooney, δεν ακούγεται για λίγη ώρα επειδή την υπερκαλύπτουν οι φωνές και οι χαιρετισμοί αυτών που κατεβαίνουν από το τρένο, αλλά στη συνέχεια δηλώνει (στο ακροατήριο) ότι το γεγονός ότι δεν ακούγεται δεν σημαίνει ότι δεν είναι παρούσα. Αυτή η σκηνή είναι ευθεία αναφορά και αξιοποίηση του χαρακτηριστικού της «εξαφάνισης» των σιωπηρών προσώπων και πραγμάτων (Shingler & Wieringa 1998: 89-90).

Το ίδιο χαρακτηριστικό έχει αξιοποιήσει και στο ραδιοφωνικό θεατρικό *A Slight Ache* ο Harold Pinter (1959), στο οποίο υπάρχει ένας πωλητής σπίρων που προσκαλείται στο σπίτι των δύο βασικών χαρακτήρων (Edward και Flora). Ο πωλητής σπίρων δεν μιλάει καθόλου, άρα δημιουργείται μια αμφισημία σχετικά με το δεδομένο της ύπαρξης του στην πραγματικότητα ή στην φαντασία των δύο χαρακτήρων (Shingler & Wieringa 1998: 90).

Η φαντασία του ακροατή μπορεί να είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό του ραδιοφωνικού θεάτρου, αλλά και η ανάπτυξη των επί μέρους αφηγηματικών διαστάσεων είναι ένας τομέας που αναπτύχθηκε πολύ αυτή την περίοδο, ιδιαίτερα βέβαια στο *BBC Radiophonic Workshop*. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 «η παραγωγή των περισσότερων ηχητικών εφφέ γινόταν ζωντανά στο στούντιο [...] ή ήταν προηχογραφημένα σε δίσκους βινυλίου. Ήταν πολύ δύσκολο να γίνουν διαστρωματώσεις ήχου, καθώς η τεχνολογία πολυκάναλης ηχογράφησης δεν ήταν ακόμη σε χρήση» (Hand & Traynor 2011: 52). Όσο προχωρούσε η τεχνολογία, τόσο

προχωρούσε και η χρήση των ηχητικών εφέ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σειρά του Douglas Adams *The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy* (1978-79). Αυτή η διαστημική σουρεαλιστική περιπέτεια περιέχει σκηνές που μόνο το ραδιόφωνο θα μπορούσε να παρουσιάσει: μια θάλασσα σαν βράχο, τα μέλη να αποσπώνται από το σώμα των ηρώων, την εμφάνιση άπειρου αριθμού πιθήκων (Shingler & Wieringa 1998: 90), και βέβαια μια σειρά από ηχητικά εφέ που συνοδεύουν αυτές τις εικόνες.

Ασφαλώς, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι και εδώ, όπως και στην Αμερική υπάρχει και ο τομέας της κωμωδίας με πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις τις παρακάτω σειρές: *The Goon Show* (1951-60), *The Navy Lark* (1959-77), *I'm Sorry, I'll Read That Again* (1964-68) και *Round the Horne* (1965-68) (Hand & Traynor 2011: 20). Τέλος, παράλληλα με τη ραδιοφωνική θεατρική δημιουργία υπάρχει και μια αντίστοιχα δυναμική θεωρία και τεκμηρίωση. Ήδη από τη δεκαετία του 1950 γράφεται μια ιστορία του πρώιμου ραδιοφωνικού θεάτρου από τον Val Gielgud (*British Radio Drama, 1922-1956: A Survey*, 1957) και ο Donald MacWhinnie (1959) γράφει το θεωρητικό του βιβλίο για το ραδιοφωνικό θέατρο *The Art of Radio*. Θα τον ακολουθήσει ο Martin Esslin με εκτενείς αναφορές για το ραδιοφωνικό θέατρο στο βιβλίο του *An Anatomy of Drama* (1976) (Fink 1999: 124).

### 2.2.4.3 Γερμανία

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην ηττημένη και κατεστραμμένη Γερμανία, η ραδιοφωνία είχε προσαρμοστεί από τους συμμάχους σε ένα μοντέλο «επανεκπαίδευσης» και «αποναζιστικοποίησης» της κοινωνίας. Παρόλα αυτά, ένα ραδιοφωνικό θεατρικό έργο κατάφερε μέσα σε αυτό το κλίμα να συμπυκνώσει την συλλογική ενοχή σε μια υπόθεση που περιέχει πραγματικότητες και αλληγορίες. Πρόκειται για το *Draußen vor der Tür* (*Εξω από την Πόρτα*) του Wolfgang Borchert, που μεταδόθηκε από τον σταθμό του Αμβούργου το 1947 και σηματοδοτεί την αναγέννηση του Hörspiel. Στην υπόθεση του έργου, ένας βετεράνος του πολέμου, ο Beckmann, ύστερα από την αιχμαλωσία του από τους Ρώσους, επιστρέφει στην πατρίδα του και διαπιστώνει ότι οι γονείς του έχουν σκοτωθεί και με τη γυναίκα του βρίσκεται πλέον κάποιος άλλος. Επίσης, δεν βρίσκει πουθενά δουλειά και όλες οι πόρτες είναι κλειστές για αυτόν. Επιπλέον, η γυναίκα με την οποία σχετίζεται τελικά είναι και αυτή σύζυγος ενός βετεράνου, ο οποίος γυρνάει ανάπηρος και τον βρίσκει μαζί της. Το συγκεκριμένο έργο, καθιέρωσε ή μάλλον επανεφήρε το συμβολικό ηχητικό εφέ, όπως το είχαμε δει πριν τον πόλεμο στο *Der Narr mit der Hacke*. Εδώ χρησιμοποιούνται δύο χαρακτηριστικά και επαναλαμβανόμενα ηχητικά εφέ: ο ήχος από πόρτες που κλείνουν και το τικ-τοκ από τις πατερίτσες του ανάπηρου που στοιχειώνουν τον Beckmann. Το έργο αυτό και ο τρόπος αξιοποίησης των ηχητικών εφέ, αλλά και της αλληγορίας καθιέρωσε μια σχολή, η οποία εγκαινίασε μια νέα στροφή των λογοτεχνών στο Hörspiel (Cory 1992: 349-350).

Το επόμενο σημαντικό Hörspiel αυτής της περιόδου ήταν το (*Όνειρα*) του Günter Eich (1951). Το *Träume* είναι χωρισμένο σε πέντε (αργότερα προστέθηκε και ένα έκτο) εικόνες, καθεμία από τις οποίες είναι και ένα εφιαλτικό σενάριο για το σήμερα και το μέλλον. Ο Eich γενικεύει πολύ περισσότερο το πεδίο δράσης, καθώς δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα ή χώρες, αλλά τον ενδιαφέρει περισσότερο η ανθρώπινη συμπεριφορά, και πώς αυτή μπορεί να οδηγήσει σε έναν νέο πόλεμο, δηλαδή έναν νέο εφιάλτη. Ανάμεσα στα «όνειρα» παρεμβάλλονται σύντομα ποιήματα, και το τελευταίο αναφέρει τα εξής: «Μην κοιμάσαι όταν οι οργανωτές του κόσμου εργάζονται! / Να είσαι άβολος, να είσαι άμμος, όχι λάδι στον μηχανισμό του κόσμου!» (Cory 1992: 350).

Ο Eich με το έργο του μπορεί να προκάλεσε για τα δεδομένα της εποχής του, αλλά παράλληλα συσπείρωσε γύρω του μία σειρά από λογοτέχνες και ποιητές που συνειδητοποίησαν τις δυνατότητες του Hörspiel ως λογοτεχνικού είδους, με στοιχεία που μόνο μέσω του ραδιοφώνου μπορούν να αποδοθούν, όπως για παράδειγμα τα όνειρα, οι εσωτερικές φωνές και οι εναλλαγές χώρου και χρόνου. Τελικά, τη δεκαετία του 1950 το Hörspiel, μέσα από μια σειρά από λογοτεχνικές παραγωγές υψηλού επιπέδου καθιερώθηκε ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος, τόσο από την ποίηση όσο και από το σκηνικό θέατρο (Cory 1992: 351). Αυτό, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 4, ύστερα από μια δεκαετία παγίωσης, επέτρεψε τη ριζοσπαστικοποίησή του τη δεκαετία του 1960 και τη γέννηση του neues Hörspiel, το οποίο όμως το κατατάσσουμε στη *ραδιοφωνική τέχνη* και όχι στο ραδιοφωνικό θέατρο.

Η Γερμανία και οι γερμανόφωνες χώρες, λόγω της υψηλής πολιτιστικής θέσης του Hörspiel, ανέπτυξαν σε μεγάλο βαθμό αυτό το είδος και συνεχίζουν με νέες παραγωγές μέχρι και σήμερα. Επίσης, παράλληλα με τη δημιουργία των πρωτότυπων έργων, αναπτύχθηκε και μια σοβαρή προσπάθεια θεωρητικοποίησης του είδους, καθώς και τεκμηρίωσης του.

## 2.2.5 Νεότερες εξελίξεις

Στην ψηφιακή εποχή, το ραδιοφωνικό θέατρο δεν έχει μείνει ανεπηρέαστο από τις τεχνολογικές εξελίξεις. Έχει συνεχίσει να υφίσταται ως είδος, αν και πλέον και σε μορφές που επιτρέπουν την ακρόασή του περισσότερες φορές, όπως σε σελίδες ραδιοφωνικών σταθμών υπό τη μορφή αρχειακού υλικού ή podcasts. Επίσης, μέσω των ψηφιακών μέσων ανακυκλώνονται και ξαναέρχονται στην επιφάνεια οι παραγωγές από τη «χρυσή» περίοδο του ραδιοφωνικού θεάτρου (δηλαδή κυρίως τις δεκαετίες 1930, όπου υπάρχει ηχογράφηση, και τις δεκαετίες 1950 και αρχές τις δεκαετίας του 1960) (Hand & Traynor 2011: 69).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *BBC*, το οποίο συνεχίζει να εκπέμπει ραδιοφωνικό θέατρο σε ημερήσια βάση από το *BBC Radio 4* και πιο αραιά από το *BBC Radio 3*, αλλά κυρίως από το 2002 ίδρυσε ένα νέο ψηφιακό κανάλι αφιερωμένο στο θέατρο και την κωμωδία, στο οποίο γίνονται νέες παραγωγές και αναμεταδίδονται και παλαιότερες (*BBC Radio 7*, από το 2011 μετονομάστηκε *BBC Radio 4 Extra*) (Hand & Traynor 2011: 69-70).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό των νέων δυνατοτήτων που προσφέρει το διαδίκτυο είναι η διαδραστικότητα που προσφέρουν, κάτι που οδήγησε στη σκέψη δημιουργίας ραδιοφωνικών θεατρικών ή σειρών στις οποίες να συμμετέχει με κάποιο τρόπο και ο ακροατής. Βέβαια, αυτή η ιδέα προϋπήρχε της εποχής του διαδικτύου με τη χρήση του τηλεφώνου. Το διαδίκτυο εμφανίζεται ως δυνατότητα από το 1995 και μετά και το βλέπουμε σε διάφορα project είτε με τη μορφή παρέμβασης στην πλοκή ενός έργου ή απλά στην παρουσίαση κάποιων πρόσθετων πληροφοριών, παιχνιδιών και ομάδων συζητήσεων (Crook 1999: 28-29).

Για παράδειγμα, στο πρώτο διαδραστικό ραδιοφωνικό θεατρικό του *BBC*, το *The Wheel of Fortune* (2001) υπήρχαν τρεις διαφορετικές ταυτόχρονες εκδοχές του θεατρικού στο ραδιόφωνο και στο διαδίκτυο και ο ακροατής μπορούσε να κινηθεί ανάμεσα σε αυτές. Επίσης, το *The Dark House* (*BBC*, 2003) βασιζόταν σε τρεις ξεχωριστούς χαρακτήρες, κλεισμένους σε διαφορετικά σημεία ενός στοιχειωμένου κτιρίου. Με τη διενέργεια ψηφοφοριών μέσω τηλεφώνου ή μηνυμάτων οι ακροατές μπορούσαν κάθε πέντε λεπτά να αποφασίσουν ποιος θα είναι ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ποιος δηλαδή θα είναι στο επίκεντρο της ιστορίας. Λιγότερο άμεσο ήταν το *Chain Gang* (*BBC*, 2009), στο οποίο οι ακροατές έστελναν με ηλεκτρονικό ταχυδρομείο τις προτάσεις τους για το επόμενο επεισόδιο και αυτές στη συνέχεια ενσωματώνονταν στο σενάριο. Τέλος, το *The Unfortunates* (*BBC Radio 3*, 2010) ήταν βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα του B.S. Johnson. Το μυθιστόρημα έχει ένα πρώτο και ένα τελευταίο κεφάλαιο και τα υπόλοιπα 24 μπορούν να διαβαστούν με οποιαδήποτε τυχαία σειρά. Το ίδιο συνέβη και στη ραδιοφωνική απόδοση. Οι ακροατές άκουσαν πρώτα το πρώτο (Α) κεφάλαιο και στο τέλος το τελευταίο (Ζ) και αποφάσισαν για τη σειρά των υπόλοιπων 24 κεφαλαίων (Hand & Traynor 2011: 72).

Εκτός από τους μεγάλους ραδιοφωνικούς σταθμούς, που είναι και αυτοί που έχουν τα οικονομικά και τεχνικά μέσα για να στήσουν ένα ραδιοφωνικό θεατρικό, έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια διάφορες μικρές εταιρείες που κάνουν «ραδιοφωνικά» θεατρικά για το διαδίκτυο και τα διαθέτουν με διαμοιρασμό αρχείων (filesharing) ή podcasting ή σε ηχητική ροή (streaming). Αρκετές από αυτές ξεκίνησαν με μία διάθεση αναβίωσης του είδους και συνεχίζουν ακόμη και σήμερα με έναν κλασικό τρόπο παραγωγής, δηλαδή χωρίς post-production, στα πρότυπα της «χρυσής εποχής» (Old Time Radio), της οποίας και είναι λάτρεις οι παραγωγοί αυτών των έργων. Γενικά έχει δημιουργηθεί ένα νέο κοινό, αλλά οι υπηρεσίες είναι κυρίως δωρεάν και υπάρχει ένα οικονομικό θέμα για την ανάπτυξη αυτών των εταιρειών. Ουσιαστικά το μοντέλο που φαίνεται να ακολουθούν αυτές οι εταιρείες είναι να διαθέτουν κάποια έργα δωρεάν και κάποια άλλα με συνδρομή. Τέλος, προωθούν, ιδιαίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες και συνεργασίες με σχολεία τόσο σε επίπεδο γνωριμίας με το ραδιοφωνικό θέατρο ως είδος, όσο και με τους τρόπους παραγωγής του (Hand & Traynor 2011: 74-81).

Εν τέλει, όπως αναφέραμε και στο κεφάλαιο 1, ενώ το διαδίκτυο παρέχει μία σειρά από δυνατότητες, αυτές πρέπει να αναζητηθούν από τον χρήστη-ακροατή από επιλογή, επομένως δεν μπορεί να υπάρξει επιστροφή στον παλιό τρόπο ακρόασης όπου μπορούσες να πέσεις «κατά τύχη» σε κάτι που θα σε εξέπληττε ευχάριστα (Hand & Traynor 2011: 71). Οι λάτρεις της «χρυσής εποχής» έχουν στο νου τους την αναβίωση των εξαιρετικά ζωντανών παλιών θεατρικών, όπου όλα γίνονταν ζωντανά ή έστω μονομιάς για να ηχογραφηθούν (χωρίς επεξεργασία) και είχαν μια άλλη ποιότητα. Από την άλλη πλευρά όμως δεν είναι εφικτή η αναβίωση του ακροατή της «χρυσής εποχής», ούτε και η ακρόαση μπροστά σε μια οθόνη με πληροφορίες έχει την ίδια ποιότητα με την κλασική ραδιοφωνική ακρόαση. Ακόμη και η ανάρτηση φωτογραφιών των ηρώων μιας ραδιοφωνικής σειράς (όπως για παράδειγμα στο *The Archers* στην ιστοσελίδα του *BBC*) είναι μια αμφιλεγόμενη πρακτική, δεδομένου ότι στο ραδιοφωνικό θέατρο οι μορφές, τα σκηνικά και οι φωτισμοί βασίζονται στη φαντασία του ακροατή.



## 2.2.7 Το ραδιοφωνικό θέατρο στην Ελλάδα

Το ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύχθηκε στην Ελλάδα ήδη από την προπολεμική περίοδο, αν και η «χρυσή εποχή» του θεωρείται η περίοδος 1950-1967, που συμπίπτει με την άνθιση του ραδιοφωνικού μέσου γενικότερα. Σύμφωνα με τον Χατζηδάκη, η προσφορά του ραδιοφωνικού θεάτρου στην ελληνική κοινωνία θεωρείται πολύ σημαντική, δεδομένου ότι η πλειοψηφία του πληθυσμού (ή ύπαιθρος και η περιφέρεια των αστικών κέντρων) ήταν αποκλεισμένη από τις μεγάλες θεατρικές σκηνές. Επομένως, οι μεγάλοι ηθοποιοί και ερμηνευτές της όπερας έγιναν προσίτοι σε αυτό το κοινό μέσω του ραδιοφώνου τόσο από τον σταθμό του Τσιγγιρίδη από το 1929 όσο και από την κρατική ΥΠΕ στη συνέχεια το 1938 (Χατζηδάκης 2001: 128). Μετά το 1945, ανέλαβαν σημαντικοί άνθρωποι, οι οποίοι έδωσαν τη δέουσα προσοχή σε αυτό το νέο είδος (Διονύσιος Ρώμας, Δημήτριος Ιωαννόπουλος, αργότερα Κώστας Κροντηράς, Αλέξης Σολομός, Δημήτρης Κωνσταντινίδης). Ουσιαστικά, το ραδιοφωνικό θέατρο είχε εκπαιδευτικό ρόλο: διαπαιδαγώγησε το ακροατήριο σε σημαντικά λογοτεχνικά κείμενα και συγγραφείς και στον τρόπο ερμηνείας τους, αλλά και από την άλλη το ραδιόφωνο προσέφερε στο θέατρο, αφού από αυτό βιοπορίστηκαν πολλοί ηθοποιοί. (Χατζηδάκης 2001: 129-130).

Ανάμεσα σε αυτούς τους ηθοποιούς αναφέρονται χαρακτηριστικά σημαντικοί θεατρικοί ηθοποιοί όπως οι Αλέξης Μινωτής, Κατίνα Παξινού, Δημήτρης Χορν, Έλλη Λαμπέτη, Άννα Συνοδινού, Θάνος Κωτσόπουλος, Αλέκος Αλεξανδράκης, Αντιγόνη Βαλάκου, Μαίρη Αρώνη, Βάσω Μανωλίδου, Δάφνη Σκούρα, Πέτρος Φυσσούν, Τίτος Βανδής, Ελένη Χατζηαργύρη, Νίκος Τζόγιας, Βύρων Πάλλης, Ιορδάνης Μαρίνος (ο οποίος άλλαξε δύο με τρεις ρόλους αλλάζοντας φωνές), ο Λουκιανός Ροζάν (που έκανε πολλούς ρόλους και ήχος, δηλαδή ανοιγόκλεινε πόρτες, βήματα κλπ.), Φραγκούλης Φραγκούλης (για όλους τους ρόλους) (Ληναίος 2008: 90), αλλά επίσης και ηθοποιοί που εξελίχθηκαν σε έμπειρους ραδιοφωνικούς ερμηνευτές, καθώς συχνά διόρθωναν το κείμενο ακόμα και σε ζωντανή μετάδοση, όπως ο Στέφανος Ληναίος, ο Σταυρός Ξενίδης, η Τζόλυ Γαρμπή, η Ελένη Ζαφειρίου, ο Γιάννης Μιχαλόπουλος, η Τζένη Ρουσσέα, ο Λυκούργος Καλλέργης, η Αλέκα Κατσέλη, η Μάρω Κοντού, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, ο Κώστας Καρράς και η Βέρα Ζαβιτσιάνου (Μιχαηλίδης 2008: 123).

Όσον αφορά τους σκηνοθέτες, κυρίαρχοι ήταν οι Μήτσος Λυγίζος, Κώστας Κροντηράς, Γρηγόρης Γρηγορίου, Μιχάλης Μπούχλης, Δ. Κωνσταντινίδης, Γ. Σεβαστίκογλου, Ίων Νταϊφάς, Γ. Θεοδοσιάδης, Ντίνος Δημόπουλος και Γ. Γιαννίσης (Ληναίος 2008: 90).

Στην περίοδο των λεγόμενων «ηρωικών χρόνων» (1950-1967) υπήρχαν τρεις τουλάχιστον τακτικές εκπομπές ραδιοφωνικού θεάτρου στην κρατική ραδιοφωνία: *Το Θέατρο της Δευτέρας*, *Το Θέατρο της Τετάρτης* και *Το Θέατρο της Κυριακής*. Παράλληλα υπήρχαν και εκπομπές με θεατρικά νέα, και άλλα ήδη όπως *Η Επιθεώρηση της Εβδομάδας* και *Το μονόπρακτο* (Ληναίος 2008: 89). Παράλληλα, υπήρχαν κάποιες καθημερινές σειρές συνέχειας (ραδιοφωνικά σήριαλ), μερικές από τις οποίες ήταν πολύ δημοφιλείς και γίνονταν σε συμπαραγωγή του ΕΙΡ με διαφημιστές: *Το Ημερολόγιο ενός Θυρωρού* (κωμική σειρά του Κώστα Πρετεντέρη με τους Παντελή Ζερβό, Σαπφώ Νοταρά, Σταύρο Ξενίδη και Γιάννη Βογιατζή), *Πριγκιπέσα Ιζαμπώ* (1968, του Άγγελου Τερζάκη με τους Γιώργο Τζώρτζη και Ελένη Χατζηαργύρη), *Λάουρα* (με τη Βέρα Ζαβιτσιάνου), *Πικρή*, *Μικρή Μου Αγάπη* (η μακροβιότερη, τη δεκαετία του 1960 με τον Στέφανο Ληναίο και την Έλλη Φωτίου), *Τζένη Έϋρ* (1971 με την Έλλη Λαμπέτη και τον Κώστα Καρρά), καθώς και η νυχτερινή σειρά περιπέτειας *Πράκτωρ 055*. (Εξαρχος 2008: 106, Μιχαηλίδης 2008: 123, Κιμούλης 2008: 125).

Οι Έλληνες παραγωγοί και τεχνικοί, καθώς και οι καλλιτέχνες κράτησαν υψηλό το επίπεδο του ραδιοφωνικού θεάτρου, με αποτέλεσμα σήμερα να υπάρχει στο αρχείο της κρατικής ραδιοφωνίας ένα πλήθος από ραδιοφωνικά θεατρικά έργα με μοναδικές ερμηνείες. Πρέπει να επισημάνουμε ότι έχουμε αυτά τα αποτελέσματα παρά το γεγονός ότι υπήρχαν περιορισμένοι πόροι, όπως για παράδειγμα στενότητα χώρου, κάτι που εμπόδιζε τη μαγνητοφώνηση όλων των έργων (Μιχαηλίδης 2008: 123). Ακόμη όμως και αυτά τα οποία μαγνητοφωνούνταν και δεν μεταδίδονταν ζωντανά στην ουσία μέχρι τη δεκαετία του 1960 ήταν ζωντανές παραστάσεις, οι οποίες μετά από μία πρόβα συντονισμού και χρονομέτρησης ηχογραφούνταν χωρίς διακοπή για να μεταδοθούν αργότερα (Κροντηράς 2008: 119).

Με βάση αυτά τα δεδομένα, το 1952 ο Κροντηράς αναφέρει ότι, «Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου τουλάχιστον, [ο σκηνοθέτης] δεν μπορεί να κανχιέται ότι έδωσε στον ακροατή του ένα κομμάτι ραδιοφωνικό. Το μόνο που μπορεί να ισχυρισθί είναι ότι έκαμε μια επιτυχημένη θεατρική μετάδοση» (Κροντηράς 2008: 120). Προφανώς ο Κροντηράς αναφέρεται στο γεγονός ότι η όλη διαδικασία δεν εκμεταλλεύεται επαρκώς τις ιδιότητες του ραδιοφώνου, αλλά είναι σαν μια απόδοση του θεατρικού έργου στο ραδιόφωνο. Δεν είναι επίσης ένα έργο γραμμένο ειδικά για το ραδιόφωνο, αλλά μια προσαρμογή ενός θεατρικού κειμένου για το ραδιόφωνο. Παρότι αξιοποιούνται τα χαρακτηριστικά του ακροάματος, άρα και τα διάφορα ηχητικά εφέ, και η μουσική,

τελικά η φωνή, δηλαδή ο θεατρικός λόγος είναι τα κυρίαρχα. Ίσως αυτή η διαπίστωση του Κροντηρά, αν και εδώ έγινε πολύ νωρίς (1952), αποκαλύπτει κάτι που συνεχίστηκε ως παράδοση σε όλη τη χρυσή περίοδο του ραδιοφωνικού θεάτρου (εξάλλου ο Κροντηράς και ο Ρώμας όντως καθιέρωσαν μια παράδοση ραδιοσκοινοθεσίας), μια παράδοση τόσο ισχυρή που δεν μπόρεσε ωριμάσει ώστε να μετεξελχθεί σε κάτι ανάλογο με το γερμανικό Hörspiel. Αυτό που ενδεχομένως και ο ίδιος ο Κροντηράς συγκρίνει το 1952 είναι το ελληνικό ραδιοφωνικό θέατρο με το Hörspiel, το οποίο είναι ήδη μια αυτόνομη τέχνη, ένα καθαρά ραδιοφωνικό λογοτεχνικό είδος. Στην Ελλάδα γενικά το ραδιοφωνικό θέατρο απέκτησε εξ αρχής περισσότερο βρετανική κατεύθυνση και επιρροή, και όπως είδαμε στη Βρετανία το ραδιοφωνικό θέατρο βασίστηκε περισσότερο στις προσαρμογές και διασκευές θεατρικών και λογοτεχνικών έργων.

Η έλλειψη μιας αφετηρίας όπως αυτή του Hörspiel, δικαιολογεί σε ένα βαθμό και την έλλειψη παραπέρα πειραματισμών που να οδηγήσουν σε μια ριζοσπαστικοποίηση τέτοια ώστε να εμφανιστεί και στην Ελλάδα αυτό που ονομάζουμε *ραδιοφωνική τέχνη*. Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 4, στη Γερμανία το πέρασμα από το ραδιοφωνικό θέατρο στη *ραδιοφωνική τέχνη* έγινε μέσα από τη ριζοσπαστικοποίηση ενός ήδη αυτόνομου είδους, του Hörspiel, ύστερα από την εμφάνιση μιας νέας γενιάς και των κατάλληλων συνθηκών. Ενδεχομένως να υπάρχουν ανώνυμα και μη τεκμηριωμένα παραδείγματα πειραματισμού στην ιστορία της ελληνικής ραδιοφωνίας, αλλά μένει η αρχαιακή και ιστορική έρευνα για να τα αποκαλύψει. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα είναι μια είδηση που μεταδόθηκε από τον Γιώργο Κάρτερ το 1952, όταν ήταν στον ραδιοφωνικό σταθμό της Πάτρας, περί υποχώρησης των υδάτων, και στο οποίο καλούσε όσους είχαν σκάφη να τα μετακινήσουν μακριά από το λιμάνι. Το παράδειγμα αυτό αντιγράφει ουσιαστικά την πρακτική του *The War of the Worlds*, και όντως με την αληθοφάνεια την οποία παρουσιάστηκε προκάλεσε αρκετή φασαρία. Ο ίδιος ο Κάρτερ εξ άλλου θεώρησε το γεγονός αυτό ως κάτι περισσότερο από μία απλή φάρσα και δεν είναι τυχαίο ότι αργότερα, όταν ασχολήθηκε επαγγελματικά πλέον με το ραδιόφωνο το αναφέρει ως «όγδοη τέχνη» (Κάρτερ 2008: 68-69).

Το ραδιοφωνικό θέατρο, μετά την έλευση της τηλεόρασης, αλλά και το πέρασμα της δικτατορίας, υπέστη σημαντική κάμψη. Εξάλλου παρατηρούμε πλέον δημοφιλείς ραδιοφωνικές σειρές του παρελθόντος να μεταφέρονται τώρα στην τηλεόραση (*Το Ημερολόγιο ενός Θυρωρού, Λάουρα*). Η έμφαση στις τηλεοπτικές σειρές, αλλά και η απελευθέρωση των συχνοτήτων και η δημιουργία ιδιωτικών τηλεοπτικών σταθμών επιδείνωσε ακόμη περισσότερο την κατάσταση με αποτέλεσμα το ραδιοφωνικό θέατρο να εξαφανιστεί από το πρόγραμμα της κρατικής ραδιοφωνίας από τα μέσα της δεκαετίας του 1980.

Το ενδιαφέρον για το ραδιοφωνικό θέατρο διατηρήθηκε μέσα από την κυκλοφορία κάποιων δίσκων με παλιές παραστάσεις από το περιοδικό της ΕΡΤ *Ραδιοτηλεόραση*, ενώ στη συνέχεια με την ανάπτυξη του YouTube, ιδιαίτερα μετά το 2010 τέτοιες παραστάσεις αναρτήθηκαν και στην πλατφόρμα αυτή. Η ανάκαμψη για το ραδιοφωνικό θέατρο ήρθε με την έκρηξη της πανδημίας (2020), όταν γενικά αυξήθηκε το ενδιαφέρον για τα εξ αποστάσεως θεάματα και ακροάματα, λόγω του περιορισμού μετακινήσεων και των κλειστών θεάτρων. Η ΕΡΤ εγκαινίασε μια σειρά από νέες παραγωγές από το 2021-2022 με τίτλο *Άκου! Η παράσταση αρχίζει!* με εβδομαδιαίες μεταδόσεις από το *2ο Πρόγραμμα* (κάθε Δευτέρα) και από το *3ο Πρόγραμμα* (κάθε Κυριακή). Επίσης μεταδίδονται παλιότερα ραδιοφωνικά θεατρικά έργα από το αρχείο της ΕΡΤ στο *3ο Πρόγραμμα*. Η προσπάθεια ανανέωσης συνεχίζεται και για δεύτερη χρονιά (2022-2023) και σε αυτή συμμετέχουν μια σειρά από σύγχρονους καλλιτέχνες (σκηνοθέτες και ηθοποιοί).

Παράλληλα, το Φεστιβάλ Αθηνών διοργάνωσε το 2020 την παραγωγή [μιας σειράς ραδιοφωνικών θεατρικών έργων](#) υπό τη μορφή podcasts, με θέμα την Αστυνομική Λογοτεχνία και καλώντας σύγχρονους σκηνοθέτες, ηθοποιούς και συγγραφείς. Η πρωτοβουλία επαναλήφθηκε το 2022 με θεματική [«Αλλόκοτες Ιστορίες»](#) και τα αρχεία όλων των θεατρικών έργων συνεχίζουν να υπάρχουν στο διαδίκτυο ως podcasts.

Ουσιαστικά, οι συνθήκες της τελευταίας περιόδου αναγέννησης του ραδιοφωνικού θεάτρου προσομοιάζουν αναλογικά με αυτές των επακόλουθων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν τα θέατρα ήταν κατεστραμμένα, επομένως η παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων ήταν αδύνατη, με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί το Hörspiel. Το ραδιοφωνικό θέατρο στην εποχή της πανδημίας ήρθε να καλύψει μία ανάγκη, δηλαδή την παρακολούθηση θεάτρου, αλλά ταυτόχρονα εγκαινίασε μια κουλτούρα ηχητικού θεάτρου και ακουστικής τέχνης γενικότερα, η οποία αν συνεχιστεί μπορεί να συνδυάσει τη χρήση νέων τεχνολογικών μέσων με την ανάπτυξη ακόμα πιο πειραματικών μορφών ηχητικής ραδιοφωνικής τέχνης.

### 2.3 Ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου

### 2.3.1 Εισαγωγή στην αφηγηματική ανάλυση

Η ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου και γενικότερα η έρευνα γύρω από το αυτό το είδος στηρίχθηκε για πολλά χρόνια πάνω στα σενάρια των θεατρικών έργων. Αυτό έχει να κάνει με την κυριαρχία του λόγου στο ραδιοφωνικό θέατρο, αλλά, ειδικά στη Γερμανία, και με τη θέση που είχε αποκτήσει το Hörspiel ως λογοτεχνικό είδος. Ωστόσο, αυτός ο τρόπος αφηγηματικής ανάλυσης σταδιακά έχει αρχίσει να εγκαταλείπεται, καθώς δίνεται η απαραίτητη σημασία και τις άλλες αφηγηματικές διαστάσεις, οι οποίες έχουν τον δικό τους ρόλο. Επίσης, με την εμφάνιση της *ραδιοφωνικής τέχνης* από τη δεκαετία του 1960 και μετά, και τη σύνθεση μιας σειράς έργων τα οποία δεν βασίζονται στη λογοτεχνική αφήγηση, αλλά σε ένα είδος ακουστικής εξιστόρησης, έγινε φανερό ότι για την ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου όλων των ειδών χρειαζόταν ηχητική και όχι λογοτεχνική ανάλυση (Huwiler 2016: 99-100).

Η Elke Huwiler έχει ασχοληθεί με την αφηγηματική ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου και βασίζει την προβληματική της σε δύο βασικά δεδομένα. Το πρώτο είναι ότι το ραδιοφωνικό θέατρο (Hörspiel)<sup>8</sup> άργησε να αποκτήσει την αυτονομία που είχε εξ αρχής ο κινηματογράφος, και γι' αυτό δεν απέκτησε και το δικό του αφηγηματικό λεξιλόγιο (Huwiler 2005: 47). Το δεύτερο στοιχείο της θεωρίας της είναι ότι η ανάλυση του ραδιοφωνικού θεατρικού έργου δεν πρέπει να βασίζεται σε γραπτά κείμενα (scripts), αλλά στο ακουστικό υλικό. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Σε ένα λογοτεχνικό έργο που είναι τυπωμένο σε χαρτί, το αφηγηματικό νόημα αντλείται από το σημειολογικό σύστημα της γλώσσας. Σε ένα ραδιοφωνικό κομμάτι υπάρχουν άλλα σημειολογικά συστήματα εκτός από τη γλώσσα που μπορούν επίσης να μεταφέρουν νόημα στο ακροατήριο. Πρέπει να επινοήσουμε όρους για αυτά τα μέρη, του τί ακούμε σε ένα ραδιοφωνικό θεατρικό έργο, που ουσιαστικά λένε την ιστορία. Ένα περιεκτικό αναλυτικό μοντέλο που μπορεί να εφαρμοστεί σε όλα τα είδη ραδιοφωνικών κομματιών, αφηγηματικών ή μη, αναπτύχθηκε από τον Götz Schmedes στην εξαιρετική του μελέτη της σημειωτικής του ραδιοφωνικού θεάτρου (Schmedes 2002). (Huwiler 2016: 101-102)

Τα σημειολογικά συστήματα εκτός της γλώσσας στα οποία αναφέρεται η Huwiler είναι η φωνή, η μουσική, ο θόρυβος, το σβήσιμο του ήχου (fading), η τομή (cutting), το μιξάρισμα (mixing), η (στερεοφωνική) τοποθέτηση των σημάτων, ο ηλεκτροακουστικός χειρισμός, ο αυθεντικός ήχος (actuality, πραγματικοί ηχογραφημένοι ήχοι) και η σιωπή (Huwiler 2016: 102-103). Παρ' ότι η Huwiler αναγνωρίζει ότι τα συστήματα αυτά στο σύγχρονο Hörspiel έχουν επηρεαστεί σε ένα βαθμό από το neues Hörspiel (Huwiler 2005: 49), δεν εξετάζει τη ραδιοφωνική τέχνη.<sup>9</sup> Ωστόσο, πρέπει να κρατήσουμε αυτό που επισημαίνει στην κατακλείδα της, δηλαδή ότι «τα μη λεκτικά σημειολογικά συστήματα μπορούν, όπως και η γλώσσα, να συμβάλλουν με έναν μοναδικό τρόπο στην παραγωγή αφηγηματικού νοήματος» (ibid.: 57).

Ο Lutostański ακολουθεί επίσης τη γραμμή της Huwiler (αλλά και του Crisell), όμως σε αντίθεση με αυτήν τονίζει τον κυρίαρχο ρόλο του λεκτικού κώδικα και τον βοηθητικό ρόλο των άλλων σημειολογικών συστημάτων:

Το γεγονός ότι η αφηγηματολογία είναι ένας *σημειωτικός* γνωστικός τομέας νομιμοποιεί μια αφηγηματολογική εξέταση του ραδιοφωνικού θεάτρου. Το επιχείρημα βασίζεται επίσης στο κυρίαρχο σημειολογικό σύστημα σε αυτό το μέσο, την λεκτική γλώσσα, η οποία, σύμφωνα με την Ryan, είναι «η μητρική γλώσσα της αφήγησης, η κατάλληλη σημειωτική της υποστήριξη» (Ryan 2004b: 9). Άλλα σημειολογικά συστήματα (φωνή, μουσική, θόρυβος, σιωπή, σβήσιμο του ήχου, τομή, μιξάρισμα, η (στερεοφωνική) τοποθέτηση των σημάτων, ηλεκτροακουστικός χειρισμός, και αυθεντικός ήχος (πραγματικότητα/ρεαλισμός) (Huwiler 2005: 51) παίζουν έναν βοηθητικό ρόλο και απαιτούν «γραφή κειμένου» ή «αγκύρωση», που ορίζεται από τον Roland Barthes ως η «ακινητοποίηση της κυμαινόμενης αλυσίδας των σημειωμένων (μέσω των λεκτικών

<sup>8</sup> Η Huwiler διαχωρίζει το γερμανόφωνο Hörspiel από το αγγλόφωνο radio play ως προς κάποια χαρακτηριστικά τους.

<sup>9</sup> Η Huwiler διαχωρίζει στο πεδίο έρευνάς της το αφηγηματικό ραδιοφωνικό θέατρο από το μη αφηγηματικό που δεν λέει ή λέει με αόριστο τρόπο μια ιστορία και τείνει περισσότερο προς την πειραματική μουσική και την ηχητική τέχνη.

σημείων) με τέτοιο τρόπο ώστε να καταπολεμηθεί ο τρόμος των αβέβαιων σημείων.» (παραθ. στο Crisell 1994: 48)<sup>10</sup>. (Lutostański 2016: 118)

Στις αναλύσεις τους, τόσο η Huwiler, όσο και ο Lutostański βασίζονται στην κλασική πλέον διάκριση μεταξύ «ιστορίας» (story) και «έλλογου/αφηγηματικού λόγου» (discourse), δηλαδή μεταξύ του **τί** λέγεται και του **πώς** λέγεται (Huwiler 2005: 51, Lutostański 2016: 118, υπογραμμίσεις των συγγραφέων). Ο Lutostański όμως προσθέτει στην ανάλυσή του και το τρίτο στοιχείο της αφηγηματολογίας, το *αφηγείσθαι* (narrating), «το οποίο ορίζεται από τον Gérard Genette ως η πράξη της «αναπαραγωγής της αφηγηματικής πράξης και, κατ' επέκταση, το όλον της πραγματικής ή επινοημένης κατάστασης στην οποία αυτή η πράξη λαμβάνει χώρα.» (Genette 1980: 27)» (Lutostański 2016: 118).

Όσον αφορά αυτό το τρίτο στοιχείο, το ραδιοφωνικό θέατρο, σύμφωνα με τον Lutostański διαθέτει κάποιες ιδιαίτερες ιδιότητες σε σχέση με άλλα μέσα. Πρώτα από όλα το ραδιόφωνο είναι μέσο του παρόντος χρόνου, με την έννοια ότι υπάρχει σε αυτό μια συνεχής ροή και ανανέωση της πληροφορίας που μεταδίδεται, ούτως ώστε το περιεχόμενό του να είναι πάντα επίκαιρο. Συνεπώς, για τον ακροατή δίνεται περισσότερο η αίσθηση ότι αφηγείται πράγματα που συμβαίνουν *στο παρόν* παρά ότι διηγείται ιστορίες σε παρελθόντα χρόνο. Κατά δεύτερον, για να αφηγηθεί, το ραδιόφωνο απαιτεί την άρθρωση στο χρόνο των ηχητικών του δομικών στοιχείων και την επακόλουθη *βίωση* αυτών των δομικών στοιχείων με χρονική σειρά από τον ακροατή. Συνεπώς ο χρόνος είναι ένα βασικό στοιχείο στην ραδιοφωνική αφήγηση (Lutostański 2016: 119, Crisell 1994: 8).

Τέλος, ο Crook προσθέτει στα θέματα προς ανάλυση και την κατάσταση ακρόασης, η οποία έχει σημασία στον τρόπο με τον οποίο νοηματοδοτείται αφηγηματικά ένα ραδιοφωνικό θεατρικό έργο. Επομένως κάνει διάκριση ανάμεσα σε δύο τύπους εμπειρίας ακρόασης, που αντιστοιχούν σε δύο επίπεδα ιεράρχησης της αντίληψης σύμφωνα με δύο διαφορετικές προοπτικές. Η πρώτη είναι η «ελλειπτική ακρόαση» στην οποία η θέση του ακροατή είναι «στατική και ελεγχόμενη για να συγκεντρώνεται στην ηχητική μετάδοση, το περιβάλλον σε συσκότιση», η φαντασία σε πλήρη εμπλοκή «χωρίς φυσική διακοπή από φως, ήχο ή κίνηση» και ο ακουστικός χώρος ειδικά διαμορφωμένος, ορισμένες φορές με ακουστικά ή περιφερειακή τοποθέτηση των μεγαφώνων (Crook 1999: 65). Η δεύτερη κατάσταση είναι η «παραβολική ακρόαση» στην οποία ο ακροατής βρίσκεται σε κίνηση ή ενεργός και «εμπλεκόμενος σε αλληλεπιδράσεις που απαιτούν γνωστικές αποφάσεις», η φαντασία μερικώς εμπλεκόμενη, αλλά «σε αλληλεπίδραση με τον εξωτερικό κόσμο» και ο ακουστικός χώρος ανταγωνίζεται άλλους ήχους «που προσπαθούν να επικοινωνήσουν μέσω του ήχου, [όπως] ηχορύπανση, περιβάλλοντες ήχοι που αλλάζουν μέσω της κίνησης ή η παρουσία άλλων ηλεκτρονικών μέσων, όπως η τηλεόραση και ο προσωπικός υπολογιστής» (ibid.: 66).

### 2.3.2 Λειτουργίες των αφηγηματικών διαστάσεων

Τα συστατικά μέρη του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι ο λόγος, οι ήχοι, η μουσική και η σιωπή (Hand & Traynor 2011: 40). Επομένως και στο ραδιοφωνικό θέατρο μπορούμε να επιχειρήσουμε μια ανάλυση με βάση τις τρεις ραδιοφωνικές αφηγηματικές διαστάσεις και τις διαφορετικές λειτουργίες που επιτελεί καθεμία από αυτές. Όσον αφορά τη σιωπή που συχνά αναφέρεται από τους θεωρητικούς του ραδιοφώνου ως ξεχωριστό στοιχείο (Crisell 1994, Shingler & Wieringa 1998, Hand & Traynor 2011), εδώ θα εξεταστεί μεν, όμως δεν αποτελεί ξεχωριστή διάσταση, αλλά την απουσία ήχου, επομένως την αδυναμία τοποθέτησης του εν γένει μη-ήχου σε οποιαδήποτε από τις τρεις διαστάσεις.

Όπως θα δούμε στις παρακάτω παρατηρήσεις, οι τρεις διαστάσεις στο ραδιοφωνικό θέατρο έχουν γενικά παρόμοιες λειτουργίες με εκείνες του γενικού ραδιοφωνικού περιεχομένου, δηλαδή ο λόγος είναι αυτός που κυριαρχεί και κατευθύνει το νόημα. Ωστόσο, κάποιιοι έχουν επιχειρήσει να συνδέσουν τη σχέση των τριών διαστάσεων με μουσικούς όρους, όπως για παράδειγμα ο Beck (2002). Σύμφωνα με τον Beck, στο ραδιοφωνικό θέατρο υπάρχουν ομοιότητες στην αισθητική της ακρόασης με την ακρόαση μουσικής, παρότι είναι λογοκεντρικό. Ουσιαστικά κατασκευάζεται μια αυστηρή ιεραρχία, στην οποία η μουσική και τα ηχητικά εφέ (η ηχοπλαισίωση) βρίσκονται κάτω από τους διαλόγους όσον αφορά τη σημασία τους και σπανίως μοιράζονται τον ίδιο ηχητικό χώρο για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ ο διάλογος κυριαρχεί απόλυτα στη ροή του ήχου

<sup>10</sup> Εδώ χρησιμοποιείται η μετάφραση του Γιώργου Σπανού από το Barthes, Roland. (1988). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον: 47. Η λέξη «αγκύρωση» αποδίδει τον όρο «ancrage» του γαλλόφωνου πρωτότυπου του Barthes και τον όρο «anchorage» της αγγλόφωνης μετάφρασης.

(Beck 2002). Επομένως, αποφεύγεται αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε αντιστικτική σχέση μεταξύ των τριών διαστάσεων, δηλαδή σπάνια αναμιγνύεται ο διάλογος με τη μουσική με ίση σημασία και σε ίσα επίπεδα όπως στον κινηματογράφο, κάτι που θα μπερδευε τον ακροατή (ibid.).

Αντιθέτως «μια ραδιοφωνική σκηνή [...] θα μπορούσε να αναμίζει τις παρακάτω τέσσερις διαστρωματώσεις: τον διάλογο μεταξύ χαρακτήρων, το υπόβαθρο των ατμοσφαιρικών ήχων, ηχητικά εφέ που δημιουργούνται στο στούντιο και ενδεχομένως μουσική στην αρχή και στο τέλος της σκηνής. Η σχέση αυτών των στοιχείων είναι περισσότερο κάθετη, αρμονική σχέση [...]. Κάθε διαστρωμάτωση, με κάθε ήχο και γεγονός καθεαυτό, κάνει είσοδο σε μια ταυτόχρονη, κάθετη σχέση με τις άλλες. Όπως οι αρμονικές σχέσεις της μουσικής, το κάθετο ταίριασμα, η υπέρθεση, η εξισορρόπηση και οι αντιθέσεις διαμορφώνουν μια εξελισσόμενη δυναμική (Beck 2002).

Ο Crook επίσης έχει υιοθετήσει σε ένα βαθμό το λεξιλόγιο του Chion για τον ηχητικό σχεδιασμό στον κινηματογράφο, που περιλαμβάνει όρους όπως:

- 1) Είδη ομιλίας: θεατρική (διάλογοι), κειμενική (αφηγητής και περιγραφές), ακαθόριστης προέλευσης (όταν οι λέξεις δεν ακούγονται καλά ή δεν κατανοούνται πλήρως), εμβυθισμένος λόγος (λέξεις που τότε έρχονται στην επιφάνεια και τότε αποκρύπτονται) και απώλεια νόηματος (λέξεις χωρίς νόημα).
- 2) Απόδοση και ερμηνεία (αποδίδει ψυχολογική κατάσταση, συναίσθημα κλπ, ακόμα και οι ήχοι θέλουν ερμηνεία μέσω της επεξεργασίας τους).
- 3) Είδη ακρόασης: αιτιακή (για την κατανόηση της πηγής ενός ήχου), αναγωγική (για την κατανόηση των ποιοτήτων του ίδιου του ήχου), σημασιολογική (για την κατανόηση του περιεχομένου της επικοινωνίας μέσω του ήχου – συνήθως μέσω της γλώσσας).
- 4) Ακουσματική χρήση του ήχου: όταν δεν υπάρχει καμία οπτική περιγραφή του ομιλητή (ή και του σκηνικού) έχουμε μια πραγματικά ακουσματική κατάσταση.
- 5) Back voice (για την εσωτερική φωνή της σκέψης, της συνείδησης) και frontal voice (για κανονικούς διαλόγους).
- 6) Ήχοι με τεχνολογική μεσολάβηση (on-the-air sounds): από τηλέφωνα, μεγάφωνα, ραδιόφωνα κλπ. Προτιμότερο είναι να μην είναι τεχνητοί, αλλά πραγματικά διαμεσολαβημένοι.
- 7) Ανοιγμα πεδίου-χώρου (με στερεοφωνία και kinesics και proxemics, δηλαδή κίνηση και απόσταση ως προς το μικρόφωνο)
- 8) Ατμοσφαιρικοί περιβαλλοντικοί ήχοι (θέλουν προσοχή ώστε να μην επιβάλλονται στην ομιλία)
- 9) Empathetic και Anempathetic sound: συνήθως αναφέρεται στη μουσική. Στην πρώτη περίπτωση ταιριάζει με τη διάθεση και τα συναισθήματα του έργου και των χαρακτήρων, ενώ στη δεύτερη έρχεται σε αντίθεση σε αυτά. Την πρώτη φορά μπορεί να είναι non-diegetic (δηλαδή εκτός της υπόθεσης, χωρίς να την ακούν οι χαρακτήρες του έργου), ενώ η αντίθετη κατάσταση ταιριάζει καλύτερα να είναι diegetic (δηλαδή μουσική που ακούγεται μέσα στην υπόθεση του έργου)

Αντλώντας από αυτό το λεξιλόγιο, ο Crook προσαρμόζει τις κινηματογραφικές έννοιες στα μέτρα του ραδιοφωνικού θεάτρου, συγκρίνοντας ταυτόχρονα τα δύο είδη (Crook 1999: 81-88). Κάποιες από αυτές τις έννοιες θα μας φανούν χρήσιμες και στην ανάλυση της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως για παράδειγμα τα είδη ακρόασης. Θα ασχοληθούμε αναλυτικά με αυτό το θέμα στο δεύτερο μέρος του βιβλίου. Το σημαντικό που διαπιστώνουμε ως εδώ είναι ότι και ο Beck και ο Crook, παρότι συσχετίζουν το ραδιοφωνικό θέατρο με τη μουσική και τον κινηματογράφο αντίστοιχα, δεν παύουν να διαχωρίζουν και να έχουν στο επίκεντρο τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις, τις οποίες θα δούμε παρακάτω αναλυτικότερα.

### 2.3.2.1 Λόγος

Το ραδιοφωνικό θέατρο ως ακουστικό λογοτεχνικό είδος έχει σαν κύριο κώδικα τον προφορικό λόγο. Επομένως, από τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις, ο λόγος είναι πρώτος στην ιεραρχία, καθώς αυτός είναι απαραίτητος τόσο για τη μετάδοση του κατ' εξοχήν θεατρικού κειμένου, όσο και άλλων πληροφοριών που έχουν σημασία, δηλαδή για παράδειγμα την περιγραφή αντικειμένων, του σκηνικού και την είσοδο προσώπων (Crisell 1994: 146). Ο λόγος λειτουργεί με βάση το συμβολικό σύστημα της οικείας γλώσσας, συνεπώς είναι σε θέση να σηματοδοτήσει κάθε τύπου αφηρημένες έννοιες και αντικείμενα, κάτι που η μουσική και η ηχοπλαίσωση δεν μπορούν να κάνουν, και σε αυτό το γεγονός οφείλεται και η κυριαρχία του ανάμεσα στις ραδιοφωνικές διαστάσεις.

Ασφαλώς πρέπει να επισημάνουμε ότι εκτός από τον διάλογο, υπάρχει και η αφήγηση, αλλά και η δυνατότητα για άλλες ομιλίες που δεν είναι διακριτό το περιεχόμενό τους (βλ. παραπάνω είδη ομιλιών σύμφωνα

με τον Chion). Επίσης, ο λόγος μπορεί να σηματοδοτεί, εκτός από αντικείμενα, και συναισθήματα και γενικά ό,τι μπορεί να ενισχύσει τη φαντασία του ακροατή κατά την εμπειρία της ραδιοφωνικής θεατρικής ακρόασης. Τέλος, υπάρχει, όπως είδαμε και στα γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου, η δυνατότητα του εσωτερικού μονόλογου, που είναι πολύ ταιριαστή στο ραδιοφωνικό μέσο (Hand & Traynor 2011: 40-43).

Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.1](#) (*Εγκλημα στο Τραίνο*, 1972) έχουμε την περίπτωση του λόγου στη μορφή του αφηγητή, ο οποίος παρεμβάλλεται ανάμεσα στους διαλόγους προκειμένου να λειτουργήσει ως σηματοδότης των προσώπων που μπαίνουν στον χώρο. Ασφαλώς υπάρχουν και άλλοι τρόποι να γίνει αυτό, όπως μέσα από έναν χαιρετισμό, αλλά είναι θέμα σκηνοθεσίας και ρυθμού.

### 2.3.2.2 Μουσική

Η διάσταση της μουσικής, όπως προαναφέραμε, βασίζεται στη γενική ιδιότητα που έχει η μουσική ως φορέας συναισθηματικού περιεχομένου. Επομένως, η λειτουργία της μουσικής στα πλαίσια του ραδιοφωνικού θεάτρου είναι ανάλογη. Χρησιμοποιείται ως «διάθεση», δηλαδή φέρνει στο μυαλό τα συναισθήματα ή τις σκέψεις ενός χαρακτήρα, ως σύνδεση μεταξύ σκηνών (όριο), ως ένα στυλιζαρισμένο εφέ (για παράδειγμα μια καταγίδα με κρουστά όργανα) και ως ενδείκτης, όπως για παράδειγμα μια κιθάρα μπορεί να υποδηλώσει τη μετάβαση σε μια τοποθεσία της Ισπανίας (Crisell 1994: 50-51, Hand & Traynor 2011: 50).

Παρακάτω έχουμε κάποια παραδείγματα των λειτουργιών της μουσικής διάστασης. Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.2](#) (*Ο Πύργος των Καταγίδων*, 1968) η μουσική χρησιμοποιείται σε ένα μη διηγηματικό πλαίσιο (non diegetic) για τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας και την ένδειξη της ψυχολογικής και συναισθηματικής κατάστασης του ήρωα. Αντιθέτως, στο [ηχητικό παράδειγμα 2.3](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975) έχουμε την περίπτωση στην οποία η μουσική λειτουργεί ως όριο ή διάλειμμα μεταξύ διαφορετικών σκηνών του θεατρικού έργου.

Τέλος, στο [ηχητικό παράδειγμα 2.4](#) (*Ματωμένος Γάμος*, 1955) η μουσική εμφανίζεται με τη μορφή του τραγουδιού, μέσα στο οποίο συνδυάζεται ουσιαστικά ο κυρίαρχος θεατρικός λόγος με τη μουσική. Είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση που συναντάμε σε ειδικότερα είδη ραδιοφωνικού θεάτρου που βασίζονται στο μουσικό θέατρο, στην επιθεώρηση ή στο μιούζικαλ.

### 2.3.2.3 Ηχοπλαισίωση

Η ηχοπλαισίωση, παρ' ότι εδώ θεωρείται ως μία ενιαία διάσταση, αρκετοί θεωρητικοί φροντίζουν να επισημάνουν και να διαχωρίσουν τα επί μέρους είδη της. Επομένως, θεωρείται διαφορετικό το ηχητικό εφέ (sound effect), που είναι ένας ήχος που σηματοδοτεί ένα αντικείμενο, μια πράξη ή ένα περιβάλλον, διαφορετική η ακουστική χώρα (acoustics), δηλαδή η φύση του χώρου μέσα στον οποίο γίνεται η δράση, και τρίτο στοιχείο η προοπτική (perspective), δηλαδή η σχέση ως προς το μικρόφωνο μεταξύ των ηθοποιών, από την οποία προκύπτει η απόστασή τους στο θεατρικό έργο και οι κινήσεις του ενός προς τον άλλο (Hand & Traynor 2011: 44). Γενικά προτείνεται η ηχοπλαισίωση να χρησιμοποιείται με διακριτικότητα και να μην υπάρχουν υπερβολές που δημιουργούν σύγχυση στον ακροατή και έχουν αντίθετο αποτέλεσμα από το επιδιωκόμενο (ibid.: 45).

Ο Crisell διαχωρίζει ανάμεσα σε «θορύβους» και «SFX» (στα οποία τοποθετεί τα διάφορα εφφέ, όπως το fading, η αντήχηση κ.ά.). Συνολικά όμως τα στοιχεία που ανήκουν στην ηχοπλαισίωση έχουν τη λειτουργία περιβαλλοντικών δεικτών (σκηνικό-τοποθεσία, αλλαγή σκηνών) και χωρικών δεικτών (κινήσεις και αποστάσεις μεταξύ των χαρακτήρων) (Crisell 1994: 146-147). Γενικά πάντως αυτά τα στοιχεία λειτουργούν ως ενδείκτες, αλλά δεν μπορούν να αποκωδικοποιηθούν πλήρως χωρίς την ύπαρξη του βασικού και κυρίαρχου ραδιοφωνικού κώδικα: του λόγου (Crisell 1994: 148).

Ο Crook, επίσης, αναφέρεται στους νόμους που διατύπωσε ο Lance Sieveking το 1934 σχετικά με τα ηχητικά εφέ, τα οποία κατηγοριοποίησε ως εξής (Crook 1999: 70-74):

- 1) Ρεαλιστικό-επιβεβαιωτικό εφέ (πρώτα λέγεται κάτι και μετά ο ήχος το επιβεβαιώνει-ενισχύει).
- 2) Ρεαλιστικό-υποβλητικό εφέ (πρώτα ο ήχος ως σημείο π.χ. τοποθεσίας ή ατμόσφαιρας).
- 3) Συμβολικό-υποβλητικό εφέ (ο ήχος ως ψυχολογική-νοητική κατάσταση, διάθεση, συναίσθημα).
- 4) Συμβατικοποιημένο εφέ («μέσους» ήχους που αναγνωρίζονται εύκολα, όπως αυτοκίνητα, τραίνα, άλογα κλπ. Όμως επισημαίνει ότι ωστόσο ο ακροατής αναγνωρίζει ότι είναι ψεύτικα)
- 5) Ιμπρεσιονιστικό εφέ (το σουρρεαλιστικό που μεταφέρει στο όνειρο ή σε εξωπραγματικές καταστάσεις)

6) Η μουσική ως εφέ (πιο πολύ στερεοτυπικά ή και συμβολικά)

Παρακάτω έχουμε κάποια παραδείγματα των λειτουργιών της ηχολειτουργίας. Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.5](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975) η ηχοπλαισίωση λειτουργεί σε ένα καθαρά διηγηματικό πλαίσιο (diegetic), δηλαδή πρόκειται για ήχους οι οποίοι ακούγονται και από τους χαρακτήρες του έργου. Πρόκειται για ήχους από αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα το κουδούνι, αλλά και ήχους που δηλώνουν την έξοδο ή την εμφάνιση ενός χαρακτήρα στη σκηνή, όπως είναι τα βήματα και το κλείσιμο της πόρτας. Ωστόσο, παρατηρούμε ότι άλλα αντικείμενα που δεν μπορούν να ακουστούν, αναφέρονται μέσω του λόγου, όπως το μπρούτζινο άγαλμα, η λάμπα και ο χαρτοκοπτήρας.

Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.6](#) (*Ηχώ και Νάρκισσος*, 1954) η ηχοπλαισίωση λειτουργεί ως ένα συνεχές υπόβαθρο με ήχους του περιβάλλοντος, που ουσιαστικά καθορίζει τον χώρο στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, δηλαδή ένα δάσος στο οποίο κατοικούν οι νύμφες. Με άλλα λόγια, η ηχοπλαισίωση λειτουργεί ως ηχητική σκηνογραφία του έργου.

Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.7](#) (*Burn Your Phone*, 1995) η ηχοπλαισίωση και το σημείο στο οποίο ακούμε επεξεργασμένους ήχους τηλεφωνικής κλήσης (στο μέσον αυτού του παραδείγματος), λειτουργεί σε ένα μη διηγηματικό πλαίσιο και χρησιμοποιείται εδώ για να δημιουργήσει μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα και να δείξει την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας του έργου, που είναι ένας τηλεφωνητής σε κέντρο πληροφοριών που προσπαθεί να κρατηθεί σε ψυχραιμία και να αντιμετωπίσει διάφορες κλήσεις που τον φέρνουν σταδιακά σε απόγνωση.

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε και μια μικρή αναφορά στο θέμα της σιωπής. Σύμφωνα με τους Hand & Traynor «[σ]το ραδιοφωνικό θέατρο, η σιωπή μεταξύ σκηνών σηματοδοτεί ένα όριο. Αναπαριστά ένα άλμα στον χρόνο και, μερικές φορές, μια αλλαγή στην τοποθεσία, αλλά οι πιο αισθητικές ποιότητες της σιωπής, που ο McWhinnie υπαινίσσεται στα παραπάνω, είναι οι πιο ισχυρές. Ο Corwin (2003) περιγράφει αυτές ως “σιωπές τρόμου και στοιχειωμένες σιωπές και βαριές σιωπές και σιωπές ανάπαυσης”.» (Hand & Traynor 2011: 57). Σύμφωνα με τον Crisell υπάρχουν δύο είδη σιωπής: η ενδεικτική, που δηλώνει ότι δεν υπάρχουν αντικείμενα που να βγάζουν ήχο και η συμβολική που έχει νόημα σε σχέση με τη δράση (Crook 1999: 80).

## Βιβλιογραφία

- Ληναίος, Στέφανος. (2008). Θεατρική Ραδιοφωνική Παιδεία. Στο Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.). *Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία*. EPT A.E.
- Crook, Tim. (1999).
- Hand & Traynor
- Huwiler (2016)
- Fink (1999)
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Shingler & Wieringa (1998)
- Μπαρμπούτης (επιμ.) (2001)
- Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). (2008). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Porter 2016
- Mauruschat
- Beck NAISA
- Ληναίος, Στέφανος. (2008). Θεατρική Ραδιοφωνική Παιδεία. Στο Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.). *Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία*. EPT A.E.

## Κεφάλαιο 3

# Ραδιοφωνική Τέχνη και Προπολεμική Πρωτοπορία

### Σύνοψη

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται αρχικά ένα σύντομο ιστορικό της ραδιοφωνικής τέχνης και στη συνέχεια αρχίζει η ιστορική αφήγηση από την πρώτη περίοδο αυτής της ιστορίας, η οποία αποτελεί και ένα είδος προϊστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης. Όπως θα φανεί μέσα στο κεφάλαιο, η περίοδος αυτή θέτει κάποιες από τις αισθητικές βάσεις της ραδιοφωνικής τέχνης, οι οποίες όμως δεν μπορούν να υλοποιηθούν λόγω κοινωνικοπολιτικών και τεχνολογικών περιορισμών.

### Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαιο 1 και κεφάλαιο 2.

## 3.1 Ιστορικό σχεδιάσμα της ραδιοφωνικής τέχνης

Στο πρώτο κεφάλαιο είδαμε την ιστορία του ραδιοφώνου από τις πλευρές που το επηρέασαν περισσότερο, δηλαδή τους ανθρώπους της οικονομίας και της πολιτικής, που ήταν αυτοί που διαμόρφωσαν τον τρόπο λειτουργίας του και τους ανθρώπους της επιστήμης και της τεχνολογίας που ήταν αυτοί που καθόρισαν την τεχνολογική του εξέλιξη. Στο υπόλοιπο βιβλίο θα ασχοληθούμε με τη συμβολή των καλλιτεχνών στην υπόθεση του ραδιοφώνου και ιδιαίτερα αυτών που το αξιοποίησαν με πειραματικό και εναλλακτικό τρόπο. Επομένως, θα δούμε την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία ξεφεύγει από το ραδιοφωνικό θέατρο και από άλλες συμβολές καλλιτεχνών στο ραδιόφωνο, όπως η μετάδοση συναυλιών, η απαγγελία ποίησης κλπ.

### 3.1.1 Ορισμός της ραδιοφωνικής τέχνης

Η ραδιοφωνική τέχνη είναι, όπως προαναφέραμε, η εναλλακτική και πειραματική αξιοποίηση του ραδιοφωνικού μέσου από καλλιτέχνες. Με αφετηρία τις ιδιότητες του ραδιοφώνου, αυτό προσφέρει μία σειρά από δυνατότητες:

(1) Η ραδιοφωνική τέχνη είναι τέχνη που βασίζεται αποκλειστικά στον ήχο. Το ηχητικό υλικό όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο οργανώνεται αφηγηματικά σε 3 διαστάσεις: την ανθρώπινη φωνή, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση, οι οποίες όμως αξιοποιούνται όπως θα δούμε με ισότιμο τρόπο και όχι στη βάση μιας ιεραρχίας της ανθρώπινης φωνής ως προφορικού λόγου. Επίσης, εδώ δεν πρόκειται για απλή μετάδοση ηχητικών έργων στο ραδιόφωνο, αλλά για ηχητικά έργα ειδικά για το ραδιοφωνικό μέσο. Ο δημιουργός έχει λοιπόν στο μυαλό του έναν ραδιοφωνικό ακροατή και αντί για χώρο επιτέλεσης την αίθουσα συναυλιών το έργο επιτελείται στον πολύ ευρύτερο ραδιοφωνικό χώρο, που είναι τα ραδιόφωνα όλων των ακροατών που θα συντονιστούν με τη δεδομένη ροή προγράμματος.

[Ηχητικό Απόσπασμα 3.1:](#) Cage, John. (1979). *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*.

(2) Η ραδιοφωνική τέχνη είναι τέχνη που μεταδίδεται σε απόσταση. Κατά συνέπεια, ο πομπός δεν βλέπει τον δέκτη και αντίστροφα, οπότε έχουμε το φαινόμενο της *ασώματης φωνής (disembodied voice)*. Με άλλα λόγια η ραδιοφωνική τέχνη αξιοποιεί τη σχέση και την απόσταση πομπού-δέκτη, και παράλληλα πειραματίζεται με την ανατροπή και αμφισβήτηση των καθιερωμένων ραδιοφωνικών συμβάσεων.

[Ηχητικό Απόσπασμα 3.2:](#) Whitehead, Gregory. (1985). *If A Voice Like Then What?*.

(3) Η ραδιοφωνική τέχνη επιτελείται και εξελίσσεται στο χρόνο. Ωστόσο, ενώ κατά κύριο λόγο η μετάδοση και η λήψη γίνεται συγχρονικά, υπάρχουν και μορφές ραδιοφωνικής τέχνης που βασίζονται στην ετεροχρονία. Αυτές οι μορφές βασίζονται στην αξιοποίηση των ραδιοφωνικών και τηλεπικοινωνιακών δικτύων, στη δικτύωση σταθμών και καλλιτεχνών, στην υπέρβαση της καθιερωμένης ροής προγράμματος και κάποιες φορές στη διάδραση πομπού-δέκτη ή στη διάδραση έργου και ηχητικού περιβάλλοντος ακροατή. Πρόκειται για μορφές που πλησιάζουν στο είδος της «εγκατάστασης», παρά του ηχητικού κλειστού «έργου».

[Ηχητικό Απόσπασμα 3.3:](#) Neuhaus, Max. (1977). *Radio Net*.



(4) Η ραδιοφωνική τέχνη είναι η δημιουργική αξιοποίηση και ανατροπή των βασικών ενημερωτικών και ψυχαγωγικών λειτουργιών του ραδιοφώνου. Εδώ η ραδιοφωνική τέχνη συναντιέται με τον πολιτικό ακτιβισμό και επιτελείται σε συνδυασμό με happenings ή εγκαταστάσεις.

Ηχητικό Απόσπασμα 3.4: LIGNA. (2005). *The Future of Radio*.

(5) Η ραδιοφωνική τέχνη είναι «διευρυμένο» ραδιόφωνο, δηλαδή δημιουργική αξιοποίηση όλου του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος, του διαδικτύου, των δορυφόρων, των ραδιοτηλεσκοπίων, των κινητών τηλεφώνων και των κοινωνικών δικτύων. Η μορφή των έργων μπορεί να περιλαμβάνει και ζωντανή παράσταση, εγκατάσταση, βίντεο, δηλαδή και κάτι πέρα από τον ήχο. Τέλος, επειδή αυτή η εξέλιξη αφορά την ψηφιακή εποχή, υπάρχει μια ανάμιξη ψηφιακού και αναλογικού ήχου.

Ηχητικό Απόσπασμα 3.5: Friz, Anna & Korabiewski, Konrad. (2015). *Telefunken Twins* (Live on Kunstradio).

(6) Ως ραδιοφωνική τέχνη τέλος μπορεί να θεωρηθεί η αξιοποίηση του ραδιοφώνου ως ready made σε μουσικά ή ηχητικά κομμάτια ή σε εγκαταστάσεις. Αυτό μπορεί να περιλαμβάνει τυχαίες διαδικασίες και αποκλειστικά ραδιοφωνικούς ήχους (παράσιτα, ποιότητα ήχου μετάδοσης, παρεμβολές).

Ηχητικό Απόσπασμα 3.6: Cage, John. (1951). *Imaginary Landscape No.4*.

Ωστόσο, πέρα από αυτές τις καθαρά μεθοδολογικές κατατμήσεις, εξετάζοντας το σώμα των ραδιοφωνικών έργων αμέσως παρατηρούμε δύο διαφορετικές τάσεις, δηλαδή δύο διαφορετικές φιλοσοφίες ως προς το τι είναι η ραδιοφωνική τέχνη. Η πρώτη έχει ως επίκεντρο το γεγονός ότι η ραδιοφωνική τέχνη είναι μια υποκατηγορία της ηχητικής τέχνης. Με τον όρο ηχητική τέχνη εδώ νοείται μια γενική κατηγορία που περιλαμβάνει τις ηχητικές εγκαταστάσεις και την ηλεκτροακουστική μουσική.<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον ορισμό του Oxford [Grove] Music Online:

Με τον όρο αυτό [Sound Art] χαρακτηρίζεται μια ποικιλία μορφών τέχνης που χρησιμοποιούν ήχο ή σχολιάζουν ακουστικές κουλτούρες. Τα ηχητικά έργα τέχνης τείνουν να ανατρέψουν, να συνδυάσουν ή να επεκτείνουν τις εδραιωμένες πρακτικές στη μουσική, τις εικαστικές τέχνες και την ποίηση. Ως ένας σχετικά νέος όρος που μπορεί να ισχύει για ένα πλήθος διαφορετικών πρακτικών, η ηχητική τέχνη δεν έχει κάποιο παγιωμένο ή συμφωνημένο ορισμό. Η Ηχητική Εγκατάσταση (Sound installation), η Γλυπτική του ήχου (Sound sculpture), η Παραστασιακή τέχνη (Performance art), η Σύνθεση ηχητικού τοπίου (Soundscape composition), ο ηχοπερίπατος (soundwalking), η ηχογράφιση εξωτερικών χώρων (field recording), οι “αλλοιώσεις ηλεκτρονικών διατάξεων” (circuit bending), ο ηχητικός σχεδιασμός (sound design), τα διαδραστικά ηχητικά παιχνίδια (interactive sonic games), η “συγκεκριμένη” ποίηση (concrete poetry), η εννοιολογική τέχνη (conceptual art) καθώς επίσης δημιουργικοί πειραματισμοί με μέσα της ακρόασης και του ήχου μπορεί τεχνικά να είναι ηχητική τέχνη. Το ίδιο μπορεί να θεωρηθεί η πειραματική ηλεκτρονική μουσική (experimental electronic music), η ατμοσφαιρική μουσική (ambient music), η μουσική θορύβων (noise music) και η μουσική που βασίζεται σε κολάζ (collage-based music). Μερικοί αμφιβάλλουν για τη χρησιμότητα του όρου «ηχητική τέχνη» ως γενικό όρο για τις πειραματικές καλλιτεχνικές αναζητήσεις και θεωρούν ότι θα ήταν πιο κατάλληλες ονομασίες με μεγαλύτερη ακρίβεια. Ωστόσο, το ευρύτερο περιεχόμενο του όρου «ηχητική τέχνη» οφείλεται στο γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες ήχου έχουν ορισμένους κοινούς αισθητικούς προβληματισμούς. (Wong)

Η τοποθέτηση της ραδιοφωνικής τέχνης σε αυτό το πλαίσιο γίνεται ταυτόχρονα και σε ιστορικό και σε θεωρητικό επίπεδο και γίνεται φανερό από το γεγονός ότι βασικές πηγές για τη ραδιοφωνική τέχνη περιλαμβάνονται σε εκδόσεις για την ηχητική τέχνη.<sup>12</sup> Όσον αφορά το ιστορικό επίπεδο, πολλά κομμάτια της

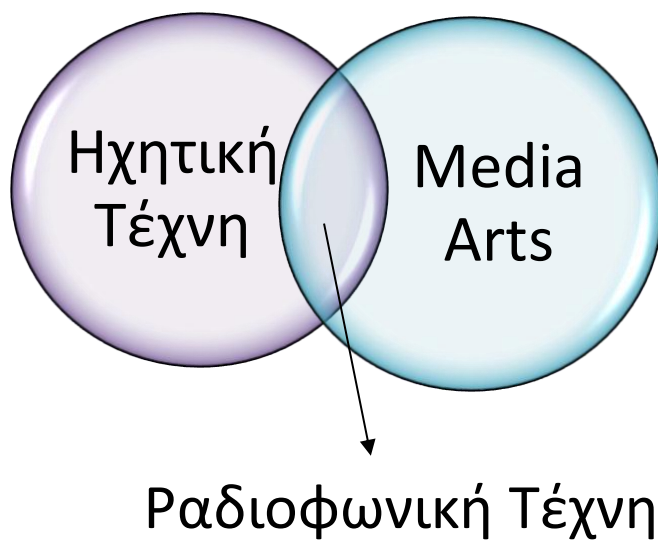
<sup>11</sup> Ο Landy (2007) διαχωρίζει αυτές τις κατηγορίες σε sound art και electroacoustic music, ενώ για τη γενική κατηγορία παρουσιάζει τον όρο sonic art. (ή και sound-based music). Σε άλλες περιπτώσεις μάλιστα δεν γίνεται σαφής διαχωρισμός μεταξύ radio art και audio art. Εξάλλου οι περισσότεροι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα και ηχητικής και ραδιοφωνικής τέχνης.

<sup>12</sup> Κάποιες από αυτές είναι οι εξής: Morris, Adalaide (επιμ.). (1997). *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: University of North Carolina Press· Kahn, Douglas. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge Massachusetts: MIT Press· Weiss, Allen, S. (επιμ.). (2001). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge Massachusetts: MIT Press· *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 6/1:Radio, Sound

πρώιμης ιστορίας της ηχητικής τέχνης έχουν προσδεθεί στον ιστορικό κορμό της ραδιοφωνικής τέχνης με την έννοια της προϊστορίας, δηλαδή των καλλιτεχνικών εξελίξεων εκείνων που αν και εμφανίστηκαν πριν τους πρώτους ραδιοφωνικούς σταθμούς περιέχουν θέματα που απασχολούν τη ραδιοφωνική τέχνη. Αυτό θα φανεί ιδιαίτερα παρακάτω στο κεφάλαιο κατά την εξέταση της πρώτης περιόδου της ραδιοφωνικής τέχνης.

Η δεύτερη φιλοσοφία έχει ως επίκεντρο το «μέσο» και τις δυνατότητες που προσφέρει, και τοποθετεί τη ραδιοφωνική τέχνη στο πλαίσιο των media arts, αποτελεί μάλιστα ένα είδος πρώιμης έκφρασης του μεταμοντερνισμού και έχει να κάνει παράλληλα με την τέχνη και με τα MME (Thurmann-Jajes 2019). Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση η ραδιοφωνική τέχνη προηγείται άλλων τεχνών όπως η βιντεο-τέχνη και εντάσσεται σε αυτό που τις δεκαετίες 1960-1980 ονομαζόταν Intermedia. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μετά παρατηρούμε αλληλεπιδράσεις μεταξύ εικαστικών τεχνών και ραδιοφωνικής τέχνης στα πλαίσια των New Media Arts. Σύμφωνα με αυτή τη φιλοσοφία, έχει μεγαλύτερη σημασία ο σχεδιασμός, η διασύνδεση κόμβων και η γενικότερη λειτουργία ενός επικοινωνιακού συστήματος. Με άλλα λόγια, η φιλοσοφία αυτή δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο πλαίσιο και όχι τόσο στο περιεχόμενο της επικοινωνίας.

Παρόλα αυτά οι δύο αυτές φιλοσοφίες εκτός του ότι συνυπάρχουν, στην ουσία δεν είναι αντίθετες. Η δεύτερη φιλοσοφία αποτελεί μια πιο διευρυμένη αντίληψη για τη ραδιοφωνική τέχνη, όχι τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο ως προς το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματώνεται. Για την πρώτη φιλοσοφία το πλαίσιο είναι γνωστό: ένας δεδομένος διαθέσιμος χρόνος στο πρόγραμμα μιας κλασικής ραδιοφωνικής μετάδοσης. Για τη διευρυμένη ραδιοφωνική τέχνη το πλαίσιο είναι εντελώς διαφορετικό: είναι η κατάργηση μιας δεδομένης ροής προγράμματος, είναι το (πολλές φορές τυχαίο) ανακάτεμα συνεισφορών από διάφορους κόμβους ενός συστήματος, είναι η διάδραση με τον ακροατή σε διάφορα επίπεδα, είναι η χρήση και άλλων τηλεπικοινωνιακών διαύλων εκτός του ραδιοφώνου, όπως ραδιοτηλεσκόπια, το διαδίκτυο κλπ., και τέλος είναι η ταυτόχρονη ύπαρξη και εξέλιξη ενός project σε πολλούς «χώρους» ταυτόχρονα, στο φυσικό χώρο, στο χώρο των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, στον κυβερνοχώρο (on site-on air-on line).



Σχήμα 3.1 Ραδιοφωνική Τέχνη και άλλες Τέχνες.

Παρόλα αυτά είναι κοινή διαπίστωση ότι από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και ύστερα, με την πραγματοποίηση των μεγάλων project στα οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες από διάφορα πεδία και από διάφορες παραδόσεις, οι διαχωριστικές γραμμές έπαψαν να υπάρχουν. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά και από την ποικιλομορφία των έργων της νεότερης γενιάς και της ανεξάρτητης σκηνης, καθώς και από την πολυμορφία των ίδιων των ραδιοφωνικών έργων, τα οποία εμφανίζονται σε διάφορες εκδοχές (για εγκατάσταση, για παράσταση, για συναυλία, για το ραδιόφωνο), χωρίς να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους καλλιτέχνες η σειρά αυτών των εκδοχών.

and Film Culture. (1992). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <<http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.1/6.1.html>>. Ανακτήθηκε: 22/4/2020.

Το 1998, ο Robert Adrian, στα πλαίσια του project *Immersive Radio* και στα πλαίσια αυτής της γενικότερης ώσμωσης των παραδόσεων, έφτιαξε έναν κατά το δυνατόν συμπεριληπτικό ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης, ο οποίος μένει ανοιχτός και σε μελλοντικές εξελίξεις:<sup>13</sup>

#### ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΟΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι η χρήση του ραδιοφώνου ως μέσου για τέχνη.
2. Το ραδιόφωνο συμβαίνει στον τόπο που ακούγεται και όχι στο στούντιο παραγωγής.
3. Η ποιότητα του ήχου είναι δευτερεύουσα σε σχέση με την εννοιολογική πρωτοτυπία.
4. Το ραδιόφωνο ακούγεται σχεδόν πάντα συνδυασμένο με άλλους ήχους – οικιακούς, την κίνηση στους δρόμους, την τηλεόραση, τα τηλεφωνήματα, παιδιά που παίζουν, κλπ.
5. Η ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι ηχητική τέχνη – ούτε είναι μουσική. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι ραδιόφωνο.
6. Η ηχητική τέχνη και η μουσική δεν είναι ραδιοφωνική τέχνη απλά επειδή μεταδίδονται από το ραδιόφωνο.
7. Ο ραδιοφωνικός χώρος είναι όλοι οι τόποι όπου ακούγεται το ραδιόφωνο.
8. Η ραδιοφωνική τέχνη συντίθεται από ηχητικά αντικείμενα, τα οποία βιώνονται στον ραδιοφωνικό χώρο.
9. Το ραδιόφωνο κάθε ακροατή καθορίζει την ηχητική ποιότητα ενός ραδιοφωνικού έργου.
10. Κάθε ακροατής ακούει τη δική του τελική έκδοση ενός έργου για ραδιόφωνο, συνδυασμένη με τους ήχους περιβάλλοντος του δικού του χώρου.
11. Ο ραδιοφωνικός καλλιτέχνης γνωρίζει ότι δεν υπάρχει κανένας τρόπος να ελέγξει την εμπειρία ενός ραδιοφωνικού έργου.
12. Η ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι ο συνδυασμός του ραδιοφώνου και της τέχνης. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι ραδιόφωνο από καλλιτέχνες.

Παρά το γεγονός ότι με έναν ορισμό σαν αυτόν του Robert Adrian εξασφαλίζουμε τη συμπερίληψη του συνόλου της εργογραφίας της ραδιοφωνικής τέχνης, οφείλουμε να κάνουμε από ιστορικής και συστηματικής σκοπιάς κάποιους διαχωρισμούς. Οι διαχωρισμοί αυτοί προτείνουν ένα σχήμα για την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, σύμφωνα με το οποίο χωρίζεται σε τρεις μεγάλες περιόδους:

(α) την περίοδο των πρώτων πειραματισμών (1877-1945)

(β) την περίοδο της αυτονόμησης της ραδιοφωνικής τέχνης (1945-1995) και

(γ) την περίοδο της «νέας» ραδιοφωνικής τέχνης (1995 και εξής)

Η πρώτη περίοδος, που αποτελεί και ένα είδος προϊστορίας, ξεκινά με την εφεύρεση του φωνόγραφου, δηλαδή τη δυνατότητα αναπαραγωγής του ήχου και στη συνέχεια του ραδιοφώνου. Σε αυτή την περίοδο συμβαίνουν οι πρώτοι πειραματισμοί που αφορούν και την ηχητική τέχνη, αλλά και αφορούν μια εποχή κατά την οποία οι καλλιτέχνες θεωρούσαν ότι είχαν ακόμα το περιθώριο να πειραματιστούν με τους αδιαμόρφωτους ακόμη ραδιοφωνικούς κώδικες.

Η δεύτερη περίοδος, μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, είναι αυτή μέσα στην οποία η ραδιοφωνική τέχνη καταφέρνει να αυτονομηθεί και να παγιωθεί ως καλλιτεχνικό είδος. Οι εξελίξεις αυτές συνδέονται με την πρόοδο της τεχνολογίας του ήχου, αλλά και τις παράλληλες κοινωνικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις, ιδιαίτερα στον δυτικό κόσμο. Στα πλαίσια της εμφάνισης και καθιέρωσης των υπόλοιπων οπτικοακουστικών τεχνών (media arts), η ραδιοφωνική τέχνη αναζητά την αυτονομία της και την οριοθέτησή της από τις υπόλοιπες τέχνες και την ηχητική τέχνη. Ενώ οι προσπάθειες για τη ραδιοφωνική τέχνη συμβαίνουν παράλληλα και προς διάφορες κατευθύνσεις σε διάφορα κέντρα παγκοσμίως, με κυριότερα τη Γερμανία (Neues Hörspiel και Arts Acustica), τον Καναδά (με αφετηρία την Ακουστική Οικολογία), την Αυστρία (σε συνεργασία με τον Καναδά),

<sup>13</sup> Ο ορισμός παρουσιάζεται ως «[Μανιφέστο Ραδιοφωνικής Τέχνης](#)» στα πλαίσια των θεωρητικών κειμένων του αρχείου του *Kunstradio*.

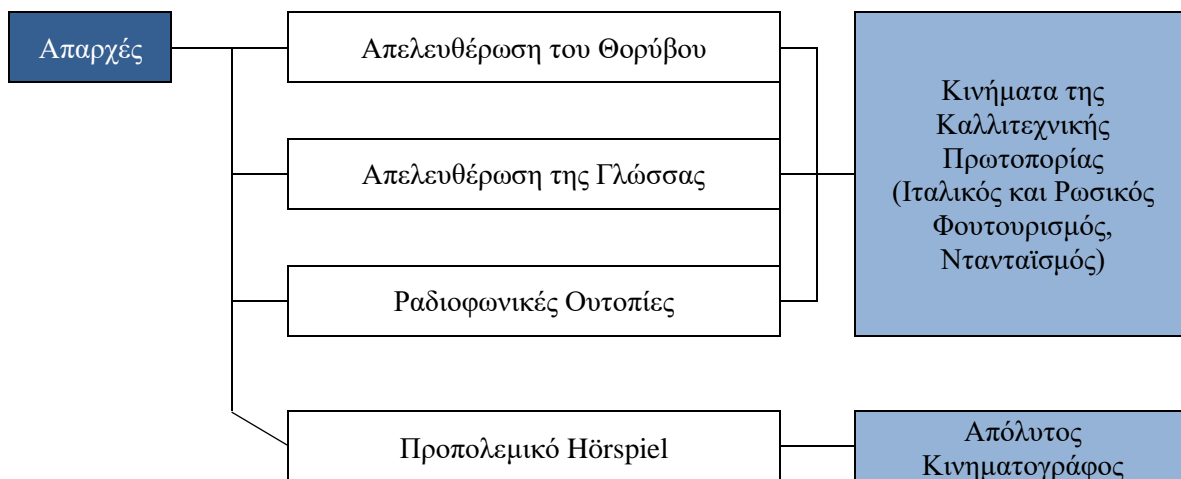
τις ΗΠΑ, αλλά και αλλού στην Ευρώπη, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, η ραδιοφωνική τέχνη αρχίζει να διαμορφώνει την ταυτότητά της μέσα στην ποικιλομορφία της. Αυτό γίνεται εφικτό μέσα από μια σειρά συνεδρίων, συναντήσεων, εκθέσεων και εκδόσεων, αλλά κυρίως μέσα από τη δημιουργία ειδικών για αυτήν εκπομπών με βασικότερη την *Kunstradio-Radiokunst* της Αυστριακής Ραδιοφωνίας. Έτσι, στις αρχές της δεκαετίας του 1990 αρχίζει να χτίζεται ένας θεωρητικός κορμός για τη ραδιοφωνική τέχνη (βλ. Κεφάλαια 4, 5, 6 και 7).

Η τρίτη περίοδος, από το 1995 και μετά ξεκινά με την ευρεία διάδοση και χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας και του Διαδικτύου στα πλαίσια της ραδιοφωνικής τέχνης. Επομένως, υπάρχει μια σημαντική αλλαγή που επιτρέπει τη δικτύωση και διάδραση, την ευρύτερη διεθνή συνεργασία καλλιτεχνών μέσω του ήχου, τον σχεδιασμό μεγάλων project που βασίζονται στη συνεργασία και έχουν τη λογική της «εγκατάστασης» και τέλος την επέκταση σε τομείς, όπως ραδιοτηλεσκοπία και άλλες εγκαταστάσεις που μέχρι τότε δεν ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν. Τέλος, σε αυτήν την περίοδο ανθούν τα ανεξάρτητα δίκτυα, καθώς ο εξοπλισμός γίνεται προσιτός σε περισσότερους καλλιτέχνες και τα συνέδρια και οι συναντήσεις περιέχουν πλέον και το θέμα της τεκμηρίωσης της ραδιοφωνικής τέχνης, αποκτώντας μια δόση αναστοχασμού (Κεφάλαιο 8).

### 3.1.2 Σύνοψη της πρώτης περιόδου – των πρώτων πειραματισμών (1877-1945)

Η πρώτη περίοδος της ιστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης αποτελεί ένα είδος προϊστορίας, καθώς περιέχει τους πρώτους πειραματισμούς που έχουν να κάνουν με τον ήχο γενικότερα και το ραδιόφωνο ειδικότερα. Ξεκινά με την εφεύρεση του φωνόγραφου (1877), δηλαδή την εγκαινίαση μιας σειράς δυνατοτήτων για την έλευση της ηχητικής και στη συνέχεια της ραδιοφωνικής τέχνης. Τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα συναντάμε στα πλαίσια των κινημάτων της πρωτοπορίας του μοντερνισμού (ιταλικός φουτουρισμός, ρωσικός φουτουρισμός, ντανταϊσμός), εξελίξεις που αφορούν στη χειραφέτηση του θορύβου, και στην αποδόμηση της γλώσσας στα πλαίσια της μοντέρνας ποίησης. Παράλληλα, και εντός των ίδιων κινημάτων, συναντάμε κείμενα και έργα σχετικά με την ηχητική τέχνη, καθώς και προβλέψεις της χρήσης και λειτουργίας του ραδιοφωνικού μέσου.

Από το 1920 και μετά, με τη δημιουργία των πρώτων ραδιοφωνικών σταθμών έχουμε ποικίλες θεωρητικές προσεγγίσεις και προγραμματικές απαιτήσεις μιας τέχνης του ραδιοφώνου που όμως τεχνολογικά και κοινωνικοπολιτικά είναι ανέφικτες. Υπάρχουν παρόλα αυτά λίγα παραδείγματα ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία άρχισε να αναπτύσσεται στους κύκλους της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Η πορεία της όμως ανακόπτεται απότομα με την άνοδο του ναζισμού στη Γερμανία και στη συνέχεια με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, η παγίωση της λειτουργίας του ραδιοφώνου ως βασικού μέσου ενημέρωσης, αλλά και ως εμπορικού μέσου (στην Αμερική) δεν επιτρέπει την ανάπτυξη πολλών πειραματισμών ούτε την πραγματοποίηση κάποιων οραματισμών για εναλλακτικές χρήσεις και λειτουργίες του ραδιοφώνου.



Σχήμα 3.2 Περίγραμμα της πρώτης περιόδου – των πρώτων πειραματισμών (1877-1945).

Στο βασικό σχεδιάγραμμα αυτής της περιόδου (σχ. 3.2) φαίνεται ξεκάθαρα ότι οι πειραματισμοί γίνονται σε ανάλογα επίπεδα με αυτά που αντιστοιχούν και στις ραδιοφωνικές διαστάσεις, αλλά εδώ σε ένα προ-

ραδιοφωνικό στάδιο. Έχουμε από τη μία τη γλώσσα (αποδόμηση της γλώσσας) που θα γίνει *ανθρώπινη φωνή* και θα αξιοποιηθεί με μη σημασιολογικό τρόπο στη ραδιοφωνική τέχνη και από την άλλη τους πειραματισμούς της μοντέρνας μουσικής των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, από τους οποίους θα προκύψει η απελευθέρωση/αυτονόμηση του θορύβου από τη μουσική και τελικά αυτό που λέμε ηχητική τέχνη. Μέσα από μια διαδικασία που κάνει τον θόρυβο ηχητικό αντικείμενο με καλλιτεχνική σημασία, αυθύπαρκτο μέσα σε ένα καλλιτεχνικό έργο, άρα από θόρυβος γίνεται ήχος, και τελικά μέσα από τη δημιουργία έργων που βασίζονται μόνο σε τέτοιους ήχους και καθόλου μουσικούς ήχους, και τελικά τον διαχωρισμό μουσικής-ηχητικής τέχνης. (Αν και διατηρούν πολλές συγγένειες μέχρι σήμερα σε πολλά επίπεδα).

## 3.2 Η εποχή του αναπαραγόμενου ήχου

Πριν από το ραδιόφωνο, η σημαντική εφεύρεση που όπως είδαμε άλλαξε τη σχέση του δημιουργού, αλλά και του ακροατή με τον ήχο ήταν ο φωνόγραφος (1877), του Thomas Edison. Στα δύο προηγούμενα κεφάλαια είδαμε τη σχέση του φωνόγραφου και της τεχνολογίας ηχογράφησης με το ραδιόφωνο γενικότερα και με το ραδιοφωνικό θέατρο ειδικότερα. Υπάρχουν, ωστόσο, και πλευρές που αφορούν τη χρήση ή την ιδέα χρήσης του φωνόγραφου σε ένα άλλο πιο πειραματικό επίπεδο που προετοιμάζει και συνδέεται με τις εξελίξεις γύρω από την ηχητική τέχνη και την ποίηση.

### 3.2.1 Το θέμα της ηχογράφησης στη λογοτεχνία

Κατ' αρχήν το θέμα της ηχογράφησης, παράλληλα με την εφεύρεση του φωνόγραφου εμφανίζεται σε μια σειρά από λογοτεχνικά έργα. Πρόκειται για διηγήματα και μυθιστορήματα που αξιοποιούν στην αφήγηση τον φωνόγραφο και τα θέματα που τον συνοδεύουν, όπως η απαθανάτιση της φωνής των νεκρών, αλλά επίσης έχουν και δυστοπική χροιά, όπως η δυνατότητα συνεχούς επανάληψης και άρθρωσης της φωνής με τεχνολογικό τρόπο, χωρίς την ανθρώπινη παρουσία. Τα τρία βασικά σημεία που επανέρχονται την περίοδο της εφεύρεσης του φωνόγραφου, αλλά και πριν από αυτήν είναι (α) ο οπτικοποιημένος ήχος/ομιλία, (β) η σύνθεση ομιλίας και τα αυτόματα γενικότερα και (γ) οι παγκόσμιες γλώσσες και αλφάβητα (Kahn 1992: 85).

Ανάμεσα στα κείμενα ξεχωρίζουν το *L' Eve Future* (*Η Εύα του Μέλλοντος*) του Auguste Villiers de l' Isle-Adam (1886), στο οποίο ο Edison, ως χαρακτήρας μυθιστορήματος, κατασκευάζει ένα γυναικείο ρομπότ που με τη βοήθεια του φωνόγραφου μπορεί και επαναλαμβάνει τη φωνή της αγαπημένης του, αλλά επίσης και τις κινήσεις της. Στην αρχή του διηγήματος, ο Edison θρηνεί που δεν πρόλαβε να ηχογραφήσει τις μεγάλες στιγμές της ανθρώπινης ιστορίας:

«Πόσο καθυστερημένα ήρθα στις τάξεις της ανθρωπότητας! Γιατί να μην είμαι ένας από τους πρωτογέννητους του είδους; [...] Πολλοί από τους μεγάλους λόγους θα ήταν ηχογραφημένοι τώρα, *ne varietur*, λέξη προς λέξη, δηλαδή πάνω στην επιφάνεια των κυλίνδρων μου, καθώς η καταπληκτική εφεύρεση της μηχανής τώρα μας επιτρέπει να λαμβάνουμε ηχητικά κύματα από πολύ μεγάλη απόσταση. Και αυτές οι λέξεις θα ήταν χαραγμένες στους κυλίνδρους μου με τον τόνο, το ύφος, την απόδοση, ακόμα και τις ιδιαιτερότητες της προφοράς που είχαν οι ομιλητές. [...] Αργότερα, όταν το μυστικό του παλλόμενου διαφράγματος θα γινόταν γνωστό, δε θα ήταν ευχάριστο για τους διαδόχους μου να ηχογραφούν στην εποχή του παγανισμού, για παράδειγμα το διάσημο: «τη καλλίστη», το θυμωμένο «Quos ego!», τους χρησμούς της Δωδώνης, τους Συβιλικούς χρησμούς και όλα τα υπόλοιπα; Όλοι οι σημαντικοί λόγοι ανθρώπων και θεών, μέσα στους αιώνες θα είχαν χαραχτεί ανεξίτηλα στα ηχηρά χάλκινα αρχεία, και τώρα δεν θα υπήρχε καμία αμφιβολία για την αυθεντικότητά τους.

Ακόμα και ανάμεσα στους θορύβους του παρελθόντος, πόσοι μυστηριώδεις ήχοι ήταν γνωστοί στους προγόνους μας που, ελλείψει μιας μηχανής κατάλληλης να τους ηχογραφήσει, έχουν για πάντα χαθεί στην άβυσσο;» (Villiers de l' Isle-Adam 1992: 63-64)

Ο Alfred Jarry επίσης, στη μικρή του ιστορία “[Phonographe](#)”<sup>14</sup> αναφέρεται στο θέμα της αναπαραγωγής του ήχου, του αναπαραγόμενου ήχου ως αυτόνομου αντικειμένου (ή υποκειμένου), και δημιουργεί μια απεικόνιση του φωνόγραφου που περιλαμβάνει τόσο αρσενικά (η βελόνα εγγραφής, ο μοχλός που «αγκαλιάζει» τον κύλινδρο), όσο και θηλυκά χαρακτηριστικά (το χωνί, η μεμβράνη) (Grivel 1992: 56-59).

Ο Raymond Roussel, τέλος, στο βιβλίο του [Locus Solus](#) (1914) περιγράφει μία σκηνή που σχετίζεται με τον φωνόγραφο. Γενικά όλο το μυθιστόρημα βασίζεται σε μια φανταστική ξενάγηση από έναν εφευρέτη, τον Martial Canterel στο κτήμα του, το Locus Solus, στο οποίο παρουσιάζει στους καλεσμένους του μία σειρά από απίθανες εφευρέσεις, οι περισσότερες από τις οποίες σχετίζονται με την αναγέννηση σωμάτων και των φωνών τους. Στο κεφάλαιο 5 συναντούν τον Lucius Egroizard, φανατικό θαυμαστή του Leonardo da Vinci, ο οποίος έχει χάσει την κόρη, όταν αυτή ήταν ενός έτους, αφού την ποδοπάτησαν ληστές την ώρα που χόρευαν. Ο Lucius, από τότε, έχοντας χάσει τα λογικά του, προσπαθεί να ανασυστήσει τη φωνή της κόρης του και ζητά από μια παρευρισκόμενη να τραγουδήσει. Εκείνη τραγουδάει μια φράση από μια όπερα που ξεκινάει «*O Rebecca...*» και με βάση το «*aaa...*» ο Lucius καταφέρνει τελικά να ανασυστήσει και να «αναστήσει» φωνογραφικά τη φωνή της κόρης του Gillette (Kahn 1992: 81-82).

Τα θέματα αυτά παρουσιάζονται στα πρώτα κεφάλαια του *Wireless Imagination* με χαρακτηριστικούς τίτλους “The Phonograph’s Horned Mouth” (Grivel 1992: 31-61) και “Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel’s *Locus Solus*” (Kahn 1992b: 69-103), ενώ παρουσιάζεται και ένα απόσπασμα από την “τεχνο-φαντασία” του Villiers de l’Isle-Adam *L’Eve Future* (1992: 63-67).

### 3.2.2 Πειραματισμοί με τον φωνόγραφο

Η συνύπαρξη των θεμάτων της αποτύπωσης του ήχου σε ένα μέσο, όπως ο φωνόγραφος, σχετίζεται με τη ραδιοφωνική τέχνη σε δύο επίπεδα: το τεχνικό και το αισθητικό. Πρώτα από όλα σε ένα καθαρά τεχνικό επίπεδο το ραδιόφωνο χρησιμοποιεί προηχογραφημένο υλικό, άρα όλα τα θέματα που απασχολούν τη θεωρία του ηχογραφημένου ήχου σχετίζονται έμμεσα με τη ραδιοφωνική παραγωγή. Συνεπώς η δημιουργική αξιοποίηση αυτών των θεμάτων, όπως της επεξεργασίας, επανάληψης και διαιώνισης του ήχου είναι κάτι που συναντάται στη ραδιοφωνική τέχνη. Γι’ αυτό στην προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης τοποθετούνται πρώιμα προπολεμικά πειράματα που έγιναν με φωνόγραφους, στα οποία συναντάμε – αν και εκτός ραδιοφωνικού πλαισίου – αυτά ακριβώς τα ζητήματα. Εδώ θα παρουσιαστούν τρία από αυτά.

Πρώτο παράδειγμα είναι τα πειράματα του Dziga Vertov, ο οποίος στα τέλη του 1916 επιχείρησε να φτιάξει ένα «Εργαστήριο Ακοής» χρησιμοποιώντας έναν φωνόγραφο. Όπως εξηγεί ο ίδιος σε έναν μεταγενέστερο λόγο του:

Είχα την πρωτότυπη ιδέα της ανάγκης να αυξήσουμε την ικανότητά μας να οργανώνουμε τον ήχο, να κάνουμε ακρόαση όχι μόνο του τραγουδιού των βιολιών, το σύνηθες ρεπερτόριο των δίσκων γραμμοφώνου, αλλά να υπερβούμε τα όρια της κοινής μουσικής. Αποφάσισα ότι η έννοια του ήχου περιελάμβανε όλο τον ακουστό κόσμο. Σαν μέρος των πειραμάτων μου, ξεκίνησα να ηχογραφώ ένα πριονιστήριο. (Kahn 1999: 140)

Ωστόσο, τα πειράματα δεν ικανοποίησαν τον Vertov και έτσι στράφηκε στον κινηματογράφο, αλλά όπως θα δούμε και παρακάτω δεν έπαυε να ενδιαφέρεται για τον ήχο (Smirnov 2013: 25-26).

Δεύτερο παράδειγμα είναι τα πειράματα του László Moholy-Nagy, ο οποίος προσπάθησε την περίοδο 1922-23 να μετατρέψει τον φωνόγραφο από όργανο αναπαραγωγής σε όργανο παραγωγής ήχου, αλλά τα πειράματά του δεν τον ικανοποίησαν. Η ιδέα του όπως παρουσιάζεται στα γραπτά του συνοψίζεται στα εξής σημεία:

1. Με τη σύσταση ενός αλφάβητου από σχήματα αυλακιών δημιουργείται ένα συνολικό μουσικό όργανο που αντικαθιστά όλα τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.
2. Γραφικά σύμβολα θα επιτρέψουν τη σύσταση μιας νέας γραφικής και μηχανικής κλίμακας, συνεπώς και μιας μηχανικής αρμονίας, βάσει της

<sup>14</sup> [Jarry, Alfred. \(1894\). Phonographe. Les Essais d’ Art libre. V: 106-109.](#)

οποίας θα εξεταστούν τα επί μέρους γραφικά σύμβολα και θα διατυπωθούν οι σχέσεις τους με κανόνες [...]

3. Ο συνθέτης θα μπορεί να δημιουργήσει τη σύνθεσή του για άμεση αναπαραγωγή από τον ίδιο τον δίσκο, συνεπώς δε θα εξαρτάται από την απόλυτη γνώση του ερμηνευτή. [...]
4. [...]
5. Τέλος πρέπει να μελετηθούν αυτοσχεδιασμοί πάνω στον δίσκο, των οποίων τα αποτελέσματα είναι θεωρητικώς απρόβλεπτα [...]  
(Moholy-Nagy 2004: 332-333, βλ. επίσης Kahn 1992a, Kahn 1999: 92-93)

Το τρίτο παράδειγμα που συναντάμε στη βιβλιογραφία είναι οι χαμένες πλέον σπουδές των Paul Hindemith και Ernst Toch με τίτλο *Originalwerke für Schallplatten* (1930). Στις σπουδές αυτές, που έγιναν ωστόσο με κίνητρα μουσικά και όχι στη βάση μιας νέας τέχνης, οι συνθέτες «έκαναν υπέρθεση διάφορων γραμμοφωνικών ηχογραφήσεων και ζωντανών εκτελέσεων, χρησιμοποιώντας διακυμάνσεις της ταχύτητας, του τονικού ύψους και του ηχοχρώματος που δεν είναι δυνατές σε μια πραγματική εκτέλεση» (Levin 1990:34, Kahn 1999: 127, Young 2015: 127-128).

Τα παραπάνω παραδείγματα αφορούν τη δημιουργική χρήση των δυνατοτήτων που προσέφερε ο φωνόγραφος, δυνατότητες οι οποίες αξιοποιήθηκαν στη συνέχεια, αλλά και παράλληλα (από τα τέλη της δεκαετίας του 1920), στη ραδιοφωνική τέχνη. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι πειραματισμοί αυτοί θεωρούνται πρόδρομοι τόσο της ηχητικής όσο και της ραδιοφωνικής τέχνης, δίνοντας το στίγμα της «ηχοκεντρικότητας» στη ραδιοφωνική τέχνη. Το στίγμα αυτό όπως θα δούμε παρακάτω βρίσκει την έκφρασή του σε έναν «ηχοκεντρικό»<sup>15</sup> ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης.

Υπάρχει όμως και ένα άλλο επίπεδο συσχετισμού της ραδιοφωνικής τέχνης με τον φωνόγραφο. Σε αυτό το πιο έμμεσο επίπεδο, η ραδιοφωνική τέχνη κληρονομεί από τον φωνόγραφο αισθητικά πρότυπα. Παρόλα αυτά πρέπει να σημειωθεί ότι η μεταφορά αυτών των προτύπων στη ραδιοφωνική τέχνη συνοδεύεται από μία αλλαγή από τη διάσταση του χρόνου στη διάσταση του χώρου. Έτσι η *ασώματη φωνή* (*disembodied voice*) στον φωνόγραφο αφορά κυρίως μια απουσία χρονική: η φωνή της ηχογράφησης έχει σταθεροποιηθεί πάνω στον κύλινδρο ή δίσκο και ενώ παράχθηκε από κάποιο «σώμα» στο παρελθόν, μεταδίδεται σε μια μελλοντική στιγμή, απουσία του σώματος αυτού (Weiss 2001: 17). Αντίστοιχα, στο ραδιόφωνο η *ασώματη φωνή* αφορά κυρίως την απόσταση και μια απουσία χωρική: η φωνή, παρ' ότι μπορεί να παράγεται αυτή τη στιγμή στο στούντιο του ραδιοφωνικού σταθμού, φτάνει στον ακροατή μόνη χωρίς το «σώμα» που την παρήγαγε και μεταδίδεται σε αποστάσεις πολύ μεγαλύτερες των φυσικών δυνατοτήτων του σώματος (Kahn 1992a: 20-21). Το ίδιο βεβαίως ισχύει για οποιονδήποτε ήχο σε σχέση με το υλικό σώμα που τον παρήγαγε. Ωστόσο, η χρονική διάσταση του φωνόγραφου υπάρχει και στο ραδιόφωνο όταν μεταδίδει προηχογραφημένο υλικό, άρα είναι πιο σωστό να ισχυριστούμε ότι ο φωνόγραφος έχει κυρίως τη χρονική, ενώ το ραδιόφωνο έχει και την χωρική διάσταση. Η «σφυρηλάτηση του χρόνου» που προσέφερε η δυνατότητα της ηχογράφησης από το 1877 και μετά, με άλλα λόγια όλες οι δυνατότητες για επανάληψη, αντιστροφή και αναδιάταξη μιας ηχογράφησης, αλλά και γενικότερα η «προβολή-μετάδοση» στο χρόνο μιας αυτούσιας, μη επεξεργασμένης ηχογράφησης είναι θέματα τα οποία επηρεάζουν τις δυνατότητες για αφηγηματική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου και επομένως και την ανάλυση που θα γίνει στη συνέχεια.

### 3.3 Το ξύπνημα των θορύβων [Η απελευθέρωση του θορύβου]

Εκτός από τον φωνόγραφο καθαρά ως εφεύρεση, παρακάτω θα δούμε την επιρροή που άσκησαν τα κινήματα της πρωτοπορίας των αρχών του 20ού αιώνα στη ραδιοφωνική τέχνη. Ο ιταλικός φουτουρισμός, ο ρωσικός φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός και ο πρώιμος σουρεαλισμός με τις ιδέες που διαμόρφωσαν όσον αφορά την τέχνη και τον ήχο ειδικότερα έχουν επέδρασαν στην πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης τόσο προπολεμικά, όσο και μεταπολεμικά, μέσω μιας διαδικασίας ανακάλυψής τους εκ νέου.

<sup>15</sup> Η έννοια της ηχοκεντρικότητας βασίζεται στην προτεραιότητα που δίνει ο καλλιτέχνης στο γεγονός ότι η ραδιοφωνική τέχνη επιτελείται αποκλειστικά μέσω του ήχου. Όπως θα φανεί στη συνέχεια του κεφαλαίου, αλλά και συνολικά στο κεφάλαιο 7, υπάρχουν καλλιτέχνες και έργα που δίνουν προτεραιότητα στο στοιχείο της μετάδοσης παρά του ήχου, επομένως δεν μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε ως ηχοκεντρικά.

Τα παραδείγματα που σχετίζονται με τον ήχο κινούνται γύρω από δύο βασικούς άξονες. Ο ένας είναι αυτός της χρήσης του θορύβου στη μουσική και κατ' επέκταση αυτόνομα, και ο άλλος αφορά την αποδόμηση της γλώσσας και την ηχητική ποίηση. Εδώ θα αναλύσουμε τα παραδείγματα που εντάσσονται στον πρώτο άξονα. Ο δεύτερος άξονας θα μας απασχολήσει παρακάτω στο υποκεφάλαιο 3.4.

### 3.3.1 Ιταλικός Φουτουρισμός

Ο Ιταλικός Φουτουρισμός είναι ένα κίνημα που έκανε την εμφάνισή του το 1909 με το *Μανιφέστο του Φουτουρισμού* του ποιητή Filippo Tommaso Marinetti. Μέσα από αυτό καθορίζονται οι γενικές γραμμές του κινήματος, δηλαδή η λατρεία προς τη μηχανή, την ταχύτητα και γενικά οτιδήποτε νέο. Ο φουτουρισμός αγκάλιασε όλες τις τέχνες, αλλά εδώ θα περιοριστούμε σε ότι έχει να κάνει με τον ήχο και ιδιαίτερα τη χειραφέτηση του θορύβου.

#### Μανιφέστο του Φουτουρισμού

1. Σκοπεύουμε να τραγουδήσουμε την αγάπη για τον κίνδυνο, τη συνήθεια της ενέργειας και της έλλειψης φόβου.
2. Το θάρρος, το θράσος και η εξέγερση θα είναι ουσιώδη στοιχεία της ποίησής μας.
3. Μέχρι τώρα η λογοτεχνία έχει εκθειάσει μια σκεπτική ακινησία, έκσταση και ύπνο. Σκοπεύουμε να εκθειάσουμε την επιθετική δράση, μια πυρετώδη αϋπνία, τον βηματισμό του δρομέα, το θανάσιμο άλμα, τη μπουνιά και το χαστούκι.
4. Βεβαιώνουμε ότι το μεγαλείο του κόσμου έχει εμπλουτιστεί με μια νέα ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας. Ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο, του οποίου η κουκούλα κοσμεύεται με μεγάλους σωλήνες, σαν ερπετά εκρηκτικής πνοής – ένα αυτοκίνητο που βρυχάται και μοιάζει σαν να εκτοξεύεται από μικρό κανόνι είναι πιο όμορφο από τη *Νίκη της Σαμοθράκης*.
5. Θέλουμε να εξυμνήσουμε τον άνθρωπο στον τροχό, που εκτοξεύει τη λόγχη του πνεύματός του σε όλη τη Γη, κατά μήκος του κύκλου της τροχιάς της.
6. Ο ποιητής πρέπει να ξοδέψει τον εαυτό του με ζέση, μεγαλείο, και γενναιοδωρία, για να διογκώσει την ενθουσιώδη θέρμη των αρχέγονων στοιχείων.
7. Εκτός από τον αγώνα, δεν υπάρχει άλλη ομορφιά. Κανένα έργο χωρίς επιθετικό χαρακτήρα δεν μπορεί να είναι αριστούργημα. Η ποίηση πρέπει να συλλαμβάνεται ως μια βίαιη επίθεση σε άγνωστες δυνάμεις, ώστε να τις μειώσει και να τις ξαπλώσει κάτω μπροστά στον άνθρωπο.
8. Στεκόμαστε στο τελευταίο ακρωτήριο των αιώνων!... Γιατί πρέπει να κοιτάζουμε πίσω, όταν αυτό που θέλουμε είναι να σπάσουμε τις μυστηριώδεις πόρτες του Αδύνατου; Ο Χρόνος και ο Χώρος πέθαναν χθες. Ζούμε ήδη στο απόλυτο, επειδή έχουμε δημιουργήσει αιώνια, πανταχού παρούσα ταχύτητα.
9. Θα δοξάσουμε τον πόλεμο – την μόνη υγιεινή του κόσμου – τον μιλιταρισμό, τον πατριωτισμό, την καταστροφική χειρονομία των ελευθερωτών, όμορφες ιδέες για τις οποίες αξίζει να πεθάνει κανείς, και την περιφρόνηση για τη γυναίκα.
10. Θα καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις ακαδημίες κάθε είδους, θα αντιπαλέψουμε τον ηθικισμό, τον φεμινισμό, κάθε καιροσκοπική ή ωφελμιστική δειλία.

Θα τραγουδήσουμε για μεγάλα πλήθη ενθουσιασμένα από την εργασία, από την ευχαρίστηση, και από την βίαιη ταραχή· θα τραγουδήσουμε για τις πολύχρωμες, πολυφωνικές παλίρροιας της επανάστασης στις μοντέρνες πρωτεύουσες· θα τραγουδήσουμε για την παλλόμενη νυχτερινή θέρμη των οπλοστασίων και των ναυπηγείων που φλέγονται με ηλεκτρικά φεγγάρια· για λαίμαργους σιδηροδρομικούς σταθμούς που καταβροχθίζουν καπνογόνα ερπετά· για εργοστάσια που κρέμονται στα σύννεφα από τις κυρτές γραμμές του καπνού τους· για γέφυρες που διασκελίζουν τα ποτάμια σαν γιγάντιοι γυμναστές, αστράπτοντας στον ήλιο με μια λάμψη από μαχαίρια· για περιπετειώδη ατμόπλοια που οσφραίνονται τον ορίζοντα· για ατμομηχανές με βαθύ στήθος, των οποίων οι ρόδες αγγίζουν τις ράγες σαν οπλές τεράστιων ατσάλινων αλόγων

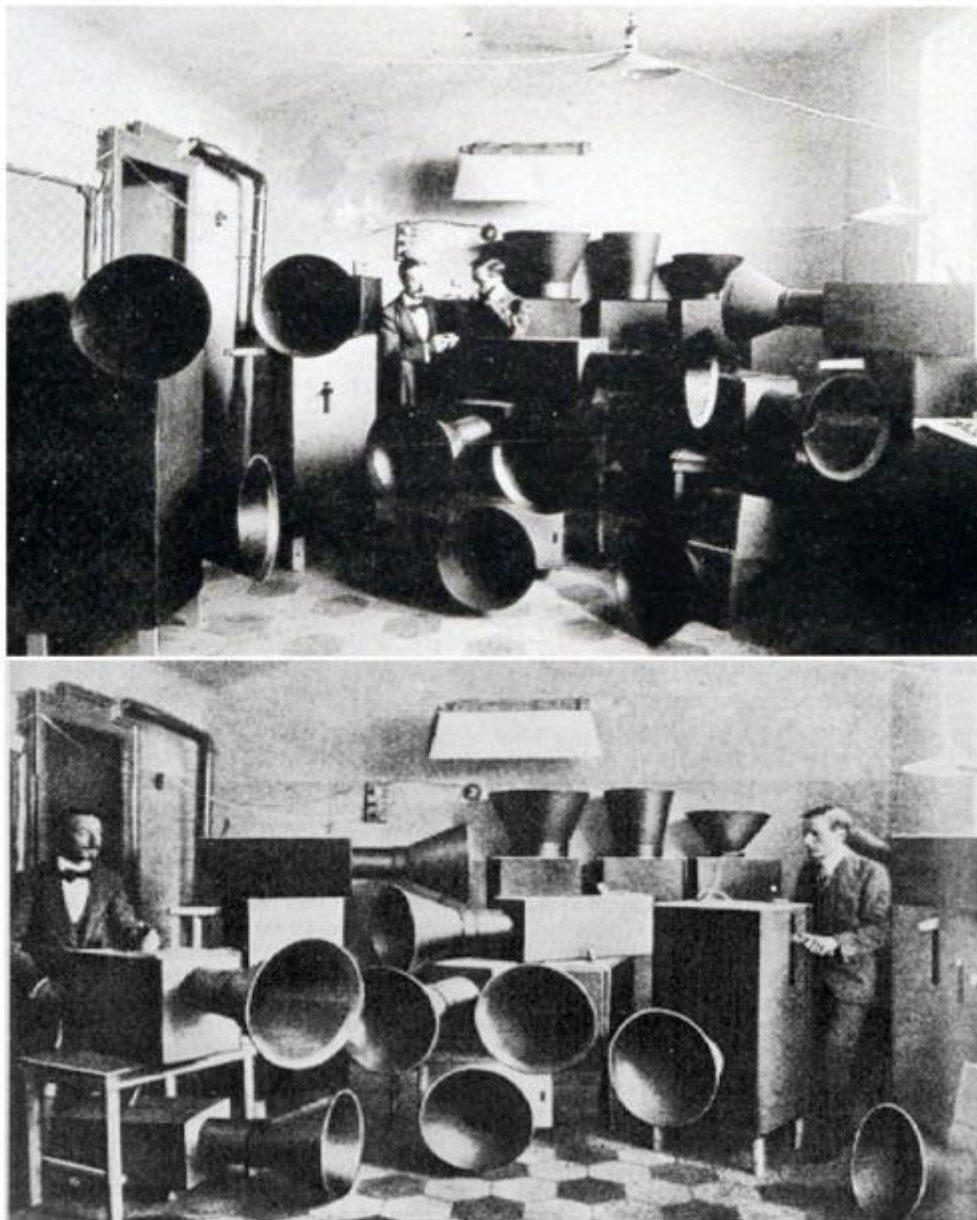


που χαλιναγωγούνται μέσω σωληνώσεων και για τη λεία πτήση των αεροπλάνων, των οποίων οι προπέλες φλυαρούν στον άνεμο σαν σημαίες και μοιάζουν να ζητωκραυγάζουν σαν ένα ενθουσιώδες πλήθος.

Στον ιταλικό φουτουρισμό ανήκει το βασικότερο ίσως γραπτό που κάνει λόγο για τη χρήση θορύβων και θεωρείται πρόδρομος τόσο της μεταπολεμικής πειραματικής μουσικής, όσο και της *Klangkunst* των ηχητικών εγκαταστάσεων. Πρόκειται για το μανιφέστο του ιταλού φουτουριστή Luigi Russolo, «[L'Arte dei Rumori](#)» (Η Τέχνη των Θορύβων). Ο Russolo εγκαινιάζει μια χαρακτηριστικά μοντέρνα αισθητική του θορύβου γράφοντας: «Η Αρχαία ζωή ήταν γεμάτη σιωπή. Τον 19ο αιώνα, με την εφεύρεση των μηχανών, ο Θόρυβος γεννήθηκε. Σήμερα, ο θόρυβος θριαμβεύει και βασιλεύει [...]» (Russolo 2004[1913]: 10). Το μανιφέστο του Russolo θεωρείται η απαρχή μιας πορείας απελευθέρωσης του θορύβου και θεώρησής του ως αυτόνομου καλλιτεχνικού αντικειμένου. Στα πλαίσια αυτής της φιλοσοφίας, ο Russolo προσπάθησε να ορίσει νέες «ηχοχρωματικές» κατηγορίες και βάσει αυτών κατασκεύασε τα θορυβοποιά του όργανα (*Intonarumori*), ωστόσο δεν ξεφεύγει απόλυτα από την παντοδυναμία της μουσικής ως κατ' εξοχήν ηχητικής τέχνης της εποχής του. Η επιχειρηματολογία του, βασισμένη στο κίνημα του φουτουρισμού, συνδέει τον θόρυβο με τη σύγχρονη ζωή και τους νέους ήχους που υπάρχουν μέσα σε αυτή:

Κάθε εκδήλωση της ζωής συνοδεύεται από θόρυβο. Συνεπώς ο θόρυβος είναι οικείος στο αυτί μας και έχει τη δύναμη να ανακαλεί στιγμιαία στη μνήμη την ίδια τη ζωή. Ο ήχος, αποξενωμένος από τη ζωή, πάντα μουσικός, ένα περιστασιακό και όχι απαραίτητο στοιχείο, έχει γίνει για το αυτί μας ό,τι είναι για το μάτι μας μια πολύ οικεία θέα(ση). Αντιθέτως, ο θόρυβος φθάνοντας συγκεχυμένος και ακανόνιστος από την ακανόνιστη σύγχυση της ζωής, δεν μας αποκαλύπτεται ποτέ πλήρως και πάντα επιφυλάσσει αμέτρητες εκπλήξεις. Είμαστε σίγουροι, λοιπόν, ότι επιλέγοντας, συντονίζοντας, και ελέγχοντας όλους τους θορύβους, θα εμπλουτίσουμε το ανθρώπινο είδος με μια νέα και ανυποψίαστη ευχαρίστηση των αισθήσεων. (Russolo 2004[1913]: 13)

Κατ' επέκταση, τοποθετούνται στην προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης μία σειρά έργων που βασίζονται στον θόρυβο, όπως για παράδειγμα τα έργα του Russolo με τα *Intonarumori* του, τα οποία πρωτοπαρουσιάστηκαν το 1914. Ένα από αυτά είναι το [Risveglio di Una Città](#) (Το Ξύπνημα Μιας Πόλης), μια σύνθεση του 1913.



**Εικόνα 3.1** Ο Luigi Russolo με τον συνεργάτη του Ugo Piatti στο εργαστήριό του, με τα Intonarumori.  
(Πηγή: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Russolointonarumori.jpg>)

### 3.3.2 Ρωσικός Φουτουρισμός

Παράλληλα με τον ιταλικό φουτουρισμό, αναπτύχθηκε και ο ρωσικός φουτουρισμός, ο οποίος εγκαινιάστηκε το 1912 με το μανιφέστο «Ένα Χαστούκι στο Πρόσωπο των Προτιμήσεων του Κοινού».

#### **ΕΝΑ ΧΑΣΤΟΥΚΙ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ**

**Στους αναγνώστες του Νέου μας Πρώτου Απρόσμενου.**

ΕΜΕΙΣ και μόνο ήμαστε το ΠΡΟΣΩΠΟ του Καιρού ΜΑΣ. Το κέρας του χρόνου σαλπίζει μέσα από εμάς στην τέχνη του κόσμου.

Το παρελθόν είναι πολύ συνωπισμένο. Η Ακαδημία και ο Πούσκιν είναι λιγότερο καταληπτοί από τα ιερογλυφικά.

Πετάξτε τον Πούσκιν, τον Ντοστογιέφσκι, τον Τολστόι, και όλους τους άλλους πολλούς που κατεβαίνουν από το Πλοίο του Μοντερνισμού.

Αυτοί που δεν ξεχνάνε την ΠΡΩΤΗ τους αγάπη, δεν θα αναγνωρίσουν την τελευταία τους.

Ποιοι είναι αρκετά αφελείς ώστε να κατευθύνουν την τελευταία τους αγάπη προς την αρωματισμένη ασέλγεια του Balmont; Είναι αυτή η αντανάκλαση της σημερινής δυνατής ψυχής;!

Ποιοι, ελαφρά τη καρδία, θα φοβόντουσαν να σκίσουν τη χάρτινη πανοπλία από το μαύρο φράκο του πολεμιστή Μπριούσοφ; Ή μήπως η αυγή άγνωστων ομορφιών λάμπει από αυτή;

Πλύνετε τα χέρια σας, με τα οποία ακουμπήσατε τη βρώμικη λάσπη των βιβλίων που γράφτηκαν από τους αμέτρητους Λεονίντ Αντρέγιεφ.

Όλοι αυτοί οι Μαξίμ Γκόρκι, Κρούπιν, Μπλοκ, Σολογκούμπ, Ρεμίζοφ, Αβερετσένκο, Τσόρνυ, Κούζμιν, Μπούνιν, κλπ. χρειάζονται μόνο μια ντάτσα δίπλα στο ποτάμι. Τέτοια είναι η ανταμοιβή που δίνει η μοίρα στους ράφτες.

Από τα ύψη των ουρανοξυστών ατενίζουμε την ασημαντότητά τους!...

**ΠΡΟΣΤΑΖΟΥΜΕ να γίνουν σεβαστά τα ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ των ποιητών:**

- Να μεγεθύνουν την ΕΚΤΑΣΗ του λεξιλογίου του ποιητή με αυθαίρετες και παράγωγες λέξεις (νεο-λογισμός).
- Να νιώσουν ένα ανυπέρβλητο μίσος για την γλώσσα που προϋπήρχε του καιρού τους.
- Να σπρώξουν με τρόπο από το περήφανο μέτωπό τους το Στεφάνι της φθηνής φήμης που Εσείς έχετε κατασκευάσει από διακόπτες μπάνιου.
- Να σταθούν στον βράχο της λέξης «ΕΜΕΙΣ» μέσα στη θάλασσα των αποδοκιμασιών και της αγανάκτησης.

Και αν ΓΙΑ ΤΗΝ ΩΡΑ τα βρώμικα στίγματα της «κοινής λογικής» σας και του «καλού γούστου» σας εξακολουθούν να είναι παρόντα στις σειρές μας, αυτές οι ίδιες γραμμές ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ήδη αστράφτουν με την Καλοκαιρινή Αστραπή της Νέας Επερχόμενης Ομορφιάς της Αυτάρκουσ [Αυτοεκτίμητης] (αυτο-δημιουργούσας) Λέξης.

Παρ' ότι βλέπουμε από το ίδιο το маниφέστο ότι η αφετηρία είναι η λογοτεχνία και η ποίηση, οι Ρώσοι φουτουριστές πειραματίζονται παράλληλα με τους Ιταλούς φουτουριστές, και με τον θόρυβο. Ήδη αναφέραμε τον Dziga Verton και τις προσπάθειές του να δουλέψει με την ηχόγραφηση. Τα έργα που τοποθετούνται στην προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης είναι η *Συμφωνία των Σειρήνων*<sup>16</sup> του Arseni Avraamon και το soundtrack της ταινίας *Ενθουσιασμός: Η Συμφωνία του Ντονμπάς* του Dziga Verton. Αν και στη βιβλιογραφία η σύνδεση με τη ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι πάντα σαφής, είναι ξεκάθαρο ότι η ραδιοφωνική τέχνη μοιράζεται με τα παραπάνω παραδείγματα, ως δείγματα πρώιμης ηχητικής τέχνης, το ζήτημα της δημιουργικής χρήσης του θορύβου σε επίπεδο αισθητικής (Milutis 2001: 57).<sup>17</sup>

Υπάρχουν βέβαια και κάποια επιπλέον θέματα που συνδέουν αυτά τα έργα με τη ραδιοφωνική τέχνη. Όσον αφορά το έργο του Avraamon, αυτό αποτελεί ένα είδος ηχητικής γλυπτικής στον ανοιχτό χώρο που μπορεί να συσχετιστεί με την ηχητική γλυπτική του πολύ εκτενέστερου ραδιοφωνικού χώρου. Είναι το είδος της «γλυπτικής» που θα συναντήσουμε και στις ιδέες του Edgar Varèse και συγκεκριμένα στο απραγματοποίητο έργο του *Espace*, και το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει δεδομένων των γενικότερων ιδεών του Varèse για την αναζήτηση νέων ηχητικών οριζόντων. Ο Avraamon σχεδίασε ένα ηχητικό έργο που περιελάμβανε σειρήνες εργοστασίων, πλοίων, τρένων, χορωδίες και ορχήστρες, τα οποία διηύθηνε με τη χρήση σημαιών. Το έργο εκτελέστηκε το 1922 στο λιμάνι του Μπακού για τον εορτασμό των 5 χρόνων της Οκτωβριανής Επανάστασης.

<sup>16</sup> Υπάρχει η [αναδημιουργία του έργου](#) στο στούντιο στο audio-book *Del Mono Azul al Cuello Blanco* (Generalitat Valenciana, 2003), στην έκδοση 2-CD *Noises and Whispers in Avant Gardes* (UPV-Allegro Records, 2004) και στο CD *Baku: Symphony of Sirens. (Sound Experiments in the Russian Avant-Garde)*. (ReR Megacorp, 2008). Οι οδηγίες για την εκτέλεση του έργου υπάρχουν στο σχετικό άρθρο της ανθολογίας *Wireless Imagination* (Avraamon 1992[1923]: 250-252). Δες επίσης στο Smirnov 2013: 148-152.

<sup>17</sup> Συχνά, βέβαια όπως θα φανεί παρακάτω, αυτός είναι και ένας λόγος που συγχέεται η ραδιοφωνική τέχνη με την απλή μετάδοση ηχητικής τέχνης από το ραδιόφωνο.

Η Συμφωνία του Ντονμπάς του Verton είναι μια πραγμάτωση της ιδέας του για το «ραδιο-αυτί», μια έννοια που σχετίζεται με τη χρήση ήχων της πραγματικής ζωής. Η διαδικασία περιγράφεται ως εξής:

1. Ανοίγουμε το παράθυρο στο Ραδιοφωνικό Κέντρο και ηχογραφούμε τον εξωτερικό χώρο
2. Μεταδίδουμε τον ήχο πίσω στο στούντιο χρησιμοποιώντας καλώδια μικροφώνου
3. Χρησιμοποιούμε κινητή ηχητική μονάδα εκεί κοντά
4. Χρησιμοποιούμε κινητή μονάδα σε μεγαλύτερη απόσταση για να κινηματογραφήσουμε ένα Κομματικό Συνέδριο
5. Χρησιμοποιούμε κινητή μονάδα πολύ μακριά σε διάφορες καταστάσεις στην περιοχή του Ντονμπάς
6. Τέλος, η οπτικοακουστική ηχητική μετάδοση πίσω στο στούντιο θα ολοκληρωθεί μέσω ραδιοφώνου για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση  
(Kahn 1994: 100· 1999: 144)

Επιπλέον, ο Verton χρησιμοποιεί τεχνικές ηχητικού μοντάζ στα πλαίσια του κινηματογραφικού μοντάζ και ο ήχος συνδυάζεται με τις εικόνες ενός κοριτσιού που ακούει ραδιόφωνο, παρουσιάζοντας το μικρόφωνο και τα ακουστικά ως την τεχνολογική προέκταση του αυτιού, τη σύνδεση του μεταμορφωμένου μοντέρνου ανθρώπου και του νέου μέσου με την πληθώρα των ήχων του έξω κόσμου (Kahn 1999: 143).

### 3.4 Η απελευθέρωση της γλώσσας-Ηχητική ποίηση

Εκτός από την απελευθέρωση του θορύβου, που βλέπουμε να συνδέεται με έναν τρόπο με τις εξελίξεις στη ραδιοφωνική τέχνη στο επίπεδο των διαστάσεων της μουσικής και της ηχοπλαισίωσης, παράλληλα, και στα ίδια κινήματα, έγινε μια σειρά γλωσσικών πειραματισμών, οι οποίοι αφορούν τη διάσταση της ανθρώπινης φωνής και θα τους εξετάσουμε παρακάτω.

#### 3.4.1 Ιταλικός Φουτουρισμός

Ο Filippo Tommaso Marinetti, ο ιδρυτής του ιταλικού φουτουρισμού, εισηγήθηκε το 1912 τις λεγόμενες *parole in libertà*, οι οποίες ήταν στην ουσία ένα σύστημα που καταργούσε συντακτικούς κανόνες, στίξη και άλλα χαρακτηριστικά του λόγου. Όπως φαίνεται και από το ποίημα [Zang-tumb-tumb](#), χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τεχνοτροπίας, η φωνή απελευθερώνεται μεν από τις συντακτικές και λεξιλογικές σχέσεις, όμως διατηρεί μια μορφή αναφορικότητας, δηλαδή μια σχέση με τα αντικείμενα που περιγράφει (από τον βομβαρδισμό της Αδριανούπολης). Επίσης, οι *parole in libertà* συνδυάζονται και με μια οπτική αναπαράσταση υπό μορφή «σημειογραφίας» (McCaffery 1997: 150).



**Εικόνα 3.2** Εξώφυλλο του ποιήματος *Zang Tumb Tumb* του F.T.Marinetti (1916).  
(Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zang\\_Tumb\\_Tumb.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zang_Tumb_Tumb.jpg))

### 3.4.2 Ρωσικός Φουτουρισμός

Στα πλαίσια του κινήματος, και με αφετηρία το μανιφέστο του 1912, αναπτύχθηκε η θεωρία του zaum,

μια εφεύρεση του ποιητή Kruchenykh, [...] που περιλάμβανε τις ιδιωτικές γλώσσες των σχιζοφρενών, τα λαϊκά ξόρκια, τη βρεφική ομιλία, τη γλωσσολαλία,<sup>18</sup> τον τυχαίο ονοματοποιητικό στίχο, και Φουτουριστικούς νεολογισμούς. Ονομάζεται zaum από το πρόθεμα «za», (πέρα) και τη ρίζα «um» (μυαλό), [...] πηγάζει από τη φυσική αποσύνδεση της σκέψης από το λόγο στον εξαιρετικά φορτισμένο εγκέφαλο. Από τη στιγμή που βρίσκεται σε μια πραγματική κατάσταση έμπνευσης, ο πρωτόγονος άνθρωπος (ο κλινικά παράφρων ή ο ποιητής) πρέπει να εκφράσει τα συναισθήματά του με καινοφανείς δηλώσεις και ρυθμούς, μακριά από την καθημερινή «παγωμένη» γλώσσα με τα συμβατικά προσαρτήματά της, τα οποία συνδέουν την ακριβή σημασία με την άρθρωση. (Gordon 1992: 212)

Επομένως, οι ρώσοι φουτουριστές αποδομούν με πιο ρητό τρόπο τη σχέση μεταξύ σημαίνοντος /σημαινομένου της συμβατικής γλώσσας, μέσω των ποιητικών τους πειραματισμών, απελευθερώνοντας ακόμα περισσότερο το γλωσσικό υλικό.

Για παράδειγμα, ο Kruchenykh έγραψε το 1915 το παρακάτω ποίημα:

κβαμπ  
ταραντ  
πιν  
πουρ  
κβαρα  
κουαμπα  
βαμπακρ  
μπρκτ

### 3.4.3 Ντανταϊσμός

Οι ντανταϊστές πειραματίστηκαν και αυτοί με νέες μορφές ποίησης και συγκεκριμένα με τα ηχητικά ποιήματα, τα ταυτόχρονα ποιήματα και τα τυχαία ποιήματα. Τα ηχητικά ποιήματα, στα οποία πρώτος αναφέρεται ο Hugo Ball «έδωσαν ζωή σε μια νέα πρόταση, η οποία δεν περιοριζόταν από κάποια συμβατική σημασία» (Ball 1974: 68, όπως αναφέρεται στο McCaffery 1997: 152). Ποιήματα, όπως το *Gadji beri bimba*, στερούνται σημασίας στη συμβατική γλώσσα επικοινωνίας, αλλά μοιάζουν σαν ποιήματα σε άλλες άγνωστες γλώσσες, με μια «δυναμική σημασία» και «εικονική σημασιολογία» (McCaffery 1997: 152).

#### Gadji beri bimba

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban

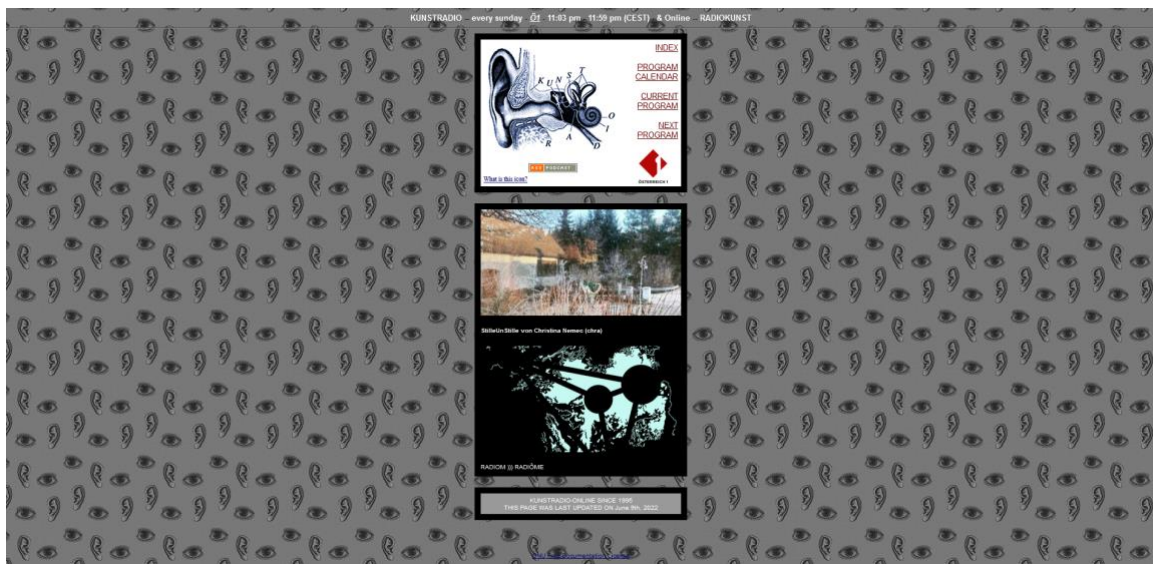
<sup>18</sup> γλωσσολαλία (glossolalia) είναι ένα είδος προφορικού λόγου ή ακατάληπτης ομιλίας (babble) χαρακτηριστικό σε συγκεκριμένα κείμενα ή ομιλίες βρεφών, ποιητών, σχιζοφρενών, (πνευματιστικών) διάμεσων (μέντιουμ) και χαρισματικών ανθρώπων (Weiss 1995: 19).

o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hooso  
gadjama rhinozerossola hopsamen  
bluku terullala blaulala looso

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam  
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata  
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor  
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö  
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji maloo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i  
zim  
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx  
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen  
gaga di bling blong  
gaga blung

Τα ταυτόχρονα ποιήματα, περιλάμβαναν στρατηγικές αυτοσχεδιασμού και ταυτόχρονης εκτέλεσης ομιλίας, και άλλων *φωνήσεων*<sup>19</sup> (βήχας, σφύριγμα, τραγούδι κλπ). Λόγω αυτής τους της στρατηγικής μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν και ως θέατρο, ποίηση ή μουσική ή ουσιαστικά αυτό που μεταγενέστερα θα ονομάζαμε *παράσταση* (*performance*). (McCaffery 1997: 152-153). Μέσω αυτών των τεχνικών διαπιστώνουμε μία παραπέρα απελευθέρωση της γλώσσας προς όλες τις δυνατές *φωνήσεις*, κάτι που όπως θα δούμε συναντάται στη μεταπολεμική ηχητική ποίηση και κατ' επέκταση και στη ραδιοφωνική τέχνη. Επιπλέον, η ανάμιξη στοιχείων από διάφορες τέχνες σε μία μοναδική επιτέλεση είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της ραδιοφωνικής τέχνης, και των αφηγηματικών της στρατηγικών. Αυτός είναι και ο λόγος που ο ντανταϊσμός, ως πρόγονος της εννοιολογικής τέχνης και των «intermedia» έχει διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό την αισθητική του εικαστικού πλαισίου παρουσίασης της ραδιοφωνικής τέχνης (βλ. *Kunstradio*, *Art's Birthday*).



Εικόνα 3.3 Η ιστοσελίδα του Kunstradio.

<sup>19</sup> Ο όρος *φώνηση* χρησιμοποιείται ευρύτατα στη Λογοθεραπεία ως μία από τις τρεις λειτουργίες της παραγωγής της φωνής και συγκεκριμένα αυτή στην οποία ενεργοποιείται «η κυρίως φωνητική μηχανή (λάρυγγας, φωνητικές χορδές)» (Δράκος 1998: 63). Στα πλαίσια της παρούσας διατριβής, ο όρος *φώνηση* θα χρησιμοποιηθεί πιο διευρυμένα με την έννοια της παραγωγής κάθε φωνητικού ήχου, είτε ανήκει στα πλαίσια ενός γλωσσικού συστήματος είτε όχι. Συνεπώς ο όρος *φώνηση* περιλαμβάνει τόσο τον προφορικό λόγο, όσο και άλλου είδους αναρθρες φωνές, μεμονωμένα φωνήματα και γενικά ο,τιδήποτε εξωγλωσσικό μπορεί να παράγει η φωνή, μέσω του λάρυγγα, των φωνητικών χορδών, της φαρυγγικής, της ρινικής και της στοματικής κοιλότητας.

Μία άμεση σύνδεση του ντανταϊστικού κινήματος με τους πρώιμους ραδιοφωνικούς πειραματισμούς είναι το ηχητικό ποίημα *Ursonate* του Kurt Schwitters, το οποίο διαβάστηκε στο ραδιόφωνο σε διάφορες εκτελέσεις μεταξύ 1922 και 1932. Στο ποίημα αυτό ο Schwitters απελευθερώνει την ομιλία από το σημασιολογικό της περιεχόμενο (γλώσσα) και τη διαχειρίζεται ως καθαρό ήχο. Για να μπορέσει να οργανώσει το υλικό του (τα φωνήματα), επιλέγει να δανειστεί μια δομή από την μοναδική άλλη ηχητική έκφραση που έχει συντακτικό (πέραν της ομιλούμενης γλώσσας), δηλαδή από τη μουσική. Έτσι οργανώνει το φωνητικό υλικό του με βάση το μουσικό συντακτικό και συγκεκριμένα τη φόρμα σονάτα. Οι πολλαπλές αυτές διαφοροποιήσεις όσον αφορά τη συντακτική και αφηγηματική οργάνωση του υλικού είναι θέματα τα οποία άπτονται της ραδιοφωνικής τέχνης από τις απαρχές της και θα τα δούμε αναλυτικότερα στο δεύτερο μέρος του βιβλίου.

Γενικότερα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 το ραδιόφωνο είχε αρχίσει να διαμορφώνει τη φυσιογνωμία του και να υιοθετεί τον συμβατικό λόγο, άρα ήταν κλειστό σε τέτοιους πειραματισμούς. Επομένως, θα συναντήσουμε λίγα παραδείγματα, όπως αυτό του Schwitters, στα πλαίσια εναλλακτικών χρήσεων του μέσου και σε ένα πλαίσιο που διαμορφώνει μία σειρά από ουτοπίες γύρω από τη χρήση του ραδιοφωνικού μέσου, τις οποίες θα εξετάσουμε στο υποκεφάλαιο 3.5.

Ωστόσο, οι πειραματισμοί της ηχητικής ποίησης θα βρουν πρόσφορο έδαφος μεταπολεμικά και θα επηρεάσουν σημαντικά τη ραδιοφωνική τέχνη. Πέρα από όσα εκθέσαμε παραπάνω, η βασική αιτία αυτής της σχέσης έγκειται στο γεγονός ότι η ανθρώπινη φωνή αποτελεί μία από τις βασικότερες αφηγηματικές διαστάσεις του μέσου.

### 3.5 Ραδιοφωνικές προπολεμικές ουτοπίες

Ας στρέψουμε τώρα την προσοχή μας στους καθαρά ραδιοφωνικούς προπολεμικούς πειραματισμούς, οι οποίοι θα συνδυαστούν εδώ με τις θεωρίες εκείνες που δεν περιορίζονται στον ηχητικό χαρακτήρα της ραδιοφωνικής τέχνης. Από τη δεκαετία του 1920, οπότε και το ραδιόφωνο απέκτησε τη γνωστή του μορφή, συναντάμε μία σειρά από προτάσεις, маниφέστα και σχέδια που έμειναν ανεκπλήρωτα λόγω των κοινωνικών και τεχνολογικών δυσκολιών, παρόλα αυτά απέκτησαν μεγάλη σημασία όταν η ραδιοφωνική τέχνη άρχισε να θεωρητικοποιείται στα τέλη της δεκαετίας του '80. Η επίδραση αυτών των ραδιοφωνικών ουτοπιών δεν είναι απαραίτητα άμεση πάνω στους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Συνήθως οι καλλιτέχνες ανακαλύπτουν σε αυτές κάποιες θέσεις και κάποια μοτίβα που έχουν ήδη υιοθετήσει, και τοποθετούν τους συγγραφείς των ουτοπιών αυτών στη θέση μιας πρώιμης ραδιοφωνικής πρωτοπορίας που τελικά δεν μπόρεσε να παγιωθεί και να διαμορφώσει τη δική της ταυτότητα. Παράλληλα με αυτά τα παραδείγματα συναντάμε και τα πρώτα υλοποιημένα έργα ραδιοφωνικής τέχνης, αυτά όμως θα μας απασχολήσουν στην ενότητα 3.6.

Οι «ουτοπίες» που θα μας απασχολήσουν εδώ είναι «Το Ραδιόφωνο του Μέλλοντος» του ρώσου φουτουριστή ποιητή Velimir Khlebnikov (1921) (1993: 32-35), το κείμενο «*Kino-pravda i Radio-pravda*» του επίσης ρώσου Dziga Vertov, το κείμενο του Bertolt Brecht «Το Ραδιόφωνο ως Μηχανισμός Επικοινωνίας» (1991[1932]), το απραγματοποίητο *Espace* του Edgar Varèse και το маниφέστο *La Radia* των ιταλών φουτουριστών F.T. Marinetti και Pino Masnata (1992[1933]), μαζί με το σχέδιο της ίδιας χρονιάς για τις *Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico* του Marinetti (Concannon 1990: 164-167, Marinetti 1993: 147-148). Το γεγονός ότι τα περισσότερα δείγματα γραφής προέρχονται από τον Ιταλικό και Ρωσικό Φουτουρισμό δικαιολογεί και την προηγούμενη σύνδεση με την ηχητική τέχνη και ηχητική ποίηση, η οποία αναπτύχθηκε στα ίδια αυτά κινήματα.

Πρώτα θα γίνει μια μικρή ανάλυση-παρουσίαση των κειμένων και θα επιχειρηθεί η σύνδεσή τους με την πιο πρόσφατη ραδιοφωνική τέχνη, κυρίως στη βάση μιας συσχέτισης των αισθητικών προτύπων, τα οποία προτείνονται, με αυτά που αργότερα υιοθετήθηκαν από τους καλλιτέχνες. Στη συνέχεια, οι ίδιες ουτοπίες θα τοποθετηθούν στο θεωρητικό πλαίσιο της ραδιοφωνικής τέχνης, μέσα από την εξέταση τεσσάρων θεωρητικών κειμένων τα οποία αναφέρονται σε αυτές.

#### 3.5.1 Khlebnikov: Το ραδιόφωνο του μέλλοντος

Ο Khlebnikov περιγράφει μια φουτουριστική εικόνα του ραδιοφώνου, η οποία θυμίζει έντονα το σημερινό διαδίκτυο:

Το Ραδιόφωνο του μέλλοντος – το βασικό δέντρο της συνείδησης – θα χαρίσει τη γνώση αμέτρητων έργων και θα ενώσει όλο το ανθρώπινο γένος. Γύρω από τον κεντρικό σταθμό του Ραδιοφώνου, αυτό το σιδερένιο κάστρο, όπου νέφη από σύρματα ξεχύνονται σαν πλεξιούδες μαλλιών, θα είναι σίγουρα τοιχοκολλημένη μια νεκροκεφαλή με τη γνωστή επιγραφή: *Κίνδυνος!* Γιατί και η ελάχιστη παύση της λειτουργίας του Ραδιοφώνου θα προκαλούσε την πνευματική λιποθυμία ολόκληρης της χώρας, μια προσωρινή απώλεια της συνείδησής της. Το Ραδιόφωνο καθίσταται ο πνευματικός ήλιος της χώρας, ο μεγάλος γητευτής και μάγος. [...] Καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, από αυτό το σημείο πάνω στη γήινη σφαίρα, πλήθος ειδήσεων από την πνευματική ζωή σκορπίζονται σαν το ανοιξιάτικο πέταγμα των πουλιών. Μέσα σ' αυτό το ρεύμα των λάμψεων-πουλιών, το πνεύμα θα κυριαρχήσει πάνω στη βία, η καλή συμβουλή πάνω στον εκφοβισμό. Τα έργα του καλλιτέχνη της πέννας και του καλλιτέχνη του πινέλου, οι ανακαλύψεις των καλλιτεχνών της σκέψης (Μέχνικοφ, Αϊνστάιν) θα μεταφέρουν ξαφνικά την ανθρωπότητα σε νέες ακτές... Πρακτικές συμβουλές θα εναλλάσσονται με άρθρα από πολίτες που βρίσκονται στις χιονισμένες κορυφές του ανθρώπινου πνεύματος. Οι κορυφές των κυμάτων στην επιστημονική θάλασσα θα σαρώνουν τη χώρα μέσα από τους τοπικούς σταθμούς του Ραδιοφώνου, έτσι ώστε αυθημερόν να μπορούν να γίνονται γράμματα πάνω σε σκοτεινές οθόνες τεράστιων βιβλίων που θα υψώνονται στις πλατείες των χωριών, ψηλότερες από τα σπίτια, και θα γυρνούν αργά τις σελίδες τους. (Khlebnikov 1993: 32)

Παρακάτω ο Khlebnikov αναφέρεται στη δυνατότητα του μελλοντικού ραδιοφώνου να αρθρώνει λόγο, να τραγουδάει, να παίζει μουσική, να προβάλλει έργα ζωγραφικής, να μεταδίδει γεύσεις και οσμές, να γιατρεύει και να εκπαιδεύει. Ωστόσο, το ραδιόφωνο ως σύμβολο του μέλλοντος παρουσιάζεται εδώ ως η κινητήρια δύναμη μιας ιδανικής ουτοπικής κοινωνίας, που απέχει πολύ από τη σημερινή μορφή της επικοινωνίας, την ανοιχτή στην εμπορευματοποίηση και τη χειραγώγηση. Όπως θα φανεί και στις παρακάτω θέσεις των θεωρητικών της ραδιοφωνικής τέχνης, το συγκεκριμένο κείμενο εμπνέει τους ραδιοκαλλιτέχνες, ακριβώς επειδή και οι ίδιοι προωθούν εναλλακτικές ραδιοφωνικές μορφές και προσπαθούν να υπερβούν τον εμπορικό και ειδησεογραφικό χαρακτήρα του ραδιοφώνου. Επίσης, στη σημερινή ψηφιακή εποχή της σύγκλισης των τεχνολογιών εικόνας, ήχου και κειμένου, με τη χρήση του διαδικτύου να καλύπτει ένα μεγάλο κομμάτι της ραδιοφωνικής τέχνης, η συναισθησία του Khlebnikov παρουσιάζεται έντονα επίκαιρη. Εξάλλου οι καλλιτέχνες δεν έχουν πάψει να επιζητούν την αξιοποίηση των νεότερων τεχνολογιών, όπως της τεχνολογίας εικονικής πραγματικότητας.

### 3.5.2 Vertov: Η μετάδοση της πραγματικότητας

Το δεύτερο κείμενο προέρχεται και αυτό από το χώρο των ρώσων φουτουριστών και είναι το «[Kino-pravda i Radio-pravda](#)» (Σινε-αλήθεια και Ραδιο-αλήθεια) που έγραψε το 1925 ο σκηνοθέτης Dziga Vertov. Αν και γράφτηκε στα πλαίσια της *agitprop* της Σοβιετικής Ένωσης, η κριτική που ασκεί στις συμβάσεις του ραδιοφώνου είναι αντίστοιχη με την κριτική που ασκούν ακόμα και σήμερα πολλοί ραδιοκαλλιτέχνες μέσα από το έργο τους.

Θα συνεχίσουμε την κινητοποίηση μέσω των γεγονότων όχι μόνο στο οπτικό πεδίο, αλλά επίσης και στο ακουστικό. Ποια είναι η ακουστική σύνδεση της γραμμής του μετώπου του παγκόσμιου προλεταριάτου; Αν οι θεατές αντιλαμβάνονται οπτικά τις δραστηριότητες της ζωής μέσα από την κάμερα, τότε είναι δυνατή και η ηχογράφηση ακουστικών γεγονότων επίσης. Γνωρίζουμε ένα τέτοιο μέσο ηχογράφησης – το γραμμόφωνο. Αλλά υπάρχουν επίσης και διαφορετικές, τελειότερες συσκευές αντλούν κάθε θρόισμα, κάθε ψίθυρο, το μουρμούρισμα του καταρράκτη, τη διάλεξη ενός ομιλητή κ.ο.κ. Αυτές οι ηχογραφήσεις μπορούν ανάλογα με την οργάνωσή τους – το μοντάζ – να μεταδοθούν με ευκολία μέσω του ραδιοφώνου ως «Radiopravda» (Ραδιο-Αλήθεια) [...] Η «ραδιο-εφημερίδα» χωρίς χαρτί και απόσταση (Λένιν) – αυτός είναι ο θεμελιώδης προσδιορισμός του ραδιοφώνου, και όχι η μετάδοση της «Κάρμεν», του «Ριγκολέτο», ρομάντζων και



άλλων τέτοιων, με τα οποία ξεκίνησε τις εργασίες της η ραδιοφωνία μας. Παρόλα αυτά δεν είναι πολύ αργά· πρέπει να προστατέψουμε το ραδιόφωνό μας από το να ενδώσει στην «καλλιτεχνική ραδιομετάδοση». Θέτουμε την «Κινοpravda» και το «Σινε-μάτι» απέναντι στην ψυχαγωγική ταινία· θέτουμε την «Radiopravda» και το «Ραδιο-αυτί» απέναντι στην «καλλιτεχνική ραδιομετάδοση». [...] Θα ενισχύσουμε τις προσπάθειές μας για την προετοιμασία των προλετάρων όλου του κόσμου να οργανωθούν, να δουν και να ακούσουν όλο τον κόσμο, να δουν και να ακούσουν ο ένας τον άλλον, να καταλάβουν. (Vertov 1925)

Αν αφαιρέσουμε τον *agitprop* χαρακτήρα του κειμένου, και αν συνδυάσουμε το κείμενο με τα υπόλοιπα έργα και ιδέες του Vertov, τότε μπορούμε να δούμε στις προτάσεις του τα σπέρματα μιας στροφής του μικροφώνου (και κατ' επέκταση του ραδιοφώνου) στο ηχοτοπίο. Και όπως θα φανεί παρακάτω η σύνδεση με τη ραδιοφωνική τέχνη γίνεται βασικά μέσα από την έννοια του «ραδιο-αυτιού» παρά μέσα από την υιοθέτηση μιας αντικαπιταλιστικής γραμμής όσον αφορά τη λειτουργία του ραδιοφώνου. Το «ραδιο-αυτί», το οποίο στρέφει την προσοχή του και αξιοποιεί ακριβώς αυτούς τους ήχους του βιομηχανικού ηχοτοπίου, του οικείου στον εργάτη και ακριβώς γι' αυτό γεμάτου σημασιολογικές αναφορές και νοήματα, τα οποία αν και μη ειδικός στην «ηχητική τέχνη» μπορεί να αντιληφθεί (Bulgakowa 2008: 156).

### 3.5.3 Brecht: Αμφίδρομο ραδιόφωνο

Πιο σημαντικό πρέπει να θεωρηθεί το κείμενο του Brecht «Το Ραδιόφωνο ως Μηχανισμός Επικοινωνίας», το οποίο προβάλλει την ουτοπική εικόνα ενός ραδιοφώνου με αμφίδρομη λειτουργία.

[...] το ραδιόφωνο έχει μόνο μία πλευρά, ενώ θα έπρεπε να έχει δύο. Είναι καθαρός μηχανισμός διανομής, απλώς και μόνο μοιράζει. [...] Το ραδιόφωνο πρέπει να μετατραπεί από μηχανισμός διανομής σε μηχανισμό επικοινωνίας. Θα ήταν ο πιο εντυπωσιακός μηχανισμός επικοινωνίας της δημόσιας ζωής, ένα τεράστιο σύστημα καναλιών, αλλά αυτό μόνο αν ήξερε όχι απλώς να εκπέμπει, αλλά και να δέχεται, δηλαδή να κάνει τον ακροατή όχι μόνο ν' ακούει αλλά και να μιλάει, και να μην τον απομονώνει, αλλά να τον φέρνει σε σχέση. Το ραδιόφωνο θα έπρεπε κατ' αυτά να βγει από τον προμηθευτικό του ρόλο και να οργανώσει τον ακροατή ως προμηθευτή. (Brecht 1991: 226)

Η ουτοπική για την εποχή της πρόταση του Brecht τοποθετείται στην ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης γιατί θεωρείται προάγγελος της νεότερης διαδραστικής ραδιοφωνικής τέχνης. Οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν τη διάδραση στα έργα τους βλέπουν κατά κάποιον τρόπο τον Brecht ως πατέρα της διαδραστικής τους αισθητικής. Πρέπει βέβαια να επισημανθεί ότι το κείμενο του Brecht συνοδεύεται και από την πρώτη εφαρμογή ενός είδους διαδραστικότητας στη ραδιοφωνική τέχνη. Πρόκειται για τη ραδιοφωνική καντάτα [Lindberghflug](#) (*Η Πτήση του Λίντμπεργκ*), σε μουσική των Hindemith και Weill, που αναφέρεται στην ηρωική πτήση του Charles Lindbergh το 1927 πάνω από τον Ατλαντικό ωκεανό. Η καντάτα είναι ένα ντουέτο μεταξύ ραδιοφώνου και ακροατών, στο οποίο το ραδιόφωνο παίζει τη μουσική, τα ηχητικά εφέ και κάποια χορωδιακά, ενώ ο ακροατής έχει το ρόλο του αεροπόρου (Cory 1992: 344). Το έργο αυτό παρουσιάζει κάποια αισθητικά πρότυπα που συναντάμε πολύ συχνά στην πιο πρόσφατη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία βασίζεται κι αυτή στη συμμετοχή του ακροατή. Κάποιες ιδέες που θα συναντήσουμε και παρακάτω είναι ότι χωρίς τον ακροατή δεν ολοκληρώνεται το έργο, ότι ο συνθέτης δεν γνωρίζει ακριβώς το τελικό αποτέλεσμα αφού το έργο δημιουργείται στο χώρο ακρόασης του ραδιοφώνου και όχι μέσα στο στούντιο και ότι τελικά το έργο δημιουργείται σε έναν φανταστικό χώρο που περιλαμβάνει όλους τους χώρους στους οποίους ακούγεται το ραδιόφωνο. Βέβαια, στη σημερινή εποχή υπάρχουν τρόποι για ουσιαστικότερη εμπλοκή του ακροατή, όχι τόσο στη βάση της συμμετοχής σε ένα έτοιμο έργο, αλλά στη βάση της διαμόρφωσης του έργου. Και πάλι όμως ο Brecht συνεχίζει να είναι επίκαιρος διότι, αν και υπάρχουν τρόποι, η αρχιτεκτονική των νεότερων μέσων δεν παύει να απειλείται από τον κίνδυνο της παθητικής κατανάλωσης της πληροφορίας και της – στα πλαίσια της διάδρασης – ανακύκλωσης των προτύπων του συγκεντρωτικού μοντέλου επικοινωνίας, όπως συνέβη και στο ραδιόφωνο (Klatte 2018: 157).

### 3.5.4 Varèse: Η απεραντοποίηση του χώρου

Η έννοια ενός απέραντου ραδιοφωνικού χώρου έχει δύο πλευρές. Η μία, που αναφέρθηκε παραπάνω, και συναντάται και στο μανιφέστο *La Radia* που θα δούμε παρακάτω, αφορά τη δυνατότητα του ήχου να φτάνει και στα πιο απομακρυσμένα μέρη, άρα και τη δημιουργία μιας παγκόσμιας «σκηνής». Είναι δηλαδή η συνένωση όλων των χώρων στους οποίους ακούγεται το ραδιοφωνικό σήμα σε έναν απέραντο υπερ-χώρο. Η άλλη πλευρά αφορά τη δυνατότητα της διασύνδεσης πολλών απομακρυσμένων τόπων σε ένα ραδιοφωνικό σήμα, η αντίστροφη δηλαδή πορεία από τα πολλά στο ένα.

Πάνω σε αυτή την ιδέα βασίστηκαν τα σχέδια του Edgar Varèse για το έργο *Espace* το οποίο είχε φανταστεί να εκτελείται ταυτόχρονα από και προς όλες τις πρωτεύουσες του κόσμου με τους εκτελεστές να βγαίνουν στον αέρα με μαθηματική ακρίβεια. Ο ίδιος ο Varèse περιγράφει το σχέδιό του ως εξής:

Φωνές στον ουρανό, σαν μαγικά, αόρατα χέρια να ανοίγουν και να κλείνουν τα κουμπιά φανταστικών ραδιοφώνων, γεμίζοντας όλο τον χώρο, διασταυρούμενες, υπερκαλυπτόμενες, διαπερνώντας η μία την άλλη, χωριζόμενες, υπερτιθέμενες, απωθώντας η μία την άλλη, συγκρουόμενες. Φράσεις, σλόγκαν, αρθρώσεις, ψαλμωδίες, διακηρύξεις. Κίνα, Ρωσία, Ισπανία, τα Φασιστικά κράτη και οι αντιτιθέμενες Δημοκρατίες όλες να σπάνε τους παραλυτικούς τους φλοιούς.  
...Προτείνω τη χρήση, εδώ κι εκεί, ψηγμάτων από φράσεις των Αμερικανικών, Γαλλικών, Ρωσικών, Κινεζικών, Ισπανικών, Γερμανικών επαναστάσεων σαν διάπτοντων αστερών, επίσης επανεμφανιζόμενες λέξεις που επαναλαμβάνονται με σφυροκόπημα σαν σφυριά ή που να παράγουν ένα ρυθμικό βόμβο σε ένα υπόγειο οστινάτο, πεισματώδες και τελετουργικό. (Kahn 1994: 108-109)

Αν και το συγκεκριμένο έργο δεν υλοποιήθηκε από τον Varèse, προσφέρει ένα πρότυπο το οποίο αντικατοπτρίζει την αισθητική των τηλεπικοινωνιακών ραδιοφωνικών projects που συναντάμε από τις αρχές της δεκαετίας του '90. Δικτύωση ραδιοφωνικών σταθμών, ηχητικά γεγονότα που μεταδίδονται από πολλά σημεία σε όλον τον κόσμο, διασταυρώνονται και αναμιγνύονται σε ένα παγκόσμιο συλλογικό έργο τέχνης.<sup>20</sup>

### 3.5.5 La Radia: Ένας καθαρός οργανισμός ραδιοφωνικών αισθήσεων

Το κείμενο που φαίνεται να έχει ασκήσει τη μεγαλύτερη επιρροή κατά τη διαμόρφωση της ταυτότητας της ραδιοφωνικής τέχνης την περίοδο 1985-1995 είναι το φουτουριστικό μανιφέστο *La Radia*, γραμμένο από τους F.T. Marinetti και Pino Masnata το 1933. Ο τίτλος του – *radia* και όχι *radio* – είναι ένα λογοπαίγνιο που δίνει στο ραδιόφωνο μια γενικότερη διάσταση από αυτή του ραδιοφωνικού σταθμού και προβάλλει την ιδιότητα του μέσου να μεταδίδει ραδιοκύματα (Malsch 1990, όπως αναφέρεται στο Grundmann 1994: 131). Μας απομακρύνει λοιπόν από μια καθαρά ηχοκεντρική θεώρηση της ραδιοφωνικής τέχνης.

Το μανιφέστο είναι χωρισμένο σε 4 ενότητες. Στην εισαγωγική ενότητα διατυπώνονται κάποιες γενικές θέσεις του 2ου Φουτουριστικού Συνεδρίου σχετικά με τις υπερβάσεις και τα επιτεύγματα του Φουτουρισμού. Στη συνέχεια δίνεται ο ορισμός της *radia* και ασκείται κριτική στην καθιερωμένη ραδιοφωνική πρακτική.<sup>21</sup>

[...] Η *radia*, το όνομα που εμείς οι φουτουριστές δώσαμε στις σπουδαίες εκδηλώσεις του ραδιοφώνου είναι ΣΗΜΕΡΑ ΑΚΟΜΗ (α) ρεαλιστική (β) εσώκλειστη σε μια θεατρική σκηνή (γ) ανόητη λόγω της μουσικής που αντί να εξελίσσεται προς τη μεγαλύτερη πρωτοτυπία και ποικιλία έχει αποκτήσει μια αποκρουστική, καταθλιπτική, ή αποχαυνωτική μονοτονία (δ) μια υπερβολικά άτολμη απομίμηση του Φουτουριστικού συνθετικού θεάτρου και των λέξεων σε ελευθερία για τους συγγραφείς της *avant-garde* (Marinetti & Masnata 1992: 266)<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Δες για παράδειγμα το [Horizontal Radio](#) (1995), καθώς επίσης και το project [Reveil](#), που διοργανώνεται ετησίως από το Soundcamp.

<sup>21</sup> Στην παρακάτω μετάφραση διατηρείται αμετάφραστος ο όρος *radia*, όπως ακριβώς και στην αγγλική μετάφραση.

<sup>22</sup> Στη μετάφραση όλων των παραθεμάτων από το μανιφέστο έχει διατηρηθεί η έλλειψη σημείων στίξης, η οποία είναι χαρακτηριστική του φουτουρισμού και του στυλ γραφής του Marinetti.

Στη δεύτερη ενότητα ασκείται κριτική και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο και ο κινηματογράφος, ενώ αντιθέτως εξυμνείται το ραδιόφωνο, που για τους Φουτουριστές είναι ένα από τα επιτεύγματα της νέας εποχής των μηχανών. Ουσιαστικά πρόκειται για τρία σημεία που σηματοδοτούν την αυτονόμηση της ραδιοφωνικής τέχνης, που τότε ήταν συνώνυμη με το ραδιοφωνικό θέατρο.

#### Η RADIA ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΕΙΝΑΙ

- 1 θέατρο γιατί το ραδιόφωνο σκότωσε το θέατρο ήδη ηττημένο από τον ομιλούντα κινηματογράφο
- 2 κινηματογράφος γιατί ο κινηματογράφος πεθαίνει (α) από ταγκισμένο συναισθηματισμό του θέματος (β) από ρεαλισμό που προϋποθέτει ακόμα και ορισμένες ταυτόχρονες συνθέσεις (γ) από άπειρες τεχνικές περιπλοκές (δ) από μοιραίο κοινότοπο συνεργατισμό (ε) από ανακλώμενη λάμψη κατώτερη από την αυτό-εκπεμπόμενη λάμψη της ραδιοτηλεόρασης
- 3 βιβλία γιατί το βιβλίο που είναι ένοχο για τη μωπία της ανθρωπότητας υποδηλώνει κάτι έντονα περιορισμένο ασφυκτικό απολιθωμένο και παγωμένο (Marinetti & Masnata 1992: 266)

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζονται κάποιες θέσεις που σήμερα θεωρούνται θεμελιώδεις για τη ραδιοφωνική τέχνη, όπως η κατάργηση του χώρου και του χρόνου, η απομάκρυνση από τον αφηγηματικό ιστό και η αλλαγή της τυπικής για την τέχνη σχέσης δημιουργού-κοινού.

#### Η RADIA ΚΑΤΑΡΓΕΙ

- 1 το χώρο και τη σκηνή που είναι απαραίτητη για το θέατρο συμπεριλαμβανομένου του Φουτουριστικού συνθετικού θεάτρου (δράση που εκτυλίσσεται σε μια σταθερή σκηνή) και του κινηματογράφου (δράσεις που εκτυλίσσονται σε πολύ γρήγορες μεταβλητές ταυτόχρονες και πάντα ρεαλιστικές σκηνές)
- 2 το χρόνο
- 3 την ενότητα της δράσης
- 4 το θεατρικό χαρακτήρα
- 5 το κοινό ως αυτόκλητη μάζα κριτών συστηματικά εχθρική και δουλοπρεπή πάντα ενάντια στο καινούριο πάντα οπισθοδρομική (Marinetti & Masnata 1992: 267)

Στην τελευταία ενότητα έχουμε μια προγραμματική περιγραφή της ραδιοφωνικής τέχνης που αν και σε πολλά σημεία ήταν τεχνολογικά ανέφικτη, είναι αρκετά προφητική. Η πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης μεταπολεμικά εν πολλοίς συμφωνεί και καλύπτεται από τις διατυπώσεις αυτές, γι' αυτό εξάλλου το μανιφέστο αργότερα εντάχθηκε στον θεωρητικό κορμό της.

#### Η RADIA ΘΑ ΕΙΝΑΙ

- 1 Ελευθερία από κάθε σημείο επαφής με τη λογοτεχνική και καλλιτεχνική παράδοση Κάθε προσπάθεια σύνδεσης της radia με την παράδοση είναι παράδοξη
- 2 Μια νέα τέχνη που αρχίζει εκεί που το θέατρο ο κινηματογράφος και η αφήγηση τελειώνουν
- 3 Η απεραντοποίηση του χώρου Πλέον άορατη και χωρίς πλαίσιο η σκηνή γίνεται παγκόσμια και κοσμική [...]
- 5 Η λήψη ενίσχυση και μεταμόρφωση των δονήσεων που εκπέμπονται από την ύλη Όπως σήμερα ακούμε το τραγούδι του δάσους και της θάλασσας έτσι αύριο θα μας σαγηνεύουν οι δονήσεις ενός διαμαντιού ή ενός λουλουδιού
- 6 Ένας καθαρός οργανισμός ραδιοφωνικών αισθήσεων
- 7 Μια τέχνη χωρίς χρόνο ή χώρο χωρίς χθες ή αύριο Η δυνατότητα λήψης

ραδιοφωνικών σταθμών που βρίσκονται σε διάφορες ζώνες ώρας και η απουσία του φωτός θα καταστρέψει τις ώρες της ημέρας και της νύχτας. Η λήψη και ενίσχυση του φωτός και των φωνών του παρελθόντος με θερμιονικές λυχνίες θα καταστρέψει το χρόνο

8 Η σύνθεση άπειρων ταυτόχρονων δράσεων

9 Ανθρώπινη παγκόσμια και κοσμική τέχνη ως φωνή με μια αληθινή ψυχολογία-πνευματικότητα των ήχων της φωνής και της σιωπής

[...]

11 Αντιπαράθεσις θορύβων και διαφόρων αποστάσεων, δηλαδή, θέατρο του χώρου ενωμένο με θέατρο του χρόνου

[...]

17 Η χρήση των παρεμβολών μεταξύ ραδιοφωνικών σταθμών και της γένεσης και εξαφάνισης των ήχων

18 Η οριοθέτηση και γεωμετρική κατασκευή της σιωπής

[...] (Marinetti & Masnata 1992: 267-268)

Εκτός από το μανιφέστο, ο Marinetti σχεδίασε και τις [\*Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico\*](#), οι οποίες ωστόσο δεν υλοποιήθηκαν παρά μόνο τη δεκαετία του '70 (Grundmann 1994: 130). Σε αυτές επίσης βρίσκουμε αισθητικά θέματα που απασχόλησαν τους μεταγενέστερους ραδιοκαλλιτέχνες.

Αναφέρουμε εδώ ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τη δεύτερη σύνθεση με τίτλο *Dramma di Distanze* (*Θέατρο των Αποστάσεων*), η οποία συμβαδίζει με την αναφορά στην απεραντοποίηση του χώρου και θυμίζει σε ένα βαθμό τα σχέδια του Varèse:

11 δευτερόλεπτα ενός στρατιωτικού εμβατηρίου στη Ρώμη

11 δευτερόλεπτα ενός τάνγκο που χορεύεται στο Santos

11 δευτερόλεπτα Ιαπωνικής θρησκευτικής μουσικής που εκτελείται στο Τόκιο

11 δευτερόλεπτα ενός ζωηρού λαϊκού χορού των περιχώρων του Varèse

11 δευτερόλεπτα ενός αγώνα μποξ στη Νέα Υόρκη

11 δευτερόλεπτα θορύβων του δρόμου από το Μιλάνο

11 δευτερόλεπτα ενός Ναπολιτάνικου τραγουδιού που τραγουδιέται στο ξενοδοχείο Cora Cabaña στο Ρίο ντε Τζανέιρο

(Concannon 1990: 167)

Άλλες συνθέσεις βασίζονται στην «οριοθέτηση και γεωμετρική κατασκευή της σιωπής» και περιλαμβάνουν εναλλαγές ηχητικών γεγονότων με σιωπή, διασπώντας κάθε έννοια αφηγηματικής δράσης. Το θέμα της κατάργησης της κλασικής αφηγηματικής δομής μέσα από την εναλλαγή ηχητικών γεγονότων ή τη δημιουργική χρήση της σιωπής είναι κάτι που θα συναντήσουμε όταν θα μιλήσουμε για το θέμα της αφηγηματικής οργάνωσης στο δεύτερο μέρος του βιβλίου. Θα παρατηρήσουμε ότι ο Marinetti υπήρξε πρωτοπόρος στη διατύπωση αυτών των ιδεών.

### 3.5.6 Ενσωματώσεις των ουτοπιών στη θεωρία

Παρακάτω θα εξετάσουμε τη θέση των ραδιοφωνικών ουτοπιών του μεσοπολέμου στο θεωρητικό πλαίσιο της ραδιοφωνικής τέχνης, και συγκεκριμένα μέσα από τέσσερα θεωρητικά κείμενα που γράφτηκαν στις αρχές της δεκαετίας του '90, στην εποχή δηλαδή της πρώτης συστηματικής θεωρητικοποίησης της ραδιοφωνικής τέχνης. Πρόκειται για το άρθρο του Gregory Whitehead «Out of the Dark: Notes on the Nobodies of Radio Art» από τον τόμο *Wireless Imagination* και τα άρθρα του Douglas Kahn «Radio Space», του Dan Lander «Radiocasting: Musings on Radio and Art» και της Heidi Grundmann «The Geometry of Silence» από τον τόμο *Radio Rethink*. Μέσα από αυτά τα κείμενα θα φανούν οι επιρροές των ραδιοφωνικών ουτοπιών στη διαμόρφωση του ορισμού της ραδιοφωνικής τέχνης και της γενικότερης αισθητικής της.

Ο Whitehead αντιπαραθέτει στους «συνήθειες» ορισμούς της ραδιοφωνικής τέχνης είτε ως τέχνης που χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο σαν μουσικό όργανο είτε ως ηχητικής τέχνης που απλά μεταδίδεται από το ραδιόφωνο, έναν άλλο εναλλακτικό ορισμό, τον οποίο συνδέει με τις ουτοπίες που αναφέρθηκαν παραπάνω. Σύμφωνα με τον Whitehead:

το υλικό της ραδιοφωνικής τέχνης δεν είναι απλά ο ήχος. Το ραδιόφωνο *συμβαίνει* μέσω του ήχου, αλλά ο ήχος δεν είναι αυτό που έχει πραγματικά σημασία στο ραδιόφωνο. Αυτό που έχει σημασία είναι η διχοτομημένη καρδιά της άπειρης χώρας του ονείρου/των φαντασμάτων, μια καρδιά που χτυπά μέσα από μια σειρά [...] αντιθέσεων: το ραδιοφωνικό σήμα ως οικείο, αλλά ανένγιχτο, ως αισθητηριακά φορτισμένο, αλλά τεχνικά απόμακρο, να φτάνει βαθιά στο εσωτερικό, αλλά από πολύ μακριά εκεί έξω, σαγηνευτικό στην πρόσκλησή του, αλλά πιθανώς θανατηφόρο στα αποτελέσματά του. Διαμορφώνοντας το παιχνίδι αυτών των τριβών, ο ραδιοφωνικός καλλιτέχνης πρέπει στη συνέχεια να εκτελέσει ένα είδος θυσιαστικής αυτόματης ηλεκτροπληξίας, που θα εκτελεστεί για να βγει απευθείας από ένα μυαλό και (ποιος είναι εκεί;) μετά να διαδοθεί, αναζητώντας ένα μέρος για να εγκατασταθεί. Κυρίως, αυτό περιλαμβάνει το στήσιμο ενός περίπλοκου παιχνιδιού θέσης, ενός παιχνιδιού που ξεδιπλώνεται μεταξύ μακρινών σωμάτων, ως επί το πλείστον άγνωστων μεταξύ τους. (Whitehead 1992: 254)

Για να υπογραμμίσει αυτόν τον τον ορισμό, μιας ραδιοφωνικής τέχνης που βασίζεται στις ιδιότητες της ραδιοφωνικής επικοινωνίας, την απουσία δηλαδή οπτικής επαφής, την απόσταση και την ονειρική και συνάμα φανταστική αύρα της *αποσωματοποιημένης φωνής* (*disembodied voice*), ο Whitehead αναφέρεται περαιτέρω στο παράδειγμα του Khlebnikov, συγκρίνοντας τον ραδιο-καλλιτέχνη με τον *μεγάλο γητευτή* του ραδιοφώνου του μέλλοντος, καθώς και στο *La Radia* ταυτοποιώντας τον ραδιο-καλλιτέχνη με τον «καθαρό οργανισμό ραδιοφωνικών αισθήσεων» (Whitehead 1992: 257-259).

Ο Kahn, όπως αναφέρει στην αρχή του άρθρου του, «επικεντρώνεται στην πιο αραιοκατοικημένη επικράτεια της ραδιοφωνικότητας όπως εκδηλώνεται στις ιδέες ή τη λογοτεχνία ή σε έργα που δεν υλοποιήθηκαν ποτέ». Έτσι το υλικό το οποίο παρουσιάζει «δεν είναι παρά μια εισαγωγική παράθεση χώρων που σχετίζονται με τη ραδιοφωνία στην πρόιμη *avant-garde*, [...] προχωρώντας στη γενική κατεύθυνση από τη Σοβιετική Ένωση στην Ιταλία στη Γαλλία» (Kahn 1994: 96). Με άλλα λόγια ο Kahn δεν αποκλείει από τον ιστορικό κορμό της ραδιοφωνικής τέχνης άλλα κομμάτια όπως το προπολεμικό Hörspiel, τον Antonin Artaud, το μεταπολεμικό Neues Hörspiel και άλλα, απλά επιλέγει να δια φωτίσει κάποιες πρωτοποριακές ιδέες σχετικά με το ραδιοφωνικό μέσο με κύριο στόχο την προσέγγιση των σημερινών ραδιοφωνικών καλλιτεχνών – και γενικότερα όσους δραστηριοποιούνται στην ηχητική τέχνη και τις οπτικοακουστικές τέχνες – με τους προγόνους τους (*ibid.*: 95-96).

Εκτός από τις ουτοπίες που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, ο Kahn επιλέγει να παρουσιάσει και έναν αριθμό από άλλες, κυρίως λογοτεχνικές αναφορές για να μεταδώσει το κλίμα της περί του ραδιοφώνου ουτοπίας που επικρατούσε στους κύκλους των συγκεκριμένων κινημάτων. Αυτές οι αναφορές είναι: η αυτοπαρουσίαση του [David Burliuk](#) ως ραδιο-καλλιτέχνη και ραδιο-φουτουριστή (1927), το ποίημα του Vladimir Mayakovsky [Η Γέφυρα του Μπρούκλιν](#) (1925), το «ραδιοφωνικό μάτι» και το «ραδιοφωνικό αυτί» του Dziga Vertov (1930), το άρθρο του Velimir Khlebnikov «[Οι Θεμελιώδεις Μας Αρχές](#)» (1919), το κείμενο «Θρέψη από Ραδιοφώνου» του F.T. Marinetti, ο σχεδιασμός για το «Δωμάτιο Ραδιο-Ακρόασης» του Ivo Pannagi, το ποίημα του ουκρανού Mykhailo Semenko [Kablepoema za okean](#) (1920-21) και το αφήγημα του Guillaume Apollinaire [Le Roi-Lune](#) (1916). Αυτές οι αναφορές στη ραδιοφωνία από φουτουριστές και σουρεαλιστές στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα παρουσιάζονται από τον Kahn ως επίκαιρες καθώς παραλληλίζονται με ανάλογες ουτοπίες που αρθρώνονταν στις αρχές της δεκαετίας του '90 σε σχέση με τις καλλιτεχνικές δυνατότητες των νέων τεχνολογιών (Kahn 1994: 95). Η τάση αυτή είναι ζωντανή μέχρι σήμερα, καθώς η ραδιοφωνική τέχνη διευρύνεται και προσδοκά τη διείσδυση και χρήση των εκάστοτε τεχνολογιών αιχμής που αφορούν τις τηλεπικοινωνίες, χωρίς οι προσδοκίες αυτές να περιορίζονται μόνο στο περιεχόμενο της τέχνης, αλλά αποκτώντας και ποικίλες κοινωνικο-πολιτικές προεκτάσεις (Jensen 2007).

Ο Lander συνδέει την πρόιμη «ουτοπικο-κεντρική» πρωτοπορία με την εποχή που γράφτηκε το άρθρο λέγοντας πως «φαίνεται ότι υπάρχει μία ξεκάθαρη σχέση μεταξύ πρώιμων εξερευνήσεων και πιο πρόσφατων θεωρητικών μελετών» (Lander 1994: 11). Στη συνέχεια παρουσιάζει τα τρία βασικά κείμενα των Khlebnikov, Marinetti & Masnata και Brecht, τοποθετώντας τα στο ιστορικό του περίγραμμα της ραδιοφωνικής τέχνης και συνδέοντάς τα με τις μεταπολεμικές εξελίξεις. Εστιάζει στο γεγονός ότι και τα τρία κείμενα προτείνουν μια διαφορετική, εναλλακτική λειτουργία του ραδιοφωνικού μέσου, αντίθετη με αυτή που περιγράφεται στη συμβατική ραδιοφωνική ιστορία (*ibid.*: 14-15). Ο Lander μέσα από αυτή τη διαδικασία αποτυπώνει το γεγονός ότι η σύγχρονη ραδιοφωνική τέχνη βασίζεται ακριβώς στην αμφισβήτηση των καθιερωμένων συμβάσεων και

λειτουργιών του ραδιοφώνου, γι' αυτό και κείμενα σαν αυτά των ουτοπιών μπορούν να αποτελέσουν τη βάση της θεωρίας της, η οποία αρχίζει να διαμορφώνεται ουσιαστικά την εποχή που γράφτηκαν τα τέσσερα θεωρητικά άρθρα που εξετάζουμε εδώ.

Η Grundmann τέλος αναφέρεται διεξοδικά στο μανιφέστο *La Radia* και στις *Cinque Sintesi* συνδέοντάς τα με τις νεότερες εξελίξεις στην «τηλεματική» ραδιοφωνική τέχνη, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω στο υποκεφάλαιο 4.5 (βλ. σελ.64). Συγκεκριμένα αναφέρει ότι

οι Φουτουριστές ήταν ικανοί να αναπτύξουν στα γραπτά τους, όπως το *La Radia*, την εικόνα και την ιδέα μιας τέχνης που οι ίδιοι δεν μπορούσαν να κάνουν πράξη. Ακόμα και τώρα – που οι τεχνολογίες που είχαν προβλεφθεί είναι παντού γύρω μας – ό,τιδήποτε που να μοιάζει στην ιδέα της τέχνης που διαμορφώθηκε στο μανιφέστο των Marinetti/Masnata έχει, στην καλύτερη περίπτωση, μόνο μερικώς υλοποιηθεί και μόνο από μια μικρή ομάδα ανθρώπων [...]

(Grundmann 1994: 130)

Συνδέει επίσης της *Cinque Sintesi* με τη νεότερη ραδιοφωνική τέχνη, καθώς θεωρεί ότι

[σ]ε παρτιτούρες όπως αυτή [των *Cinque Sintesi*], ο Marinetti υπογραμμίζει τον χαρακτήρα των ήχων και/ή του ηχογραφημένου υλικού, μια στρατηγική που συνεχίζει [...] να παίζει σημαντικό ρόλο στην τέχνη των μέσων, ειδικά τώρα με την έλευση του ψηφιακού εξοπλισμού [...]

(Grundmann 1994: 131)

Και τελικά καταλήγει:

Η σύγχρονη ραδιοφωνική τέχνη αυτοπροσδιορίζεται μέσα από τα ζητήματα που εγείρονται από τα φουτουριστικά μανιφέστα. Η ανάπτυξη μιας ηχητικής γλώσσας, νέων αφηγηματικών τεχνικών συνεχίζεται, αλλά τέτοιες προσεγγίσεις βασίζονται σε μια παράδοση που εγκαθιδρύθηκε πριν την ψηφιακή επανάσταση.

(Grundmann 1994: 132)

Σύμφωνα με την Grundmann η «τηλεματική» ραδιοφωνική τέχνη, που υπερβαίνει την ηχητική τέχνη και «ενδιαφέρεται λιγότερο για τον ήχο, και περισσότερο για τη μετάδοση, την εκπομπή δεδομένων» (Grundmann 1994: 132), στηρίζεται στην παράδοση του *La Radia*.

Καθώς παρατηρούμε, η ραδιοφωνική τέχνη ενσωματώνει στην ιστορία της αυτές τις ουτοπίες με δύο βασικούς τρόπους. Πρώτον, ως προδρόμους μεταγενέστερων εξελίξεων, καθώς σε κάποιες από τις ουτοπίες αυτές βρίσκονται ιδέες που προσπάθησαν να γίνουν πράξη στη μεταπολεμική πρωτοπορία, όπως για παράδειγμα η απόπειρα ενός συμμετοχικού ραδιοφώνου όπως το οραματίστηκε ο Brecht. Δεύτερον, ως φορείς επίκαιρων ιδεών για το μέλλον της ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς οι ουτοπίες παίρνουν νέα μορφή όχι πια σε σχέση με την κλασική μορφή ραδιοφωνίας, αλλά σε σχέση με τις νεότερες τεχνολογικές εξελίξεις, όπως η ψηφιακή τεχνολογία.

### 3.6 Πρώιμα ραδιοφωνικά έργα και θεωρίες της προπολεμικής περιόδου

Εκτός από τις ουτοπίες και τις διάφορες ιδέες γύρω από το ραδιόφωνο, υπήρχαν την περίοδο που άρχισαν να αναπτύσσονται οι πρώτοι ραδιοφωνικοί σταθμοί, δηλαδή τη δεκαετία του 1920, και οι πειραματιστές εκείνοι που κατάφεραν να υλοποιήσουν έργα ραδιοφωνικής τέχνης, παρά τις τεχνικές και κοινωνικοπολιτικές δυσκολίες της περιόδου. Ωστόσο, δεν κατάφεραν να εγκαθιδρύσουν αυτό που θα λέγαμε «παράδοση», δηλαδή μια καλλιτεχνική πρακτική που θα συνεχιζόταν αδιάλειπτα μέχρι τα μεταπολεμικά χρόνια. Ωστόσο ήταν αρκετά μπροστά από την εποχή τους και όπως θα δούμε στα έργα τους συναντάμε αισθητικά πρότυπα που θα συναντήσουμε και μεταπολεμικά.

#### 3.6.1 Το προπολεμικό πειραματικό Hörspiel: Ραδιοφωνικά έργα

Όπως είδαμε στο κεφάλαιο 2, το ραδιοφωνικό θέατρο άρχισε να αναπτύσσεται ως είδος από τα πρώτα χρόνια της ραδιοφωνίας. Κατά την περίοδο αυτή, οι ραδιοφωνικοί κώδικες δεν είχαν ακόμα σταθεροποιηθεί, όπως σήμερα, ενώ το ραδιόφωνο ήταν μια υπερσύγχρονη εφεύρεση συνώνυμη του μοντερνισμού, και συνεπώς το γεγονός αυτό δημιούργησε εξ αρχής πολλές προσδοκίες. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η ενασχόληση με το ραδιόφωνο ήταν εκ φύσεως πειραματική, άρα και το ραδιοφωνικό θέατρο ακόμα αναζητούσε να βρει τους κώδικες επικοινωνίας και τις τεχνικές εκείνες που θα του επέτρεπαν να λειτουργήσει ως ακρόαμα. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο, ότι παρά τα περιορισμένα μέσα, έχουμε πολλά παραδείγματα πειραματικής ραδιοφωνικής τέχνης από την περίοδο αυτή. Ωστόσο, δεν ήταν ίδιες οι συνθήκες σε όλες τις χώρες. Για παράδειγμα, στις Η.Π.Α. από νωρίς ακολουθήθηκε το εμπορικό μοντέλο ραδιοφωνίας που έδωσε μια σαφή κατεύθυνση στο ραδιοφωνικό περιεχόμενο και το συνέδεσε άμεσα με την ακροαματικότητα. Αντιθέτως, στη Γερμανία του μεσοπολέμου – τη λεγόμενη Δημοκρατία της Βαϊμάρης – και ασφαλώς πριν από την άνοδο των Ναζί, υπήρχε το κατάλληλο κλίμα που ευνόησε πρωτοποριακές ιδέες.

Ωστόσο, δεν μπορούμε να συμπεριλάβουμε όλα τα Hörspiele στη συζήτησή μας, διότι πολλά από αυτά, αν και πειραματικά για την εποχή τους, σήμερα μπορούν να θεωρηθούν συμβατικά, καθώς χρησιμοποιούν ραδιοφωνικές συμβάσεις κοινές στην παραγωγή ραδιοφωνικού θεάτρου. Όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 2, ο Cory (1992) κάνει λόγο για τρία είδη Hörspiel στη Γερμανία πριν από τον πόλεμο:

Το πρώτο ήταν μια λογική διεύρυνση της σκηνής, το ραδιόφωνο γίνεται αντιληπτό σαν θέατρο για τυφλούς. Το δεύτερο οδηγούσε το ραδιοφωνικό «θέατρο» πέρα από το ανέβασμα έργων για τυφλούς και επιζητούσε την ανάπτυξη μιας ευφάνταστης λογοτεχνίας γραμμένης αποκλειστικά για το νέο μέσο. Το τρίτο εννοούσε κάτι ακόμα ευρύτερο: τη ραδιοφωνική τέχνη ως ακουστική τέχνη, μια ριζοσπαστική και βραχύβια ρήξη με τις λογοτεχνικές συμβάσεις [...]

(Cory 1992: 334)

Αν και υπάρχουν εξαιρετικά παραδείγματα και από τα τρία είδη, εδώ θα σταθούμε στο τρίτο είδος, διότι αυτό είναι ουσιαστικά ο προπομπός της πειραματικής ραδιοφωνικής τέχνης της δεκαετίας του 1960. Θα πρέπει να σημειωθεί όμως ότι το είδος αυτό δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση (α) λόγω του υψηλού κόστους που απαιτούνταν για την παραγωγή τέτοιων Hörspiele, (β) λόγω περιορισμένων τεχνικών μέσων, (γ) λόγω του μικρού ραδιοφωνικού κοινού, καθώς το ραδιόφωνο ως μέσο δεν είχε ακόμη αποκτήσει τη διάδοση που είχε στα μέσα της δεκαετίας του '30, (δ) λόγω της πρωτοποριακής έλλειψης αφηγηματικού ιστού, δηλαδή της νέας ηχητικής γλώσσας με την οποία δεν είχε εξοικειωθεί το κοινό, και τέλος (ε) λόγω πολιτικών λόγων, καθώς η avant-garde ήταν συνώνυμη της αντιπολίτευσης και ειδικά μετά το 1933 οι καλλιτέχνες εκδιώχθηκαν, φυλακίστηκαν ή εξαναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τη χώρα (Cory 1992: 342-343).

Εδώ πρέπει να επισημανθούν δύο πράγματα. Πρώτον, οι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το ραδιόφωνο είχαν ήδη ασχοληθεί με άλλα μέσα, κυρίως τον κινηματογράφο, άρα και η αισθητική τους όπως θα φανεί παρακάτω επηρεάστηκε από το υπόβαθρό τους. Δεύτερον, εκτός από τη δημιουργία ραδιοφωνικής τέχνης, οι καλλιτέχνες ανέπτυξαν παράλληλα και τις δικές τους θεωρίες σχετικά με την τέχνη του ραδιοφώνου. Για τις θεωρίες αυτές θα μιλήσουμε συνολικά στην ενότητα 3.6.3.

Ως πρώτο παράδειγμα πειραματικού Hörspiel, και Hörspiel γενικότερα, αναφέρεται το [Zauberei auf dem Sender](#) (*Μαγεία στο Ραδιόφωνο*) του Hans Flesch από το 1924 (Cory 1992: 339, Glandien 2000: 170, Breitsameter 2007: 60). Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, ένας μάγος καταλαμβάνει ένα ραδιοφωνικό σταθμό και φέρνει φωνές από το πουθενά. Με αυτόν τον τρόπο ο Flesch καταφέρνει σε κάποια σημεία του έργου να σπάσει την κλασική αφήγηση μέσα από διακοπές στην αφηγηματική ροή, διάφορες ηχητικές μεταλλαγές μουσικών αποσπασμάτων, καθώς και φέρνοντας στο προσκήνιο ήχους διάφορων ειδών. Επίσης, το έργο του, λόγω της υπόθεσής του, μπλέκει σε μεγάλο βαθμό το αφηγηματικό με το πραγματικό, αφού η υπόθεση εκτυλίσσεται σε έναν ραδιοφωνικό σταθμό. Για τον ίδιο λόγο, το έργο είναι καθαρά ραδιο-γενές και όχι απλά μια μεταφορά ενός θεατρικού έργου στο ραδιόφωνο. Επιπλέον, μέσα στο έργο προβάλλεται εμμέσως η αντίθεση ανάμεσα στο ραδιόφωνο που μεταδίδει ένας και στο ραδιόφωνο που μεταδίδουν πολλοί, ένα κεντρικό ζήτημα της μεταγενέστερης ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά και κάτι που όπως είδαμε επεσήμανε την ίδια εποχή ο Brecht (βλ. 3.5.3, σελ.).

Την ίδια χρονιά ο Hans Bodienstadt πειραματίστηκε με τα *Hörbilder*, δηλαδή ηχητικά πορτραίτα πόλεων. Χρησιμοποίησε δηλαδή το αστικό ηχοτοπίο ως υλικό για μια αφηρημένη παρουσίαση του αστικού τοπίου. Χαρακτηριστικοί είναι οι τίτλοι *Die Straße* (*Ο Δρόμος*) και *Hamburger Hafen* (*Το Λιμάνι του Αμβούργου*).

Σύμφωνα με τον ίδιο, «ένα δωμάτιο μεγάλο ή μικρό, ένα θέατρο, μια αίθουσα συναυλιών, ένα στάδιο, το πόντιουμ ενός ομιλητή, μια τάξη, ένα εργοστάσιο, ένας δρόμος, ένα πλοίο, ένας ζωολογικός κήπος [...] όλος ο κόσμος προσφέρεται σαν στούντιο» (Döhl 1988: 127, όπως αναφέρεται στο Cory 1992: 339). Δύο χρόνια αργότερα, ο Bodenstedt επέκτεινε το αστικό τοπίο σε ένα μεγαλύτερο ακουστικό πορτραίτο, το οποίο ονόμασε *Der Herr der Erde (Ο Άρχοντας του Κόσμου)* (Cory 1992: 339). Στο ίδιο μήκος κύματος ο Alfred Braun συνέθεσε το έργο *Der tönende Stein (Η Ηχώσα Λίθος)*, το οποίο ονόμασε χαρακτηριστικά «ακουστικό φιλμ». Γίνεται φανερή η προσπάθεια εφαρμογής των κινηματογραφικών τεχνικών στο ραδιόφωνο, δηλαδή ένα είδος ηχητικού κινηματογράφου. Η τάση αυτή έχει να κάνει με τις τεχνικές σύνθεσης, δηλαδή τη χρήση κινηματογραφικού φιλμ για την επεξεργασία του υλικού, και συνοδεύεται από αντίστοιχες θεωρητικές θέσεις. Ωστόσο, τα πρώιμα αυτά παραδείγματα δεν έχουν διασωθεί, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να μελετήσουμε επαρκώς την αισθητική τους.<sup>23</sup>

Κυριότερο και πιο πολυσυζητημένο παράδειγμα στη βιβλιογραφία είναι το *Weekend*, του Walter Ruttmann. Αυτό το έργο, που συντέθηκε το 1928 και μεταδόθηκε το 1930, συνοψίζει ένα Σαββατοκύριακο σε 11 λεπτά μέσα από ένα γρήγορο μοντάζ ήχων, τους οποίους συνέλεξε ο Ruttmann. Για τον Ruttmann, που ήταν ζωγράφος και σκηνοθέτης, το έργο αυτό ήταν σαν μια κινηματογραφική ταινία χωρίς εικόνα και δημιουργήθηκε στην ίδια βάση με την ταινία του *Berlin: Die Symphonie der Großstadt* (η οποία ήταν με εικόνα και χωρίς ήχο). Το γεγονός ότι το έργο έχει διασωθεί,<sup>24</sup> μας επιτρέπει να το εξετάσουμε αναλυτικότερα, και βοήθησε τους μεταπολεμικούς θεωρητικούς του *neues Hörspiel* να συνδέσουν ξανά το νήμα της προπολεμικής με τη μεταπολεμική ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, το οποίο μετά από μια τόσο παραχώδη περίοδο (1933-1945) είχε βίαια κοπεί.

Στις βασικές αισθητικές αρχές του *Weekend*, που προέρχονται από τον κινηματογράφο, είναι οι σύντομοι ήχοι και το γρήγορο μοντάζ. Οι ήχοι εναλλάσσονται και διακόπτονται με έναν τρόπο που μας θυμίζει έντονα τη μεταπολεμική *musique concrète*. Το έργο είναι δομημένο σε 6 «κινήσεις», οι οποίες ακολουθούν τη χρονική ροή ενός τυπικού Σαββατοκύριακου. Πρόκειται για τις: (1) Η Τζαζ της Εργασίας (0'00''-2'43''), (2) Τέλος εργάσιμης μέρας (2'43''-4'43''), (3) Ταξίδι στην ύπαιθρο (4'43''-5'20''), (4) Ποιμενική (5'20''-10'11''), (5) Επιστροφή στη δουλειά (10'11''-10'55''), (6) Η Τζαζ της Εργασίας (10'55''-11'10'') (*Film-Kurier* 1930: τ.41, όπως αναφέρεται στο Goergen 1989: 130). Η αισθητική του Ruttmann έχει κινηματογραφική αφετηρία, δηλαδή έχει στο μυαλό του εικόνες, τις οποίες όμως περιγράφει ακουστικά.

Συνεπώς, το *Weekend* έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά:

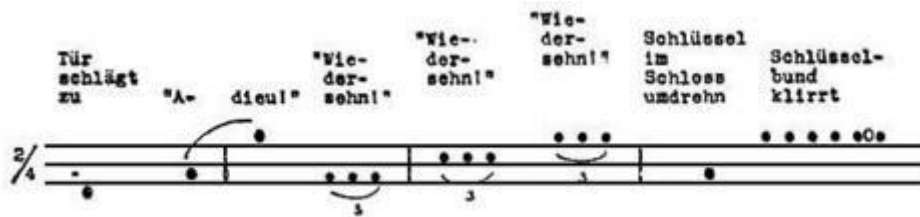
- α) Οι ήχοι που χρησιμοποιεί είναι αναφορικοί, δηλαδή ο δημιουργός του έργου περιμένει από τον ακροατή να αναγνωρίσει τις πηγές τους και
- β) Υπάρχει παρόλα αυτά μια μουσική αισθητική στη συνάρθρωση των ήχων αυτών κατά τη διάρκεια του μοντάζ. Έτσι παρατηρούμε ρυθμούς να παράγονται από τα μηχανήματα του εργοστασίου, ρυθμούς εναλλαγής και επαναφοράς του υλικού, ηχοχρωματικές συνδέσεις με καμπάνες, κουδούνια προβάτων και τσουγκρίσματα ποτηριών κλπ.

Επομένως, στο έργο αυτό υπάρχει κάποιου είδους εξιστόρηση (*storytelling*), η οποία όμως γίνεται μόνο με ήχους, χωρίς τη βοήθεια του λόγου. Ο ήχος αποκτά τη θέση του «ομιλητή», αποκτά τη λειτουργική θέση του λόγου. Επομένως, ο Ruttmann, από τη μία πλάθει μια «ιστορία» με αφήγηση, με επικοινωνιακό περιεχόμενο (τα συμβάντα ενός Σαββατοκύριακου), πλην όμως διαχειρίζεται το ραδιοφωνικό υλικό δημιουργικά μέσω της αποκλειστικής χρήσης ήχων και της απουσίας ομιλίας για τη μετάδοση του περιεχομένου. Τελικά και η ίδια η «ιστορία» ενώ έχει αρχή-μέση και τέλος, δεν έχει ηθοποιούς, χαρακτήρες και δραματική εξέλιξη με την κλασική έννοια, αλλά «στιγμές» από ένα Σαββατοκύριακο. Το πρώιμο αυτό παράδειγμα ραδιοφωνικής τέχνης μας δείχνει ήδη κάποιες από τις εναλλακτικές δυνατότητες που υπάρχουν για αφηγηματική οργάνωση και νοηματοδότηση του ηχητικού περιεχομένου ενός ραδιοφωνικού έργου.

<sup>23</sup> Το *Zauberei auf dem Sender* δεν ηχογραφήθηκε, αλλά επιτελέστηκε ζωντανά, όπως συνηθίζονταν με τα μέσα της εποχής. Το σενάριο του εκδόθηκε αμέσως μετά την μετάδοσή του στο περιοδικό *Funk* (Hans Fleisch. (1924). *Zauberei auf dem Sender: Versuch einer Rundfunkgroteske*. *Funk* 1/35: 543-546). Βάσει αυτού του σεναρίου έχουν γίνει δύο αναδημιουργίες του έργου από την Hessischer Rundfunk (1962: <https://www.lmz-bw.de/medien-und-bildung/medienwissen/audio/hoerspiel/zauberei-auf-dem-sender/> και 1974) (Gilfillan 2009: 185)

<sup>24</sup> Μετά τον πόλεμο θεωρείτο ότι είχε χαθεί όπως και τα υπόλοιπα «ακουστικά φιλμ», αλλά έγινε η ανακάλυψή του το 1978.





Εικόνα 3.4 Απόσπασμα από την παρτιτούρα του *Weekend*.

(Πηγή: Goergen, Jeanpaul. (1994). *Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica, Massenmedien und Kommunikation* 89)

Ένα τελευταίο έργο αυτής της περιόδου, είναι το *Hallo! Hier Welle Erdball!!* (Γεια σας! Εδώ Ράδιο-Γη!!), του Friedrich Walther Bischoff, που συντέθηκε με την ίδια κινηματογραφική τεχνική το 1928 επίσης. Ο Bischoff το ονόμασε «ηχητική συμφωνία», κάτι που μας προϋδεάζει για την αισθητική του και συνδέει όλα τα έργα που έχουν αναφερθεί στη βάση της χρήσης των ήχων του κόσμου και στη δημιουργική χρήση της δυνατότητας του ραδιοφώνου να ταξιδεύει στο χρόνο και στο χώρο, αλλά και σε μια δημιουργική σύγχυση των ορίων τέχνης και ενημέρωσης (Cory 1992: 341-342).

Θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ δύο ακόμα παραδείγματα από αυτήν την περίοδο. Είναι το *Der Lindberghflug* (1929) των Brecht, Hindemith και Weill, που αναφέρθηκε στην ενότητα 3.5.3 (βλ. σελ.), καθώς και τα *Hörmodelle* (Μοντέλα Ακρόασης) του Walter Benjamin, τα οποία μεταδόθηκαν μεταξύ 1931 και 1932, και είχαν περισσότερο διδακτικό χαρακτήρα, παρά καλλιτεχνικό. Αποτελούν ωστόσο μια πτυχή της πειραματικής ραδιοφωνίας στη Γερμανία του μεσοπολέμου (Cory 1992: 346).

### 3.6.2 Το προπολεμικό πειραματικό Hörspiel: Θεωρίες για τη ραδιοφωνική τέχνη

Η παραγωγή ραδιοφωνικής τέχνης στη Γερμανία συνοδεύθηκε και από μια παράλληλη διατύπωση θεωρητικών θέσεων σχετικά με την ταυτότητα της ραδιοφωνικής τέχνης. Οι θεωρητικές θέσεις – σε αντίθεση με τις σύγχρονές τους, πλην στραμμένες στην ουτοπία, που εξετάσαμε στο υποκεφάλαιο 3.5 – για πρώτη φορά βρίσκονται προς την κατεύθυνση του ορισμού του περιεχομένου και της αισθητικής μιας αυτόνομης ραδιοφωνικής τέχνης. Αν και δεν μπορούμε να πούμε ότι εφαρμόστηκαν όπως διατυπώθηκαν, δεν αποτελούν φουτουριστικές ουτοπίες, αλλά περισσότερο μια προσπάθεια οργάνωσης του ραδιοφώνου ως καλλιτεχνικού μέσου. Κατά συνέπεια αποτελούν μια πρώιμη σχηματοποίηση των καλλιτεχνικών προσπαθειών που αναφέρθηκαν προηγουμένως σε μία κοινή βάση, αυτή μιας «αυτόνομης» ραδιοφωνικής τέχνης.

Μια από τις πρώτες θεωρητικές διατυπώσεις είναι αυτή του Kurt Weill, ο οποίος μίλησε το 1926 για μια αξιοποίηση του ραδιοφώνου πέρα από την «αναπαραγωγή παλαιότερων καλλιτεχνικών επιτευγμάτων». Σύμφωνα με τον Weill, «[η] καλλιτεχνική σημασία του ραδιοφώνου μπορεί να ειπωθεί μόνο στα πλαίσια της ανάπτυξης προς αυτό το ξεχωριστό είδος ραδιοφωνικής τέχνης, και με κανέναν τρόπο ως μια συνέχεια του επικρατούντος συναυλιακού συστήματος» (Weill 1993[1926]: 27). Ο Weill, ο οποίος ήταν ενήμερος για όλες τις εξελίξεις γύρω από τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής του, παραλλήλισε τις προσδοκίες του για καλλιτεχνική χρήση του μέσου με την αντίστοιχη αξιοποίηση του κινηματογραφικού μέσου στα πλαίσια του απόλυτου κινηματογράφου,<sup>25</sup> κάνοντας λόγο για μια «απόλυτη ραδιοφωνική τέχνη».

Ακριβώς όπως η ταινία εμπλούτισε τα οπτικά μέσα έκφρασης, έτσι και τα ακουστικά μέσα πρέπει να πολλαπλασιαστούν απρόβλεπτα μέσω της ραδιοφωνίας. Η «ακουστική αργή κίνηση» πρέπει να επινοηθεί - και πολλά άλλα. Και όλα αυτά θα μπορούσαν τότε να οδηγήσουν σε μια απόλυτη ραδιοφωνική τέχνη. (Weill 1928, όπως αναφέρεται στο Freire 2004: 25)

Για την τέχνη αυτή έθετε ήδη κάποιες βάσεις λέγοντας ότι δεν θα αποτελείται μόνο από μουσική και λογοτεχνία, αλλά μπορεί να συμπεριλάβει και την ακουστική αναπαράσταση της φύσης, καθώς και άλλους

<sup>25</sup> Ο απόλυτος κινηματογράφος βασιζόταν σε αφηρημένα κινούμενα σχήματα και χρώματα, ως μια μορφή κινούμενης αφηρημένης ζωγραφικής ή οπτικής μουσικής.

ήχους που δεν έχουν ακόμα επινοηθεί. Ειδική μνεία γίνεται από τον Weill και στο Hörspiel, το οποίο θεωρεί ως ξεχωριστό είδος από το παραδοσιακό θέατρο, «με τους δικούς του νόμους και σύμφωνα με συγκεκριμένους στόχους του ραδιοφωνικού χώρου» (Weill 1928, όπως αναφέρεται στο Freire 2004: 25). Για τον Weill, η ραδιοφωνική τέχνη δεν πρέπει να έχει τα μειονεκτήματα του εξπρεσιονισμού και του απόλυτου κινηματογράφου, δηλαδή τον συμβολισμό, με άλλα λόγια τη συμβολική σημασία των αφηρημένων μορφών. Στη ραδιοφωνική τέχνη του Weill, δεν είναι απαραίτητο «ότι κάποιος πρέπει να «σκεφτεί κάτι» σε κάθε ηχητικό κομμάτι» ή ότι υπάρχει κάποια σύνδεση «δραματικού ή ειδυλλιακού χαρακτήρα» (ibid.: 25-26). Κατά κάποιον τρόπο, ο Weill κάνει ένα βήμα προς την αναγωγική ακρόαση είκοσι χρόνια πριν από τον Schaeffer, χωρίς ωστόσο να μπορεί να εφαρμόσει στην πράξη τις θεωρίες του, παρ' ό,τι ισχυρίζεται ότι υπάρχουν οι προϋποθέσεις (Weill 1993[1926]: 27). Εγκαινιάζει ωστόσο ένα είδος αισθητικής θεωρίας για μια μελλοντική τέχνη, η οποία λόγω των συνθηκών δεν βρήκε τη συνέχειά της, ούτε και καθιερώθηκε σε θεωρητικό επίπεδο μεταπολεμικά. Παρακάτω φαίνεται όμως η πρωτοπορία του Weill ακόμα και από την ορολογία που χρησιμοποιεί:

Αλλά πώς θα πρέπει η μελωδία να γίνει μια απόλυτη ακουστική τέχνη [Hörkunst], η οποία δεν ονομάζεται μουσική, που οι θόρυβοι ή οι ήχοι θα μπορούσαν να αντικαταστήσουν τη μελωδία σε ένα τόσο τέλειο μέτρο, έτσι ώστε ένα χρονικό διάστημα να μπορεί να γεμίσει με την πιο έντονη εμπειρία; Εδώ τελειώνει η δύναμη της φαντασίας μας, εδώ θα εισαχθεί η νέα δημιουργική δύναμη της προσωπικότητας, η οποία θα ανυψώσει όλες τις προσπάθειες που πέρασαν από το στοιχειώδες πείραμα στην καθαρή σφαίρα της τέχνης. (Weill 1928, όπως αναφέρεται στο Freire 2004: 27)

Αργότερα, το 1929 ο Hans Flesch σε ένα άρθρο σχετικά με τη «ραδιοφωνική μουσική» (Runfunkmusik) προσπάθησε με τη σειρά του να διαχωρίσει τη ραδιοφωνική τέχνη από τη μουσική, η οποία ως τότε ήταν η μόνη ηχητική τέχνη:

Ίσως η έκφραση “μουσική” να μην είναι καθόλου σωστή τώρα πια. Ίσως τα ειδικά χαρακτηριστικά των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, της διαδικασίας μετατροπής τους πάλι σε ακουστικά κύματα, να δημιουργήσουν, σε μελλοντικό χρόνο, κάτι καινούριο. Κάτι που έχει να κάνει με τον ήχο, αλλά όχι με τη μουσική. (Flesch 1930, όπως αναφέρεται στο Hagen 2003: 282)

Ο Ruttmann επίσης διατύπωσε τις δικές του θεωρίες για τη ραδιοφωνική τέχνη στο άρθρο του «Neue Gestaltung von Tonfilm und Rundfunk: Programm einer photographischen Hörkunst» (Νέος Σχεδιασμός των Ακουστικών Φίλμ και του Ραδιοφώνου: Πρόγραμμα μιας Φωτογραφικής Ακουστικής Τέχνης), το οποίο εκδόθηκε τον Οκτώβριο του 1929. Σύμφωνα με τον Ruttmann, από τη στιγμή που η «διαδικασία φωτογράφισης ακουστικών φαινομένων» γίνεται μέσω της κινηματογραφικής κάμερας, «το ακουστικό μοντάζ διαθέτει τις ίδιες δυνατότητες με το μοντάζ μιας κινηματογραφικής ταινίας» (*Film-Kurier* 1929: τ.11 (v.255), όπως αναφέρεται στο Goergen 1994: 25)

Ο Ruttmann, όπως και οι Weill και Flesch, συμπεριλαμβάνει ως υλικό του κάθε ήχο και δεν περιορίζεται στη μουσική ή τον λόγο. Με σαφήνεια εξάλλου συζητά για μία τέχνη καθαρά ηχητική η οποία θα αξιοποιεί τα κινηματογραφικά μέσα, το ραδιόφωνο και το γραμμόφωνο:

Κάθε τι ακουστό σε όλο τον κόσμο μετατρέπεται σε υλικό. Αυτό το άπειρο υλικό είναι τώρα μορφοποιήσιμο σε νέα αίσθηση σύμφωνα με τους νόμους του χρόνου και τα του χώρου. Γιατί όχι μόνο ο ρυθμός και οι δυναμικές θα υπηρετήσουν την συνθετική θέληση αυτής της νέας ακουστικής τέχνης, αλλά επίσης και ο χώρος με όλη την γκάμα ηχητικής ποικιλίας που εξαρτάται από αυτόν. Συνεπώς, ο δρόμος είναι ανοιχτός για μια τέλεια νέα ακουστική τέχνη – νέα ως προς τα μέσα της και ως προς το αποτέλεσμα της. Στην εφαρμογή της, αυτή η τέχνη κληρονομεί, αναζωογονεί και διευρύνει τα πεδία της μουσικής και του ηχητικού θεάτρου. Για τη δική της αποτίμηση, αξιοποιεί, πρώτα από όλα: το ραδιόφωνο και τον δίσκο. (Goergen 1994: 25-26)

Ο Rudolf Arnheim, τέλος, στο έργο του *Rundfunk als Hörkunst* (Το Ραδιόφωνο ως Ακουστική Τέχνη), από το 1933,<sup>26</sup> ασχολείται με τα βασικά τεχνικά ζητήματα της ραδιοφωνικής πρακτικής, πάντοτε όμως σε ένα πλαίσιο αντίληψης του ραδιοφωνικού περιεχομένου από τον ακροατή. Για τον Arnheim, ο στόχος του ραδιοφώνου πρέπει να είναι η δημιουργία αισθητικά άρτιων εκπομπών, οι οποίες θα βασίζονται μόνο στον ήχο και θα απαιτούν από τον ακροατή μόνο ακουστική αντίληψη. Ουσιαστικά θέτει τις βάσεις για μια καθαρά ηχητική τέχνη του ραδιοφώνου, καθώς διαπιστώνει ότι οι θόρυβοι και ο λόγος «είναι πρώτα και κύρια ήχοι, και είναι αυτή η αισθητική ενότητα που κάνει δυνατή μια ηχητική τέχνη» (Arnheim 1936: 28).

Στο μυαλό του βέβαια έχει μια «μουσικοποίηση» των ήχων του ραδιοφώνου, δηλαδή μια αξιοποίησή τους και οργάνωσή τους με βάση καλλιτεχνικά, σχεδόν μουσικά κριτήρια (Arnheim 1936: 30, 33-34). Επίσης είναι προπομπός του Schaeffer, όταν διατυπώνει απόψεις αντίθετες προς την αναγνώριση των ήχων (ibid.: 35) και σχετικές με τα «εκφραστικά χαρακτηριστικά» των ήχων, οι οποίες θυμίζουν έντονα τις ηχητικές ποιότητες των ηχητικών αντικειμένων.

Τα πιο στοιχειώδη ηχητικά εφέ, ωστόσο, δεν αποτελούνται από τη μετάδοση σε μας της σημασίας του προφορικού λόγου, ή των ήχων τους οποίους γνωρίζουμε στη ζωή μας. Τα «εκφραστικά χαρακτηριστικά» του ήχου μας επηρεάζουν με έναν πολύ πιο άμεσο τρόπο, κατανοητό χωρίς καμία εμπειρία μέσω της έντασης, του τονικού ύψους, του διαστήματος, του ρυθμού και της ρυθμικής αγωγής, ιδιοτήτων του ήχου που ελάχιστα έχουν να κάνουν με την αντικειμενική σημασία της λέξης ή του ήχου. (Arnheim 1936: 29)

Επιπλέον καλεί για τη χρήση του κινηματογραφικού φιλμ, το οποίο επιτρέπει καλύτερο έλεγχο του υλικού και μέσω του μοντάζ τον πλήρη έλεγχο της διαδοχής και υπέρθεσης των επί μέρους ήχων, κάτι που στην εποχή του γινόταν ζωντανά στο στούντιο (Arnheim 1936: 132). Δεν φτάνει ωστόσο στη διατύπωση μιας θεωρίας τόσο ριζοσπαστικής όσο αυτή του Schaeffer. Τέτοιες θεωρίες διατυπώθηκαν στα πλαίσια του Hörspiel μόνο μεταπολεμικά (βλ. Κεφάλαιο 4).

Από όλες τις παραπάνω θεωρίες, συμπεραίνουμε ότι για πρώτη φορά έχουμε πιο συγκεκριμένες προτάσεις και ιδέες για μια ξεχωριστή και αυτόνομη ραδιοφωνική τέχνη. Καθώς όμως βρισκόμαστε ακόμη στην «παιδική ηλικία» του ραδιοφώνου, σε πολλές περιπτώσεις η ραδιοφωνική τέχνη, η οποία προτείνεται, περιλαμβάνει και πρακτικά θέματα «συμβατικής» παραγωγής, τα οποία σήμερα έχουν λυθεί. Επιπλέον, παρ' ό,τι οι πρώτοι αυτοί ορισμοί της ραδιοφωνικής τέχνης δεν κατάφεραν να εγκαθιδρύσουν μια παράδοση, η ανακάλυψή τους εκ νέου τις δεκαετίες 1980-1990 διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την αισθητική και την ιστορική προοπτική της ραδιοφωνικής τέχνης.

### 3.6.3 Paul Deharme: Proposition d'un art radiophonique (1928): Θεωρία και πράξη

Στη Γαλλία πριν τον πόλεμο υπάρχει ένα κείμενο, το οποίο όπως τα περισσότερα κείμενα αυτής της περιόδου, παρέμεινε άγνωστο και δεν επηρέασε καθόλου τις μεταπολεμικές εξελίξεις. Πρόκειται για το «Proposition d'un art radiophonique» του Paul Deharme (1928), το οποίο συνδέει σε ένα βαθμό τη ραδιοφωνική τέχνη με το σουρεαλισμό. Ο Deharme συνδέθηκε με τους σουρεαλιστές, αλλά ασχολήθηκε και με τα θέματα του ραδιοφωνικού θεάτρου, με τη ραδιοφωνική διαφήμιση και γενικά με τη ραδιοφωνική παραγωγή. Ωστόσο, η αφετηρία της «ραδιοφωνικής τέχνης» του Deharme είναι ο σουρεαλισμός, καθώς το ραδιόφωνο μπορεί να προσεγγίσει το υποσυνείδητο των ακροατών άμεσα:

Έχω πειστεί ότι τα μυαλά της σημερινής εποχής έχουν ανάγκη για μια φαντασία και έναν λυρικό μετασχηματισμό που δεν μπορούν να ικανοποιηθούν από καμία συμβατική ή ακόμα και πρόσφατη μορφή τέχνης, εκτός από τη ραδιοφωνική τέχνη. [...] Μου φαίνεται ότι τα κύματα του ραδιοφώνου, μακρινά και μυστηριώδη όπως οι πηγές της σκέψης μας, μπορούν και πρέπει να θρέψουν τη φαντασία μας με τη νέα έμπνευση που της αξίζει. [...] Κάτω από τις συνθήκες τις οποίες πρόκειται να εξηγήσω, το ραδιόφωνο θα καταστεί

<sup>26</sup> Το βιβλίο επανεκδόθηκε το 1979 (München: Hanser) και το 2001 (Suhrkamp). Μεταφράστηκε στα αγγλικά και κυκλοφόρησε το 1936 ως *Radio* (London: Faber & Faber). Οι αναφορές και τα παραθέματα έχουν γίνει από την αγγλική έκδοση.

ικανό να προκαλέσει εικόνες στο πνεύμα του ακροατή, ανάλογες με αυτές των ονείρων. (Deharme 2009[1928]: 405-406)

Με βάση τις θεωρίες του, ο Deharme συνέθεσε τα πρώτα έργα ραδιοφωνικής τέχνης στη Γαλλία, τρία ραδιοφωνικά θεατρικά, τα εξής: *Un Incident au Pont du Hibou* (Ένα Περιστατικό στη Γέφυρα της Κουκουβάγιας) (1928), *La Grande Complainte de Fantômas* (Ο Μεγάλος Θρήνος του Φαντομά) σε συνεργασία με τους Robert Desnos και Alejo Carpentier και με τη μουσική του Kurt Weill και τον Antonin Artaud στον ομώνυμο ρόλο (1933), και τέλος το *L'île des Voix* (Το Νησί των Φωνών), βασισμένο στην *Καταιγίδα* του Shakespeare και τοποθετημένο στην Πολυνησία (1934).

Και τα τρία βασίζονται στη φαντασία του ακροατή και στην πρόκληση ονείρων σε αυτούς. Με λίγα λόγια, εδώ αξιοποιείται η αιθέρια ακουστική ιδιότητα του ραδιοφώνου, η *ασώματη φωνή*, με έναν τρόπο που προσπαθεί να επικοινωνήσει απευθείας στο υποσυνείδητο των ακροατών.

Το όνειρο δεν είναι πλέον η πηγή του έργου, αλλά ο στόχος. Η ημι-ύπνωση δεν χρησιμοποιείται πλέον ως δημιουργική κατάσταση, αλλά ως κατάσταση αποδοχής. Το αυτόματο παιχνίδι των σχέσεων, η γονιμοποίηση από το υποσυνείδητο υλικό με εικόνες που δημιουργούνται στο ασυνείδητο, δεν εναπόκειται πλέον απαραίτητα στον συγγραφέα, αλλά στο κοινό (Rosati 2021: 53)

Παράλληλα, ο Deharme ίδρυσε το 1932 μια εταιρεία, την Foniric, από τις λέξεις *phonique* και *onirique*, και προσέλαβε σε αυτήν τους Desnos και Carpentier. Μετά το θάνατο του Deharme σε ατύχημα το 1934, οι δύο του συνεργάτες συνέχισαν τη λειτουργία της Foniric και έχουμε κάποια παραδείγματα σουρεαλιστικής τέχνης, όπως το *Le clef des Songes* (Το Κλειδί των Ονείρων) (1938-39), στο οποίο δραματοποιούσαν αφηγήσεις ονείρων που αποστέλλονταν από τους ακροατές και τέλος το *Aller de l' Avant* (Προχώρα), στο οποίο μαζί με τον ποιητή Jacques Prévert αυτοσχεδίαζαν ποιήματα με τη μέθοδο της αυτόματης γραφής (Rosati 2021: 53-54).

Παρά το γεγονός ότι μετά τον πόλεμο το κείμενο του Deharme ξεχάστηκε, θα δούμε ότι συνεργάτες του, όπως ο Antonin Artaud, αλλά και οι ποιητές της ηχητικής ποίησης συνδέουν σε ένα βαθμό τις προπολεμικές προσπάθειες με την μεταπολεμική επανεκκίνηση.

### 3.6.4 Το έργο του John Cage

Ο John Cage θεωρείται εισηγητής της πειραματικής μουσικής, αλλά παράλληλα και της ηχητικής τέχνης. Τα κείμενά του και τα έργα του συναντώνται και σε μουσικές εκδόσεις, αλλά και στις εκδόσεις για την ηχητική τέχνη.<sup>27</sup> Οι θεωρίες του Cage για την απελευθέρωση του ηχητικού υλικού έχουν επηρεάσει τους Αμερικανούς ηχητικούς καλλιτέχνες και αυτό φαίνεται από την πολύ συχνή αναφορά σε αυτές στην αρθρογραφία και βιβλιογραφία (βλ. Dyson 1992, Weiss 1995, Kahn 1999).

Ο John Cage, που ήδη πριν από τον πόλεμο είχε κάνει λόγο για χρήση της σιωπής και του θορύβου στη μουσική, ακολουθεί μια πορεία που συνδέει τον ήχο «πρώτα με τη σιωπή, μετά με τα αντικείμενα, και τέλος με την τεχνολογία» και τον τοποθετεί «πρώτα στην ορχήστρα, μετά στο καθιστικό, και τέλος, [...] στη φαντασία.» (Dyson 1992: 379). Στο έργο του *Imaginary Landscape No.1* ο Cage φθάνει σε αυτό το τρίτο στάδιο χρησιμοποιώντας δοκιμαστικούς δίσκους με χαρακτηριστικούς τόνους για δοκιμές ορθής λειτουργίας των συστημάτων ηχητικής αναπαραγωγής, αλλά κυρίως μεταδίδοντας τους ήχους αυτούς από ένα ραδιοφωνικό στούντιο στην αίθουσα συναυλιών, με αποτέλεσμα το έργο αυτό να κατατάσσεται τόσο στην πειραματική μουσική όσο και στη ραδιοφωνική τέχνη.

Οι πειραματισμοί του Cage με το ραδιόφωνο ξεκινούν με το *Imaginary Landscape No.1* (1939), για πιάνο, κινέζικο κύμβαλο και δύο δοκιμαστικούς δίσκους με ημιτονοειδείς ήχους, οι οποίοι εκτελούνταν σε διάφορες ταχύτητες. Όλοι αυτοί οι ήχοι μεταδίδονταν μέσω ενός ραδιοφωνικού στούντιο στην αίθουσα συναυλιών, επομένως ο Cage «μετέτρεψε όχι μόνο τους δίσκους, αλλά ολόκληρο το ραδιοφωνικό στούντιο σε μουσικό όργανο» (Dyson 1992: 379).

Ο John Cage, στην προσπάθειά του να ιδρύσει ένα κέντρο πειραματισμού, ήρθε σε επαφή με τον ραδιοφωνικό σταθμό CBS, όπου συνέθεσε τη μουσική για το ραδιοφωνικό θεατρικό *The City Wears A Slouch*

<sup>27</sup> Αναφέρεται εδώ ενδεικτικά η επανέκδοση του “The Future of Music: Credo” (1937), στο *Sound by Artists* και στο *Audio Culture* (Cage 1990, 2004).

Hat (1942). Η αρχική του σκέψη ήταν να χρησιμοποιήσει ένα πλήθος ηχητικών εφέ, τα οποία «ήθελ[ε] να ανυψώσ[ει] [...] στο ύψος των μουσικών οργάνων» (όπως αναφέρεται στο Kahn 1999: 137), όμως οι τεχνικές δυσκολίες και το κόστος δεν του επέτρεψαν να πραγματοποιήσει τα σχέδια αυτά. Εν τέλει, συνέθεσε μέσα σε μία εβδομάδα μια νέα ηχητική επένδυση βασισμένη σε κρουστά όργανα, και δεν κατάφερε να προωθήσει τα σχέδιά του για το πειραματικό εργαστήριο. Το αποτέλεσμα είναι τα κρουστά όργανα να λειτουργούν και σαν μουσικό υπόβαθρο, αλλά και σαν ένα είδος ηχοπλαισίωσης.

Το ζήτημα της σύνδεσης μουσικής και ραδιοφωνικής τέχνης θα μας απασχολήσει εκτενέστερα στα κεφάλαια 4 και 5, όμως το παραπάνω παράδειγμα είναι ενδεικτικό μιας προφανέστερης σύνδεσης ηχητικής και ραδιοφωνικής τέχνης που δεν πηγάζει από τα ιστορικά και θεωρητικά κείμενα, αλλά από το γεγονός ότι προπολεμικά δεν υπάρχει διαμορφωμένη η έννοια της ραδιοφωνικής τέχνης. Συνεπώς ο πειραματισμός με τον ήχο και την ηχητική τεχνολογία ουσιαστικά περιλαμβάνει και το ραδιόφωνο και απασχολεί τους ίδιους καλλιτέχνες και κινήματα, άρα ακολουθεί και παρόμοια αισθητικά πρότυπα. Ακόμα και οι προτάσεις για μια αυτόνομη ραδιοφωνική τέχνη έχουν ως σημείο αφετηρίας την ηχητική τέχνη, τον πειραματικό κινηματογράφο, το θέατρο και την ηχητική ποίηση και δεν προκύπτουν *ex nihilo*.

### 3.6.5 Η περίπτωση του *The War of the Worlds* (1938)

Ένα από τα χαρακτηριστικά έργα που καταγράφονται στην ιστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου, αλλά και της ραδιοφωνικής τέχνης, είναι το *The War of the Worlds* που μεταδόθηκε στις 30 Οκτωβρίου 1938 από το δίκτυο CBS σε σκηνοθεσία Orson Welles. Ο Orson Welles, δραματοποίησε το μυθιστόρημα του H.G. Wells, το οποίο αναφερόταν στην εισβολή των αρειανών στη Νέα Υόρκη, ως μια ζωντανή ειδησεογραφική μετάδοση (breaking news), που περιλάμβανε συνεντεύξεις, εξωτερικά ρεπορτάζ και εξαιρετική αληθοφάνεια στα ηχητικά εφέ. Η αληθοφάνεια αυτή προκάλεσε τελικά πανικό σε μια σεβαστή μερίδα του ακροατηρίου με αποτέλεσμα να παραμείνει μέχρι σήμερα αρνητικά διάσημο το εν λόγω έργο. Ο πανικός βέβαια οφειλόταν και στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα ύστερα από τη διάσκεψη του Μονάχου, καθώς υπήρχε έντονος ο φόβος μιας νέας πολεμικής σύρραξης. Το ραδιόφωνο, το κύριο μέσο της εποχής, μέσω μιας καλλιτεχνικής καθαρά χρήσης του έδειξε εκείνη τη δεδομένη στιγμή πόση δύναμη είχε, αλλά παράλληλα άνοιξε και έναν δρόμο στους καλλιτέχνες για την αμφισβήτηση και ανατρεπτική αξιοποίηση αυτής της δύναμης και αυθεντίας, όπως έκανε και ο Welles.



**Εικόνα 3.5** Φωτογραφία του Orson Welles την ώρα που προσπαθεί να εξηγήσει στους δημοσιογράφους ότι κανένας από όσους εμπλέκονταν με την ιδέα της μετάδοσης του *The War of the Worlds* δεν είχε ιδέα ότι θα προκαλούσε πανικό.

(Πηγή: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orson\\_Welles\\_War\\_of\\_the\\_Worlds\\_1938.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orson_Welles_War_of_the_Worlds_1938.jpg))

### 3.6.6 Ηνωμένο Βασίλειο: πρώιμες προσπάθειες και ματαίωση

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, είδαμε ότι από νωρίς αναπτύχθηκε το ραδιοφωνικό θέατρο. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, ο βασικότερος εκπρόσωπος της προπολεμικής περιόδου, ο Tyrone Gunthrie ανέπτυξε το λεγόμενο Dramatic Control Panel, το οποίο ήταν ουσιαστικά μια πρώιμη προσπάθεια μίξης διαφόρων σημάτων από ηθοποιούς, μουσική και ηχητικά εφέ σε ζωντανό χρόνο και από περισσότερα από ένα στούντιο. Η χρήση του Dramatic Control Panel άνοιγε απευθείας νέους ορίζοντες και μια σειρά από δυνατότητες πέρα από το γνωστό στήσιμο σε ένα στούντιο και με περιορισμένα μικρόφωνα.

Ο Gunthrie αξιοποίησε το Dramatic Control Panel το 1929 για το *Squirrel's Cage*, στο οποίο χρησιμοποιούνται τέσσερα στούντιο ταυτόχρονα και γίνεται μίξη μεταξύ ηθοποιών, χορωδών, θορύβων και ορχήστρας. Οι σκηνές συνδυάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει μετάβαση από την οικεία φωνή σε μια πιο ρυθμική φωνή με μουσικά ιντερμέδια που σηματοδοτούν το υποσυνείδητο. Το έργο σημείωσε τεράστια επιτυχία και λειτούργησε χωρίς να έχει μια περιγραφική αφηγηματική μορφή (Hall 2015: 36).

Παρά τις δυνατότητές του και τις καλές κριτικές που απέσπασε, το Dramatic Control Panel σταμάτησε να χρησιμοποιείται το 1932 με πρωτοβουλία του Val Gielgud (επικεφαλής του τμήματος Θεάτρου), καθώς το βρήκε μη ικανοποιητικό και πολύ περίπλοκο, διότι απαιτούσε μεγάλες πρόβες για την ενορχήστρωση των στοιχείων (Shingler όπως αναφέρεται στο Hall 2015: 37). Αργότερα, ο Gunthrie έγραψε ότι η κατάργηση του Dramatic Control Panel οφειλόταν στο γεγονός ότι οι υπάλληλοι του *BBC* προτιμούσαν τον ασφαλή και άνετο ρόλο του δημοσίου υπαλλήλου παρά να είναι τολμηροί. (Hall 2015: 37).

### 3.6.7 Μεξικό και Λατινική Αμερική

Στο Μεξικό υπάρχει κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου μεγάλη κινητικότητα, καθώς από εκεί περνούν αρκετοί πρωτοποριακοί καλλιτέχνες. Μεταξύ αυτών οι Arthur Cravan, Tina Modotti, Edward Weston, D.H. Lawrence, André Breton, Antonin Artaud και Sergei Eisenstein. Δεν είναι τυχαίο ότι ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός στην ιστορία του Μεξικού στήθηκε από ένα λογοτεχνικό περιοδικό, το *El Universal Ilustrado*, το οποίο εξέδιδε ο Carlos Noriega Hope, και δημοσίευε σε αυτό τους πιο πρωτοποριακούς συγγραφείς της δεκαετίας του 1920. Επομένως, στο Μεξικό υπάρχει η μοναδική στον κόσμο ιδιορρυθμία που αφορά το περιεχόμενο της πρώτης ραδιοφωνικής μετάδοσης, το 1923, καθώς αυτή ήταν ένα φουτουριστικό ποίημα, το *TSH* (που σημαίνει *Telefonica sin hilos*, δηλαδή *Ασύρματη Τηλεφωνία*) από τον Manuel Maples Arce. Ο εικοσιτριτάχρονος Maples Arce ήταν ιδρυτής του καλλιτεχνικού και συνάμα πολιτικού κινήματος των *Estridentistas*, και στο ποίημα του εξυμνούσε το ραδιόφωνο (Hall 2015: 52).

Μεγάλη επίδραση στη ραδιοφωνική τέχνη είχε ο Alejo Carpentier, ο οποίος όπως είδαμε παραπάνω είχε αρχικά εργαστεί στη Γαλλία μαζί με τον Paul Deharme. Με την εμπειρία του αυτή πήγε στη συνέχεια στην Κούβα και τη Βενεζουέλα, όπου συνέχισε να προωθεί την υπόθεση της ραδιοφωνικής τέχνης, ακόμη και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Carpentier είχε ο ίδιος επηρεαστεί από τον σουρεαλισμό και έγραφε για τη «δημιουργία ενός θεάματος για το αυτί» (Brennan όπως αναφέρεται στο Hall 2015: 52). Επίσης, «όπως οι Φουτουριστές, έγραφε για τις ρυθμικές ποιότητες του ραδιοφωνικού ήχου: η φωνή θα έπρεπε να χρησιμοποιείται ως μια «ομιλούσα μηχανή» και ο διάλογος να είναι «αντι-ραδιοφωνικός» (ibid.), αν και όπως αναφέρει η Hall, οι παρατηρήσεις του αυτές ίσως έχουν να κάνουν λιγότερο με τον φουτουρισμό και περισσότερο με την αγάπη του για τη λατινοαμερικάνικη, αφρο-κουβανέζικη και τζαζ μουσική (Hall 2015: 52).

### 3.6.8 Συμπεράσματα

Τα παραπάνω παραδείγματα έργων και οι προπολεμικές θεωρίες πλαισιώνουν τις πιο πρόσφατες θεωρητικές απόψεις εκείνες που τονίζουν τον ηχητικό χαρακτήρα της ραδιοφωνικής τέχνης. Σύμφωνα με αυτές η ραδιοφωνική τέχνη είναι κομμάτι της ηχητικής τέχνης, η οποία με τη σειρά της ανήκει σε μια ευρύτερη κατηγορία τεχνών, τις τέχνες των μέσων (media arts).<sup>28</sup> Εδώ θα δούμε δύο απόψεις, την τοποθέτηση του Kahn σε σχέση με τα πρώιμα ηχητικά πειράματα που προαναφέρθηκαν, και τον ορισμό του Zurbrugg, που με αφετηρία την ηχητική τέχνη στην Αυστραλία κάνει την απαραίτητη σύνδεση ραδιοφωνικής και σύγχρονης ηχητικής τέχνης.

Ο Kahn αναφέρει:

<sup>28</sup> Ο συσχετισμός ραδιοφωνικής τέχνης με την ηχητική ποίηση έγινε στο υποκεφάλαιο 3.4.

στην προσπάθειά μου να υπογραμμίσω κάποια ευρύτερα γνωρίσματα της ιστορίας του ήχου και του ραδιοφώνου στην avant-garde, θα [...] προτείνω ένα σχήμα τριών προτύπων του ήχου που βρίσκεται σε χρήση στις τέχνες από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. (Kahn 1992a: 4)

Το ιστορικό σχήμα του Kahn είναι μια θεώρηση της ηχητικής τέχνης στη βάση μιας πορείας από το μοτίβο της δόνησης (vibration) σε αυτό της εγγραφής (inscription) και τέλος σε αυτό της μετάδοσης (transmission). Σε αυτή την πορεία η εγγραφή αναφέρεται στη μετατροπή του ήχου σε αντικείμενο και μέσω αυτής σε μία σειρά από δυνατότητες για τον χειρισμό του ήχου, δηλαδή σε μια ηχητική τέχνη πέρα από τη μουσική, ενώ το τρίτο στάδιο που βασίζεται στη μετάδοση είναι μια ξεκάθαρη αναφορά στη ραδιοφωνική τέχνη και τα ιδιαίτερα γνωρίσματά της. Αν και επιχειρείται ο διαχωρισμός της ραδιοφωνικής τέχνης μέσα από την αναφορά και σε άλλες ιδιότητες του ραδιοφώνου, όπως η εξ αποστάσεως επικοινωνία και η αποσωματοποίηση (disembodiment), το γενικότερο πλαίσιο συζήτησης ευνοεί μάλλον την ηχητική διάσταση του ραδιοφώνου και το συσχετισμό της ραδιοφωνικής τέχνης με άλλους πρώιμους καθαρά ηχητικούς πειραματισμούς (Kahn 1992a: 14-26).

Ο Zurbrugg, σε μια πιο «συγχρονική» και συστηματική παρά ιστορική-χρονολογική θεώρηση, ορίζει τη ραδιοφωνική τέχνη στο πλαίσιο της ηχητικής και αντίστροφα. Συγκεκριμένα διακρίνει τρεις βασικές κατηγορίες «ηχητικής» δημιουργικότητας.

Πρώτα ως ένα «προ-ραδιοφωνικό» είδος, η ηχητική τέχνη που δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο συνδυάζει ήχο, μουσική, λόγο και εικόνα, χρώμα και χειρονομία. Δεύτερον, ως ένα «καθαρά ραδιοφωνικό» είδος, που δημιουργείται σε χρόνο του στούντιο, η ηχητική τέχνη ενορχηστρώνει ήχο, μουσική και λόγο σε μια τέχνη αποκλειστικά για τα αυτιά. Τρίτον, ως ένα υβριδικό «μετα-ραδιοφωνικό» είδος, η ηχητική τέχνη συνδυάζει ήχο, μουσική, λόγο και εικόνα, χρώμα και χειρονομία τόσο σε πραγματικό χρόνο όσο και σε χρόνο του στούντιο σε διάφορες τεχνολογικές μεταδόσεις, εγκαταστάσεις και παραστάσεις. (Zurbrugg 1989)

Ο παραπάνω ορισμός τοποθετεί λοιπόν τη ραδιοφωνική τέχνη μέσα στην ηχητική τέχνη και τις τέχνες των μέσων (media arts) όχι πλέον ιστορικά, αλλά ως προς τα υλικά και μέσα που χρησιμοποιούνται. Επιπλέον η ηχητική τέχνη ορίζεται με βάση τη ραδιοφωνική τέχνη και όχι η ραδιοφωνική με βάση την ηχητική. Κατά κάποιον τρόπο ενυπάρχει το ζήτημα της εξέλιξης των τεχνολογικών μέσων, επομένως και η ηχητική τέχνη ως προϊστορία της ραδιοφωνικής, ενώ όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 8 η «εκτεταμένη» ραδιοφωνική τέχνη της δεκαετίας του 1990 παρουσιάζεται εδώ ως «μετα-ραδιοφωνική».

Το βασικό στοιχείο είναι πως η ιστορία της ηχητικής τέχνης ως προϊστορία της ραδιοφωνικής, δηλαδή στην ουσία η απελευθέρωση του θορύβου, μας ενδιαφέρει γιατί το ραδιόφωνο πραγματώνεται σε τρεις αφηγηματικές διαστάσεις: την ανθρώπινη φωνή, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση. Συνεπώς, οι εξελίξεις που ξεκινούν από τον Russolo είναι και αυτές που οδήγησαν στην καλλιτεχνική χρήση της μίας εκ των τριών διαστάσεων, αυτή της ειδικής ηχητικής επένδυσης.

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Arnheim, Rudolf. (1936). *Radio*. London: Faber & Faber
- Avraamov, Arseni. (1992). *The Symphony of Sirens (1923)*. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Brecht, Bertolt. (1991). *Το Ραδιόφωνο ως Μηχανισμός Επικοινωνίας: Λόγος για τη Λειτουργία του Ραδιοφώνου*. Στο Λιβιεράτος, Κώστας & Φραγκούλης, Τάκης (επιμ.). *Το μήνυμα του Μέσου: Η Έκρηξη της Μαζικής Επικοινωνίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- Breitsameter, Sabine. (2007). From Transmission to Procession: Radio in the Age of Digital Networks. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Bulgakowa, Oksana. (2008). [The Ear against the Eye: Vertov's Symphony. \*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung\* 2: 96-112.](#)
- Cage, John. (2004). The Future of Music: Credo. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Concannon, Kevin. (1990). Cut and Paste: Collage and the Art of Sound. Στο Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Cory, Mark E. (1992). Soundplay: The Polyphonous Tradition of German Radio Art. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Δράκος, Γεώργιος Δ. (1998). Ειδική Παιδαγωγική των Προβλημάτων Λόγου και Ομιλίας: Λογοπαideία – Λογοθεραπεία. Αθήνα: Περιβολάκι & Ατραπός.
- Dyson, Frances. (1992). The Ear that Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Freire, Sérgio. (2004). Uma arte sonora absoluta, que não se chama música, Segundo Kurt Weill (1925). Em Pauta 15(24).
- Glandien, Kersten. (2000). Art on Air: A Profile of New Radio Art. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate
- Goergen, Jeanpaul. (1994). Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica, *Massenmedien und Kommunikation* 89.
- Gordon, Mel. (1992). Songs from the Museum of the Future: Russian Sound Creation (1910-1930). Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Grivel, Charles. (1992). The Phonograph's Horned Mouth. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Grundmann, Heidi. (1994). The Geometry of Silence. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Hagen, Wolfgang. (2003). Der Neue Mensch und die Störung: Hans Fleschs vergessene Arbeit für der frühen Rundfunk. Στο Kümmel, Albert & Schüttpelz, Erhard. (επιμ.). *Signale der Störung*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Hall, Margaret A. (2015). *Radio After Radio: Redefining Radio Art in the Light of New Media Technology through Expanded Practice*. PhD Thesis. University of the Arts London.
- Jarry, Alfred. (1894). [Phonographe. \*Les Essais d' Art libre\*. V: 106-109.](#)
- Jensen, Erik Granly. (2007). Collective Acoustic Space: LIGNA and Radio in the Weimar Republic. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Kahn, Douglas. (1992a). Introduction: Histories of Sound Once Removed. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Kahn, Douglas. (1992b). Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel's Locus Solus. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.



- Kahn, Douglas. (1994). Radio Space. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Kahn, Douglas. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Khlebnikov, Velimir. (1993). The Radio of the Future. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Klatte, Tina. (2018). Radio Drama: Eventfulness in the Medium of Real Time. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.
- Lander, Dan. (1994). Radiocasting: Musings on Radio and Art. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Landy, Leigh. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Levin, Thomas Y. (1990). Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility, *October* 55: 23-47.
- Marinetti, F.T. & Masnata, Pino. (1992). La Radia (1933). Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- McCaffery, Steve. (1997). From Phonic to Sonic: The Emergence of the Audio-Poem. Στο Morris, Adalaide. (επιμ.). *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Milutis, Joe. (2001). Radiophonic Ontologies and the Avantgarde. Στο Weiss, Allen S. (επιμ.). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Moholy-Nagy, László. (2004). Production-Reproduction: Potentialities of the Phonograph. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Russolo, Luigi. (2004). The Art of Noises: Futurist Manifesto. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Smirnov, Andrey. (2013). *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Sound and Music.
- Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). (1993). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Vertov, Dziga. (1925). [Kinoprawda und Radioprawda. Media Art Net](#).
- Villiers de l' Isle-Adam. (1992). The Lamentation of Edison, from L' Eve Future (1886). Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Weill, Kurt. (1993). Radio and the Restructuring of Musical Life. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University Press.
- Weiss, Allen S. (2001). Erotic Nostalgia and the Inscription of Desire. Στο Weiss, Allen S. (επιμ.). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Whitehead, Gregory. (1992). Out of the Dark: Notes on the Nobodies of Radio Art. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Whitehead, Gregory in conversation with Gangemi, Gregory & Quarles, Jason. (2003). [Drone Tones and and Other Radiobodies](#).

- Wong, Mandy-Suzanne. (χ.χ.). [Sound Art. Oxford \[Grove\] Music Online](#). Απόδοση στα ελληνικά: Μνιέστρης, Ανδρέας.
- Young, Miriama. (2015). *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Ashgate.
- Zurbrugg, Nicholas. (1989). [Sound Art, Radio Art, and Post-radio Performance in Australia. Continuum: The Australian Journal of Media and Culture 2\(2\)](#).

## Βιβλιογραφία

Κάποια πιο βασικά βιβλία και λιγότερα – μόνο βιβλία κυρίως ή πολύ σημαντικά άρθρα. Δηλαδή εδώ θα έβαζα τα βασικά διαβάσματα που θα έδινα σε κάποιον που θα έπρεπε να διαβάσει για αυτό το κεφάλαιο.

## Εργογραφία

Με τον ίδιο τρόπο, εδώ μπαίνουν τα έργα που από το αποθετήριο ταιριάζουν στο κεφάλαιο 3.

