

ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΝΙΕΣΤΡΗΣ

Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο



ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ειδικός Επιστήμονας

ΑΝΔΡΕΑΣ ΜΝΙΕΣΤΡΗΣ

Καθηγητής Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου

Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο



Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο

Συγγραφή

Σπυρίδων Γαλανόπουλος

Ανδρέας Μνιέστρης

Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Αργυρώ Κράια

Γραφιστική Επιμέλεια: Ελένη Τσακμάκη

Κεντρική Ομάδα Υποστήριξης

Γραφιστικός Έλεγχος: Έλενα-Νατάσα Καΐτσα

Βιβλιοθηκονομική Επεξεργασία:

Copyright © 2023, ΚΑΛΛΙΠΟΣ, ΑΝΟΙΚΤΕΣ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
(ΣΕΑΒ + ΕΛΚΕ-ΕΜΠ)



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

Αν τυχόν κάποιο τμήμα του έργου διατίθεται με διαφορετικό καθεστώς αδειοδότησης, αυτό αναφέρεται ρητά και ειδικώς στην οικεία θέση.

ΚΑΛΛΙΠΟΣ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο
Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

ISBN:

Βιβλιογραφική Αναφορά: Γαλανόπουλος, Σ., & Μνιέστρης, Α. (2023). *Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://doi/>(**συμπληρώνεται από την ΚΟΥ**)

Πίνακας περιεχομένων

Πίνακας περιεχομένων	9
Εισαγωγή.....	17
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	19
Κεφάλαιο 1 Αναφορά στο ραδιόφωνο ως επικοινωνιακό και τεχνολογικό μέσο.....	21
1.1 Το ραδιόφωνο μέσα από την ιστορία του.....	21
1.2 Η εφεύρεση της ραδιοφωνικής τεχνολογίας	22
1.2.1 Ραδιοφωνική τεχνολογία και ραδιοτηλεγραφία	22
1.2.2 Από τη ραδιοτηλεγραφία στη ραδιοφωνία.....	23
1.3 Η χρυσή εποχή του ραδιοφώνου (1920-1945)	24
1.3.1 Καθιέρωση των λειτουργιών του ραδιοφωνικού μέσου	24
1.3.1.1 Ηνωμένες Πολιτείες.....	24
1.3.1.2 Ηνωμένο Βασίλειο	25
1.3.1.3 Γαλλία	26
1.3.1.4 Γερμανία.....	26
1.3.1.5 Η ανάπτυξη του ραδιοφώνου σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.....	27
1.3.1.6 Το ραδιόφωνο στον πόλεμο	27
1.4 Η επικράτηση της τηλεόρασης (1945-1980)	28
1.4.1 Η εποχή του Ψυχρού Πολέμου.....	28
1.4.2 Νέες εφευρέσεις και ραδιόφωνο	28
1.4.3 Αλλαγές στη λειτουργία του ραδιοφωνικού μέσου.....	30
1.4.4 Αντίρροπες τάσεις στα καθιερωμένα μοντέλα οργάνωσης του ραδιοφώνου	32
1.5 Νεότερες εξελίξεις (Από τη δεκαετία του 1980 και μετά).....	33
1.5.1 Απορρύθμιση και κυριαρχία του εμπορικού μοντέλου.....	33
1.5.2 Εναλλακτικές μορφές οργάνωσης του ραδιοφώνου	33
1.5.3 Ψηφιακές τεχνολογίες και ραδιόφωνο	34
1.6 Η ιστορία του ραδιοφώνου στην Ελλάδα.....	36
1.6.1 Πρώτοι καινοτόμοι (1902-1928).....	36
1.6.2 Προπολεμική και πολεμική περίοδος (1928-1944).....	37
1.6.3 Μεταπολεμική περίοδος (1944-1967).....	38
1.6.4 Η περίοδος της δικτατορίας (1967-1974)	40
1.6.5 Μεταπολίτευση: Η περίοδος του κρατικού μονοπωλίου (1974-1987)	41
1.6.6 Η περίοδος της «ελεύθερης» ραδιοφωνίας (1987 και εξής)	42
1.6.6.1 Δημοτικοί σταθμοί	43
1.6.6.2. Ιδιωτικοί σταθμοί.....	44
1.6.6.3 Δημόσιο ραδιόφωνο	47
1.7 Τεχνικά ζητήματα.....	48
1.7.1 Τεχνολογία μετάδοσης.....	49
1.7.1.1 Αναλογική μετάδοση	49
1.7.1.2 Ψηφιακή μετάδοση.....	49
1.7.1.3 Διαδικτυακό ραδιόφωνο.....	50
1.7.2 Ηχογράφηση.....	50

Βιβλιογραφικές Αναφορές	52
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	53
Κεφάλαιο 2 Ιστορία και θεωρία του ραδιοφωνικού θεάτρου	55
2.1 Χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου	55
2.1.1 Βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού μέσου.....	55
2.1.2 Οι τρεις αφηγηματικές διαστάσεις	56
2.2 Ιστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου	57
2.2.1 Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου	57
2.2.2 Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο	59
2.2.3 Το ραδιοφωνικό θέατρο πριν τον πόλεμο	60
2.2.3.1 Ηνωμένες Πολιτείες.....	60
2.2.3.2 Ηνωμένο Βασίλειο	61
2.2.3.3 Καναδάς	62
2.2.3.4 Γερμανία.....	62
2.2.3.5 Γαλλία	63
2.2.4 Το ραδιοφωνικό θέατρο μετά τον πόλεμο.....	64
2.2.4.1 Ηνωμένες Πολιτείες.....	64
2.2.4.2 Ηνωμένο Βασίλειο	65
2.2.4.3 Γερμανία.....	66
2.2.5 Νεότερες εξελίξεις.....	66
2.2.6 Το ραδιοφωνικό θέατρο στην Ελλάδα	67
2.3 Ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου	69
2.3.1 Εισαγωγή στην αφηγηματική ανάλυση.....	69
2.3.2 Λειτουργίες των αφηγηματικών διαστάσεων.....	71
2.3.2.1 Λόγος.....	72
2.3.2.2 Μουσική.....	73
2.3.2.3 Ηχοπλαισίωση.....	73
2.3.2.4 Ανακεφαλαίωση.....	74
Ασκήσεις ανάλυσης	76
Απαντήσεις στις ασκήσεις	76
Βιβλιογραφικές Αναφορές	78
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	79
Κεφάλαιο 3 Ραδιοφωνική τέχνη και προπολεμική πρωτοπορία.....	81
3.1 Ιστορικό σχέδιασμα της ραδιοφωνικής τέχνης.....	81
3.1.1 Ορισμός της ραδιοφωνικής τέχνης.....	81
3.1.2 Σύνοψη της πρώτης περιόδου – των πρώτων πειραματισμών (1877-1945).....	85
3.2 Η εποχή του αναπαραγόμενου ήχου.....	86
3.2.1 Το θέμα της ηχογράφησης στη λογοτεχνία.....	86
3.2.2 Πειραματισμοί με τον φωνόγραφο	87
3.3 Η απελευθέρωση του θορύβου	89
3.3.1 Ιταλικός φουτουρισμός	89
3.3.2 Ρωσικός φουτουρισμός	91
3.4 Η απελευθέρωση της γλώσσας-Ηχητική ποίηση	93
3.4.1 Ιταλικός φουτουρισμός	93
3.4.2 Ρωσικός φουτουρισμός	93
3.4.3 Ντανταϊσμός.....	95

3.5 Ραδιοφωνικές προπολεμικές ουτοπίες.....	96
3.5.1 Khlebnikov: Το ραδιόφωνο του μέλλοντος	97
3.5.2 Vertov: Η μετάδοση της πραγματικότητας	98
3.5.3 Brecht: Αμφίδρομο ραδιόφωνο	98
3.5.4 Varèse: Η απεραντοποίηση του χώρου	99
3.5.5 La Radia: Ένας καθαρός οργανισμός ραδιοφωνικών αισθήσεων.....	100
3.5.6 Ενσωματώσεις των ουτοπιών στη θεωρία	102
3.6 Πρώιμα ραδιοφωνικά έργα και θεωρίες της προπολεμικής περιόδου	104
3.6.1 Το προπολεμικό πειραματικό Hörspiel: Ραδιοφωνικά έργα	104
3.6.2 Το προπολεμικό πειραματικό Hörspiel: Θεωρίες για τη ραδιοφωνική τέχνη.....	106
3.6.3 Paul Deharme: Proposition d'un art radiophonique (1928): Θεωρία και πράξη.....	109
3.6.4 Το έργο του John Cage.....	110
3.6.5 Η περίπτωση του <i>The War of the Worlds</i> (1938).....	110
3.6.6 Ηνωμένο Βασίλειο: Πρώιμες προσπάθειες και ματαίωση	111
3.6.7 Μεξικό και Λατινική Αμερική	111
3.6.8 Συμπεράσματα.....	112
Βιβλιογραφικές Αναφορές	114
Βιβλιογραφία	116
Κεφάλαιο 4 Η Ραδιοφωνική τέχνη στη Γερμανία και σε άλλες χώρες της Ευρώπης.....	117
4.1 Σύνοψη της δευτέρας περιόδου (1945-1995).....	117
4.2 Εξελίξεις μετά τον πόλεμο (1945-1960)	118
4.2.1 Η γέννηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής	119
4.2.2 Εξελίξεις στην ηχητική ποίηση	119
4.3 Neues Hörspiel: Τα πρώτα βήματα (1961-1970).....	120
4.3.1 Η θεωρία του Knilli και τα πρώτα έργα του Pörtner.....	120
4.3.2 Η καθιέρωση του είδους.....	121
4.3.3 Mauricio Kagel.....	123
4.3.4 Η συμβολή του Klaus Schöning.....	123
4.4 Από το Neues Hörspiel στην Ars Acustica	123
4.4.1 Το Neues Hörspiel ως το 1987.....	123
4.4.2 Η καθιέρωση του όρου <i>Ars Acustica</i>	124
4.5 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Ευρώπη	125
4.5.1 Γαλλία	125
4.5.2 Ιταλία.....	126
4.5.3 Ηνωμένο Βασίλειο	127
4.5.4 Σουηδία	128
4.5.5 Ολλανδία	128
4.6 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα	129
4.6.1 Η απουσία ελληνικής σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης.....	129
4.6.2 Πειρα(μα)τικό ραδιόφωνο.....	130
4.6.3 Η περίπτωση της δημόσιας ραδιοφωνίας.....	131
4.6.4 Συμπεράσματα.....	132
Βιβλιογραφικές Αναφορές	133
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη).....	134
Κεφάλαιο 5 Η Ραδιοφωνική τέχνη στις ΗΠΑ	137
5.1 Γενικό πλαίσιο και επιρροές.....	137

5.2 Η συμβολή του John Cage	137
5.2.1 <i>Imaginary Landscape No.4</i> (1951).....	138
5.2.2 <i>Roaratorio</i> (1979)	138
5.2.3 Άλλα ραδιοφωνικά έργα του John Cage	139
5.3 Ο Max Neuhaus και η πρόιμη τηλεματική τέχνη	139
5.3.1 <i>Public Supply</i> (1966).....	139
5.3.2 <i>Radio Net</i> (1977)	139
5.4 Ακτιβισμός και πολιτικά δικαιώματα	140
5.5 Το «κίνημα της κασέτας» (Cassette culture) και ραδιοφωνική τέχνη	140
5.6 New American Radio	141
Βιβλιογραφικές Αναφορές	144
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	145
Κεφάλαιο 6 Η ραδιοφωνική τέχνη στον Καναδά	147
6.1 Glenn Gould και <i>Solitude Trilogy</i>	147
6.2 Ραδιοφωνική τέχνη και ακουστική οικολογία	148
6.2.1 <i>Soundscapes of Canada</i>	148
6.2.2 Σημαντικοί καλλιτέχνες	150
6.3. Διαμέσα (Intermedia)	150
6.4 RADIA 89.9 και άλλα περιβάλλοντα ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης	151
Βιβλιογραφικές Αναφορές	153
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	153
Κεφάλαιο 7 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Αυστρία και η δημιουργία της διεθνούς σκηνής	155
7.1 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Αυστρία ως το 1987	155
7.2 Τηλεματικά έργα ραδιοφωνικής τέχνης από το 1987 ως το 1995	156
7.3 Εξελίξεις στην Αυστραλία	158
7.4 Εξελίξεις στην Ιαπωνία	159
7.5 Εξελίξεις στην Ανατολική Ευρώπη	160
Βιβλιογραφικές Αναφορές	161
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	161
Κεφάλαιο 8 Η νέα ραδιοφωνική τέχνη	163
8.1 Η πρόιμη εποχή του διαδικτύου (1995-2004)	163
8.1.1 <i>Horizontal Radio</i> και <i>Rivers & Bridges</i>	163
8.1.2 Άλλα προγράμματα ραδιοφωνικής τέχνης μέχρι το 2000.....	164
8.1.3 Προγράμματα της <i>Kunstradio</i> από το 2001 ως το 2004	165
8.1.4 Η <i>Ars Acustica</i> από το 1995 ως το 2004.....	167
8.1.5 <i>Sonic media art</i> και διαδραστική τέχνη.....	169
8.1.6 <i>Transmission arts</i> μέχρι το 2004	169
8.1.7 Ραδιοφωνική τέχνη και ακτιβισμός.....	171
8.1.8 Εξελίξεις στον Καναδά την περίοδο 1995-2004.....	172
8.1.9 Άλλες πρωτοβουλίες μεταξύ 1995 και 2004.....	173
8.2 Η «διευρυμένη» ραδιοφωνική τέχνη (2004-2013)	174
8.2.1 <i>Ars Acustica</i> από το 2004 ως το 2013.....	175
8.2.2 Τα <i>Γενέθλια της Τέχνης (Art's Birthday)</i> : Μια ραδιοφωνική ανασκόπηση από το 2004 ως το 2013....	176
8.2.3 Η άνθιση των ανεξάρτητων κέντρων, σταθμών και δικτύων.....	177
8.2.4 Ραδιοφωνική τέχνη με επίκεντρο το ηχοτοπίο.....	178
8.2.5 Ραδιοφωνική τέχνη και ακτιβισμός.....	179

8.2.6 Transmission arts.....	180
8.3 Η ραδιοφωνική τέχνη την εποχή των κοινωνικών δικτύων (2013-2022).....	182
8.3.1 Βασικά χαρακτηριστικά της υποπεριόδου	182
8.3.1.1 Μορφές ραδιοφωνικής τέχνης.....	182
8.3.1.2 Σημαντικότερα κέντρα ραδιοφωνικής πρακτικής.....	183
8.3.1.3 Συνέδρια, εκδόσεις, φεστιβάλ και άλλες διοργανώσεις.....	183
8.3.2 Ars Acustica	184
8.3.3 Ραδιοφωνική τέχνη με επίκεντρο τις ηχογραφήσεις πεδίου	187
8.3.4 Transmission arts.....	188
8.3.5 Ραδιοφωνική τέχνη και παραστασιακές πρακτικές.....	188
8.3.6 Διαδικτυακές πλατφόρμες, ραδιοφωνική τέχνη και πληροφορική	189
8.3.7 Συμπεράσματα.....	189
8.4 Νεότερες εξελίξεις στη ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα	190
8.4.1 Πρωτοβουλίες στον τομέα της ραδιοφωνικής τέχνης.....	190
8.4.2 Συμπεράσματα.....	193
8.5 Ανακεφαλαίωση: Αισθητικά πρότυπα της ραδιοφωνικής τέχνης	193
Βιβλιογραφικές Αναφορές	196
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη).....	197
ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΕΝΑ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ..	199
Κεφάλαιο 9 Παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης: Πρώτο Μέρος	201
9.1 Βασικές έννοιες της αφηγηματικής ανάλυσης.....	201
9.1.1 Η έννοια της αφήγησης στη ραδιοφωνική τέχνη	201
9.1.2 Επικοινωνία και νόημα.....	205
9.1.3 Νόημα και αφηγηματική οργάνωση.....	209
9.1.4 Σχέσεις ραδιοφωνικών διαστάσεων και νοήματος στη ραδιοφωνική τέχνη.....	212
9.2 Αφηγηματική διάσταση.....	213
9.2.1 Ορισμός της αφηγηματικής διάστασης.....	213
9.2.2 Ανθρώπινη φωνή.....	215
9.2.3 Μουσική.....	216
9.2.4 Ηχοπλαισίωση.....	217
9.2.5 Πρακτικά παραδείγματα στο πεδίο της ανάλυσης.....	217
9.3 Επίπεδα σημασιοδοτικότητας.....	220
9.3.1 Ορισμός της σημασιοδοτικότητας	220
9.3.2 Σημασιολογικό επίπεδο (3).....	226
9.3.3 Μουσικογενές επίπεδο (2).....	227
9.3.4 Αναφορικό επίπεδο (1).....	232
9.3.5 Αναγωγικό επίπεδο (0).....	236
9.3.6 Ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας.....	239
9.4 Ασκήσεις ανάλυσης	242
9.4.1 Άσκηση 1.....	242
9.4.2 Άσκηση 2.....	243
9.4.3 Άσκηση 3.....	244
Ασκήσεις σύνθεσης.....	246
Βιβλιογραφικές Αναφορές	247
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη).....	249
Κεφάλαιο 10 Παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης: Δεύτερο Μέρος	251

10.1 Βασικές έννοιες	251
10.2 Τα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα	251
10.2.1 Τμηματοποίηση.....	252
10.2.2 Ορισμός των κατώτερων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων.....	253
10.2.2.1 Τα ηχητικά στοιχεία.....	254
10.2.2.2 Οι μικροομάδες.....	255
10.2.2.3 Οι φράσεις.....	258
10.2.3 Οι ηχητικές ροές.....	259
10.2.4 Ορισμός των ανώτερων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων.....	265
10.2.4.1 Τα τρία, συν ένα, ανώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα.....	265
10.2.4.2 Ανάλυση ηχητικών παραδειγμάτων (10.8-10.18).....	266
10.2.5 Παραδείγματα με έλλειψη ιεραρχικής δομής.....	270
10.2.6 Από το έργο στη ροή προγράμματος.....	272
10.2.6.1 Μακροδομική αφηγηματική οργάνωση και συμβατικό ραδιόφωνο.....	273
10.2.6.2 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης I: Ραδιοφωνικοί σταθμοί με εναλλακτική ροή προγράμματος.....	274
10.2.6.3 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης II: Έργα μεγάλης διάρκειας.....	276
10.2.6.4 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης III: Τηλεματικά προγράμματα.....	277
10.2.6.5 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης IV: Αυτοματοποιημένες ροές.....	277
10.3 Τύποι συντακτικού	279
10.3.1 Γενικός ορισμός του συντακτικού.....	279
10.3.2 Το σημασιολογικό συντακτικό.....	280
10.3.2.1 Το σημασιολογικό συντακτικό στο πρώτο και το δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο.....	281
10.3.2.2 Το σημασιολογικό συντακτικό από το τρίτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο και πάνω.....	283
10.3.3 Το μουσικό συντακτικό.....	285
10.3.3.1 Το μουσικό συντακτικό στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο.....	286
10.3.3.2 Το μουσικό συντακτικό από το δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο και πάνω.....	287
10.3.3.3 Μουσικό συντακτικό και ανθρώπινη φωνή.....	291
10.3.3.4 Μουσικό συντακτικό και ηχοπλαισίωση.....	292
10.3.4 Το αναφορικό συντακτικό.....	293
10.3.5 Το αναγωγικό συντακτικό.....	296
10.3.6 Απουσία συντακτικού.....	297
10.3.7 Ιεράρχηση τύπων συντακτικού.....	298
10.4 Γραμμικότητα	300
10.4.1 Σχέσεις διαδοχής.....	300
10.4.2 Καταδήλωση και συμπαραδήλωση (Τάξεις νοσηματοδότησης).....	300
10.4.3 Ορισμός της γραμμικότητας.....	303
10.4.4 Παραδείγματα με διάφορους τύπους γραμμικότητας.....	305
10.4.4.1 Η συνεχής κίνηση.....	306
10.4.4.2 Η διακοπτόμενη κίνηση.....	309
10.4.4.3 Η κυκλική κίνηση.....	310
10.4.4.4 Η στάση.....	311
10.5 Υφή και Πολλαπλότητα	312
10.5.1 Ταυτόχρονες σχέσεις.....	312

10.5.2 Πολλαπλότητα.....	313
10.5.3 Υφή.....	316
10.6 Ανακεφαλαίωση του συστήματος ανάλυσης.....	319
10.6.1 Ταυτοποίηση δομικών στοιχείων	319
10.6.1.1 Αφηγηματικές διαστάσεις	319
10.6.1.2 Χρονικά ιεραρχικά επίπεδα.....	320
10.6.2 Ταυτοποίηση νοηματοδοτήσεων.....	320
10.6.2.1 Επίπεδα σημασιοδοτικότητας	321
10.6.2.2 Τύποι συντακτικού	321
10.6.3 Ταυτοποίηση σχέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων	321
10.6.3.1 Σχέσεις διαδοχής.....	321
10.6.3.2 Ταυτόχρονες σχέσεις.....	322
10.6.4 Όλο το σύστημα της ανάλυσης συνοπτικά	322
10.7 Ασκήσεις ανάλυσης	323
10.7.1 Άσκηση 1.....	323
10.7.2 Άσκηση 2.....	324
10.7.3 Άσκηση 3.....	325
10.7.4 Άσκηση 4.....	326
Ασκήσεις σύνθεσης.....	327
Βιβλιογραφικές Αναφορές	329
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)	331
Κεφάλαιο 11 Μέθοδος ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου.....	333
11.1 Περιγραφή των σταδίων της αναλυτικής μεθοδολογίας	333
11.2 <i>Voices in the Dark</i> (Jacki Apple, 1991)	339
11.2.1 Εισαγωγικά.....	339
11.2.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των <i>ηχητικών ροών</i>	339
11.2.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων	340
11.2.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων	345
11.2.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₄	345
11.2.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₅	347
11.2.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο έργου E _E	349
11.2.5 Συμπεράσματα.....	350
11.3 <i>not speaking/thinking</i> (Edie Reaney, 2019).....	351
11.3.1 Εισαγωγικά.....	351
11.3.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των <i>ηχητικών ροών</i>	351
11.3.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων	352
11.3.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων	355
11.3.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₅	355
11.3.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₆	357
11.3.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E _E	358
11.3.5 Συμπεράσματα.....	359
11.4 <i>Telefunken Twins</i> (Anna Friz & Konrad Korabiewski, 2015)	360
11.4.1 Εισαγωγικά.....	360
11.4.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των <i>ηχητικών ροών</i>	361
11.4.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων	362
11.4.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων	366
11.4.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₅	366

11.4.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₆	370
11.4.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E _E	371
11.4.5 Συμπεράσματα.....	372
11.5 Αμπάρι (Κωνσταντίνος Φραντζής, 2022)	373
11.5.1 Εισαγωγικά.....	373
11.5.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των ηχητικών ροών.....	373
11.5.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων	374
11.5.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων	377
11.5.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₄	377
11.5.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E ₅	379
11.5.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E _E	381
11.5.5 Συμπεράσματα.....	382
Ασκήσεις ανάλυσης	383
Ασκήσεις σύνθεσης.....	384
Βιβλιογραφικές Αναφορές	385
Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη).....	385
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I Κατάλογος πηγών ακρόασης ραδιοφωνικής τέχνης.....	387
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II Συνοπτικός πίνακας παραμέτρων του συστήματος και των τιμών τους	388

Εισαγωγή

Η ραδιοφωνική τέχνη είναι το πεδίο εκείνο, στο οποίο συναντιούνται η ηχητική τέχνη και το ραδιόφωνο. Προέρχεται από την ανάπτυξη νέων αφηγηματικοτήτων βασισμένων στον ήχο όπως αυτές εξελίσσονται από τη ριζοσπαστικοποίηση του ραδιοφωνικού θεάτρου και της ποίησης και περιλαμβάνει μια σειρά από πρακτικές οι οποίες αναπτύσσονται από καλλιτέχνες που προέρχονται από διάφορα άλλα πεδία, πέρα από τη λογοτεχνία και το θέατρο, όπως αυτά της ηλεκτροακουστικής μουσικής και των ηχητικών και, σήμερα, των ψηφιακών τεχνών γενικότερα. Η ραδιοφωνική τέχνη αναπτύσσεται σαν ένα πολυσυλλεκτικό καλλιτεχνικό είδος στη βάση της υπέρβασης ή και αμφισβήτησης του παραδοσιακού ραδιοφώνου, που της επιτρέπει να είναι ανοικτή σε νέες ηχητικές αφηγηματικές προσεγγίσεις και πειραματισμούς, μετατρέποντας τελικά σε μια ιδιαίτερη μορφή τέχνης, την ίδια τη ραδιοφωνική μετάδοση - με την κλασική σημασία της (ραδιοκύματα) ή και την πιο σύγχρονη (διαδίκτυο).

Το σύγγραμμα αυτό είναι αποτέλεσμα της ανάπτυξης στο πρόγραμμα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου διδακτικών ενοτήτων σχετικών με την Ηχητική Τέχνη και το Ραδιόφωνο που επιμελούνται και διδάσκουν οι δύο συγγραφείς σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο. Επιπλέον, το κείμενο αυτό είναι μια προσπάθεια συμβολής στην καλλιέργεια της ραδιοφωνικής τέχνης στη χώρα μας, όπου το καλλιτεχνικό αυτό είδος δεν έχει μέχρι σήμερα βρεί γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξή του.

Η ύλη του βιβλίου αυτού οργανώνεται σε δύο επίπεδα. Αφενός, παρουσιάζεται με συστηματικό τρόπο η ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή η εξέλιξη των μορφολογικών χαρακτηριστικών των ηχητικών έργων για το ραδιόφωνο, σε συνάρτηση με τις τεχνολογικές, αισθητικές και κοινωνικές συνθήκες που τα καθόρισαν. Αφετέρου, περιλαμβάνεται μια συνοπτική αναφορά σε ένα σύστημα ανάλυσης έργων ραδιοφωνικής τέχνης, που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής έρευνας του πρώτου από τους συγγραφείς. Ακολουθώντας αυτήν την οργάνωση, το βιβλίο αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αναπτύσσεται στα πρώτα οκτώ κεφάλαια και περιλαμβάνει μια λεπτομερή εξιστόριση της εξέλιξης της ραδιοφωνικής τέχνης, ξεκινώντας ωστόσο με μια συνοπτική αναφορά στην ανάπτυξη του ραδιοφώνου ως μέσου καθώς και του ραδιοφωνικού θεάτρου όπως αυτό διαμορφώνεται στο μέσο αυτό. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τρία ακόμη κεφάλαια στα οποία παρουσιάζονται στοιχεία για μία θεωρία της ραδιοφωνικής τέχνης με τη μορφή ενός πολυπαραμετρικού συστήματος αφηγηματικής ανάλυσης βασισμένου στην κατανόηση της λειτουργικής σημασίας των ηχητικών δομικών στοιχείων που συνιστούν ένα έργο ραδιοφωνικής τέχνης.

Τα πρώτα εννέα κεφάλαια του βιβλίου μπορούν να υποστηρίξουν ένα πλήρες εξαμηνιαίο μάθημα με αντικείμενο την εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία της ραδιοφωνικής τέχνης. Τα υπόλοιπα κεφάλαια μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βοήθημα για την εμβάθυνση στη θεωρητική μελέτη των έργων ραδιοφωνικής τέχνης, ως μια πιο συστηματική αναλυτική προσέγγισή τους σε ανώτερο επίπεδο.

Το βιβλίο αυτό απευθύνεται κυρίως στους φοιτητές και τις φοιτήτριες της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης που παρακολουθούν διδακτικές ενότητες σχετικές με την ηχητική τέχνη και το ραδιόφωνο. Επίσης μπορεί να είναι χρήσιμο σε συνθέτριες ηλεκτροακουστικής μουσικής ή καλλιτέχνες που ασχολούνται με την ηχητική τέχνη γενικότερα, που επιθυμούν να εξοικειωθούν με το καλλιτεχνικό αυτό είδος και να επεκτείνουν τις δημιουργικές τους αναζητήσεις προς την ιδιαίτερη αυτή καλλιτεχνική πρακτική.

Αναλυτικότερα, το βιβλίο αυτό διαμορφώνεται ως εξής:

Πρώτο Μέρος: Ιστορία της Ραδιοφωνικής Τέχνης.

Στο **Κεφάλαιο 1** παρουσιάζεται ένα συνοπτικό ιστορικό του ραδιοφωνικού μέσου. Ξεκινώντας από την εφεύρεσή του, περνάει στη χρυσή εποχή πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, στη συνέχεια στην εποχή της τηλεόρασης και, τέλος, στην περίοδο των νέων ψηφιακών μέσων. Ένα μέρος του κεφαλαίου αυτού ασχολείται ειδικά με την ανάπτυξη του ραδιοφώνου στην Ελλάδα.

Στο **Κεφάλαιο 2** εξετάζονται θέματα που αφορούν το ραδιοφωνικό θέατρο. Γίνεται μια εισαγωγή στα βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου ως μέσο και πώς το θέατρο στο ραδιόφωνο προσαρμόζεται στο μέσο αυτό. Ακολουθεί μια συνοπτική αναφορά στην εξέλιξη του ραδιοφωνικού θεάτρου. Τέλος, γίνεται μια εισαγωγή στην αφηγηματική ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου.

Στο **Κεφάλαιο 3** αρχίζει η παρουσίαση της εξέλιξης της ραδιοφωνικής τέχνης. Μετά από τον ορισμό της και μια σύνοψη της ιστορίας της, εξετάζεται η περίοδος της εμφάνισης και ανάπτυξής της, πριν από τον 2^οΠΠ.

Παρουσιάζονται θέματα που αφορούν στον αναπαραγόμενο ήχο, στην "απελευθέρωση" του θορύβου, αλλά και της γλώσσας, καθώς και στις ραδιοφωνικές ουτοπίες. Τέλος, παρουσιάζονται κάποια χαρακτηριστικά ραδιοφωνικά έργα και οι θεωρίες, σχετικές με τον ρόλο του ραδιοφώνου ως μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης, που διατυπώθηκαν αυτήν την περίοδο.

Στο **Κεφάλαιο 4** αρχίζει η λεπτομερής εξέταση της δεύτερης φάσης ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης (1945-1995) που αποτελεί την περίοδο της ωρίμανσής της και η οποία θα συνεχιστεί και στα τρία επόμενα κεφάλαια. Κάθε κεφάλαιο είναι αφιερωμένο σε μία από τις χώρες, οι οποίες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης αυτή την περίοδο (Γερμανία, Η.Π.Α., Καναδάς, Αυστρία). Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι βασικές εξελίξεις, μετά τον 2^οΠΠ, στη μουσική και την ποίηση και ακολούθως η σχέση τους με το *neues Hörspiel*, δηλαδή την παράδοση της ραδιοφωνικής τέχνης όπως αυτή εμφανίζεται και εξελίσσεται στη Γερμανία. Επίσης, γίνεται σύντομη παρουσίαση των εξελίξεων σε διάφορες χώρες της Ευρώπης και της αντίστοιχης κατάστασης στην Ελλάδα.

Στο **Κεφάλαιο 5** παρουσιάζονται οι εξελίξεις της ραδιοφωνικής τέχνης στις Η.Π.Α. Εξετάζονται: η συμβολή του John Cage στην εξέλιξη αυτή, η τηλεματική τέχνη του Max Neuhaus, η σχέση τους με διάφορα ακτιβιστικά κινήματα, καθώς και με την *cassette culture*, δηλαδή την κουλτούρα μουσικού και ηχητικού πειραματισμού που αξιοποίησε την κασέτα που εμφανίστηκε τις δεκαετίες 1970 και 1980. Τέλος, παρουσιάζεται η δημιουργία και ανάπτυξη του New American Radio.

Στο **Κεφάλαιο 6** παρουσιάζεται η εξέλιξη της ραδιοφωνικής τέχνης στον Καναδά. Εξετάζονται: η συμβολή του Glenn Gould στη ραδιοφωνική τέχνη καθώς και η σχέση της με την Ακουστική Οικολογία. Ακολούθως ιχνηλατούνται οι σχέσεις ραδιοφωνικής τέχνης και Διαμέσων (Intermedia) και γίνεται λεπτομερής αναφορά στην ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης στον ραδιοφωνικό σταθμό RADIA 89.9.

Στο **Κεφάλαιο 7** εξετάζεται η ραδιοφωνική τέχνη όπως εξελίσσεται στην Αυστρία. Επίσης εξετάζεται η δημιουργία μιας διεθνούς σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης τη δεκαετία 1985-1995. Παρουσιάζονται οι δύο ομάδες τηλεματικών έργων (*projects*) που καθορίζουν την αυστριακή ραδιοφωνική τέχνη όπως εμφανίζονται και αναπτύσσονται πριν και μετά το 1987. Εξετάζονται, επίσης, οι έντονες σχέσεις μεταξύ Αυστριακών και Καναδών καλλιτεχνών, που συνέβαλαν στη δημιουργία της διεθνούς σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης. Τέλος, παρουσιάζονται οι εξελίξεις στην Αυστραλία, την Ιαπωνία και τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.

Στο **Κεφάλαιο 8** εξετάζεται η τρίτη ιστορική περίοδος της εξέλιξης της ραδιοφωνικής τέχνης (1995-2022) καλύπτοντας τρεις υποπεριόδους που χαρακτηρίζουν την εξέλιξη αυτή και παρουσιάζοντας τις διάφορες σύγχρονες τάσεις της. Σε αρκετές περιπτώσεις συμπεριλαμβάνονται αναλύσεις κάποιων χαρακτηριστικών σύγχρονων έργων ώστε να γίνει πιο σαφής η πορεία μέσα στο πολύπλοκο τοπίο της ολοένα αυξανόμενης ραδιοφωνικής καλλιτεχνικής παραγωγής.

Δεύτερο Μέρος: Θεωρία της Ραδιοφωνικής Τέχνης.

Στο **Κεφάλαιο 9** ξεκινά η παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης. Παρουσιάζεται πρώτα το γενικό θεωρητικό υπόβαθρο του συστήματος αυτού. Στη συνέχεια, με συγκεκριμένα παραδείγματα, παρουσιάζονται οι έννοιες που αποτελούν τις δύο βασικές παραμέτρους του, δηλαδή η έννοια της *αφηγηματικής διάστασης* και η έννοια του *επιπέδου σημασιοδοτικότητας*.

Στο **Κεφάλαιο 10** επεκτείνεται η παρουσίαση του συστήματος ανάλυσης και σε μερικές ακόμα παραμέτρους, δηλαδή το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, τον *τύπο συντακτικού*, τη *γραμμικότητα*, την *πολλαπλότητα* και την *υφή*. Τέλος, οι παράμετροι του συστήματος ανακεφαλαιώνονται και συνδυάζονται με σύνθετα παραδείγματα.

Στο **Κεφάλαιο 11** παρουσιάζεται μια ολοκληρωμένη μέθοδος ανάλυσης του ραδιοφωνικού έργου, δηλαδή ένας τρόπος εφαρμογής στην πράξη της θεωρίας που αναπτύχθηκε προηγουμένως. Η ανάπτυξη της μεθόδου γίνεται μέσα από την παρουσίαση τεσσάρων χαρακτηριστικών ραδιοφωνικών έργων ως μελέτες περίπτωσης (*case studies*).

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Κεφάλαιο 1

Αναφορά στο ραδιόφωνο ως επικοινωνιακό και τεχνολογικό μέσο

Σύνοψη

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η κοινωνική και τεχνολογική 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 στην τεχνολογική πλευρά του ραδιοφώνου και από την άλλη στην κοινωνική του λειτουργία ως μαζικού μέσου κατά τη διάρκεια του 20^{ου} και μέρους του 21^{ου} αιώνα.

Προαπαιτούμενη γνώση

Δεν απαιτείται προαπαιτούμενη γνώση για την κατανόηση του κεφαλαίου.

1.1 Το ραδιόφωνο μέσα από την ιστορία του

Η πορεία του ραδιοφώνου στον χρόνο είναι μια συνάρτηση 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 (καλλιτεχνικά ρεύματα).

Το ραδιόφωνο εμφανίστηκε ως μια συσκευή επικοινωνίας βασισμένη στις επιστημονικές ανακαλύψεις και τους πειραματισμούς του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} 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. Προσέδωσε, επομένως, με αυτούς τους τρόπους νέα μορφή στη μαζική επικοινωνία. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, σταδιακά παραμερίστηκε από την τηλεόραση ως κυρίαρχο οικογενειακό μέσο ψυχαγωγίας και ενημέρωσης, απέκτησε όμως νέους ρόλους και εξειδικευμένες λειτουργίες στο πλαίσιο μιας πιο προσωπικής χρήσης. Εν τέλει, από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα βρίσκεται αντιμέτωπο και με την ανάπτυξη των ψηφιακών μέσων, που κυριαρχούν στην καθημερινότητα των περισσότερων ανθρώπων, γνωρίζοντας ωστόσο μια "μετενσάρκωση" μέσω της ανάπτυξης του διαδικτύου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, παράλληλα με την παραδοσιακή ραδιοκυματική του υπόσταση να υπάρχει και στο διαδικτυακό περιβάλλον έτσι ώστε σήμερα να είναι πλέον αδύνατο να διαχωρίζεται το ραδιοφωνικό περιεχόμενο από το παρεχόμενο μέσω σύγχρονης ή ασύγχρονης διαδικτυακής παροχής (audio streaming, podcast κλπ.).

Όλες αυτές οι αλλαγές επέδρασαν αντιστοίχως και στον τρόπο λειτουργίας του ραδιοφωνικού μέσου, το οποίο, παρά τις κατά καιρούς εκτιμήσεις, δεν έπαψε ποτέ να υπάρχει. Αυτό συνέβη λόγω της απλότητάς του στο τεχνικό σκέλος, αλλά και της περιορισμένης προσοχής που απαιτεί από τον ακροατή εξαιτίας 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 είναι που ξεκίνησε και πορεύτηκε και η ραδιοφωνική τέχνη, ως μια καθαρά ηχητική τέχνη που αξιοποιεί το συγκεκριμένο μέσο.

Η ιστορία του ραδιοφώνου έχει μελετηθεί εκτενώς στη Μεγάλη Βρετανία από τον Asa Briggs στο πεντάτομο έργο του *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, το οποίο αποτελεί και τη βασική πηγή για κάθε άλλη προσπάθεια ειδικότερης τεκμηρίωσης της βρετανικής ραδιοφωνικής ιστορίας (βλ. Scannell & Cardiff 1991). Ο Erik Barnouw αντίστοιχα έχει τεκμηριώσει την ιστορία του ραδιοφώνου στις Η.Π.Α. σε ένα τρίτομο έργο (*A History of Broadcasting in the United States*), που αποτελεί την βασική πηγή για τους αμερικανούς μελετητές, υπάρχει όμως και η συνεκτικότερη ιστορία των Christopher H. Sterling και John M. Kittross (2002), η οποία επίσης καλύπτει και τις νεότερες εξελίξεις. Ο Andrew Crisell και οι Martin Shingler και Cindy Wieringa έχουν συγκεντρωμένη πληροφορία για την ιστορία του ραδιοφώνου στα ιστορικά κεφάλαια των βιβλίων τους, γι' αυτό και αποτέλεσαν τις κυριότερες βιβλιογραφικές πηγές του κειμένου. Ωστόσο επικεντρώνονται κι αυτοί στην καλά τεκμηριωμένη βρετανική και αμερικανική ιστορία, κάτι που δικαιολογεί την παρουσίαση του Ηνωμένου Βασιλείου και των Ηνωμένων Πολιτειών σε μεγαλύτερο βαθμό

από ό,τι άλλες χώρες. Ο Tim Ward και ο Patrice Flichy περιλαμβάνουν ιστορικές αναφορές του ραδιοφώνου από κοινωνικής και οικονομικής πλευράς και ο Jean-Nöel Janneney ακολουθεί την πορεία του ραδιοφώνου στον χρόνο παράλληλα με αυτή των άλλων ΜΜΕ. Από αυτές τις πηγές έχουν αντληθεί πληροφορίες για την οικονομική λειτουργία του ραδιοφώνου, αλλά και για άλλες χώρες, όπως η Γερμανία και η Γαλλία, οι οποίες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ραδιοφωνικού μέσου.

Όσον αφορά στην ελληνική ραδιοφωνική ιστορία το πρώτο εγχείρημα της ελληνικής βιβλιογραφίας είναι ο τόμος *Το Φράγμα του Ήχου*, επιμέλειας Χρήστου Μπαρμπούτη και Μιχάλη Κλώντζα (2001). Ακολουθεί η έκδοση του Ινστιτούτου Οπτικοακουστικών Μέσων *Τετράδια Επικοινωνίας 06: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*, στο οποίο επιχειρείται μια συνολική αποτύπωση της ιστορίας του ραδιοφώνου στην Ελλάδα (βλ. Βασιλάκη 2006 και Βασιλάκη et al. 2006). Τέλος, η ίδια η Ε.Ρ.Τ έχει βοηθήσει μέσα από κάποιες εκδόσεις της στην τεκμηρίωση της ελληνικής ραδιοφωνικής ιστορίας, όπως για παράδειγμα το χρονικό του *Τρίτου Προγράμματος* με αφορμή τα 41 χρόνια του (Χατζηδάκης 1995) και το λεύκωμα για τα 70 χρόνια της Ραδιοφωνίας (Μανιάτης 2008). Σε όλες τις παραπάνω πηγές έχουμε βασιστεί για την παρουσίαση της ελληνικής ραδιοφωνικής ιστορίας στην ενότητα 1.6. Παρά τη μικρή σημασία σε διεθνές επίπεδο της ελληνικής ραδιοφωνίας, στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε πιο λεπτομερώς με την εξέλιξη του μέσου στη χώρα μας γιατί αυτό θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τους όρους και τις συνθήκες εξέλιξης της ραδιοφωνικής τέχνης στην Ελλάδα, αλλά επίσης επειδή θεωρούμε ότι σε ένα ελληνικό σύγγραμμα σχετικό με το ραδιόφωνο θα είναι καλό να συμπεριλαμβάνεται όσο το δυνατόν περισσότερη πληροφορία σχετικά με την τεκμηρίωση της ελληνικής ραδιοφωνικής ιστορίας.

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 τοποθετείται γενικά ο James Clerk Maxwell. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να κάνουμε διαχωρισμό 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 2001α: 32).¹

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 στον χώρο της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας, ήταν ο 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 μέτρησης 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, καθώς οι συσκευές που κατασκευάστηκαν παρέμειναν στο επίπεδο της πειραματικής επίδειξης. Αυτός ο οποίος σκέφτηκε να αξιοποιήσει τη νέα αυτή τεχνολογία για μια συγκεκριμένη χρήση, δηλαδή την ασύρματη τηλεγραφική

¹ Γενικά οι όροι είναι περισσότερο διακριτοί σε άλλες γλώσσες.

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 εφευρέσή 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 τον 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.

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 κατέστη 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, από το 1900-1901, για τη μετάδοση φωνής με τη βοήθεια ενός συνεχούς ηλεκτρομαγνητικού κύματος. 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 τριόδο λυχνία (audion) το 1906, η οποία μπορούσε και να μεταδώσει και να ενισχύσει φωνητικά σήματα. Η πρώτη γνωστή μετάδοση με τη νέα τεχνολογία έγινε Παραμονή Χριστουγέννων από τον Fessenden, ο οποίος μετέδωσε κάποιον να μιλάει, μια γυναίκα να τραγουδάει, ύστερα κάποιον να διαβάζει ένα ποίημα και, τέλος, ένα σόλο στο βιολί (Flichy 1995: 107).²

Ο Lee de Forest, επίσης, προωθεί την εφευρέσή 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 εφευρέσή 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 τη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης τον Enrico Caruso.

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 διήρκεσε 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 ακόμη η συνειδητοποίηση ενός οργανωμένου 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 στο πλαίσιο μιας επιχειρηματικής πολιτικής για την προώθηση της νέας τεχνολογίας. Οι πρώτες προσπάθειες, που δείχνουν ότι από τη ραδιοτηλεφωνία (δηλαδή την αμφίδρομη ασύρματη **επικοινωνία** τύπου ένας-προς-έναν) περνάμε στη ραδιοφωνία (δηλαδή την μονόδρομη ασύρματη **μετάδοση** τύπου ένας-προς-πολλούς), είναι αυτές του C. Herrold στις ΗΠΑ και των Robert Goldschmidt και Raymond Brailard στο Βέλγιο. Αυτές 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 2001a: 44). Στο Βέλγιο, ο πρώτος σταθμός που στήνεται από τους Goldschmidt και Brailard είναι ο *OTL*, 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, και 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

² Ο εκτελεστής του βιολιού αποδείχθηκε ότι ήταν ο ίδιος ο Fessenden.

ασύρματων επικοινωνιών ήταν απαραίτητο όπλο και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην έκβαση των στρατιωτικών επιχειρήσεων των συμμαχικών δυνάμεων, αλλά ταυτόχρονα επέτρεψε και 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 ραδιοφωνικού 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 εξαρτήθηκαν από τις συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε χώρα στο οικονομικό και πολιτικό επίπεδο. Το αποτέλεσμα ήταν να εξελιχθούν διαφορετικά μοντέλα οικονομικής λειτουργίας του ραδιοφώνου στις Η.Π.Α. από ό,τι στην Ευρώπη.

1.3.1.1 Ηνωμένες Πολιτείες

Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το κράτος πέτυχε για στρατιωτικούς σκοπούς να έχει το μονοπώλιο στις ραδιοφωνικές επικοινωνίες. Καθώς αναδείχθηκε 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, τη 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 της οικονομικής και της 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 ανακλήθηκαν το 1917 λόγω πολέμου, αλλά μετά από αυτόν 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 αποκτήσουν 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 Pittsburgh 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 λειτουργούσαν ως δέκτες, που ταίριαζαν 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 που ονομάστηκε Ομοσπονδιακή Επιτροπή Ραδιοφώνου (FRC, Federal Radio Commission). Το 1934 η επιτροπή αυτή διεύρυνε τις αρμοδιότητές της και στα τηλεφωνικά δίκτυα και μετονομάστηκε σε Ομοσπονδιακή Επιτροπή Επικοινωνιών (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 κοινό 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 η 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 ακροαματικότητα, 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 κίνητρο 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 ακροαματικότητας.

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 πρότυπο, 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 τη 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.³ Από το 1928 καθιερώθηκε να αφιερώνει ίσο χρόνο σε όλους τους υποψηφίους σε περιόδους εκλογών (Jeanneney 1999: 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 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, 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 δύναμή του. 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 σταθμοί χρηματοδοτούνται από το κράτος και δεν έχουν διαφημίσεις, ενώ οι ιδιωτικοί χρηματοδοτούνται από τις διαφημίσεις που μεταδίδουν (Jeanneney 1999: 199-203).

Ωστόσο, όπως θα δούμε στη 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).

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

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 έλαβε χώρα 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 1999: 226).

1.3.1.5 Η ανάπτυξη του ραδιοφώνου σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες

Στην Ευρώπη, ο πρώτος σταθμός που λειτούργησε ήταν ο *PCGG*, στη Χάγη, από τα τέλη του 1919, με σκοπό την προώθηση των πωλήσεων της εταιρείας *Nederlandse Radio-Industrie*. Οι εκπομπές μεταδίδονταν το απόγευμα κάθε Δευτέρας και Τρίτης 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 1999: 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 κράτησε 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* έπαιζε ελαφρά μουσική, αθλητικά και βαριετέ και είχε σχεδιαστεί ως κάτι προσωρινό. Ωστόσο, «μέσα σε δύο χρόνια το *Forces Programme* το άκουγαν περισσότεροι πολίτες από ό,τι στρατιώτες και προσήλκυε ένα ακροατήριο 50% μεγαλύτερο από αυτό του *Home Service*» (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 1999: 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 1999: 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, στο πλαίσιο 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 συνιστούν 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 στα παραπάνω χαρακτηριστικά, ήταν με τη σειρά ο διεθνής σταθμός της ΕΣΣΔ, ο σταθμός *Voice of America* των ΗΠΑ καθώς και οι *Radio Free Europe* (1950) και *Radio Liberty* (1953)⁴, 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 1999: 406). Οι σταθμοί αυτοί προωθούσαν τις πολιτικές κάθε χώρας στο εξωτερικό. Αυτές οι συνθήκες όμως δεν βοηθούσαν τη 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

⁴ Οι *Radio Free Europe* και *Radio Liberty* εξέπεμπαν από το Μόναχο.

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 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 δοκιμαστεί πειραματικά 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 500.⁵ Η διάδοση της τεχνολογίας των FM γίνεται χωρίς την εμπλοκή του Armstrong, κάτι που τον οδηγεί σε μια σειρά από εξοντωτικές δικαστικές διαμάχες 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 1999: 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 των FM σταθμών στις Η.Π.Α. ξεπερνάει πλέον αυτό των AM σταθμών. Οι σταθμοί FM μεταδίδουν δημοφιλή, σύγχρονη μουσική, ενώ οι AM 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). 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 των ραδιοφωνικών συσκευών. Το ραδιόφωνο από οικογενειακή

⁵ 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).

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. Το γεγονός αυτό 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. Οι τελευταίοι παίζουν τη νέα μουσική, την οποία μπορούν να ακούσουν στον 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 παρακολούθηση της τηλεόρασης (Flichy 1995: 162-163).

Όταν προωθήθηκαν, το τρανζίστορ και ο δίσκος μεγάλης διάρκειας (LP), επωφελήθηκαν 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 επισωρεύονται ατομικές πρακτικές. Η μουσική προσαρμόστηκε ιδιαίτερα καλά σε αυτό το νέο «επισωρεύον 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 ζώων 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 τους και της αδυναμίας είσπραξης 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. Ο πιο δημοφιλής από αυτούς ήταν ο *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 ραδιοφωνικού μέσου

Δεδομένων των νέων τεχνολογιών που εμφανίζονται αυτή την περίοδο και ιδιαίτερα της τηλεόρασης και της τεχνολογίας της μετάδοσης FM, 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 παίζοντας τζαζ, κλασική ή ροκ εν ρολ μουσική, 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 ο τύπος ραδιοφωνικού σταθμού που μεταδίδει μόνο ειδήσεις (1961 από τον Gordon McLendon στη Νότια Καλιφόρνια). 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 ό,τι 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 συνδυαστικό 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 (η χρήση της φωνής, της μουσικής και των ηχητικών εφέ) παγώνονται σε διάφορα είδη, που συμπλέκουν τις τρεις αυτές *αφηγηματικές διαστάσεις* με συγκεκριμένους όμως τρόπους και με 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* και *Worker's Playtime* (ελαφρά διασκέδαση) (ibid.).

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, τα οποία παρείχε η τηλεόραση. Σύμφωνα με τον Crisell, δύο στοιχεία οδήγησαν στην πρωτοκαθεδρία της τηλεόρασης: η μετάδοση της στέψης της Ελισάβετ Β' το 1953⁶ 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. 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*) (Shingler & Wieringa 1998: 10). Γενικά, το ραδιόφωνο άλλαξε χρήση και η ραδιοφωνική ακρόαση έγινε μια δευτερεύουσα δραστηριότητα, που μπορούσε 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 έχει γίνει 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 τύπο περιεχομένου 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, καθώς και εκπομπές του URI, Université Radiophonique Internationale, που δημιουργήθηκε το 1949. Στα τέλη του 1947 δημιουργείται, επίσης, ο σταθμός *Paris Inter*, ένας καθαρά μουσικός σταθμός (Jeanneney 1999: 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 παρουσίας θεατρικών έργων, συνεντεύξεις με ανθρώπους του πνεύματος κ.λπ.) (ibid.: 318).

Όπως και στις προηγούμενες 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 1999: 323).

⁶ Τη στέψη της Ελισάβετ Β' παρακολούθησαν ζωντανά από την τηλεόραση περισσότεροι από 20 εκατομμύρια άνθρωποι, δηλαδή 56% του πληθυσμού (Shingler & Wieringa 1998: 9).

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 οργάνωσής του. 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.

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)*. 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 (Jeanneney 1999: 329-330).

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 1994: 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 1994: 33-34).

Τη δεκαετία του 1970 το BBC χάνει πλέον το μονοπώλιο που είχε και στο ραδιόφωνο. Η κυβέρνηση Συντηρητικών του Edward Heath προωθεί το 1971 τη δημιουργία ενός δικτύου ιδιωτικών σταθμών, του ILR. Παράλληλα, 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. 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 της Margaret Thatcher) το ιδιωτικό ραδιόφωνο παίρνει και πάλι ενεργό ρόλο (Shingler & Wieringa 1998: 11).

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 και 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 1999: 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 Parma*. 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 βρήκαν έκφραση όλων των ειδών τα κινήματα αμφισβήτησης μέσα από τα ραδιοκύματα. Παράλληλα όμως αρχίζει η ανάπτυξη των εμπορικών σταθμών, οι οποίοι και θα κυριαρχήσουν στη συνέχεια (Jeanneney 1999: 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 με μια σειρά πολιτικών σταθμών επίσης. Εντέλει, το 1981 ψηφίστηκε νέος νόμος, που επέτρεπε την αδειοδότηση σταθμών από μια Ανώτατη Αρχή (Jeanneney 1999: 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, στο πλαίσιο 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 συχνότητες των FM. Μέχρι το 1995, ωστόσο, ο ιδιωτικός τομέας ξεπερνάει σε ακροατήριο το BBC και αυξάνονται ραγδαία τα διαφημιστικά έσοδα. Ακόμη και το κάποτε κραταίο *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: 645).

Αυτό συνέβη γιατί, παρά την ύπαρξη πολλών τοπικών σταθμών, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 είχε δημιουργηθεί μια δυσανεμία 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 μικρών ανεξάρτητων («in-house») ραδιοφωνικών σταθμών -σε κολλέγια και πανεπιστήμια (campus radio), σε νοσοκομεία (hospital radio)- που καλύπτουν μία ή ένα σύνολο από τοποθεσίες, ακόμα και 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. Αντίθετα πριμοδότησε, όπως προαναφέραμε, τον ιδιωτικό τομέα, στο πλαίσιο 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. Ακολούθως, 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 είχαν 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 «ελεύθερης ραδιοφωνίας». Τα κινήματα αυτά έχουν ρίζες ακτιβιστικές και σε ένα βαθμό τα διαχειρίζονται και κάποιοι πειρατές του ραδιοφώνου. Παράλληλα, φανερώνουν την ανάγκη των ανθρώπων μιας κοινότητας να εκφραστούν μέσα από το ραδιόφωνο και να συμμετάσχουν 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» στο πλαίσιο 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 βρισκόταν σε πλήρη ανάπτυξη. Ουσιαστικά, το ραδιόφωνο ήταν ένα μέσο πολύ πιο εύκολο να στηθεί από ό,τι, για παράδειγμα, ένας τηλεοπτικός σταθμός και, επιπλέον, ήταν εκείνη η 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 Ψηφιακές τεχνολογίες και ραδιόφωνο

Οι ψηφιακές τεχνολογίες που έχουν ήδη αρχίσει να επικρατούν στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και παγιώνονται ακόμα περισσότερο όσο προχωράμε στον 21^ο 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 20^{ου} 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, ως αποτέλεσμα της σύγκλισής τους, και το ραδιόφωνο. Με άλλα λόγια, της συνύπαρξης πλέον 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 περιβάλλον δεν ήταν ωστόσο άμεση. Αρχικά, το ραδιόφωνο ενσωμάτωσε την ψηφιακή τεχνολογία στη δική του λειτουργία και ειδικότερα στην τεχνολογία μετάδοσής του. Ήδη από το 1980 στις Ηνωμένες Πολιτείες έχουμε τη χρήση δορυφορικής τεχνολογίας για τη σύνδεση των σταθμών στο πλαίσιο ενός δικτύου αντί για την κλασική καλωδιακή ή τηλεφωνική σύνδεση (Shingler & Wieringa 1998: 12).

Η καθαντό ψηφιακή μετάβαση γίνεται περίπου το 1995. Τότε υλοποιείται και το πρώτο πειραματικό διαδικτυακό πρόγραμμα (project) ανάπτυξης ραδιοφωνικής τέχνης μεταξύ ευρωπαϊκών κυρίως σταθμών, που ονομάστηκε *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. Αυτό ήταν και το πρώτο που άρχισε να εκπέμπει ψηφιακά το 1995, παρότι δεν υπήρχαν ακόμη πολλοί ψηφιακοί δέκτες.⁷ Μέχρι το 1999 άρχισαν να εκπέμπουν ψηφιακά 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 Μιχάλης 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 (Hand & Traynor 2011: 70).

Κατά κάποιον τρόπο, η εμπειρία της ραδιοφωνικής ακρόασης μέσω ενός προσωπικού υπολογιστή θυμίζει τις πρώτες μέρες του ραδιοφώνου. Παρόμοια 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/διδεισδυτικό από ό,τι 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 διαδικτυακής ακρόασης κατ' επιλογή (podcasting) δεν είναι πάντα

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

ξεκάθαρος για τους χρήστες των ηλεκτρονικών υπολογιστών, πόσο 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 που είναι εγγενής στη συνηθισμένη ραδιοφωνική ακρόαση σε πολλά επίπεδα. Ο κάθε ακροατής μπορεί να κάνει ακρόαση του ηχητικού αρχείου στον δικό του χρόνο και επίσης έχει τη δυνατότητα να διακόπτει τη ροή του ακροάματος κατά βούληση ή ακόμα να επιστρέφει και να επαναλαμβάνει την ακρόαση οποιουδήποτε προηγούμενου μέρους, 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 όταν αναφέρεται σε αποθηκευμένα επεισόδια ή μουσικά κομμάτια σε διάφορες πλατφόρμες και ιστοσελίδες. Ούτε εδώ υπάρχει η προϋπόθεση της συγχρονικότητας, αλλά σε ορισμένα διατηρείται η έννοια του «streaming», της ροής στον 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. Παράλληλα, αποτελεί ακόμη και σήμερα την πιο αξιόπιστη λύση σε περιπτώσεις έκτακτης ανάγκης, όπως για παράδειγμα στις φυσικές καταστροφές.

1.6 Η ιστορία του ραδιοφώνου στην Ελλάδα

Στο παρακάτω υποκεφάλαιο θα αναφερθούμε στις σημαντικότερες στιγμές από την ελληνική ραδιοφωνική ιστορία, η οποία όπως θα δούμε είναι συνυφασμένη με την κοινωνική και πολιτική ιστορία της Ελλάδας. Οι διάφορες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις καθόρισαν εξάλλου και τον βαθμό προόδου ή οπισθοδρόμησης σε θέματα τεχνικά ή σε ζητήματα οργάνωσης σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

1.6.1 Πρώτοι καινοτόμοι (1902-1928)

Οι ραδιοφωνικές προσπάθειες στην Ελλάδα ξεκινούν το 1902 με την πρώτη απόπειρα ενός πειραματικού σταθμού Ασύρματης Τηλεγραφίας (Βασιλάκη 2006: 21). Ωστόσο, είναι το Πολεμικό Ναυτικό αυτό που θα προωθήσει τελικά την ιδέα, καθώς από το 1907 ο στόλος του εφοδιάζεται με ασύρματους τηλεγράφους και το 1911 ιδρύεται ειδική υπηρεσία, η Διεύθυνση Ραδιοηλεκτρολογίας του Υπουργείου Ναυτικών (ΔΡΥΝ), η οποία δημιουργεί και ειδική σχολή ραδιοτηλεγραφητών. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν πια έχει φανεί η στρατηγική σημασία των ασύρματων επικοινωνιών, ψηφίζεται ειδικός νόμος για αποκλειστική χρήση του ασύρματου τηλεγράφου από το κράτος (1920) (Γιαϊτσης & Μπαρμπούτης 2001: 58).

Εντωμεταξύ, κυκλοφορούν οι ειδήσεις για το πέρασμα στην εποχή της ραδιοφωνίας, δηλαδή για τη λειτουργία των πρώτων ραδιοφωνικών σταθμών, όπως ο *KDKA* στις Η.Π.Α. και ο *PCGG* στην Ολλανδία. Έτσι και η ΔΡΥΝ, το 1923, προχωρά στην πρώτη απόπειρα πειραματικής ραδιοφωνικής μετάδοσης. Παράλληλα, ξεκινούν τις προσπάθειές τους και άλλοι καινοτόμοι και συγκεκριμένα ο Κ. Πετρόπουλος, επιμελητής της έδρας φυσικής του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο οποίος από το 1922 κάνει επιδείξεις πειραμάτων, και από το 1924 δημοσιεύει άρθρα σχετικά με το ραδιόφωνο και την ασύρματη τεχνολογία, οργανώνοντας έναν πυρήνα ερασιτεχνών στη Σχολή Μεγαρέως. Ο πυρήνας αυτός κάνει την πρώτη του πειραματική ραδιοφωνική εκπομπή το 1925 (Βασιλάκη 2006: 22).

Λίγο μετά από αυτή την εκπομπή, το 1926, ιδρύεται και η «Ένωση Ελλήνων Ερασιτεχνών Ασυρμάτου» και το 1927 ο σύλλογος «Όμιλος Φύλων Ασυρμάτου». Οι δύο σύλλογοι συμβάλλουν στη διάδοση του νέου

μέσου στο ευρύ κοινό και στην αύξηση των ραδιοφωνικών δεκτών, κάτι που φαίνεται από τον αριθμό των αδειών.⁸

Στη Θεσσαλονίκη, τέλος, ο Χρήστος Τσιγγιρίδης αρχίζει και αυτός να κάνει πειραματικές εκπομπές από το 1925. Ο Τσιγγιρίδης είναι ένας αντιπρόσωπος ηλεκτρικών συσκευών, «ο οποίος μεταφέρει τεχνογνωσία και το πάθος του ερασιτέχνη από το εξωτερικό όπου έζησε και σπούδασε». Αντίστοιχα με τους συλλόγους της Αθήνας, γύρω από τον Τσιγγιρίδη σχηματίζεται ένας σύλλογος υποστήριξης των προσπαθειών του, με την επωνυμία «Ραδιοφωνικός Σύλλογος Θεσσαλονίκης» (Βασιλάκη 2006: 22).

1.6.2 Προπολεμική και πολεμική περίοδος (1928-1944)

Ο πρώτος ραδιοφωνικός σταθμός που λειτουργεί με κανονικό πρόγραμμα στην Ελλάδα -αλλά και στα Βαλκάνια- είναι ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Τσιγγιρίδη*. Ιδρύεται επίσημα το 1928, εδρεύει στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης και ακολουθεί ουσιαστικά το αμερικανικό μοντέλο οργάνωσης. Ο Τσιγγιρίδης αναλαμβάνει αυτήν την πρωτοβουλία στο πλαίσιο ενός επιχειρηματικού σχεδίου, στα πρότυπα των μεγάλων εταιρειών των Η.Π.Α.: ο σκοπός της ίδρυσης του ραδιοφωνικού σταθμού είναι η διαφήμιση, παραγωγή και πώληση ραδιοφωνικών συσκευών στην Ελλάδα. Παρότι οι ραδιοφωνικές συχνότητες ελέγχονται από το κράτος, ο Τσιγγιρίδης καταφέρνει να αποκτήσει άδεια προσωρινής εκπομπής, που του επιτρέπει να εκπέμπει κάθε χρόνο κατά τη διάρκεια της έκθεσης (Βασιλάκη 2006: 23). Το πρόγραμμά του περιλαμβάνει πολιτικούς χαιρετισμούς, ειδήσεις της ΔΕΘ, κλασική και σύγχρονη, ελληνική και ξένη μουσική, διαφημίσεις, αναμετάδοση συναυλιών και όπερας και αργότερα δικές του πολιτιστικές εκπομπές. Τελικά, το 1936, ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Τσιγγιρίδη* απέκτησε μόνιμη άδεια, ανεξάρτητα από τη ΔΕΘ, ωστόσο στην περίοδο της Γερμανικής Κατοχής ο σταθμός επιτάχθηκε. Μετά την απελευθέρωση ο πομπός του σταθμού πέρασε στις δυνάμεις του ΕΑΜ και, τελικά, επανήλθε στη λειτουργία του για ένα σύντομο χρονικό διάστημα μεταξύ 1945-1946 με ψυχαγωγικό και λαϊκό πρόγραμμα (ibid.: 24).

Εντωμεταξύ, η διάδοση του ραδιοφωνικού μέσου, που φαίνεται και από την κυκλοφορία στα τέλη της δεκαετίας του 1920 δύο περιοδικών με τα προγράμματα των ξένων ραδιοφωνικών σταθμών (*Πρόγραμμα Ραδιοφώνου* και *Ραδιοπρόγραμμα*), ασκεί την πίεση για τη δημιουργία ενός κρατικού ραδιοφωνικού σταθμού. Ωστόσο, από το 1929 μέχρι το 1934 τρεις διαδοχικές προκηρύξεις για τη δημιουργία ραδιοφωνικού σταθμού από ξένες εταιρείες ραδιοφωνικού εξοπλισμού καταλήγουν σε αποτυχία, λόγω αντίπαλων επιχειρηματικών φιλοδοξιών και πολιτικών συμφερόντων. Επειδή όμως έχει αρχίσει να φαίνεται ξεκάθαρα η πολιτική σημασία του νέου μέσου (ειδικά μάλιστα μετά την πρώτη πολιτική προεκλογική ομιλία από τον Ελευθέριο Βενιζέλο από τις εγκαταστάσεις του ΔΡΥΝ), στήνεται ένας προσωρινός σταθμός, ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Πειραιά* ή *Σταθμός των ΤΤΤ* (Υπηρεσίας Ταχυδρομείων, Τηλεγραφείων, Τηλεφωνείων) το 1935 υπό την εποπτεία του Σ. Ελευθερίου, τμηματάρχη του τμήματος Ασυρμάτου του υπουργείου Συγκοινωνίας (Βασιλάκη 2006: 25).

Διαβλέποντας την ίδια πολιτική σημασία, ο Ιωάννης Μεταξάς φροντίζει αμέσως μετά την κατάληψη της εξουσίας (1936) να προκηρύξει νέο διαγωνισμό, που κατακυρώνεται στη γερμανική εταιρεία *Telefunken*, η οποία και προμηθεύει έναν ραδιοφωνικό πομπό. Ακολούθως ιδρύεται η Υπηρεσία Ραδιοφωνικών Εκπομπών (ΥΡΕ), η οποία υπάγεται στο Υπουργείο Συγκοινωνιών και αρχίζει να οργανώνεται ο ραδιοφωνικός σταθμός. Η ΥΡΕ, το καλοκαίρι του 1938, μετονομάζεται σε Διεύθυνση Ραδιοφωνίας και υπάγεται στο νεοσύστατο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού (Βασιλάκη 2006: 26).

Τα εγκαίνια του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών* γίνονται στις 21 Μαΐου 1938 και αυτός οργανώνεται σε τρία τμήματα: τμήμα μουσικών προγραμμάτων (με Συμφωνική Ορχήστρα), τμήμα ομιλιών και τμήμα θεατρικών εκπομπών. Ουσιαστικά, η οργάνωση της λειτουργίας και του περιεχομένου του ραδιοφωνικού σταθμού βασίζεται σε πρότυπα που ήδη είχαν δοκιμαστεί σε άλλες χώρες, οι οποίες και είχαν πολύχρονη εμπειρία από τις αρχές της δεκαετίας του 1920. Το 1939 ιδρύεται, επίσης για σύντομο χρονικό διάστημα, ο *ραδιοφωνικός σταθμός της ΕΟΝ*, που απευθύνεται στην Εθνική Νεολαία και έχει καθαρά προπαγανδιστικό χαρακτήρα (Βασιλάκη 2006: 26-27).

Το ραδιόφωνο χρησιμοποιείται από τη δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου ως όργανο κοινωνικού ελέγχου, προπαγάνδας, καθώς και χειραγώγησης των μαζών και της κοινής γνώμης. Ωστόσο, παρότι αυτό είδαμε να παρατηρείται και σε άλλα απολυταρχικά καθεστώτα της εποχής, στην Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του 1930

⁸ Μέχρι τη λειτουργία του πρώτου κρατικού ραδιοφωνικού σταθμού το 1938, οπότε και επιβλήθηκε η ετήσια συνδρομή, λειτουργούσε ένα σύστημα βασισμένο στην έκδοση αδειών χρήσης στους αγοραστές ραδιοφωνικών δεκτών (Βασιλάκη 2006: 22).

υπήρχαν μόνο 5.000 δέκτες. Με τη λειτουργία του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών*, ξεκινά και η λειτουργία της Ελληνικής Βιομηχανίας Ραδιοφώνου (ΕΛΒΙΡΑ) και με το μοίρασμα δεκτών στην ύπαιθρο από το καθεστώς ο αριθμός τους εκτοξεύεται στις 60.000 το 1940. Βέβαια, αν αναλογιστούμε ότι ήδη από το 1938 «στην Αγγλία οι δέκτες ξεπερνούν τα 9 εκατομμύρια, στη Γερμανία τα 11,5 εκατομμύρια, στη Σουηδία και στο Βέλγιο τα 1,2 εκατομμύρια», αντιλαμβανόμαστε πόσο πίσω βρίσκεται η Ελλάδα στον βαθμό διάδοσης του μέσου. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που προωθείται και η ομαδική ραδιοφωνική ακρόαση από μεγάφωνα, «μια χαρακτηριστική πρακτική των σύγχρονων ολοκληρωτικών καθεστώτων» (Βασιλάκη 2006: 27).

Με το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, στον οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, το ραδιόφωνο έπαιξε πολυσήμαντο ρόλο, έχουμε και ένα περιστατικό ραδιοφωνικού πολέμου στην Ελλάδα. Την περίοδο αυτή λειτουργούσε ο *ραδιοφωνικός σταθμός του Μπάρι*, ο οποίος μετέδιδε ψυχαγωγικές εκπομπές στην ελληνική γλώσσα. Μόλις κηρύχθηκε ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, ο σταθμός αυτός άρχισε να μεταδίδει αιρσιόδοξες πληροφορίες για τα ελληνικά στρατεύματα. Ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών*, ο σταθμός της *ΕΟΝ* και ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Τσιγγιρίδη* με τη σειρά τους διαψεύδουν και μεταδίδουν από και προς το μέτωπο πληροφορίες με στόχο την εμφύωση του εθνικού φρονήματος. «Η χρονική αμεσότητα και μεταδοτικότητα του ραδιοφώνου παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ψυχολογική ανάταση των Ελλήνων τόσο στο εσωτερικό της χώρας, όσο και στο μέτωπο της Αλβανίας» (Βασιλάκη 2006: 28).

Με την κατάληψη της Αθήνας από τα γερμανικά στρατεύματα το 1941, μία από τις πρώτες μέριμνες είναι η κατάληψη του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών* και η προσωρινή παύση λειτουργίας του. Στη συνέχεια, καταργείται η Διεύθυνση Ραδιοφωνίας και στη θέση της ιδρύεται η Ανώνυμη Εταιρεία Ραδιοφωνικών Εκπομπών (ΑΕΡΕ). Ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών* γίνεται πλέον όργανο των κατοχικών κυβερνήσεων. Οι εγκαταστάσεις του Ζαπτείου, όπου ήταν εγκατεστημένος ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Αθηνών*, και ο πομπός του στα Νέα Λιόσια, αναβαθμίζονται σημαντικά. Οι δυνάμεις κατοχής χρησιμοποιούν, επίσης, τον πομπό του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Τσιγγιρίδη*, καθώς και δύο ακόμα πομπούς μικρότερης εμβέλειας για ψυχαγωγία των στρατιωτών (*Ράδιο Κολίμπρι*) και προπαγάνδα προς το μέτωπο της Μέσης Ανατολής (*Ραδιοφωνικός Σταθμός της Μεσογείου*) (Βασιλάκη 2006: 28, Γιαϊτσης & Μπαρμπούτης 2001: 65).

Η δύναμη του ραδιοφώνου, όπως και στον υπόλοιπο κόσμο κατά τη διάρκεια του πολέμου, φαίνεται ξεκάθαρα και στην περίπτωση της Ελλάδας. Είναι χαρακτηριστικό ότι η είδηση της έναρξης του ελληνοϊταλικού πολέμου μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο το πρωί της 28^{ης} Οκτωβρίου 1940 και παραμένει μέχρι σήμερα ένα τεκμήριο συλλογικής εθνικής μνήμης, συνυφασμένο και συμπυκνωμένο στο συλλογικό υποσυνείδητο ως «ΟΧΙ». Επίσης, χαρακτηριστικό είναι ότι το σήμα του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών*, δηλαδή ο γνωστός «Γσοπανάκος», που είχε καθιερωθεί από την ίδρυση του σταθμού, φυγαδεύθηκε, έτσι ώστε να μην μπορούν να το μεταδώσουν οι Γερμανοί κατακτητές και ξανακούστηκε από την ελληνική υπηρεσία του *BBC* τον Μάιο του 1941, που έκτοτε αποτέλεσε την πραγματική ραδιοφωνική φωνή των ελληνικών δυνάμεων (βλ. παραπάνω και το παράδειγμα της Γαλλίας) (Βασιλάκη 2006: 29). Ωστόσο, η κατάσταση αυτή οδηγεί τους Γερμανούς να λάβουν αντίμετρα: υποχρεώνουν τους κατόχους ραδιοφώνων να τα δηλώσουν, ενώ στην επαρχία απλά τα κατάσχουν. Ορισμένοι μάλιστα, λόγω της ανέχειας, οδηγούνται στην πώληση των ραδιοφωνικών συσκευών τους. Τέλος, τον Οκτώβριο του 1943 οι Γερμανοί σφραγίζουν 43.000 ραδιόφωνα, έτσι ώστε να λαμβάνουν μόνο το σήμα του *Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών*. Ωστόσο, αρκετοί Έλληνες επεμβαίνουν στις συσκευές, έτσι ώστε να μπορούν να συντονίζονται και στον ραδιοφωνικό σταθμό του Λονδίνου (το *BBC*), για να ακούν έγκυρες πληροφορίες και την ελληνική εκπομπή (Σφέτσας & Σερέτη 2008: 28).

1.6.3 Μεταπολεμική περίοδος (1944-1967)

Μετά τον πόλεμο και την αποχώρηση των κατοχικών δυνάμεων, ιδρύεται το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ), που υπάγεται στο Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού (1945). Με αυτόν τον τρόπο εδραιώνεται το κρατικό μονοπώλιο στη ραδιοφωνία, όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ωστόσο, λόγω της ιδιότυπης κατάστασης που επικρατεί μεσούντος του Εμφυλίου Πολέμου, αλλά και στα χρόνια μετά από αυτόν, παράλληλα με το κρατικό μονοπώλιο δίνεται δικαίωμα ραδιοφωνικής μετάδοσης και δημιουργίας σταθμών και στις Ένοπλες Δυνάμεις. Το γεγονός αυτό οδηγεί στη δημιουργία ενός δικτύου στρατιωτικών ραδιοφωνικών σταθμών.

Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, το ραδιόφωνο λειτουργεί ως όπλο, όπως και στην αμέσως προηγούμενη περίοδο. Επομένως, εκτός από την κρατική και στρατιωτική πλευρά που αναπτύσσει το ραδιοφωνικό της δίκτυο, με τον *Ραδιοφωνικό Σταθμό Θεσσαλονίκης* το 1947 και τον *Κεντρικό Ραδιοφωνικό Σταθμό Ενόπλων Δυνάμεων* το 1948, και η αντίπαλη πλευρά, δηλαδή οι δυνάμεις του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) θέτουν από το 1947 ως το 1949 σε λειτουργία τον ραδιοφωνικό σταθμό

Ελεύθερη Ελλάδα ή αλλιώς γνωστό ως *Ραδιόφωνο του Βουνού*. Αυτός είναι χωρίς σταθερή βάση και μετακινείται μαζί με το γενικό αρχηγείο στα βουνά, μεταδίδοντας ειδήσεις από τις διεξαγωγές των μαχών, αποφάσεις του Γενικού Επιτελείου, χρονογραφήματα, συνεντεύξεις και διεθνείς ειδήσεις (Βασιλάκη 2006: 30).

Μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο, αναπτύσσεται ένα δίκτυο τοπικών σταθμών, οι οποίοι άλλες φορές ξεκινούν από ιδιωτική πρωτοβουλία και τελικά εντάσσονται στο κρατικό δίκτυο, όπως για παράδειγμα ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Βόλου* (με μεταδόσεις ήδη από το 1948), και άλλοι με πρωτοβουλία του ΕΙΡ, ειδικά στη φάση της ανάπτυξής του από το 1951 περίπου και μετά. Οι τοπικοί σταθμοί βοηθούν στη διάδοση του ραδιοφώνου σε περιοχές της ελληνικής υπαίθρου, αλλά και στην τόνωση της πνευματικής ζωής εκτός των αστικών κέντρων. Από το 1955 βέβαια, αυτοί οι τοπικοί σταθμοί ήταν υποχρεωμένοι να αναμεταδίδουν το κεντρικό Εθνικό πρόγραμμα, με ελάχιστες ώρες δικής τους παραγωγής (Βασιλάκη 2006: 31).

Πίνακας 1.1 Τοπικοί Ραδιοφωνικοί Σταθμοί που ιδρύθηκαν μέχρι το 1967. (Πηγή: Μανιάτης 2008: 13-14)

Έναρξη Λειτουργίας	Τοπικός Ραδιοφωνικός Σταθμός
1946-47	Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης
1948	Ραδιοφωνικός Σταθμός Βόλου
1948-49	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Λάρισας (Κεντρικής Ελλάδος)
1948	Στρατιωτικός Ραδιοφωνικός Σταθμός Μακρονήσου
1949	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Ιωαννίνων (Ηπείρου)
1949	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Θεσσαλονίκης (Κεντρικής Μακεδονίας)
1949	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Τριπόλεως (Πελοποννήσου)
1949	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Καβάλας (από το 1958 Ανατολικής Μακεδονίας)
1950	Ραδιοσταθμός Ενόπλων Δυνάμεων Κοζάνης (Δυτικής Μακεδονίας)
1950	Ραδιοφωνικός Σταθμός Πατρών
1954	Ραδιοφωνικός Σταθμός Κομοτηνής
1954	Ραδιοφωνικός Σταθμός Χανίων
1954	Ραδιοφωνικός Σταθμός Ρόδου
1956	Ραδιοφωνικός Σταθμός Φλώρινας
1957	Ραδιοφωνικός Σταθμός Κέρκυρας
1959	Ραδιοφωνικός Σταθμός Πύργου Ηλείας
1959	Ραδιοφωνικός Σταθμός Σερρών
1965	Στρατιωτικός Ραδιοσταθμός Ορεστιάδας (εντάσσεται το 1969 στην YENEΔ)

Σημαντικές εξελίξεις, που δείχνουν επίσης ότι το ΕΙΡ μπαίνει σε φάση ανάπτυξης, είναι η λειτουργία δύο ακόμα προγραμμάτων που καλύπτουν διαφορετικό ραδιοφωνικό περιεχόμενο και ακολουθούν σε ένα βαθμό τη λογική του BBC. Το 1952 αρχίζει να λειτουργεί το *Δεύτερο Πρόγραμμα*, με πιο ψυχαγωγικό και ελαφρύ πρόγραμμα, που «απευθύνεται κυρίως στον μεσοαστικό πληθυσμό» (Βασιλάκη 2006: 32-33). Με αυτόν τον τρόπο αλλάζει η αποστολή του ΕΙΡ, που ως τότε είχε περιοριστεί (μέσω του *Εθνικού Προγράμματος*) σε ένα αυστηρό και ουδέτερο ύφος. Το 1954 ακολούθησε το *Τρίτο Πρόγραμμα*, με εμπνευστή τον Δ. Ρώμα, ως ένα σοβαρό πολιτιστικό ραδιόφωνο, που ήρθε ως αντίδραση στις κατηγορίες για λαϊκισμό του περιεχομένου του *Δεύτερου Προγράμματος*. Το *Τρίτο* ξεκινά μεταδίδοντας μόνο πέντε ώρες την ημέρα (από τις 19.00 ως τις 24.00) κλασική μουσική (Γιαΐτσης & Μπαρμπούτης 2001: 70-71). Οι στρατιωτικοί σταθμοί, τέλος, «απευθύνονται σε ένα γενικό κοινό, παράγοντας κύρια ενημερωτικά προγράμματα και προγράμματα ειδήσεων, καθώς και λαϊκά ψυχαγωγικά προγράμματα, τα οποία προσελκύουν πολλούς διαφημιστές» (ibid.: 67).

Στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1950 ξεκινά ουσιαστικά η «χρυσή» εποχή του ραδιοφώνου, μια εποχή που χονδρικά θα διαρκέσει μέχρι την επιβολή της δικτατορίας το 1967. Αυτό αντικατοπτρίζεται στην ίδια την

ανάπτυξη του δικτύου σταθμών (κρατικών και στρατιωτικών), καθώς και στην ίδρυση του *Δεύτερου* και του *Τρίτου Προγράμματος*. Είναι όμως εμφανές και σε τεχνικό επίπεδο, καθώς το 1951 αγοράζεται το πρώτο μαγνητόφωνο, ενώ το 1952 προσκαλούνται ξένοι τεχνικοί, οι οποίοι με την τεχνογνωσία τους συμβάλλουν στην τεχνική βελτίωση των εγκαταστάσεων και συγγράφουν πληροφοριακά και εκπαιδευτικά κείμενα, ειδικά μάλιστα για τις τεχνικές ηχογράφησης (Σφέτσας & Σερέτη 2008: 31).⁹

Συγχρόνως, το ραδιόφωνο γίνεται πυρήνας πολιτιστικής ανάπτυξης. Εκτός από τη Συμφωνική Ορχήστρα του ΕΙΡ που υπάρχει από το 1938, ιδρύεται το 1953 και η Ελαφρά Ορχήστρα, για να μπορέσει να διατηρήσει υψηλό το επίπεδο και να μη στηρίζεται σε μετακλητά μουσικά σχήματα αμφιβόλου ποιότητας και περιεχομένου (Σφέτσας & Σερέτη 2008: 33). Επίσης, το ΕΙΡ είναι αυτό που διοργανώνει τα πρώτα μουσικά φεστιβάλ (1959-1961), στα οποία γίνονται ευρέως γνωστοί συνθέτες όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, που καθόρισαν την πορεία του ελληνικού τραγουδιού μεταπολεμικά (Βασιλάκη 2006: 34). Τέλος, σημαντική αυτή την περίοδο είναι και η ανάπτυξη του ραδιοφωνικού θεάτρου, αλλά θα αναφερθούμε σε αυτό το θέμα διεξοδικότερα στο Κεφάλαιο 2.

Εν τέλει, η διάδοση του ραδιοφώνου βοήθησε στην ευρύτερη πολιτιστική ανάπτυξη, αλλά και στον μετασηματισμό της ελληνικής κοινωνίας στα μεταπολεμικά χρόνια. Ιδιαίτερα μάλιστα το *Δεύτερο Πρόγραμμα* προσπάθησε «να προσηλυτίσει τις γενιές ακροατών του στις ιδέες και αξίες των δυτικών κοινωνιών» (Γιαίτσης & Μπαρμπούτης 2001: 69). Δεδομένου ότι βρισκόμαστε στον Ψυχρό Πόλεμο, η αποστολή του μέσου έχει και τον χαρακτήρα της εκπροσώπησης των ιδανικών του δυτικού συνασπισμού. Ωστόσο, η έλευση της τηλεόρασης το 1966, πιο καθυστερημένα από ό,τι σε άλλες δυτικές χώρες, έφερε σημαντικές αλλαγές και, όπως και στον υπόλοιπο κόσμο, οδήγησε στην απώλεια της πρωτοκαθεδρίας του ραδιοφώνου. Αυτές τις αλλαγές θα τις εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

1.6.4 Η περίοδος της δικτατορίας (1967-1974)

Η τηλεόραση αρχίζει να αναπτύσσεται πειραματικά από το 1960 στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης και τα επόμενα χρόνια γίνονται συστηματικές μεταδόσεις από το ΕΙΡ, τον Σταθμό Ενόπλων Δυνάμεων, τη ΔΕΗ και τον ΟΤΕ. Η επίσημη, όμως, έναρξη λειτουργίας της τηλεόρασης γίνεται το 1966. Το γεγονός αυτό οδηγεί σταδιακά το ραδιόφωνο στο να γίνει ένα δευτερεύον μέσο, η ακροαματικότητά του πέφτει κατακόρυφα, η ποιότητα της παραγωγής παραμελείται και η κατάσταση αυτή εντείνεται λόγω της επιβολής της δικτατορίας στις 21 Απριλίου 1967 (Βασιλάκη 2006: 36).

Η επιβολή της δικτατορίας φέρνει σημαντικές αλλαγές, καθώς μετατρέπει το ραδιόφωνο σε «μέσο στρατιωτικής εξουσίας και προπαγάνδας» (Βασιλάκη 2006: 37). Ο *Σταθμός Ενόπλων Δυνάμεων* μετονομάζεται το 1968 σε *ΥΕΝΕΔ* (Υπηρεσία Ενημέρωσης Ενόπλων Δυνάμεων) και «αποκτά δύναμη και βάρος», «μοντέρνο ύφος» και μεταδίδει πιο λαϊκά προγράμματα, ακόμη και κοινωνικά και πολιτικά θέματα (Βασιλάκη 2006: 37). Ιδρύονται, επίσης, δύο νέοι περιφερειακοί σταθμοί, ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Ζακύνθου* (που υπάγεται στο ΕΙΡΤ) το 1970 και ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Ηρακλείου* (που υπάγεται στην ΥΕΝΕΔ) το 1972 (Μανιάτης 2008: 15).

Το ΕΙΡ, αντιθέτως (από το 1970 ΕΙΡΤ), υποβαθμίζεται και χάνει σε ακροαματικότητα, καθώς «καταλαμβάνεται από στρατιωτικές δυνάμεις και αντιλήψεις. Διευθυντές του ιδρύματος ορίζονται αξιωματικοί του στρατού, οι οποίοι δεν έχουν καμία σχέση με το αντικείμενο». Συγχρόνως, οι άνθρωποι της διανοήσης διώκονται ή απομακρύνονται από το ραδιόφωνο και τα καλλιτεχνικά είδη που παράγονται «χαρακτηρίζονται από λαϊκισμό» και προπαγάνδα. «Κυριαρχούν εκπομπές άκρατης εθνικοφροσύνης, οι οποίες δοξάζουν το λαμπρό ελληνικό παρελθόν, αλλά και τον σύγχρονο Έλληνα». Ωστόσο, οι ακροατές, που δεν είναι οι ίδιοι με αυτούς του 1938, αλλά είναι εκπαιδευμένοι και έχουν άλλη αντίληψη για το ραδιοφωνικό περιεχόμενο, «δεν το εμπιστεύονται και αποστρέφονται τα κρατικά σοβαροφανή προγράμματα» (Βασιλάκη 2006: 37).

⁹ Πρόκειται για τον Βρετανό H.F. Humphreys του BBC και τον Αυστριακό F. Zippl

Η δικτατορία αναγνωρίζει τη δύναμη του Μέσου και εντείνει τις προσπάθειες για τεχνική ανασυγκρότηση. Εστιάζει μάλιστα με ιδιαίτερη φροντίδα στη δημιουργία κέντρου εκπομπής βραχέων, γιατί θεωρεί εντελώς απαραίτητη την ακρόαση της προπαγάνδας τόσο από τους απόδημους, όσο και από ακροατήρια άλλων χωρών. Εκ παραλλήλου, ασκεί συστηματικό έλεγχο και αστυνόμευση στη λειτουργία του ραδιοφώνου, καθώς αποκλείει και λογοκρίνει τραγουδιστές και συνθέτες. Οι δίσκοι μάλιστα των ανεπιθύμητων «χαράζονται», έτσι ώστε να μην είναι δυνατή η αναπαραγωγή τους. Ωστόσο, η προφανέστατη εντατικοποίηση της προπαγάνδας, ο ανενδοίαστα προκλητικός χαρακτήρας της, σε συνδυασμό με την ανιαρή, μόνιμη μουσική επένδυση των εμβλημάτων, με ατέρμονους διδακτικούς μονολόγους, παράλληλα με την ακρόαση εκπομπών από το εξωτερικό, κυρίως του BBC και της Deutsche Welle, έχουν εν τέλει τα αντίθετα αποτελέσματα: την αφύπνιση και την αντίδραση του λαού και ιδίως των νέων. (Σφέτσας & Σερέτη 2008: 33)

Το αποτέλεσμα της διαχείρισης του ραδιοφώνου από τη στρατιωτική εξουσία ήταν καταρχάς η αύξηση του κλίματος ανταγωνισμού μεταξύ EIPT και YENEΔ, παρ' ότι στην ουσία οι κρατικοί σταθμοί ήταν και αυτοί στην υπαγωγή του στρατού. Επιπλέον, η κακή ποιότητα των ραδιοφωνικών προγραμμάτων οδήγησε πολλούς ακροατές στην ακρόαση ξένων ραδιοφωνικών σταθμών, κάτι το οποίο έχει και πολιτική σημασία, καθώς σε σταθμούς όπως το BBC ή η Deutsche Welle μπορούν να ακούσουν εξόριστους Έλληνες διανοητές που εμπυχώνουν τον ελληνικό λαό, αλλά και γενικότερα αντικειμενική ενημέρωση. Επίσης, οι ακροατές στρέφονται και στην ακρόαση πειρατικών σταθμών, οι οποίοι από τη δεκαετία του 1960 είχαν αρχίσει να εμφανίζονται στο ραδιοφωνικό τοπίο, παίζοντας μουσική από τα σύγχρονα αγγλόφωνα μουσικά ρεύματα και γενικότερα δημοφιλή μουσική (Βασιλάκη 37-38).

Τέλος, πρέπει να αναφερθούμε στη συμβολή του ραδιοφώνου στον αντιδικτατορικό αγώνα. Όπως είναι γενικά γνωστό, στη σημαντικότερη εξέγερση αυτής της περιόδου, στο Πολυτεχνείο, οι φοιτητές έστησαν έναν βραχύβιο ραδιοφωνικό σταθμό για να μεταδώσουν τα μηνύματά τους πολύ μακρύτερα από την περιοχή του Πολυτεχνείου και να οργανώσουν μια γενική απεργία και ανατροπή του καθεστώτος. Ουσιαστικά πρόκειται για μια ιστορική στιγμή, στην οποία το ραδιόφωνο έδειξε τα πλεονεκτήματα και τη δύναμή του στον τομέα της ενημέρωσης και της κινητοποίησης.

1.6.5 Μεταπολίτευση: Η περίοδος του κρατικού μονοπωλίου (1974-1987)

Με την πτώση της δικτατορίας και τη μεταπολίτευση, παγιώνεται εκ νέου το κρατικό μονοπώλιο στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση και το 1975 το EIPT (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας Τηλεοράσεως) μετατρέπεται σε ανώνυμη εταιρεία, την EPT Α.Ε. (Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση). Σε αυτήν υπάγονται οι ραδιοφωνικοί σταθμοί και ο τηλεοπτικός σταθμός. Η YENEΔ συνεχίζει να λειτουργεί αυτόνομα μέχρι το 1982, οπότε ενοποιείται με την EPT, ως EPT-2 (Ο Κεντρικός Σταθμός της YENEΔ μετονομάζεται σε *Τέταρτο Πρόγραμμα*). Το ραδιόφωνο της EPT ξεκινάει μια προσπάθεια να ξανακερδίσει το κοινό του μετά από την ανυποληψία στην οποία έχει εκπέσει λόγω της δικτατορίας. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση πιο απλής γλώσσας (δημοτικής), την επιστροφή των διανοητών που είχαν αποκλειστεί και το τέλος της λογοκρισίας σε όλα τα επίπεδα, πολιτικό και πολιτιστικό. Παράλληλα, μέσα από έρευνες κοινού αποκαλύπτονται οι διαφορετικές προτιμήσεις των ακροατών και αναλόγως διαφοροποιούνται τα προγράμματα των ραδιοφωνικών σταθμών σύμφωνα με την ώρα της ημέρας, τις ηλικίες των ακροατών και τις ζώνες ακρόασης, εμπλουτιζόμενα με αναλυτικές ειδήσεις, διάφορες εκπομπές και ποικίλες μουσικές λόγου (Βασιλάκη 2006: 38-39). Επίσης, προστίθεται ένας ακόμη περιφερειακός σταθμός, ο *Ραδιοφωνικός Σταθμός Καλαμάτας*, ο οποίος στήνεται ύστερα από τις έκτακτες συνθήκες που προέκυψαν λόγω του καταστροφικού σεισμού το 1986¹⁰ (Μανιάτης 2008: 15).

Ξεχωριστή και σημαντική είναι η ιστορία του *Τρίτου Προγράμματος* κατά την περίοδο 1975-1982, με διευθυντή τον συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι. Ο Χατζιδάκις προωθεί τον πειραματισμό και αφήνει μεγάλο βαθμό ελευθερίας στους συνεργάτες του (Κοντογεωργίου 2008: 202-203), ενώ παράλληλα ιδρύει τη Χορωδία της EPT (1977). Τελικά το *Τρίτο Πρόγραμμα* ανακηρύσσεται χωριστή διεύθυνση ανεξάρτητη από το *Πρώτο* και το *Δεύτερο Πρόγραμμα*. Η φιλοσοφία του *Τρίτου* είναι η αύξηση της εμβέλειάς του με πρόσθετους πομπούς, ώστε να καλύπτει όλη τη χώρα, και, σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, «η διερεύνηση του ελλαδικού χώρου στο σήμερα

¹⁰ Εντάσσεται πλήρως στην EPT το 1988 ως *EPA Καλαμάτας*.

και στο παρελθόν, η φυσική σύνθεσή μας με τα σύγχρονα διεθνή ρεύματα στην Τέχνη και στη σκέψη. Τα βιώσιμα στοιχεία των ξένων πολιτιστικών ρευμάτων και η σωστή μεταφορά στον τόπο μας. Η πληροφόρηση και η δημιουργία σημαντικών αφυπνιστικών ερεθισμών σε προβλήματα σκέψης και Τέχνης» (Χατζιδάκης, όπως αναφέρεται στη Βασιλάκη 2006: 39). Το *Τρίτο* αυτή την περίοδο πρωτοπορεί και σε θέματα τεχνικά (ηχοληψία και ηχογράφηση), παραγωγής (για παράδειγμα εκφορά λόγου), αλλά και περιεχομένου (διευρύνεται το πεδίο της μουσικής πέρα από την κλασική μουσική και αυξάνονται οι εκπομπές λόγου). Είναι χαρακτηριστικό ότι η πιο γνωστή ραδιοφωνική εκπομπή της εποχής, η *Διλιπούπολη*, είναι παραγωγή του *Τρίτου Προγράμματος*.

Αν και μετά το 1982, όταν δηλαδή ο Μάνος Χατζιδάκης έπαψε να είναι διευθυντής του *Τρίτου Προγράμματος*, οι πειραματισμοί δεν συνεχίστηκαν, ο μύθος του «Τρίτου του Μάνου» παρέμεινε ως παρακαταθήκη για το *Τρίτο Πρόγραμμα*, αλλά επίσης επηρέασε και τους μη κρατικούς σταθμούς, που πρόκειται να πάρουν τη σκυτάλη τα αμέσως επόμενα χρόνια.

Πέρα από τους μουσικούς πειρατές, στους οποίους αναφερθήκαμε παραπάνω, οι οποίοι είναι ερασιτεχνικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί που ακολουθούν τη λογική ανάλογων εξελίξεων στις δυτικές χώρες (όπως π.χ. ο *Radio Caroline* στη Μεγάλη Βρετανία), υπάρχουν και οι πολιτικοί πειρατές, δηλαδή σταθμοί που στοχεύουν σε μια εναλλακτική ενημέρωση κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα. Οι σταθμοί αυτοί συγκροτούν σταδιακά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 ένα κίνημα «ελεύθερης» ραδιοφωνίας, με αίτημα την κατάργηση του κρατικού μονοπωλίου.

Οι φοιτητές είναι μια από τις ομάδες που κινείται γύρω από τη δημιουργία τέτοιων πειρατικών σταθμών, οι οποίοι ακολουθούν το παράδειγμα του ραδιοφωνικού σταθμού του Πολυτεχνείου. Τέτοιοι σταθμοί είναι ο *Παράνομος Ραδιοσταθμός*, που στήνεται στη διάρκεια της κατάληψης του Πανεπιστημίου Πατρών το 1977, ο ραδιοσταθμός του Χημείου στις κινητοποιήσεις του 1979 και γενικότερα σταθμοί που στήνονται με την ευκαιρία φοιτητικών κινητοποιήσεων και προωθούν το αίτημα «της ελεύθερης ραδιοφωνικής επικοινωνίας» (Μπαρμπούτης 2001b: 142).

Άλλες πρωτοβουλίες είναι αυτές οι οποίες αντιστοιχούν με το κίνημα του community radio, δηλαδή είναι ραδιοφωνικές πρωτοβουλίες που οργανώνονται συλλογικά και από τα κάτω. Σε αυτές ανήκει το *Ράδιο του Δρόμου* (1981), που εκπέμπει την ημέρα των γενικών εκλογών και οι μεταδόσεις του διαρκούν για τρεις μήνες για να αποφύγει τις διώξεις. Επίσης, ο *Τυφλοπόντικας των FM* (1981), που προσπαθεί να αρθρώσει «έναν εναλλακτικό, αντεξουσιαστικό λόγο σχετικά με την κοινωνία και τα κινήματά της» και εκπέμπει από το 1981 ως το 1985, συμμετέχοντας ενεργά στο κίνημα της ελεύθερης ραδιοφωνίας. Το 1985 σταματάει να εκπέμπει λόγω της σύλληψης τριών μελών του και της κατάσχεσης του εξοπλισμού του. Θα ξανακουστεί για λίγους μήνες το 1987. Το 1987, επίσης, ξεκινά τη λειτουργία του *Ο Πειρατής*, ένας ραδιοφωνικός σταθμός που μεταδίδει πρόγραμμα μόνο τα σαββατοκύριακα (Μπαρμπούτης 2001b: 142-144).

Οι πειρατές που επέδρασαν ίσως περισσότερο ήταν αυτοί που βασίστηκαν σε μια οργάνωση «από τα πάνω με σκοπό την προάσπιση του δημοσίου συμφέροντος». Πρόκειται για σταθμούς που οργανώθηκαν από «προσωπικότητες πολιτικής και ιδεολογικής προέλευσης», όπως το *Ραδιο Αντί-λαλος* (1983) και το *Κανάλι 15*. Το 1983 οργανώθηκε η *Κίνηση Πολιτών για την Ελεύθερη Ραδιοτηλεόραση «Κανάλι 15»*, με σκοπό την κατάργηση του κρατικού μονοπωλίου, που στηριζόταν στο άρθρο 15 του Συντάγματος. Από το 1985 η ομάδα αυτή πραγματοποίησε τρεις παράνομες μεταδόσεις μέσα από το *Κανάλι 15*. Η πρώτη μετάδοση έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια της επίσημης προεκλογικής περιόδου του Ιουνίου του 1985 και αφιερώθηκε «αποκλειστικά στην αξία της ελεύθερης ραδιοφωνίας». Η δεύτερη μετάδοση έγινε το 1986 με μεγάλη ακροαματικότητα (63% του κοινού). Λόγω της επέμβασης του εισαγγελέα και της αστυνομίας για τη διακοπή της μετάδοσης, το θέμα της ελεύθερης ραδιοφωνίας μετατράπηκε πλέον σε κεντρικό ζήτημα της ελληνικής πολιτικής ζωής (Μπαρμπούτης 2001b: 144-145).

Τελικά, τον Σεπτέμβριο του 1986, στην τρίτη του μετάδοση, το *Κανάλι 15* προσκαλεί τους υποψήφιους δημάρχους για τον Δήμο Αθηναίων, ώστε να απαντήσουν σε ερωτήσεις δημοσιογράφου (ο υποψήφιος που στηρίζεται από την κυβέρνηση απουσιάζει). Μετά τις εκλογές διοργανώνεται διημερίδα για την ελεύθερη ραδιοφωνία, στην οποία έξι δήμαρχοι δηλώνουν ότι θα ιδρύσουν δημοτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς παρά τις απαγορεύσεις (Μπαρμπούτης 2001b: 145). Με τη λειτουργία των δημοτικών σταθμών, η υπόθεση της ελεύθερης ραδιοφωνίας μπαίνει σε ένα νέο κεφάλαιο και ο στόχος των πολιτικών πειρατών ευοδώνεται.

1.6.6 Η περίοδος της «ελεύθερης» ραδιοφωνίας (1987 και εξής)

Το 1987 αποτελεί μια τομή στα ραδιοφωνικά πράγματα της Ελλάδας, καθώς είναι η χρονιά κατά την οποία παύει να υφίσταται το κρατικό μονοπώλιο και απελευθερώνεται η δυνατότητα δημιουργίας ραδιοφωνικών

σταθμών και μετάδοσης ραδιοφωνικών προγραμμάτων από δήμους ή ιδιώτες. Περνάνε, επομένως, σε μια νέα φάση, η οποία ονομάζεται εποχή της «ελεύθερης ραδιοφωνίας» και ξεκίνησε με μια πραγματική ραδιοφωνική άνθηση, δηλαδή τη δημιουργία πολλών ραδιοφωνικών σταθμών και την επανεμφάνιση στο προσκήνιο του ραδιοφώνου ως μέσου με σημασία και ρόλο, διαφορετικό ασφαλώς από αυτόν της τηλεόρασης. Γενικά, δεδομένου του ασαφούς ακόμη νομικού πλαισίου, διάχυτη ήταν και η αίσθηση ελευθερίας και πολυφωνίας, η οποία ήταν και το ζητούμενο των αγώνων που είχαν προηγηθεί τα προηγούμενα χρόνια με τις παράνομες μεταδόσεις των διάφορων πολιτικών πειρατών.

1.6.6.1 Δημοτικοί σταθμοί

Οι βασικότεροι σταθμοί, οι οποίοι ξεκινούν το εγχείρημα και συμμετέχουν στην επονομαζόμενη «άνοιξη της ραδιοφωνίας», είναι ραδιοφωνικοί σταθμοί που στήνονται από δημοτικές πρωτοβουλίες: από τον Δήμο Αθηναίων ο *Αθήνα 9,84*, ο οποίος είχε και την μεγαλύτερη, σχεδόν πανελλήνια επίδραση, το *Κανάλι 1* από τον Δήμο Πειραιά και ο δημοτικός σταθμός Θεσσαλονίκης *FM 100*. Ο τελευταίος στη συνέχεια έγινε καθαρά ενημερωτικός, καθώς δημιουργήθηκαν και άλλοι δύο, ο μουσικός *FM 101* με ξένη μουσική και ο *100,5* ως σταθμός κλασικής και έντεχνης μουσικής. Επίσης, δημιουργήθηκαν δύο διαδημοτικές πρωτοβουλίες, ο *Διάλογος 10*, από δέκα δήμους της δυτικής Αττικής και ο *Κύκλος* από πέντε δήμους της ανατολικής Αττικής. Οι δημοτικοί σταθμοί έχουν σαν στόχο την πολυφωνική ενημέρωση και την αντικειμενικότητα, προβάλλουν νέες οργανώσεις του ραδιοφωνικού περιεχομένου σε ζώνες και εμπνέονται από το *Τρίτο Πρόγραμμα* της περιόδου του Μάνου Χατζιδάκι. Οι διαδημοτικοί σταθμοί προσπαθούν να είναι και συμμετοχικοί, δηλαδή να φέρουν και τους δημότες στο μικρόφωνο μέσα από κάποιες ειδικές εκπομπές (Βασιλάκη et al. 2006: 50).

Ωστόσο, οι δημοτικοί σταθμοί, με το Π.Δ. 25 του 1988, τοποθετήθηκαν ουσιαστικά στο ίδιο πλαίσιο με τους ιδιωτικούς σταθμούς, με αποτέλεσμα να βρίσκονται σε συνεχή ανταγωνισμό με αυτούς για το διαφημιστικό μέρισμα και την ακροαματικότητα. Παρά το γεγονός ότι το 1987 είχε προηγηθεί μια πρόταση από την Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης (ΕΕΤΑΑ) για τη δημιουργία ενός πλέγματος τοπικών ραδιοφωνικών σταθμών σε όλη την Ελλάδα, το σχέδιο αυτό δεν προχώρησε, καθώς ήδη είχαν ξεκινήσει να λειτουργούν σταθμοί μεμονωμένα από κάποιους δήμους ή από δίκτυα δήμων και ενεπλάκησαν, επιπλέον, κάποια συμφέροντα τοπικών αρχόντων. Η πρόταση της ΕΕΤΑΑ ήταν προς μια κατεύθυνση, στην οποία η τοπική αυτοδιοίκηση θα είχε διακριτό ρόλο και θέση σε σχέση με τους ιδιώτες στο ραδιοφωνικό τοπίο και παράλληλα θα κάλυπτε τις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας. Θα επρόκειτο για ένα σύστημα με σταθμούς στην πρωτεύουσα κάθε νομού και σε υποσταθμούς σε μεγάλους Δήμους, καθώς και αυτοκίνητα εξωτερικών μεταδόσεων. «Κατ' αυτόν τον τρόπο, το καθημερινό πρόγραμμα [θα περιελάμβανε] την ειδησεογραφία του νομού, [...] ζωντανές συνδέσεις με τους υποσταθμούς, οι οποίοι παράγουν την ειδησεογραφία των κατά τόπους δήμων, ή ακόμα και ζωντανές συνδέσεις με τα αυτοκίνητα των εξωτερικών μεταδόσεων [...]» (Αντώνης 2001: 155-156).

Τελικά, μια τελευταία απόπειρα ίδρυσης Ομοσπονδίας Δημοτικών Ραδιοσταθμών έγινε το 1998 στα πρότυπα της αντίστοιχης Ομοσπονδίας που υπάρχει στη Γαλλία, με σκοπό τη δικτύωση και αναμετάδοση προγραμμάτων από όλους τους δημοτικούς σταθμούς (Βασιλάκη et al. 2006: 51). Ούτε αυτή όμως ευοδώθηκε και σήμερα οι δημοτικοί σταθμοί έχουν πλέον χάσει τη δυναμική τους. Σύμφωνα με στοιχεία του Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεόρασης (ΕΣΡ), αυτή τη στιγμή λειτουργούν 22 δημοτικοί σταθμοί, ωστόσο δεν βρίσκονται όλοι στην ίδια κατάσταση και τα τελευταία χρόνια αρκετοί έχουν διακόψει τη λειτουργία τους.

Πίνακας 1.2 Λειτουργούντες δημοτικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί τον Σεπτέμβριο του 2022. (Πηγή ΕΣΡ)

A/A	Διακριτικός Τίτλος Σταθμού	Δήμος	Π.Ε. στην οποία ανήκει
1	Δημοτική Ραδιοφωνία Τρίπολης	Τρίπολης	Αρκαδίας
2	Αμβρακία FM 91,9	Αρταίων	Άρτας
3	Ράδιο Επικοινωνία 9,41	Ηρακλείου	Αττικής
4	Αθήνα 9,84 FM Stereo	Αθηναίων	
5	Κανάλι 1 90,6 FM Stereo	Πειραιά	
6	Ράδιο Καστελόριζο	Μεγίστης Καστελόριζου	Δωδεκανήσου
7	Ράδιο Κως 98,00 FM	Κω	
8	Δημοτικός Ραδιοφωνικός Σταθμός Καρπάθου	Καρπάθου	
9	Ράδιο Λέρου	Λέρου	Έβρου
10	Δημοτικό Ραδιόφωνο Διδυμοτείχου	Διδυμοτείχου	
11	Sferikos 99,3	Αλεξανδρούπολης	
12	Δημοτικό Ραδιόφωνο Ορεστιάδας FM 101,5	Ορεστιάδας	Θεσσαλονίκης
13	FM 100	Θεσσαλονίκης	
14	FM 100,6 Λόγου και Τέχνης		
15	Δημοτικό Ραδιόφωνο 98,7 FM	Ιωαννιτών	Ιωαννίνων
16	Αιγαίο Live	Σύρου	Κυκλάδων
17	936 Δημοτικό Ραδιόφωνο Λάρισας	Λαρισαίων	Λάρισας
18	Ράδιο Καρνά	Λευκάδας	Λευκάδας
19	Όμορφη Πόλη	Ξάνθης	Ξάνθης
20	Δημοτικό Ραδιόφωνο Κατερίνης	Κατερίνης	Περίας
21	Δημοτική Ραδιοφωνία Πρέβεζας	Πρέβεζας	Πρέβεζας
22	Δημοτικό Ραδιόφωνο Πολύγυρου	Πολύγυρου	Χαλκιδικής

Ωστόσο, οι δημοτικοί σταθμοί καθιέρωσαν αρκετές καινοτομίες, όπως τον χωρισμό σε ζώνες, τη συνύπαρξη δύο εκφωνητών σε μια εκπομπή, τη λειτουργία του μέσου στην ενημέρωση με αντικειμενικό τρόπο, δηλαδή παρουσιάζοντας όλες τις απόψεις, λειτουργίες που δεν ήταν σε θέση να επιτελέσει η ΕΡΤ στη συγκεκριμένη περίοδο της λειτουργίας της, παρά το γεγονός ότι είχε πάψει να είναι ένα μέσο κρατικής προπαγάνδας. Επιπλέον, υπήρξε μια ανανέωση όσον αφορά στο μουσικό περιεχόμενο, δηλαδή τις μουσικές επιλογές των παραγωγών των δημοτικών σταθμών.

1.6.6.2. Ιδιωτικοί σταθμοί

Όπως προαναφέρθηκε, το νομικό πλαίσιο δεν διαχώρισε τους ιδιωτικούς από τους δημοτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς, αλλά τους έφερε στην ουσία σε ανταγωνισμό και αυτός είναι ένας από τους βασικότερους λόγους που οι δημοτικοί σταθμοί σταδιακά άρχισαν να φθίνουν. Οι ιδιωτικοί σταθμοί επιβλήθηκαν τελικά στο ραδιοφωνικό τοπίο και ιδιαίτερα αυτοί που ανήκουν στην τάση συγκέντρωσης πολλών μέσων σε έναν όμιλο εταιρειών, δηλαδή μιας εφημερίδας με έναν τηλεοπτικό σταθμό και μια σειρά από εξειδικευμένους ραδιοφωνικούς σταθμούς, για παράδειγμα έναν ενημερωτικό και έναν καθαρά μουσικό.

Επομένως, μετά από την πρώτη φάση που κράτησε περίπου μέχρι το 1989 και περιείχε έντονο το στοιχείο του πειραματισμού με το περιεχόμενο, αλλά και πολλές εκπομπές λόγου και ενημέρωσης (περίπου 1987-1989) -με άλλα λόγια παρατηρούμε πολυσυλλεκτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς (Βασιλάκη et al. 2006: 55)- στη συνέχεια, τη δεκαετία του 1990 οι σταθμοί αρχίζουν να εξειδικεύουν το περιεχόμενό τους και επομένως καταφέρνουν να αποκτήσουν πιο στοχευμένο ακροατήριο και να γίνουν πιο ανταγωνιστικοί. Είναι, επίσης, η περίοδος που αρχίζει να αναπτύσσεται η ιδιωτική τηλεόραση, επομένως οι ραδιοφωνικοί σταθμοί πρέπει να προσφέρουν κάτι πιο εξειδικευμένο στους ακροατές τους και να καλύψουν κυρίως τις πρωινές και μεσημεριανές ώρες. Έτσι δημιουργούνται καθαρά ενημερωτικοί σταθμοί, όπου η μουσική έχει δευτερεύοντα ρόλο, όπως για παράδειγμα οι *ΣΚΑΪ* και *FLASH* και μουσικοί σταθμοί που απευθύνονται κυρίως σε ένα νεανικό κοινό, όπως οι *Klik*, *Kiss* και *Ρόδο* (Βασιλάκη et al. 2006: 55-56).

Σε μια τρίτη φάση, από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 ως τις αρχές της δεκαετίας του 2000, οι μουσικοί σταθμοί εξειδικεύονται ακόμη περισσότερο, καλύπτοντας πιο συγκεκριμένα είδη και ειδικά την ανερχόμενη ελληνική mainstream σκηνή. Την ίδια περίοδο (μετά το 1995) εισάγονται τα αυτόματα προγράμματα (play-lists), που έχουν σαν αποτέλεσμα τη μείωση των παρουσιαστών και της αμεσότητας του ραδιοφώνου, αλλά και μικρότερο κόστος για τους σταθμούς. Είναι η εποχή που «οι σχέσεις ραδιοφώνων και δισκογραφικών εταιρειών είναι τόσο εμπλεκόμενες, ώστε να γίνεται λόγος για προγράμματα και ραδιοφωνικό περιεχόμενο, τα οποία καθορίζονται εξ ολοκλήρου από τις δισκογραφικές εταιρείες». Από την άλλη, οι ενημερωτικοί σταθμοί φθίνουν, καθώς η τηλεόραση αναλαμβάνει πλέον καθοριστικά τον ρόλο της ενημέρωσης (Βασιλάκη et al. 2006: 59).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 και ύστερα παρουσιάζονται διάφορες τάσεις. Υπάρχει μια νέα ομάδα πολυσυλλεκτικών σταθμών ενώ παράλληλα το φαινόμενο της εξειδίκευσης συνεχίζεται και επεκτείνεται σε άλλους. Αυξάνονται και καθιερώνονται οι μουσικοί σταθμοί που λειτουργούν με play-lists, χωρίς παρουσιαστές. Επίσης, ανθούν οι αθλητικού περιεχομένου ραδιοφωνικοί σταθμοί. Συγχρόνως, η δημόσια ραδιοφωνία, έχοντας περάσει πλέον σε μια νέα φάση, συμμετέχει και αυτή ενεργά στον ανταγωνισμό για το ραδιοφωνικό ακροατήριο και αναβαθμίζει το περιεχόμενό της, όπως θα δούμε στη συνέχεια (Βασιλάκη et al. 2006: 60-61).

Παράλληλα, αναπτύσσονται και οι περιφερειακοί ιδιωτικοί σταθμοί, οι οποίοι στην πλειοψηφία τους είναι μουσικοί, κάποιοι όμως έχουν και ενημερωτικές ζώνες. Μεγάλη επιτυχία έχουν επιδείξει, επίσης, οι σταθμοί που μεταδίδουν αποκλειστικά παραδοσιακή μουσική. Επιπλέον, ορισμένοι σταθμοί δικτυώνονται με αθηναϊκούς σταθμούς και αναμεταδίδουν το πρόγραμμά τους (Βασιλάκη et al. 2006: 63-64). Αξίζει να επισημάνουμε ότι σημαντική παρουσία σε πολλές περιφέρειες έχουν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί εκκλησιαστικών οργανισμών, δηλαδή των Ιερών Μητροπόλεων ή κάποιων Αδελφοτήτων και Ιερών Μονών. Στον Πίνακα 1.3 (βλ. στην επόμενη σελίδα) παρουσιάζεται ο αριθμός των ιδιωτικών σταθμών ανά περιφέρεια και αυτών που ανήκουν σε εκκλησιαστικούς οργανισμούς, σύμφωνα με τα στοιχεία του ΕΣΡ (Σεπτέμβριος 2022, περιλαμβάνονται και τα μεγάλα αστικά κέντρα Αττικής-Θεσσαλονίκης).

Πίνακας 1.3 Λειτουργούντες περιφερειακοί ιδιωτικοί σταθμοί και σταθμοί εκκλησιαστικών οργανισμών. (Πηγή: ΕΣΡ)

Περιφέρεια	Νομός	Ιδιωτικοί	Εκκλησιαστικοί
Ανατολικής Μακεδονίας και Θράκης	Δράμας	12	1
	Έβρου	25	1
	Καβάλας	22	2
	Ξάνθης	14	1
	Ροδόπης	13	1
Αττικής	Αττικής	37	2+1 ¹¹
Βορείου Αιγαίου	Λέσβου	17	0
	Σάμου	11	1
	Χίου	10	1
Δυτικής Ελλάδας	Αιτωλοακαρνανίας	21	2
	Αχαΐας	42	2
	Ηλείας	14	0
Δυτικής Μακεδονίας	Γρεβενών	4	0
	Καστοριάς	7	1
	Κοζάνης	17	1
	Φλώρινας	4	1
Ηπείρου	Άρτας	9	1
	Θεσπρωτίας	3	1
	Ιωαννίνων	27	1
	Πρέβεζας	5	0
Θεσσαλίας	Καρδίτσας	7	0
	Λάρισας	26	1
	Μαγνησίας	23	2
	Τρικάλων	12	1
Ιονίων Νήσων	Ζακύνθου	6	0
	Κεφαλληνίας	6	1
	Κέρκυρας	14	1
	Λευκάδας	2	0
Κεντρικής Μακεδονίας	Ημαθίας	8	1
	Θεσσαλονίκης	47	1
	Κιλκίς	2	1
	Πέλλας	6	0
	Πιερίας	16	0
	Σερρών	21	1
	Χαλκιδικής	9	1
	Κρήτης	Ηρακλείου	44
Λασιθίου	11	1	
Ρεθύμνου	20	0	
Χανίων	26	1	
Νοτίου Αιγαίου	Δωδεκανήσου	28	1
	Κυκλάδων	22	1
Πελοποννήσου	Αργολίδας	18	1
	Αρκαδίας	12	1
	Κορίνθου	24	1
	Λακωνίας	15	1
	Μεσσηνίας	16	1
Στερεάς Ελλάδας	Βοιωτίας	9	1
	Ευβοίας	24	1
	Ευρυτανίας	2	0
	Φθιώτιδας	21	1
	Φωκίδας	4	0
ΣΥΝΟΛΟ		815	46

¹¹ Δύο ανήκουν σε Ιερές Μητροπόλεις και ένας στην Ελευθέρα Αποστολική Εκκλησία Πεντηκοστής

1.6.6.3 Δημόσιο ραδιόφωνο

Την ίδια ακριβώς περίοδο που οι ιδιωτικοί σταθμοί βρίσκονται στην άνθισή τους, το δημόσιο ραδιόφωνο περνάει σημαντική κρίση και αυτό δεν είναι αποκλειστικά ελληνικό φαινόμενο, αλλά πανευρωπαϊκό. Οφείλεται στη μάταιη προσπάθεια των δημόσιων σταθμών να μιμηθούν τα ιδιωτικά ραδιοφωνικά πρότυπα, καθώς και σε μια διαρροή προσωπικού από το δημόσιο στο ιδιωτικό ραδιόφωνο. Το 1987 ιδρύεται ενιαίος ραδιοτηλεοπτικός φορέας, η ΕΡΤ Α.Ε., στο πλαίσιο του οποίου λειτουργεί η Ελληνική Ραδιοφωνία (ΕΡΑ) με 5 προγράμματα, την *ΕΡΑ 1-Πρώτο Πρόγραμμα*, *ΕΡΑ 2-Δεύτερο Πρόγραμμα*, *ΕΡΑ 3-Τρίτο Πρόγραμμα*, την *ΕΡΑ 4-Τέταρτο Πρόγραμμα* και την *ΕΡΑ 5-Πέμπτο Πρόγραμμα*, που εκπέμπει στο εξωτερικό (πρώην *Η Φωνή της Ελλάδος*, που είχε ιδρυθεί από το 1975). Τα τέσσερα προγράμματα, όμως, εκτός από την *ΕΡΑ 3*, δεν καταφέρνουν μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990 να καθορίσουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα και να προσελκύσουν ικανό αριθμό ακροατών (Βασιλάκη et al. 2006: 65-67).

Από το 1995 περίπου, η κατάσταση στην ΕΡΑ αρχίζει να μεταβάλλεται. Οι σταθμοί αποκτούν εξειδίκευση για να μπορέσουν να προσελκύσουν πιο στοχευμένα ακροατήρια. Η *ΕΡΑ 1* αποκτά ενημερωτικό χαρακτήρα και η *ΕΡΑ 4* μετονομάζεται σε *ΕΡΑ Σπορ* και μεταβάλλεται σε έναν σταθμό αθλητικού περιεχομένου. Στις αρχές της δεκαετίας του 2000 η ΕΡΑ αναπτύσσεται ακόμη περισσότερο λόγω και της τεχνικής αναβάθμισής της με την ευκαιρία της διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004. Τη δεκαετία αυτή λειτουργεί επτά κεντρικά προγράμματα:

- 1) το ενημερωτικό *NET-105,8* (από το 2001 ως εξέλιξη της *ΕΡΑ 1*)
- 2) το *Δεύτερο Πρόγραμμα* (μουσικό, με έμφαση στο ελληνικό έντεχνο τραγούδι)
- 3) το *Τρίτο Πρόγραμμα* (πολιτιστικό ραδιόφωνο με κλασική μουσική και εκπομπές λόγου)
- 4) την *ΕΡΑ Σπορ* (με αθλητικό περιεχόμενο)
- 5) την *ΕΡΑ 5 – Φωνή της Ελλάδας* (εκπέμπει στο εξωτερικό για τους απόδημους Έλληνες)
- 6) το *KOSMOS 93,6* (από το 2001 με έθνικ μουσικές, καθώς και τζαζ, χιπ-χοπ κ.ά.)
- 7) την *ΕΡΑ Φιλία* (από το 2002, ενημερωτικός για μετανάστες με εκπομπές σε 12 ξένες γλώσσες)

Παρά την αλματώδη ανάπτυξη της δημόσιας ραδιοφωνίας, κάτι που αποτυπώνεται στη μέση ημερήσια ακροαματικότητα, η οποία από 3,6% το 1998, είχε φτάσει στο 25,6% το 2008 (Σφέντσας & Σερέτη 2008: 35), η οικονομική κρίση που ακολούθησε οδήγησε σε εξελίξεις που αμφισβήτησαν τον δημόσιο χαρακτήρα της ΕΡΤ, δηλαδή το μοντέλο μιας ραδιοτηλεόρασης δημοσίου συμφέροντος στα πρότυπα του BBC που χρηματοδοτείται, αλλά δεν ελέγχεται ως προς το περιεχόμενό της από την κυβέρνηση. Πρόκειται για την επιλογή της κυβέρνησης Σαμαρά να κλείσει την ΕΡΤ Α.Ε. στις 11 Ιουνίου 2013 και να απολύσει όλους τους εργαζομένους σε αυτήν, με αποτέλεσμα να σταματήσει να λειτουργεί το δημόσιο ραδιόφωνο για ένα διάστημα.

Ωστόσο, οι απολυμένοι εργαζόμενοι συνέχισαν να εκπέμπουν από τις εγκαταστάσεις των περιφερειακών ραδιοφωνικών σταθμών και από το διαδίκτυο, με επίκεντρο τη Θεσσαλονίκη, ως *EPT Open*. Κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου, οι σταθμοί λειτούργησαν περισσότερο ως ένα μίγμα δημόσιων, πειρατικών και πολιτικών αντάρτικων σταθμών, με ρεπορτάζ από διάφορες κινητοποιήσεις, οι οποίες υπό κανονικές συνθήκες δεν θα προβάλλονταν στο δημόσιο ραδιόφωνο. Το γεγονός αυτό μάλιστα οδήγησε και στην παρέμβαση της αστυνομίας τον Νοέμβριο του 2013, επομένως οι πρώην εργαζόμενοι της ΕΡΤ είχαν ουσιαστικά βρεθεί στην ίδια θέση με αυτήν που βρίσκονταν το 1986 οι θιασώτες της «ελεύθερης» ραδιοφωνίας. Στη συνέχεια, τον Μάιο του 2014 ιδρύθηκε νέος φορέας, η Νέα Ελληνική Ραδιοφωνία, Ίντερνετ και Τηλεόραση (NEPIT), στην οποία επέστρεψε ένας μικρός αριθμός εργαζομένων, ενώ οι υπόλοιποι συνέχισαν να χρησιμοποιούν κάποιες ραδιοφωνικές εγκαταστάσεις και ιδιαίτερα το κτίριο της *EPT 3* στη Θεσσαλονίκη, καθώς και τα γραφεία της ΠΟΣΠΕΡΤ ακριβώς απέναντι από το Ραδιομέγαρο της ΕΡΤ, όπου είχαν εγκαινιάσει ήδη από τον Ιανουάριο του 2014 τον σταθμό *EPTopen*. Στις 15 Ιουνίου 2014 μια ομάδα παραγωγών που αποχώρησε από την *EPTopen*, λόγω διαφωνιών, εγκαινίασε έναν ακόμη ραδιοφωνικό σταθμό, το *Μεταδεύτερο*.

Τελικά, δύο χρόνια αργότερα, η κυβέρνηση του ΣΥΡΙΖΑ επανίδρυσε την ΕΡΤ και οι ραδιοφωνικοί σταθμοί ξαναλειτούργησαν ως δημόσιοι. Δεδομένης όμως της οικονομικής κρίσης, η ΕΡΤ χρειάστηκε αρκετό χρόνο για να μπορέσει να οργανωθεί εκ νέου. Σήμερα έχει αναπτυχθεί ιδιαίτερα η διαδικτυακή της πλατφόρμα «*ERTecho*», στην οποία είναι δικτυωμένοι τόσο οι κεντρικοί, όσο και οι περιφερειακοί ραδιοφωνικοί σταθμοί. Ο ραδιοφωνικός σταθμός *EPTopen* λειτουργεί μέχρι σήμερα διαδικτυακά με έδρα τα γραφεία της ΠΟΣΠΕΡΤ από ομάδα συνδικαλιστών. Διαδικτυακά συνεχίζει να λειτουργεί και το *Μεταδεύτερο*.

Όσον αφορά στους περιφερειακούς σταθμούς, ο τελευταίος ιδρύθηκε το 1989 στη Μυτιλήνη (*EPA Αιγαίου*). Ακόμα, από το 1988 δημιουργήθηκε ένα δίκτυο περιφερειακών σταθμών, ανά περιφέρεια, έτσι ώστε να υπάρχει συνεργασία σε τοπικό επίπεδο και μεγαλύτερη ανεξαρτησία από το αθηναϊκό πρόγραμμα. Επίσης, δόθηκε περισσότερος χρόνος για πρόγραμμα στους περιφερειακούς σταθμούς. Αυτή τη στιγμή λειτουργούν 19 περιφερειακοί σταθμοί και 2 σταθμοί στη Θεσσαλονίκη.

Πίνακας 1.4 *Ραδιοφωνικοί σταθμοί της δημόσιας ραδιοφωνίας. (Πηγή: www.ert.gr)*

Ραδιοφωνικός Σταθμός	Έναρξη Λειτουργίας
Κεντρικοί Σταθμοί	
<i>Πρώτο Πρόγραμμα</i>	1938
<i>Δεύτερο Πρόγραμμα</i>	1952
<i>Τρίτο Πρόγραμμα</i>	1954
<i>EPA Σπορ</i>	1993
<i>Η Φωνή της Ελλάδας (διεθνής)</i>	1947
<i>Kosmos</i>	2001
<i>Zeppelin</i>	2021
<i>Δεύτερο Λαϊκά (διαδικτυακός)</i>	2022
<i>Kosmos Jazz (διαδικτυακός)</i>	2022
Σταθμοί Θεσσαλονίκης	
<i>102FM</i>	1988
<i>958FM</i>	1994
Περιφερειακοί Σταθμοί	
<i>Β. Αιγαίο (Μυτιλήνη)</i>	1989
<i>Βόλος</i>	1948
<i>Ζάκυνθος</i>	1970
<i>Ηράκλειο</i>	1972
<i>Ιωάννινα</i>	1949
<i>Καβάλα</i>	1949
<i>Καλαμάτα</i>	1986
<i>Κέρκυρα</i>	1957
<i>Κοζάνη</i>	1950
<i>Κομοτηνή</i>	1954
<i>Λάρισα</i>	1948
<i>Ορεστιάδα</i>	1965
<i>Πάτρα</i>	1950
<i>Πύργος</i>	1959
<i>Ν.Αιγαίο (Ρόδος)</i>	1954
<i>Σέρρες</i>	1959
<i>Τρίπολη</i>	1949
<i>Φλώρινα</i>	1956
<i>Χανιά</i>	1954

1.7 Τεχνικά ζητήματα

Στην παρακάτω ενότητα θα αναφερθούμε συνοπτικά σε μια σειρά από τεχνικά ζητήματα που αφορούν στο ραδιοφωνικό μέσο. Θα εξεταστούν αρχικά οι τεχνολογίες μετάδοσης και στη συνέχεια θα γίνει μια σύντομη αναφορά στην τεχνολογία του ήχου και της ηχογράφησης.

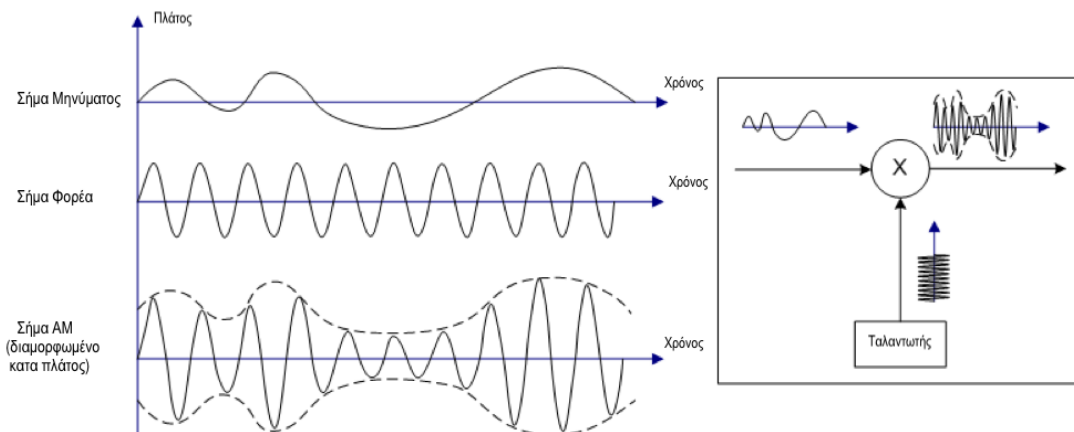
1.7.1 Τεχνολογία μετάδοσης

1.7.1.1 Αναλογική μετάδοση

Το ραδιόφωνο μεταδίδει το ηχητικό του περιεχόμενο (ηχητικό σήμα) από έναν πομπό προς πολλούς δέκτες με τη βοήθεια ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων. Κάθε ραδιοφωνικός σταθμός χρησιμοποιεί πομπούς ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων που εκπέμπουν σε μια καθορισμένη συχνότητα, η οποία λέγεται φέρουσα συχνότητα. Η συχνότητα αυτή διαμορφώνεται από το ηχητικό σήμα και με αυτόν τον τρόπο η πληροφορία του ηχητικού σήματος ταξιδεύει μέχρι τον πομπό, όπου το φέρον σήμα αποδιαμορφώνεται, ώστε να καταλήξει στα μεγάφωνα της συσκευής το αρχικό ηχητικό σήμα.

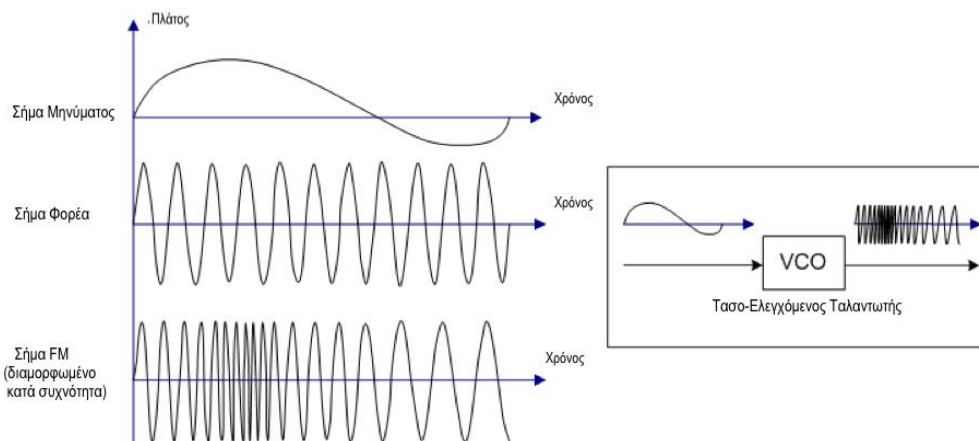
Η διαμόρφωση της φέρουσας συχνότητας μπορεί να γίνει με δύο τρόπους:

- α) με διαμόρφωση πλάτους (Amplitude Modulation – AM, **Σχήμα 1.1**)
- β) με διαμόρφωση συχνότητας (Frequency Modulation – FM, **Σχήμα 1.2**).



Σχήμα 1.1 Μετάδοση ηχητικού σήματος με διαμόρφωση πλάτους (AM). Πηγή:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Illustration_of_Amplitude_Modulation.png



Σχήμα 1.2 Μετάδοση ηχητικού σήματος με διαμόρφωση συχνότητας (FM). Πηγή:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Illustration_of_Frequency_Modulation.png

1.7.1.2 Ψηφιακή μετάδοση

Το ψηφιακό ραδιόφωνο βασίζεται στον ψηφιακό ήχο. Επομένως, για να λειτουργήσει ένα σύστημα ψηφιακής ραδιοφωνικής μετάδοσης, όπως το DAB, προηγείται η ψηφιοποίηση του ηχητικού σήματος, που παράγεται στο ραδιοφωνικό στούντιο με τον κατάλληλο κωδικοποιητή. Επιπλέον, η ψηφιακή μετάδοση επιτρέπει την «πολυπλεξία» (multiplexing), δηλαδή τη χρήση μιας φέρουσας συχνότητας από πολλούς ραδιοφωνικούς

σταθμούς. Σε ένα δεύτερο στάδιο, λοιπόν, τα ψηφιοποιημένα ηχητικά σήματα των ραδιοφωνικών σταθμών εισέρχονται σε έναν πολυπλέκτη και προκύπτει ένα νέο ψηφιακό σήμα, που περιέχει όλους τους ραδιοφωνικούς σταθμούς μαζί. Από τον πολυπλέκτη το σήμα διαμορφώνεται ψηφιακά με το σύστημα COFDM (Coded Orthogonal Frequency Division Multiplexing) και στη συνέχεια περνάει στον πομπό, από όπου μεταδίδεται προς τις ψηφιακές ραδιοφωνικές συσκευές (βλ. Παπαβασιλόπουλος 2006: 189-191, Κλώντζας 2001: 308-312).

1.7.1.3 Διαδικτυακό ραδιόφωνο

Στο διαδικτυακό ραδιόφωνο η μετάδοση ηχητικής πληροφορίας δεν γίνεται πλέον μέσω ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, αλλά μέσω του διαδικτύου. Επομένως, βασίζεται σε μια εντελώς διαφορετική υποδομή, τόσο από πλευράς πομπού (ηλεκτρονικός υπολογιστής-εξυπηρετητής/server), όσο και από πλευράς δέκτη (ηλεκτρονικός υπολογιστής-πελάτης/client). Με την εξάπλωση του διαδικτύου και σε άλλες συσκευές πέραν του σταθερού ή φορητού ηλεκτρονικού υπολογιστή, όπως τα tablet και τα κινητά τηλέφωνα, το διαδικτυακό ραδιόφωνο γίνεται ολοένα και πιο προσβάσιμο.

Το διαδικτυακό ραδιόφωνο βασίζεται στις λεγόμενες τεχνολογίες *διαδικτυακής ροής* (streaming¹² technologies), έναν όρο που «χαρακτηρίζει ένα μοντέλο συμπίεσης και παροχής δεδομένων ήχου και εικόνας, το οποίο επιτρέπει σε μεγάλα αρχεία [...] να “παίζουν” την ίδια στιγμή που κάποια από τα πακέτα πληροφοριών (data packets) αυτών των αρχείων ακόμα “ταξιδεύουν προς τον προορισμό τους” μέσα στο Διαδίκτυο» (Παπαβασιλόπουλος 2006: 200).

1.7.2 Ηχογράφηση

Τα μέσα ηχογράφησης αναπτύχθηκαν νωρίτερα από το ραδιόφωνο, αλλά εν συνεχεία παράλληλα με αυτό, με την ανάπτυξή τους να καθορίζει σε ένα βαθμό και τα ζητήματα ραδιοφωνικής παραγωγής.

Η εφεύρεση της ηχογράφησης πιστώνεται στον Thomas Alva Edison, ο οποίος παρουσίασε το 1877 τον φωνόγραφο, ένα σύστημα που χάραζε με τη βοήθεια ενός χωνιού και μιας βελόνας τις δονήσεις του ηχητικού σήματος πάνω σε έναν κέρινο κύλινδρο. Ταυτόχρονα με τον Edison, στη Γαλλία, ο Charles Cros κατέθεσε τον Δεκέμβριο του 1877 στη Γαλλική Ακαδημία την περιγραφή μιας μηχανής ηχογράφησης, δεν κατάφερε όμως να φτιάξει ποτέ ένα πρωτότυπο. Η μηχανή του Cros ονομαζόταν «paleophone» (Flichy 1995: 64-65).

Ο Emil Berliner εφεύρε το γραμμόφωνο το 1888, χρησιμοποιώντας αντί για κύλινδρο δίσκο. Όπως αποδείχθηκε, με αυτόν τον τρόπο ήταν πολύ πιο εύκολη η αντιγραφή ενός πρωτότυπου δίσκου σε πολλά αντίτυπα, κάτι που στην περίπτωση των κυλίνδρων μπορούσε να επιτευχθεί μόνο μέσα από την ταυτόχρονη ηχογράφηση σε πολλούς κυλίνδρους (Flichy 1995: 66). Από το 1900 και τα δύο ανταγωνιστικά μέσα είχαν τεράστια επιτυχία, στο τέλος όμως το γραμμόφωνο παραμέρισε τον φωνόγραφο.

Το γραμμόφωνο είχε μεν περισσότερες δυνατότητες από τον φωνόγραφο, αλλά δεν ήταν εύχρηστο για την παραγωγή ραδιοφωνικών εκπομπών με τη χρήση περίπλοκων μοντάζ. Δεν είναι τυχαίο ότι δεν αξιοποιήθηκε η τέχνη της ηχητικής επεξεργασίας πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και ότι το ραδιοφωνικό περιεχόμενο ήταν ζωντανό.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αναπτύχθηκε η μαγνητοταινία, η οποία επιτρέπει το κόψιμο και την επανασυγκόλλησή της. Στη μαγνητοταινία η ηχογράφηση βασίζεται στη μετατροπή του ηχητικού σήματος σε ανάλογο ηλεκτρικό, το οποίο στη συνέχεια καταλήγει στην κεφαλή εγγραφής, η οποία πάλι με ανάλογο τρόπο μαγνητίζει τα μεταλλικά στοιχεία που βρίσκονται διασκορπισμένα πάνω στην πλαστική ταινία. Με την ανάπτυξη των υλικών και των τεχνικών, δόθηκε η δυνατότητα στις κεφαλές να έχουν πολλά ανεξάρτητα κανάλια, επομένως και στη μαγνητοταινία να φέρει ένα πολυκάναλο ηχητικό σήμα.

Από τη δεκαετία του 1980 και ύστερα αναπτύχθηκε η ψηφιακή ηχογράφηση, η οποία βασίζεται στη μετατροπή του αναλογικού ηχητικού σήματος ψηφιακό, δηλαδή κωδικοποιημένο στη βάση του δυαδικού συστήματος. Η μετατροπή της αναλογικής πληροφορίας σε ψηφιακή γίνεται με ειδικούς αποκωδικοποιητές και η αποθήκευση, με τη μορφή ψηφιακών αρχείων ήχου, μπορεί να γίνει σε διάφορα μέσα, όπως το CD ή ο σκληρός δίσκος. Η ψηφιακή πληροφορία έχει τη δυνατότητα να μεταφερθεί σε οποιοδήποτε ψηφιακό μέσο -

¹² Στο κείμενό μας διαχωρίζουμε τους όρους *stream* και *streaming*. Τον πρώτο, που χρησιμοποιείται στην ψυχολογική ανάλυση της ακρόασης (βλ. Bregman, Albert S. (1990) και κεφ. 10.2.3) τον αποδίδουμε με τον όρο *ροή*. Τον δεύτερο που χρησιμοποιείται στην πληροφορική τον αποδίδουμε με την περιφραση *διαδικτυακή ροή*

από CD σε υπολογιστή ή αντίστροφα- και να τύχει επεξεργασίας σε πολλά επίπεδα μέσω κατάλληλων λογισμικών.

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.
- Barnouw, Erik. (1966-1970). *A History of Broadcasting in the United States* (3 τόμοι). New York: Oxford University Press.
- Βασιλάκη, Ζαχαρούλα. (2006). Ιστορική Αναδρομή Ραδιοφώνου (τέλη 19ου αιώνα - 1987). Στο Κλειμαμάκη, Όλγα (επιμ.). *Τετράδια Επικοινωνίας 06: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ι.Ο.Μ.
- Βασιλάκη, Ζαχαρούλα et al. (2006). Διαδρομή Ραδιοφωνικού Περιεχομένου. Στο Κλειμαμάκη, Όλγα (επιμ.). *Τετράδια Επικοινωνίας 06: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ι.Ο.Μ.
- Briggs, Asa. (1961-1995). *The History of Broadcasting in the United Kingdom* (5 τόμοι). London: Oxford University Press.
- Cammaerts, Bart. (2009). Community Radio in the West: A Legacy of Struggle for Survival in a State and Capitalist Controlled Media Environment. *International Communication Gazette* 71(8): 635-654.
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- 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, Tony. (1993). FM: Frequency Modulation or Fallen Man. Στο Strauss Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Flichy, Patrice. (1995). *Dynamics of Modern Communication: The Shaping and Impact of New Communication Technologies*. London: SAGE.
- Hand, Richard J. & Traynor, Mary. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*. New York: Continuum.
- Jeanneney, Jean-Nöel. (1999). *Η Ιστορία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- 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, Αντώνης. (2008). Το Τρίτο Πρόγραμμα του Μάνου Χατζιδάκι: Ένα Άχρηστο Μάθημα Ιστορίας. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).
- Μανιάτης, Γιώργος Ι. (2008). Χρονικό Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).
- 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.
- Παπαβασιλόπουλος, Κωνσταντίνος. (2006). Ραδιόφωνο και Ψηφιακό Μέλλον. Στο Κλειμαμάκη, Όλγα (επιμ.). *Τετράδια Επικοινωνίας 06: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ι.Ο.Μ.
- Scannell, Paddy & Cardiff, David. (1991). *A Social History of British Broadcasting: Volume I 1922-1939 Serving the Nation*. Oxford: Basil Blackwell.

- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold.
- Sterling, Christopher H. & Kittross, John M. (2002). *Stay Tuned: A Concise History of American Broadcasting*. 3rd ed. New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- Σφέτσας, Νίκος & Σερέτη, Βάλια. (2008). Ιστορικό της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).
- Ward, Ken. (1989). *Mass Communications and the Modern World*. London: Macmillan.
- Χατζηδάκης, Γιώργος. (1995). *41 Χρόνια Τρίτο Πρόγραμμα: 1954-1995: Χρονικό*. Αθήνα: ΕΡΤ Α.Ε. Ελληνική Ραδιοφωνία.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). (2008). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).
- Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). (2001). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Κλεισαμάκη, Όλγα (επιμ.). (2006). *Τετράδια Επικοινωνίας 06: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ι.Ο.Μ.
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold.
- Flichy, Patrice. (1995). *Dynamics of Modern Communication: The Shaping and Impact of New Communication Technologies*. London: SAGE.
- Jeanneney, Jean-Noël. (1999). *Η Ιστορία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Ward, Ken. (1989). *Mass Communications and the Modern World*. London: Macmillan.

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 ηχοπλαισίωση.

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 είναι εξαρτημένο και το ραδιοφωνικό θέατρο. Επίσης, όπως θα δούμε στο Κεφάλαιο 3, αυτές οι ίδιες ιδιότητες καθορίζουν τη ραδιοφωνική τέχνη, αλλά ταυτόχρονα της ανοίγουν και νέους ορίζοντες.

- 1) Η θεμελιώδης ιδιότητα του ραδιοφώνου είναι ότι **βασίζεται αποκλειστικά στον ήχο**, επομένως είναι *μονοτροπικό*, δηλαδή απευθύνεται 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 *ηχοπλαισίωση*, οι οποίες επιτελούν ξεχωριστούς αφηγηματικούς ρόλους στο πλαίσιο 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 αγγίζει εκατομμύρια ακροατών.
- 3) Κατ' επέκταση, σε μια ραδιοφωνική μετάδοση **ο πομπός δεν βλέπει τον ακροατή και αντίστροφα**. Έτσι, 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 μεταξύ της ώρας της ημέρας και του 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 το BBC ή η EPT) διατηρούν παράλληλα μια πλατφόρμα *συγχρονικού streaming* με ένα *αρχεϊακό podcasting*.

- 7) Οι βασικές **χρήσεις του ραδιοφώνου είναι η ψυχαγωγία και η ενημέρωση**, παγιωμένες από τη 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).

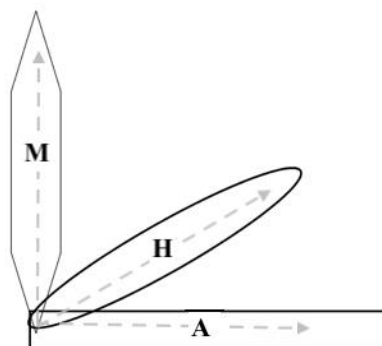
2.1.2 Οι τρεις αφηγηματικές διαστάσεις

Παραπάνω αναφερθήκαμε σε ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου και συγκεκριμένα στο γεγονός 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, μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε τρεις διακριτές, όσον αφορά στις 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* βασίζεται στην ανθρώπινη φωνή και στη γλωσσική επικοινωνία και γι' αυτό γίνεται άμεσα διακριτός από τις υπόλοιπες *διαστάσεις*, τόσο όσον αφορά στην ίδια του τη φύση (δηλαδή την προέλευση του ήχου από την ανθρώπινη φωνή), όσο και στη λειτουργία του. Ο *λόγος* έχει τον κύριο ρόλο στο αφηγηματικό πλαίσιο του ραδιοφωνικού περιεχομένου και είναι αυτός που κατευθύνει τον ακροατή ως ο βασικός κώδικας που δίνει σημασία στη ραδιοφωνική «αφήγηση» (βλ. Crisell 1994: 48), είτε πρόκειται για έναν παρουσιαστή που συνδέει τα στοιχεία μιας εκπομπής, είτε για έναν εκφωνητή που συνδέει εκπομπές στο πλαίσιο 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 ηχητικά 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 (βλ. 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 αλληλοσυμπλέκονται για να διαμορφώσουν εν τέλει ένα συνολικό ηχητικό αφήγημα μέσω των ραδιοκυμάτων. Ωστόσο, όπως προαναφέραμε, η διαχείριση, αλλά και η αντίληψή τους ως ηχητικό περιεχόμενο γίνεται σε τρεις διακριτές ερμηνευτικές *διαστάσεις*, οι οποίες ιστορικά λειτουργούν αρχικά, δηλ. στα τυπικά ραδιοφωνικά θεατρικά έργα, ως ανεξάρτητες αλλά στη συνέχεια, με την εξέλιξη της ραδιοφωνικής τέχνης όπως θα δούμε, η ανεξαρτησία αυτή καταργείται λιγότερο ή περισσότερο.



Σχήμα 2.1 Γραφική απεικόνιση των τριών ραδιοφωνικών αφηγηματικών διαστάσεων.
Με Α σημειώνεται ο λόγος, με Μ η μουσική και με Η η ηχοπλαισίωση.

2.2 Ιστορία του ραδιοφωνικού θεάτρου

Το ραδιοφωνικό θέατρο έχει την ιστορική του αφετηρία στις πρώτες μέρες της ραδιοφωνίας. Ωστόσο, ο Tim Crook (1999) αναφέρει ότι υπήρχαν και πρόγονοι του ραδιοφωνικού θεάτρου, καθορίζοντας 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 τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι περίπου το 1995. Κατά συνέπεια, 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.

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 Howard 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 προκύπτουν μια σειρά από χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου. Καταρχάς το ραδιοφωνικό θέατρο έχει από τη φύση του κάποιους περιορισμούς που θέτει το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο, λόγω ακριβώς της έλλειψης οπτικού ερεθίσματος, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι δεν μπορούν να υπάρχουν πολλοί ηθοποιοί σε μια ραδιοφωνική «σκηνή» ή ότι απουσιάζει η πλαισίωση της δράσης με οπτικά μέσα (σκηνικά, κοστούμια κλπ.). 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 ώρα σιωπηλός, γιατί τότε ο ακροατής νιώθει ότι

χαρακτήρας αυτός «εξαφανίζεται» (Crisell 1994: 144). Επίσης, υπάρχουν και τεχνολογικοί περιορισμοί: δεν μπορεί κάποιος να φωνάξει στο ραδιόφωνο όπως φωνάζει στη σκηνή, ούτε επιτρέπεται να κάνει σιωπές μεγάλης διάρκειας, γιατί χάνεται η προσοχή του ακροατή (ibid: 145).

Όμως και ο ραδιοφωνικός ακροατής είναι τελειώς 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 στη δόμηση του περιεχομένου και της αφήγησής του. «Η πολυπλοκότητα όχι μόνο αυξάνει τις ποσότητες πλεονάζουσας πληροφορίας, αλλά είναι και η ίδια πλεονασμός (με την έννοια του μη αναγκαίου). Το ραδιόφωνο μπορεί να κατορθώσει πολλά με πολύ λίγα [...] Λίγοι μόνο 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 αγωνιάδη 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 ό,τι ο κινηματογράφος [...] 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, 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. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η παρουσίαση 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 «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. Βάσει αυτού, καθώς προαναφέραμε, οφείλει να διατηρηθεί ο κανόνας της απλότητας. Για παράδειγμα, 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 Arnheim θεωρούσε το ραδιόφωνο ως ένα πιο θεατρικό μέσο από ό,τι 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. Γ' 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 εξω-αισθητικό (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 Γιώργος Χατζηδάκης έχει προτείνει τον όρο *ακρόατρο*, που παραπέμπει στο ακρόαμα παρά στο θέαμα (Χατζηδάκης 2001: 129), ωστόσο εμείς στο πλαίσιο 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 καταρχάς 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 της *πληρωμής ανάλογα με το χρόνο ακρόασης* (“*pay-per-listen*”). Στην Αγγλία μια παρόμοια υπηρεσία έφτασε το 1895 ως “*electrophone*”. 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 κάποια 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, αυτή 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 τεχνική βελτιώθηκε και το κοινό με το ηλεκτρόφωνο έμαθε για πρώτη φορά την έννοια της «ένας-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 σκηνηκού θεάτρου 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 τις 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 Richard J. Hand & Mary Traynor αναφέρουν ένα μικρό σκετσάκι που δημιουργήθηκε για τον *KDKA* στο πλαίσιο της ομιλίας δύο καθηγητών, με τίτλο «A Rural Line On Education». Σε αυτό 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/σκηνικά 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. 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 (Hand & Traynor 2011: 15).

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 κατά περίπτωση 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 χόρου 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 Ceasar* 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 διαβόητο *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 Ceasar*, *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 (βλ. 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 από την Frances Gray (θεωρητικό και συγγραφέα του ραδιοφωνικού θεάτρου) ως «μια βιασύνη στον χρόνο και τον χώρο» (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 τις 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 Mark E. 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». Το δεύτερο είδος περιλαμβάνει θεατρικά έργα γραμμένα ειδικά για το ραδιοφωνικό μέσο, «μια ευφάνταστη λογοτεχνία γραμμένη εκφραστικά για το νέο μέσο». Τέλος, το τρίτο είδος είναι «η ραδιοφωνική τέχνη ως ακουστική τέχνη, ένα ριζοσπαστικό και σύντομο διάλειμμα από τις λογοτεχνικές συμβάσεις» (βλ. Cory 1992: 334), το οποίο όμως επανήλθε μετά τον πόλεμο, 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. Το έργο, λοιπόν, 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 επικεντρώνεται 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. 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*, που παρόλα αυτά κατάφερε να γίνει διάσημο και περισσότερο επιδραστικό (Cory 1992: 337).

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 επεκτάθηκαν 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 λαϊτμοτίφ καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Στο τέλος, την ώρα που ο μοναχός ανοίγει τελικά τη σήραγγα και φθάνει στο χωριό πέφτοντας 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. 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)* και *Weg zum Reich (Ο Δρόμος προς την Αυτοκρατορία, Eberhard Wolfgang Möller, 1934)* (Cory 1992: 347).

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 στο πλαίσιο του νέου είδους. Σημαντικός στην ανάπτυξη και εξέλιξη του είδους ήταν ο Gabriel Germinet (ψευδώνυμο του Maurice Vinot), ο οποίος με τα *pièces radiophoniques* που

δημιούργησε (1923-1940), καθώς και με το σύγγραμμά του με τίτλο *Théâtre 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, στην 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 προ-ηχογράφηση των ραδιοφωνικών προγραμμάτων. Γενικότερα, το προηχογραφημένο θεωρούνταν κατώτερο πολιτισμικά. Συνεπώς, όλα στο ραδιοφωνικό θέατρο γίνονταν ζωντανά, εκτός από την περίπτωση που έπρεπε να ακουστεί κάποιος δίσκος γραμμοφώνου σαν ηχητικό εφέ ή σαν ανακοίνωση. 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 γίνεται επεξεργασία/μοντάζ, κατέληξε αυτό να είναι *απαραίτητο*. Η διαφορά μεταξύ των δύο είναι ότι το ζωντανό έδινε μία άλλη αύρα στην θεατρική κατάσταση 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) (Hand & Traynor 2011: 17).

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 στο πλαίσιο του ίδιου ραδιοτηλεοπτικού δικτύου (*NBC, CBS* κ.λπ.) (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. Από την άλλη, υπήρχαν παραγωγές, όπως τα θρίλερ *Suspense* (1942-1962) και *Escape* (1967-1954), στα οποία κάποιοι ηθοποιοί έπαιζαν ρόλους αντίθετους με αυτούς τους οποίους συνήθιζαν να παίζουν στον κινηματογράφο. Το γεγονός αυτό έδωσε μια 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 (Hand & Traynor 2011: 19). Εδώ αξίζει να επισημάνουμε ότι στο αμερικανικό 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 στους 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 εξακολουθεί να κάνει 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). 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, όπως είναι και οι ίδιοι οι ήρωες της σειράς. Ωστόσο, αυτή η αποστολή τερματίστηκε το 1972 και σήμερα λειτουργεί μόνο ως σειρά μυθοπλασίας (Hand & Traynor 2011: 20).

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 τη 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 σπύρων, που προσκαλείται στο σπίτι των δύο βασικών χαρακτήρων (Edward και Flora). Ο πωλητής σπύρων δεν μιλάει καθόλου, άρα δημιουργείται μια αμφισημία σχετικά με το δεδομένο της ύπαρξής του στην πραγματικότητα ή στην φαντασία μόνο 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 εφέ 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. Χαραριστικό 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), ενώ 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 τη 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 επανεφύρε 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 *Träume* (*Όνειρα*) του Günter Eich (1951). Το *Träume* είναι χωρισμένο σε πέντε (αργότερα προστέθηκε και μία έκτη) 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 εφιάλη. Ανάμεσα στα «όνειρα» παρεμβάλλονται σύντομα ποιήματα, το τελευταίο από τα οποία 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 τεκμηρίωσής 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 της δεκαετίας του 1930, όπου υπάρχει ηχογράφηση, της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές της 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*. Παράλληλα, 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, 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. Παρατηρούμε την επίδρασή του στο τρόπο σύλληψης και υλοποίησης έργων ραδιοφωνικής τέχνης είτε με τη μορφή δυνατότητας παρέμβασης στην ίδια την πλοκή του έργου, είτε απλά με τη μορφή παρουσίασης κάποιων πρόσθετων πληροφοριών, διενέργειας κουίζ και οργάνωσης 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 επιλέγοντας κατά τη διάρκεια της ακρόασης. 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 τους. 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 στον 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.

2.2.6 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 Γιώργο Χατζηδάκη, η προσφορά του ραδιοφωνικού θεάτρου στην ελληνική κοινωνία θεωρείται πολύ σημαντική, δεδομένου ότι η πλειοψηφία του πληθυσμού (η ύπαιθρος και η περιφέρεια των αστικών κέντρων) ήταν αποκλεισμένη από τις μεγάλες θεατρικές σκηνές. Επομένως, οι μεγάλοι ηθοποιοί και ερμηνευτές της όπερας έγιναν προσιτοί 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 άλλαζε δύο με τρεις ρόλους αλλάζοντας φωνές), ο Λουκιανός Ροζάν (που έκανε πολλούς ρόλους και ήχους, δηλαδή ανοιγόκλεινε πόρτες, βήματα κ.λπ.) και Φραγκούλης Φραγκούλης (για όλους τους ρόλους) (Ληναίος 2008: 90). Επίσης και ηθοποιοί που εξελίχθηκαν σε έμπειρους ραδιοφωνικούς ερμηνευτές, καθώς συχνά διόρθωναν το κείμενο ακόμα και σε ζωντανή μετάδοση, όπως ο Στέφανος Ληναίος, ο Σταύρος 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 στους 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 είδη, όπως *Η Επιθεώρηση της Εβδομάδας* και *Το μονόπρακτο* (Ληναίος 2008: 89). Ακόμη, 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 Ιζαμπά* (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), *Τζέην Ευρ* (1971 με την Έλλη Λαμπέτη και τον Κώστα Καρρά), καθώς και η νυχτερινή σειρά περιπέτειας *Πράκτωρ 055* (Εξάρχος 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 Κώστας Κροντηράς αναφέρει ότι, «Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου τουλάχιστον, [ο σκηνοθέτης] δεν μπορεί να καυχείται ότι έδωσε στον ακροατή του ένα κομμάτι ραδιοφωνικό. Το μόνο που μπορεί να ισχυρισθώ 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 το κυρίαρχο. 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 ραδιοσκηνοθεσίας), μια παράδοση τόσο ισχυρή που δεν μπόρεσε ωριμάσει ώστε να μετεξελιχθεί 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 με 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 πολλοί σύγχρονοι 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 στις 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)¹³ 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. (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), η μίξη (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.¹⁴ 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 Bartosz Lutostański ακολουθεί, επίσης, τη γραμμή της Huwiler (αλλά και του Andrew 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, μίξη, 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»¹⁵, που ορίζεται από τον Roland Barthes ως η «ακινητοποίηση της κυμαινόμενης αλυσίδας των σημαινομένων (μέσω των λεκτικών σημείων) με τέτοιο τρόπο, ώστε να καταπολεμηθεί ο τρόμος των αβέβαιων σημείων». (Lutostański 2016: 118)

¹³ Η Huwiler διαχωρίζει το γερμανόφωνο Hörspiel από το αγγλόφωνο radio play ως προς κάποια χαρακτηριστικά τους.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

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, όπως αναφέρεται στο Lutostański 2016: 118).

Όσον αφορά σε 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 στον 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 στη ραδιοφωνική αφήγηση (βλ. Lutostański 2016: 119, Crisell 1994: 8).

Τέλος, ο Tim 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 στη σιωπή, που συχνά αναφέρεται από τους θεωρητικούς του ραδιοφώνου ως ξεχωριστό στοιχείο (βλ. Crisell 1994, Shingler & Wieringa 1998, Hand & Traynor 2011), εδώ θα εξεταστεί μεν, όμως δεν αποτελεί ξεχωριστή *διάσταση*, αλλά συνιστά την απουσία ήχου, επομένως ενέχει 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, κάποιος έχει επιχειρήσει να συνδέσουν τη σχέση των τριών *διαστάσεων* με μουσικούς όρους, όπως για παράδειγμα ο θεωρητικός του ραδιοφώνου Alan Beck. 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 στη σημασία τους και σπανίως μοιράζονται τον ίδιο ηχητικό χώρο για μεγάλο χρονικό διάστημα, ενώ ο διάλογος κυριαρχεί απόλυτα στη ροή του ήχου. 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 μπέρδευε τον ακροατή (Beck 2002).

Αντιθέτως, «μια ραδιοφωνική σκηνή [...] θα μπορούσε να αναμιξεί τις παρακάτω τέσσερις διαστρωμάτωσεις: τον διάλογο μεταξύ χαρακτήρων, το υπόβαθρο των ατμοσφαιρικών ήχων, ηχητικά εφέ (sound effects) 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 Michel 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 νοήματος (λέξεις χωρίς νόημα).
- 2) Απόδοση και ερμηνεία (αποδίδει ψυχολογική κατάσταση, συναίσθημα κ.λπ., 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 κ.λπ. 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 αναφέρονται στη μουσική. Στην πρώτη περίπτωση η μουσική ταιριάζει με τη διάθεση και τα συναισθήματα του έργου και των χαρακτήρων, ενώ στη δεύτερη έρχεται σε αντίθεση σε αυτά. Επίσης, στην πρώτη περίπτωση η μουσική 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, καθώς και για 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 *ηχοπλαισίωση* 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* στο πλαίσιο 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 *δείκτης* (*index*), 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 αυτήν. 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

Όσον αφορά στην *ηχοπλαισίωση*, παρ' ότι εδώ θεωρείται ως μία ενιαία *διάσταση*, αρκετοί θεωρητικοί φροντίζουν να επισημάνουν και να διαχωρίσουν τις διάφορες λειτουργίες τους. Έτσι, είναι διαφορετική η λειτουργία ενός ήχου που σηματοδοτεί κάποια συγκεκριμένη ηχητική πηγή ή μια πράξη ή ένα περιβάλλον (sound effects), διαφορετική η λειτουργία της ακουστικής μεταφοράς του χώρου της δράσης (acoustics) και τέλος διαφορετική η λειτουργία της ηχητικής μεταφοράς της χωροθέτησης των προσώπων της δράσης (perspective), δηλαδή η απόσταση των ηθοποιών ως προς το μικρόφωνο, από την οποία προκύπτουν η εγγύτητά τους και οι τυχόν μετακινήσεις τους (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 διάφορες χαρακτηριστικές ηχητικές επεξεργασίες, όπως τη σταδιακή αύξηση/μείωση της έντασης (fading in/out), την 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 *δείκτες* (*indices*), 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, συναισθημα).
- 4) Συμβατικοποιημένο εφέ («μέσοι» ήχοι που αναγνωρίζονται εύκολα, όπως αυτοκίνητα, τραίνα, άλογα κ.λπ. Επισημαίνει, ωστόσο, ότι ο ακροατής αναγνωρίζει ότι είναι ψεύτικα)
- 5) Ιμπρεσιονιστικό εφέ (το σουρεαλιστικό, 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 ηχοπλαισίωσης. 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.

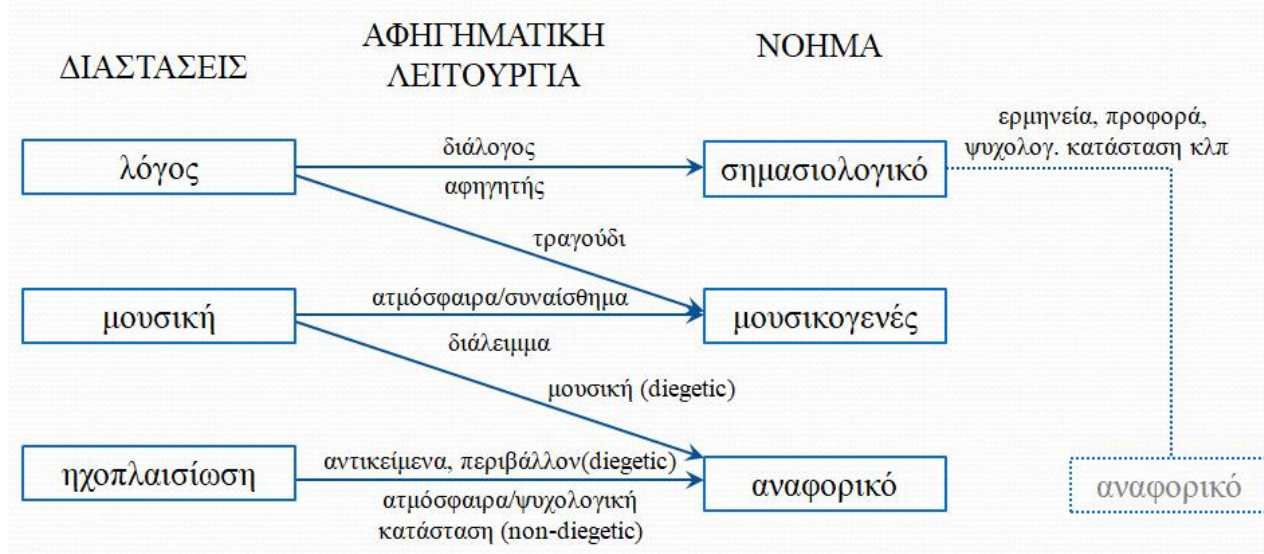
Στο [ηχητικό παράδειγμα 2.6](#) (*Ηχώ και Νάρκισσος*, 1954), η ηχοπλαισίωση λειτουργεί ως ένα συνεχές υπόβαθρο με ήχους του περιβάλλοντος, που ουσιαστικά καθορίζει τον χώρο στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, δηλαδή ένα δάσος στο οποίο κατοικούν οι νύμφες. Με άλλα λόγια, η ηχοπλαισίωση λειτουργεί ως ηχητική 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 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. Αυτός 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 δεικτική, που δηλώνει ότι δεν υπάρχουν αντικείμενα που να βγάζουν ήχο, και η συμβολική, που έχει νόημα σε σχέση με τη δράση (Crook 1999: 80).

2.3.2.4 Ανακεφαλαίωση

Οι λειτουργίες των τριών αφηγηματικών διαστάσεων συνοψίζονται στο **Σχήμα 2.2**, το οποίο παρουσιάζει εκτός από τις διάφορες αφηγηματικές λειτουργίες και το επίπεδο νοήματος με το οποίο συσχετίζονται, δηλαδή το επίπεδο στο οποίο ο ακροατής νοηματοδοτεί καθεμία από αυτές τις διαστάσεις. Υπάρχουν τρία βασικά επίπεδα, α) το *σημασιολογικό* που έχει να κάνει με την κατανόηση μιας οικείας γλώσσας, β) το *μουσικογενές* που έχει να κάνει με την κατανόηση μιας μουσικής γλώσσας και τη συναισθηματική ανταπόκριση και γ) το *αναφορικό* που έχει να κάνει με την κατανόηση μέσω της αναγνώρισης της πηγής ή αιτίας των ήχων. Πιο αναλυτικά για το νόημα θα μιλήσουμε βέβαια στο δεύτερο μέρος του βιβλίου.



Σχήμα 2.2 Σύνοψη σχέσης αφηγηματικών διαστάσεων, λειτουργιών και νοήματος.

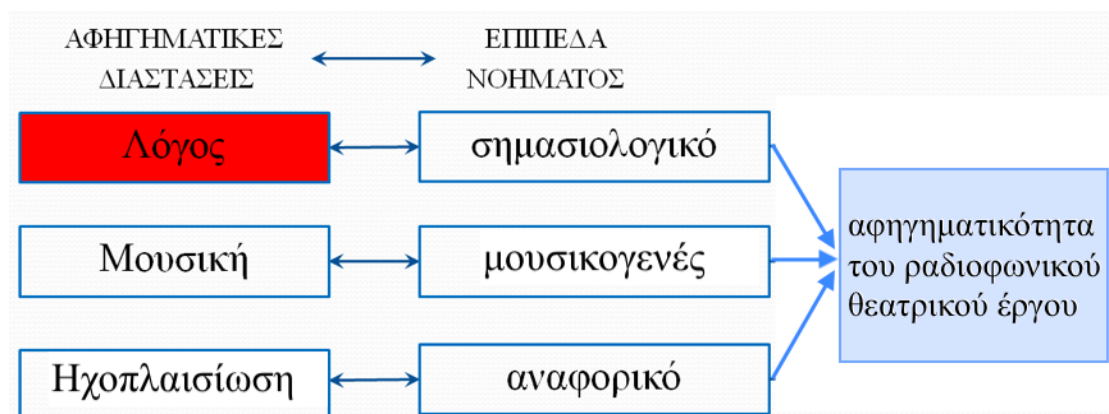
Παρατηρούμε, επομένως, ότι ο *λόγος* έχει την αφηγηματική λειτουργία του διαλόγου ή του αφηγητή και αποκτά *σημασιολογικό* νόημα. Ωστόσο, τα στοιχεία ερμηνείας, προφοράς και άλλα στοιχεία που έχουν να κάνουν με την ψυχολογική κατάσταση σχετίζονται με το *αναφορικό* νόημα, δηλαδή την αναγνώριση της *φωνής* και όχι του *λόγου*. Τέλος, το τραγούδι μάς οδηγεί, ως συνδυασμός λόγου και μουσικής, είτε στο *σημασιολογικό*, είτε στο *μουσικογενές* νόημα.

Η διάσταση της *μουσικής* παρατηρούμε ότι λειτουργεί αφηγηματικά, μεταφέροντας την ατμόσφαιρα και το συναίσθημα, ή ως διάλειμμα μεταξύ σκηνών και έχει *μουσικογενές* νόημα. Υπάρχει, ωστόσο, και η περίπτωση της διηγηματικής μουσικής, που ακούγεται μέσα στο έργο και η οποία μπορούμε να πούμε ότι έχει και *αναφορικό* νόημα, όταν για παράδειγμα τη νοηματοδοτούμε ως «έναν δίσκο που παίζει» ή «τους μουσικούς του δρόμου που παίζουν».

Τέλος, η *ηχοπλαισίωση* λειτουργεί ως σηματοδότηση των αντικειμένων ή του περιβάλλοντος του έργου (όταν είναι διηγηματική), αλλά μπορεί να λειτουργήσει και σε ένα επίπεδο μεταφοράς της ψυχολογικής κατάστασης, όταν λειτουργεί σε μη διηγηματικό πλαίσιο. Γενικά το νόημά της είναι *αναφορικό*, δηλαδή ο ακροατής βρίσκει νόημα μέσω της αναγνώρισης της πηγής των ήχων.

Από όλα τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι οι κώδικες του ραδιοφωνικού θεάτρου περιλαμβάνουν γενικά σταθερές σχέσεις μεταξύ των *αφηγηματικών διαστάσεων* και των επιπέδων νοήματος (βλ. **Σχήμα 2.3**). Με άλλα λόγια, ο *λόγος*, που είναι και κυρίαρχος, έχει πάντα *σημασιολογικό* νόημα, δηλαδή γίνεται κατανοητός μέσω της γλώσσας, ενώ η *μουσική* έχει *μουσικογενές* νόημα, δηλαδή γίνεται κατανοητή μέσα από συναισθηματικές αποκρίσεις και μία μουσική «γλώσσα». Τέλος, η *ηχοπλαισίωση* έχει *αναφορικό* νόημα, δηλαδή γίνεται κατανοητή μέσα από την αναγνώριση των πηγών ή της προέλευσης των ήχων που ανήκουν σε αυτή τη *διάσταση*.

Οι τρεις αυτές *αφηγηματικές διαστάσεις*, διατηρώντας τη νοηματική τους αυτονομία, λειτουργούν παράλληλα και συνθέτουν εν τέλει σε μια ενιαία ηχητική μετάδοση ένα ολοκληρωμένο αφηγηματικό περιβάλλον, από το οποίο προκύπτει το νόημα του ραδιοφωνικού θεατρικού έργου.

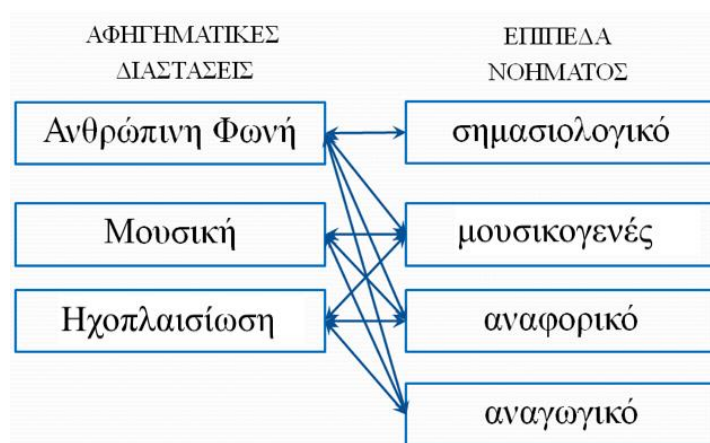


Σχήμα 2.3 Οι σχέσεις μεταξύ αφηγηματικών διαστάσεων και επιπέδων νοήματος στο ραδιοφωνικό θέατρο.

Οι δημιουργοί ραδιοφωνικών θεατρικών έργων χειρίζονται αυτή την αμφιμονοσήμαντη σχέση μεταξύ των συγκεκριμένων *αφηγηματικών διαστάσεων* και των αντίστοιχων νοηματοδοτικών επιπέδων του ηχητικού υλικού. Ωστόσο, έχουν τη δυνατότητα να πειραματιστούν υπερβαίνοντας τις κανονικότητες και τις αφηγηματικές τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί σε κάθε μία από τις *διαστάσεις* αυτές.

Η υπέρβαση αυτή, που αρχίζει να εμφανίζεται σαν αποτέλεσμα πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινήσεων στη λογοτεχνία και τη μουσική, διαμορφώνει ένα νέο πεδίο εναλλακτικών αφηγηματικών τεχνικών μέσω του ήχου και αποτελεί την αφετηρία της ανάπτυξης των καινοτόμων μορφών καλλιτεχνικής ραδιοφωνικής δημιουργίας που γενικά ονομάζουμε ραδιοφωνική τέχνη και που θα εξετάσουμε στα επόμενα κεφάλαια. Η ραδιοφωνική τέχνη επομένως είναι το πεδίο στο οποίο οι σταθερές σχέσεις μεταξύ *αφηγηματικών διαστάσεων* και επιπέδων νοήματος, καθώς και η πρωτοκαθεδρία του *λόγου* παύουν να υφίστανται. Επιπλέον, η διάσταση του *λόγου* δεν περιορίζεται στη χρήση της φωνής αποκλειστικά στο γλωσσικό, *σημασιολογικό* επίπεδο, αλλά επεκτείνεται προς κάθε τύπου έναρθρη ή άναρθρη φωνήση.

Επιπλέον, η εμφάνιση της συγκεκριμένης μουσικής είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη μια νέας αφηγηματικότητας βασισμένης στην αισθητική αποτίμηση των ιδιοτήτων του ήχου αυτού καθαυτού που ο Pierre Schaeffer ονόμασε *écoute réduite* (αναγωγική ακρόαση). Η εξέλιξη αυτή εισάγει ένα νέο νοηματικό επίπεδο χρήσης του ήχου το οποίο ο Chion το συσχετίζει με την κατανόηση των ιδιαίτερων ποιοτήτων του ήχου και όχι με την αναφορικότητά του, δηλαδή την αναγνώριση της πηγής του. Στο **Σχήμα 2.4** απεικονίζονται οι σχέσεις μεταξύ αφηγηματικών διαστάσεων και επιπέδων νοήματος όπως αυτές αναπτύσσονται σαν δυνατότητες στη ραδιοφωνική τέχνη.



Σχήμα 2.4 Οι σχέσεις μεταξύ αφηγηματικών διαστάσεων και επιπέδων νοήματος στη ραδιοφωνική τέχνη.

Οι εναλλακτικές που ανοίγονται με βάση το **Σχήμα 2.4** θα διερευνηθούν στην ιστορική τους διάσταση στα Κεφάλαια 3 ως 8, στα οποία θα ασχοληθούμε με την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης. Όσον αφορά στις έννοιες των αφηγηματικών διαστάσεων και πολύ περισσότερο των επιπέδων νοήματος, που ακροθιγώς αναφέρθηκαν εδώ, θα εξεταστούν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στο δεύτερο μέρος του βιβλίου (Κεφάλαια 9-11).

Ασκήσεις ανάλυσης

Στα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα, και με τη βοήθεια του **Σχήματος 2.2** (βλ. παραπάνω) να βρείτε ποιες λειτουργίες επιτελεί κάθε αφηγηματική διάσταση, αλλά και σε ποιο επίπεδο νοήματος αποκωδικοποιείται από τον ακροατή.

- 1) [Ηχητικό παράδειγμα 2.8](#) (*Εγκλημα στο Τραίνο*, 1972)
- 2) [Ηχητικό παράδειγμα 2.9](#) (*Spoonface Steinberg*, 1997)
- 3) [Ηχητικό παράδειγμα 2.10](#) (*Macbeth*, 1966)
- 4) [Ηχητικό παράδειγμα 2.11](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975)
- 5) [Ηχητικό παράδειγμα 2.12](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975)
- 6) [Ηχητικό παράδειγμα 2.13](#) (*All That Fall*, 1957)
- 7) [Ηχητικό παράδειγμα 2.14](#) (*The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy*, 1978)
- 8) [Ηχητικό παράδειγμα 2.15](#) (*The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy*, 1978)

Απαντήσεις στις ασκήσεις

Παρακάτω παρατίθενται κάποιες ενδεικτικές απαντήσεις για τις ασκήσεις.

- 1) [Ηχητικό παράδειγμα 2.8](#) (*Έγκλημα στο Τραίνο*, 1972): Ο λόγος με αφηγηματική λειτουργία αφηγητή (σημασιολογικό) και η ηχοπλαισίωση με λειτουργία περιβάλλοντος (αναφορικό)
- 2) [Ηχητικό παράδειγμα 2.9](#) (*Spoonface Steinberg*, 1997): Η μουσική με λειτουργία συναισθηματικής κατάστασης και ως μετάβαση μεταξύ σκηνών (μουσικογενές)
- 3) [Ηχητικό παράδειγμα 2.10](#) (*Macbeth*, 1966): Κινηματογραφική χρήση της μουσικής και της ηχοπλαισίωσης: Η μουσική για μεταφορά της διάθεσης και ως μουσική τίτλων (μουσικογενές) και η ηχοπλαισίωση για διάφορα αντικείμενα και το περιβάλλον (αναφορικό)
- 4) [Ηχητικό παράδειγμα 2.11](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975): Η μουσική για αλλαγή πλάνου, δηλαδή αλλαγή της οπτικής γωνίας του «αφηγητή» (μουσικογενές)
- 5) [Ηχητικό παράδειγμα 2.12](#) (*Κεκλεισμένων των Θυρών*, 1975): Η μουσική για αλλαγή πλάνου (μουσικογενές), μουσική σε διηγηματικό πλαίσιο και μάλιστα σε αντίθετη διάθεση (anemphatic) (αναφορικό)
- 6) [Ηχητικό παράδειγμα 2.13](#) (*All That Fall*, 1957): Εναλλακτική περίπτωση, όπου η φωνή λειτουργεί ως ηχητικό εφέ και ως μουσική, αναλαμβάνει δηλαδή τους ρόλους της ηχοπλαισίωσης και της μουσικής (αναφορικό και μουσικογενές)
- 7) [Ηχητικό παράδειγμα 2.14](#) (*The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy*, 1978): Λόγος με λειτουργία αφηγητή για τη μετάβαση μεταξύ δύο διαφορετικών τοποθεσιών (σημασιολογικό)
- 8) [Ηχητικό παράδειγμα 2.15](#) (*The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy*, 1978): Λόγος με επεξεργασία (εξωγήινος) (σημασιολογικό) και ηχοπλαισίωση ως ήχος περιβάλλοντος (μετάβαση στο φανταστικό περιβάλλον του διαστημοπλοίου)

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Beck, Alan E. (2002). Listening to Radio Plays: Fictional Soundscapes. Στο *Radio Art Companion to Deep Wireless*. <https://naisa.ca/radio-art-companion/listening-to-radio-plays-fictional-soundscapes/>
- 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.
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Crook, Tim. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Έξαρχος, Θεόδωρος. (2008). Το Ραδιόφωνο κι Εγώ... Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Fink, Howard. (1999). On the Trail of Radio Drama: Organizing a Study of North American and European Practices. *Journal of Radio Studies* 6/1: 121-133, <http://dx.doi.org/10.1080/19376529909391713>
- Hand, Richard J. & Traynor, Mary. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*. New York: Continuum.
- Huwiler, Elke. (2005). Storytelling by Sound: A Theoretical Frame for Radio Drama Analysis. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media* 3(1): 45-59.
- Huwiler, Elke. (2016). A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Κάρτερ, Γιώργος Ν. (2008). Τα Ελληνικά Ερτζιανά... εν Αρχή. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Κιμούλης, Γιώργος. (2008). Μαρτυρία. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Κροντηράς, Κώστας. (2008). Πώς Παίζεται ένα Σκετς στο Ραδιόφωνο. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Ληναίος, Στέφανος. (2008). Θεατρική Ραδιοφωνική Παιδεία. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Lutostański, Bartosz. (2016). A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Μιχαηλίδης, Δημήτρης. (2008). Η Εικοσαετής Ραδιοφωνική μου Περιπέτεια. Στο Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (EPT A.E.).
- Μπαρμπούτης, Χρήστος. (2001). 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.
- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold.
- Χατζηδάκης, Γιώργος. (2001). Η Ραδιοφωνική «Πολιτιστική Επανάσταση». Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήση.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Crook, Tim. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. London: Routledge.
- Hand, Richard J. & Traynor, Mary. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*. New York: Continuum.
- Μανιάτης, Γιώργος Ι. (επιμ.). (2008). *Λεύκωμα «Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία»*. Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση Ανώνυμος Εταιρεία (ΕΡΤ Α.Ε.).
- Porter, Jeff. (2016). *Lost Sound: The Forgotten Art of Radio Storytelling*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold.

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 (1877-1945). 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 σχέδιασμα 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 γενικότερα της ραδιοφωνικής μετάδοσης καλλιτεχνικών γεγονότων, όπως η μετάδοση συναυλιών, η απαγγελία ποίησης κ.λπ.

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. Στο ραδιόφωνο το ηχητικό υλικό, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, οργανώνεται αφηγηματικά σε τρεις διαστάσεις: τον λόγο, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση. Στη ραδιοφωνική τέχνη, αυτές οι αφηγηματικές διαστάσεις αξιοποιούνται, όπως θα δούμε, με ισότιμο τρόπο και όχι στη βάση μιας ιεραρχίας του προφορικού λόγου. Επιπλέον, η διάσταση του λόγου, μετονομάζεται σε ανθρώπινη φωνή και δεν περιορίζεται πλέον στη χρήση της φωνής αποκλειστικά στο γλωσσικό, σημασιολογικό επίπεδο, αλλά επεκτείνεται προς κάθε τύπου έναρθρη ή άναρθρη φώνηση. Επίσης, εδώ δεν πρόκειται για απλή μετάδοση ηχητικών έργων στο ραδιόφωνο, αλλά για ηχητικά έργα ειδικά δημιουργημένα 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 αποσωματοποιημένης 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 στον χρόνο. Ωστόσο, ενώ κατά κύριο λόγο η μετάδοση και η λήψη γίνονται συγχρονικά, υπάρχουν και μορφές ραδιοφωνικής τέχνης που βασίζονται στην ετεροχρονία. Αυτές οι μορφές στηρίζονται 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 περισσότερο στο είδος της «εγκατάστασης» παρά σε αυτό 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 αυτοσχεδιαστικά δρώμενα (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 κατατιμήσεις, εξετάζοντας το σώμα των ραδιοφωνικών έργων, αμέσως παρατηρούμε δύο διαφορετικές τάσεις, δηλαδή δύο διαφορετικές θεωρήσεις της ραδιοφωνικής τέχνης ως δημιουργικής πράξης. 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.¹⁶ Σύμφωνα με τον ορισμό του Oxford [Grove] Music Online:

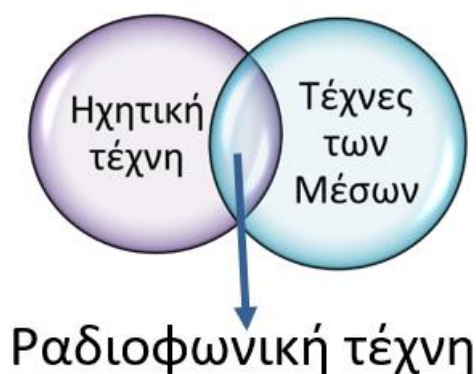
Με τον όρο αυτό [Sound Art] χαρακτηρίζεται μια ποικιλία μορφών τέχνης που χρησιμοποιούν ήχο ή σχολιάζουν ακουστικές κουλτούρες. Τα ηχητικά έργα τέχνης τείνουν να ανατρέψουν, να συνδυάσουν ή να επεκτείνουν τις εδραιωμένες πρακτικές στη μουσική, τις εικαστικές τέχνες και την ποίηση. Ως ένας σχετικά νέος 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 γενικού όρου 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)

¹⁶ 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.

Η τοποθέτηση της ραδιοφωνικής τέχνης σε αυτό το πλαίσιο γίνεται ταυτόχρονα και σε ιστορικό και σε θεωρητικό επίπεδο. Η τοποθέτηση αυτή γίνεται φανερή από το γεγονός ότι οι βασικές πηγές που εξετάζουν τη ραδιοφωνική τέχνη βρίσκονται σε εκδόσεις που αναφέρονται στην ηχητική τέχνη.¹⁷ Όσον αφορά στο ιστορικό επίπεδο, σημαντικά έργα της πρώιμης ηχητικής τέχνης εξετάζονται και ως μέρος της προϊστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή των καλλιτεχνικών εξελίξεων εκείνων που, αν και εμφανίστηκαν πριν τους πρώτους ραδιοφωνικούς σταθμούς, αφορούν τη ραδιοφωνική τέχνη άμεσα. Αυτό θα φανεί ιδιαίτερα παρακάτω, στο κεφάλαιο όπου εξετάζεται η πρώτη περίοδος της ραδιοφωνικής τέχνης.

Η δεύτερη έχει ως επίκεντρο του καλλιτεχνικού προβληματισμού το ίδιο το ραδιόφωνο ως «μέσο», δηλαδή τις δυνατότητες που προσφέρει σε τεχνολογικό αλλά και αισθητικό επίπεδο τοποθετώντας τη ραδιοφωνική τέχνη στις Τέχνες των Μέσων (Media Arts) θεωρώντας τη μάλιστα ένα είδος πρώιμης έκφρασης του μεταμοντερνισμού που συσχετίζει την τέχνη και τα ΜΜΕ (Thurmann-Jajes 2019: 292-302). Σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση, η ραδιοφωνική τέχνη προηγείται άλλων νεότερων καλλιτεχνικών ειδών, όπως π.χ. η βιντεοτέχνη, οι ψηφιακές τέχνες κλπ., και θα μπορούσε να ενταχθεί στις καλλιτεχνικές μορφές που τις δεκαετίες 1960-1980 ονομαζόταν Διαμέσα (Intermedia). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μετά, παρατηρούμε αλληλεπιδράσεις μεταξύ εικαστικών τεχνών και ραδιοφωνικής τέχνης στο πλαίσιο των Νέων Τεχνών των Μέσων (New Media Arts). Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση, έχει μεγαλύτερη σημασία ο σχεδιασμός, η διασύνδεση κόμβων και γενικότερα τα στοιχεία που εστιάζουν στο ίδιο το επικοινωνιακό σύστημα ως λειτουργία. Με άλλα λόγια, εδώ δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο πλαίσιο και όχι τόσο στο περιεχόμενο της επικοινωνίας.

Παρόλα αυτά οι δύο αυτές θεωρήσεις δεν είναι αλληλοαποκλειόμενες. Αντίθετα, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, συνυπάρχουν μέσα στο ραδιοφωνικό έργο. Για την πρώτη, το πλαίσιο στο οποίο πρέπει να αναπτυχθεί το καλλιτεχνικό έργο είναι δεδομένο: μια θέση στο πρόγραμμα μιας τυπικής ραδιοφωνικής μετάδοσης που πρέπει να πραγματοποιηθεί σε ένα προγραμματισμένο χρόνο και με συγκεκριμένη διάρκεια. Η δεύτερη αποτελεί μια πιο διευρυμένη αντίληψη για τη ραδιοφωνική τέχνη, όπου αντικείμενο του καλλιτεχνικού προβληματισμού είναι κατα κύριο λόγο το πλαίσιο μέσα στο οποίο υφίσταται το ραδιοφωνικό έργο ενώ το ίδιο το περιεχόμενο εξυπηρετεί τις προτεραιότητες αυτές. 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 κ.λπ. Τέλος, είναι η ανάπτυξη των *on air-on line-on site* (πολυχωρικών) έργων που χαρακτηρίζονται από τη ύπαρξη και εξέλιξή τους σε πολλούς «χώρους» ταυτόχρονα, δηλαδή στο χώρο μιας συγκεκριμένης γεωγραφικής θέσης (*on site*), στον χώρο των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων (*on air*) και στον χώρο του διαδικτύου (*on line*).



Σχήμα 3.1 Ραδιοφωνική τέχνη και άλλες τέχνες.

Παρόλα αυτά, από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και ύστερα, με την πραγματοποίηση μεγάλων προγραμμάτων δημιουργίας ραδιοφωνικών έργων, στα οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες από διάφορα πεδία και

¹⁷ 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.

από διάφορες παραδόσεις, γίνεται φανερό ότι σταδιακά παύουν να υπάρχουν διαχωριστικές γραμμές σε σχέση με το τι θεωρείται ακριβώς ραδιοφωνική τέχνη. 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.

Το 1998, ο Robert Adrian, στο πλαίσιο του προγράμματος *Immersive Radio* και αυτής της γενικότερης ώσμωσης των παραδόσεων, έφτιαξε έναν κατά το δυνατόν συμπεριληπτικό ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης, ο οποίος μένει ανοιχτός και σε μελλοντικές εξελίξεις:¹⁸

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, κ.λπ.
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 επιτυγχάνεται η συμπερίληψη του συνόλου της εργογραφίας της ραδιοφωνικής τέχνης, οφείλουμε να κάνουμε κάποιους διαχωρισμούς, που να λαμβάνουν υπόψη κάποιες ιστορικές αλλαγές και συστηματικές κατηγοριοποιήσεις. Προτείνουμε λοιπόν το παρακάτω σχήμα για την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, σύμφωνα με το οποίο διακρίνουμε τρεις μεγάλες περιόδους στην εξέλιξή της:

- 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

¹⁸ Ο ορισμός παρουσιάζεται ως «[Μανιφέστο Ραδιοφωνικής Τέχνης](#)» στα πλαίσια των θεωρητικών κειμένων του αρχείου της *Kunstradio*.

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. Στο πλαίσιο της εμφάνισης και καθιέρωσης των υπόλοιπων Τεχνών των Μέσων (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 Ars Acustica), τον Καναδά (με αφετηρία την Ακουστική Οικολογία), την Αυστρία (σε συνεργασία με τον Καναδά), 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 επιτυχώς 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).

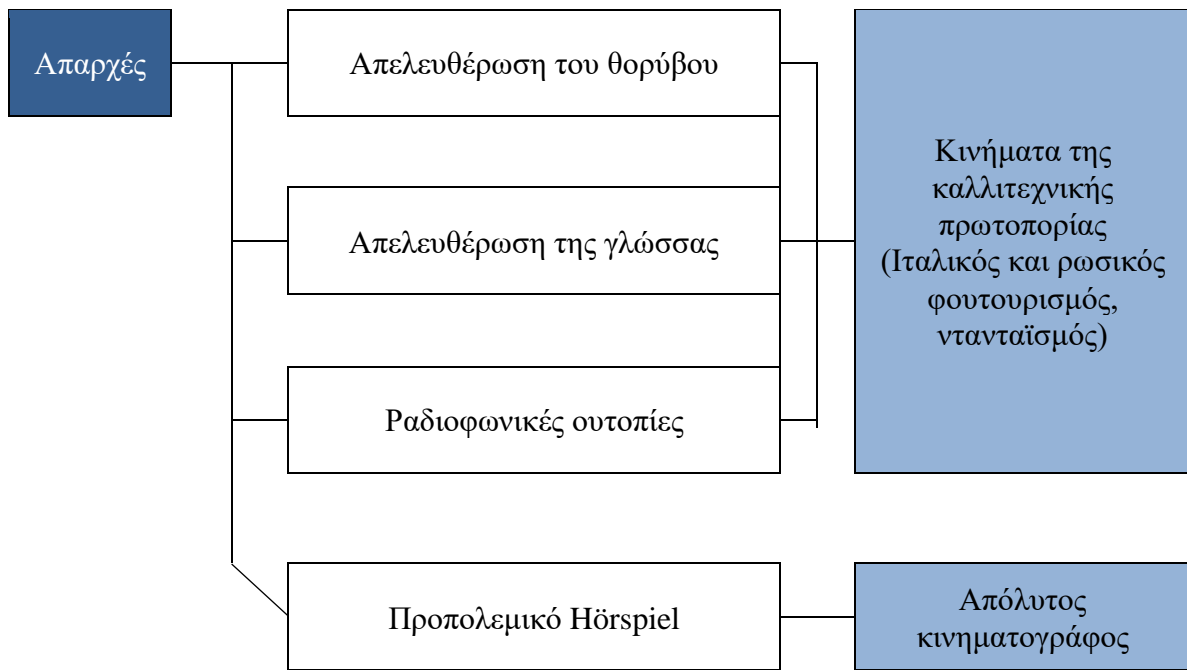
Η τρίτη περίοδος, από το 1995 και μετά, ξεκινά με την ευρεία διάδοση και χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας και του διαδικτύου στο πλαίσιο της ραδιοφωνικής τέχνης. Επομένως, υπάρχει μια σημαντική αλλαγή, που επιτρέπει τη δικτύωση και διάδραση, την ευρύτερη διεθνή συνεργασία καλλιτεχνών μέσω του ήχου, τον σχεδιασμό μεγάλων προγραμμάτων που στοχεύουν στη διακαλλιτεχνική συνεργασία και έχουν τη λογική της «εγκατάστασης» καθώς και την επέκταση σε τομείς, όπως ραδιοτηλεσκοπία και άλλες υποδομές, 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 (βλ. 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 στο πλαίσιο των κινημάτων της πρωτοπορίας του μοντερνισμού (ιταλικός φουτουρισμός, ρωσικός φουτουρισμός, ντανταϊσμός) εξελίξεις που αφορούν στη χειραφέτηση του θορύβου, αλλά και στην αποδόμηση της γλώσσας στο πλαίσιο 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.

Στο βασικό σχέδιασμα αυτής της περιόδου (σχήμα. 3.2, βλ. επόμενη σελίδα) 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. Αυτό συμβαίνει μέσα από μια διαδικασία που κάνει τον θόρυβο ηχητικό αντικείμενο με καλλιτεχνική σημασία, αυθύπαρκτο μέσα σε ένα καλλιτεχνικό έργο, άρα από θόρυβος γίνεται ήχος. Τελικά μέσα από τη δημιουργία έργων που βασίζονται μόνο σε τέτοιους ήχους και καθόλου σε μουσικούς ήχους, οδηγηθήκαμε στον διαχωρισμό μουσικής-ηχητικής τέχνης. (Αν και διατηρούν πολλές συγγένειες μέχρι σήμερα σε πολλά επίπεδα).



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

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

Καταρχάς 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 1992a: 85).

Ανάμεσα στα κείμενα ξεχωρίζουν το *L'Ève 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 Σιβυλλικούς 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](#)”¹⁹ αναφέρεται στο θέμα της αναπαραγωγής του ήχου, του αναπαραγόμενου ήχου ως αυτόνομου αντικειμένου (ή υποκειμένου), και δημιουργεί μια απεικόνιση του φωνόγραφο, 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 του, 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 1992a: 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 1992a: 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 φωνόγραφο, 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 περιλάμβανε 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 έπαψε 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

¹⁹ [Jarry, Alfred. \(1894\). Phonographe. Les Essais d' Art libre. V: 106-109.](#)

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 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 1992b, 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 στη 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» στην τελευταία. Το στίγμα αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω, βρίσκει την έκφρασή του σε έναν «ηχοκεντρικό»²⁰ 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 *αποσωματοποιημένη 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 *αποσωματοποιημένη φωνή* αφορά κυρίως στην απόσταση και σε 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 1992b: 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» στον 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.

²⁰ 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 τα συγκεκριμένα έργα δεν μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε ως ηχοκεντρικά.

3.3 Η απελευθέρωση του θορύβου

Εκτός από τον φωνόγραφο καθαρά ως εφεύρεση, παρακάτω θα δούμε και 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, επέδρασαν στην πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης τόσο προπολεμικά, όσο και μεταπολεμικά, μέσω μιας διαδικασίας ανακάλυψής τους εκ νέου.

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 στην 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 ό,τι 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 κοσμείται 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.

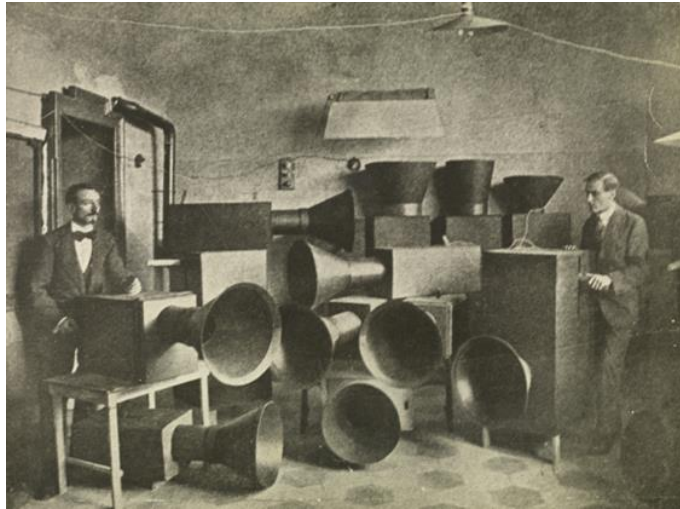
Θα τραγουδήσουμε για μεγάλα πλήθη ενθουσιασμένα από την εργασία, από την ευχαρίστηση και από την βίαιη ταραχή· θα τραγουδήσουμε για τις πολύχρωμες,

πολυφωνικές παλίρροιες 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 φлуαρούν 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. Στο πλαίσιο αυτής της φιλοσοφίας, ο Russolo προσπάθησε να ορίσει νέες «ηχοχρωματικές» κατηγορίες και βάσει αυτών κατασκεύασε τα θορυβοποία 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 αποκαλύπτει 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:Laborat%C3%B3rio_de_m%C3%BAsica_futurista_em_Mil%C3%A3o.tif)

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 είμαστε το ΠΡΟΣΩΠΟ του Καιρού ΜΑΣ. Το κέρας του χρόνου σαλπίζει μέσα από εμάς στην τέχνη του κόσμου.

Το παρελθόν είναι πολύ συνωστισμένο. 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, Τσόρνου, Κούζμιν, Μπούνιν, κ.λπ. 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 ανυπέβλητο 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 μανιφέστο 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 ηχογράφηση. Τα έργα που τοποθετούνται στην προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης είναι η *Συμφωνία των Σειρήνων*²¹ 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 αυτή μοιράζεται με τα παραπάνω παραδείγματα, ως δείγματα πρώιμης ηχητικής τέχνης, το ζήτημα της δημιουργικής χρήσης του θορύβου σε επίπεδο αισθητικής (Milutis 2001: 57).²²

Υπάρχουν βέβαια και κάποια επιπλέον θέματα, που συνδέουν αυτά τα έργα με τη ραδιοφωνική τέχνη. Όσον αφορά στο 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*. 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 περιλάμβανε σειρήνες εργοστασίων, πλοίων, τρένων, χορωδίες και ορχήστρες, τα οποία διηύθυνε με τη χρήση σημαίων. Το έργο εκτελέστηκε το 1922 στο λιμάνι του Μπακού για τον εορτασμό των 5 χρόνων της Οκτωβριανής Επανάστασης.

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 στο πλαίσιο 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).

²¹ 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.

²² Συχνά βέβαια, όπως θα φανεί παρακάτω, αυτός είναι και ένας λόγος που συγγέεται η ραδιοφωνική τέχνη με την απλή μετάδοση ηχητικής τέχνης από το ραδιόφωνο.

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 στη 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 (αναφέρεται στον 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)

3.4.2 Ρωσικός φουτουρισμός

Στο πλαίσιο του κινήματος και με αφετηρία το μανιφέστο του 1912, αναπτύχθηκε η θεωρία του zaum,

μα εφεύρεση του ποιητή Kruchenykh, [...] που περιλάμβανε τις ιδιωτικές γλώσσες των σχιζοφρενών, τα λαϊκά ξόρκια, τη βρεφική ομιλία, τη γλωσσολαλία,²³ τον τυχαίο

²³ 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).

ονοματοποιητικό στίχο και φουτουριστικούς νεολογισμούς. Ονομάζεται *zaim* από το πρόθεμα «za», (πέρα) και τη ρίζα «um» (μυαλό), [...] πηγάζει από τη φυσική αποσύνδεση της σκέψης από τον 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 Aleksei 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». Ποιήματα, όπως το [Gadji beri bimba](#), στερούνται σημασίας στη συμβατική γλώσσα επικοινωνίας, αλλά μοιάζουν σαν ποιήματα σε άλλες άγνωστες γλώσσες, με μια «δνητική 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
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

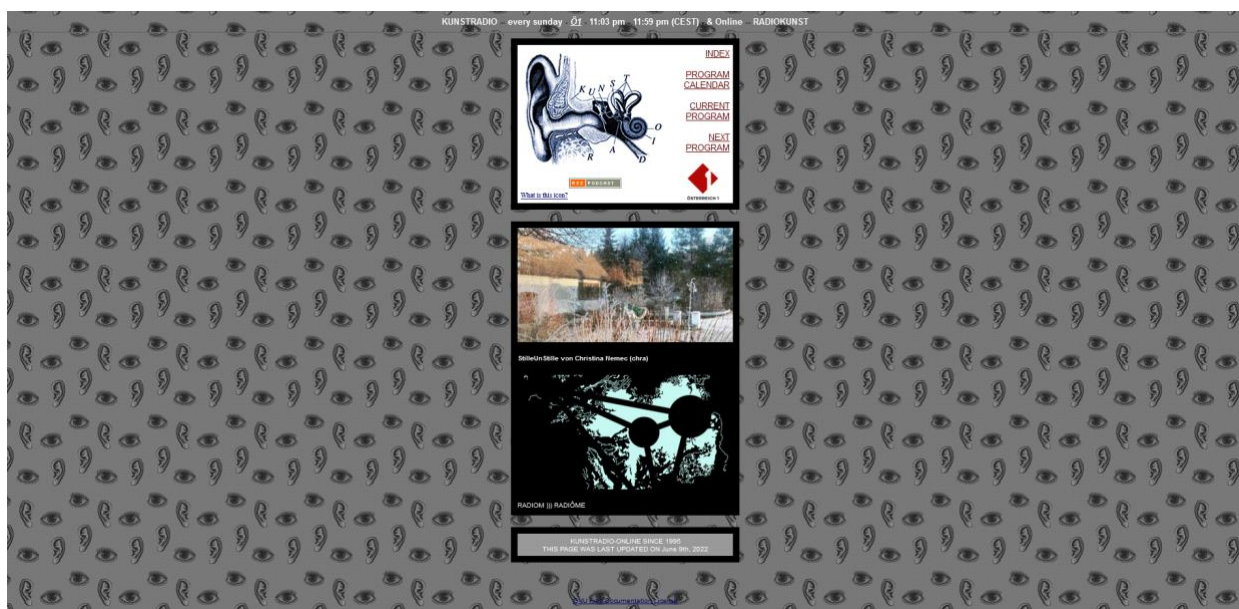
zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

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*²⁴ (βήχας, σφύριγμα, τραγούδι κ.λπ.). Λόγω αυτής τους της στρατηγικής μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν και ως θέατρο, ποίηση ή μουσική ή ουσιαστικά αυτό που μεταγενέστερα θα

²⁴ 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). Στο πλαίσιο του βιβλίου, ο όρος *φώνηση* θα χρησιμοποιηθεί πιο διευρυμένα με την έννοια της παραγωγής κάθε φωνητικού ήχου, είτε ανήκει στο πλαίσιο ενός γλωσσικού συστήματος, είτε όχι. Συνεπώς, ο όρος *φώνηση* περιλαμβάνει τόσο τον προφορικό λόγο, όσο και άλλου είδους άναρθρες φωνές, μεμονωμένα φωνήματα και γενικά οτιδήποτε εξωγλωσσικό μπορεί να παράγει η φωνή, μέσω του λάρυγγα, των φωνητικών χορδών, της φαρυγγικής, της ρινικής και της στοματικής κοιλότητας.

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 (εικόνα 3.3, βλ. *Kunstradio, Art's Birthday*).



Εικόνα 3.3 Η ιστοσελίδα της Kunstradio.
(Πηγή <http://www.kunstradio.at/>)

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 τη 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 στη 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 περίγραμμα 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, μανιφέστα 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 πρόιμης 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 μανιφέστο *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 Velimir 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 πλεξούδες 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 λάμπσεων-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 Khlēbnikov 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 τον 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 στο πλαίσιο 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 «Kinopravda» 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 προλεταρίων 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 στη λειτουργία του ραδιοφώνου. Το «ραδιο-αυτί» 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 Bertolt 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 Paul Hindemith και Kurt 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 τον 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 στον 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 άλλι 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 -στο πλαίσιο 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 στη δυνατότητα του ήχου να φτάνει και στα πιο απομακρυσμένα μέρη, άρα και στη 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 στη 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 διάττοντες αστέρες, 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 έργων, που συναντάμε από τις αρχές της

δεκαετίας του '90. Δικτυώσεις ραδιοφωνικών σταθμών και ηχητικά γεγονότα που μεταδίδονται από πολλά σημεία σε όλον τον κόσμο, διασταυρώνονται και αναμιγνύονται σε ένα παγκόσμιο συλλογικό έργο τέχνης.²⁵

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 (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.²⁶

[...] 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)²⁷

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 θεματικού υλικού (β) από ρεαλισμό που περιέχει ακόμα και κάποιες συνθέσεις ταυτόχρονα (γ) από άπειρες τεχνικές περιπλοκές (δ) από μοιραίος ευτελιστικός συνεργατισμός (ε) από ανακλώμενη λάμψη = κατώτερη από την αυτοεκπεμπόμενη λάμψη του ραδιοφώνου - τηλεορατή
- 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 τον 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

²⁵ Δες για παράδειγμα το [Horizontal Radio](#) (1995), καθώς επίσης και τό διαδικτυακό πρόγραμμα [Reveil](#), που διοργανώνεται ετησίως από το Soundcamp.

²⁶ Στην παρακάτω μετάφραση διατηρείται αμετάφραστος ο όρος *radia*, όπως ακριβώς και στην αγγλική μετάφραση.

²⁷ 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.

εκτυλίσσονται σε πολύ γρήγορες μεταβλητές ταυτόχρονες και πάντα ρεαλιστικές σκηνές)

2 τον χρόνο

3 την ενότητα της δράσης

4 τον 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 αόρατη 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 Αντιπαραθέσεις 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 «συνήθεις» 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 ανένγιστο, 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 ορισμό, μιας ραδιοφωνικής τέχνης που βασίζεται στις ιδιότητες της ραδιοφωνικής εποινωνίας, 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 Khllebnikov, συγκρίνοντας τον ραδιο-καλλιτέχνη με τον *μεγάλο γητευτή* του ραδιοφώνου του μέλλοντος. Το ίδιο ισχύει 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 πρώιμη *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 Μπρούκλυν](#) (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 στις 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 πρώιμη «ουτοπικο-κεντρική» πρωτοπορία με την εποχή που γράφτηκε το άρθρο, λέγοντας πως «φαίνεται ότι υπάρχει μία ξεκάθαρη σχέση μεταξύ πρώιμων εξερευνητήσεων 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 Κεφάλαιο 7. 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- οτιδήποτε 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, τις *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 Πρώμα 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 απαιτούταν 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 διαφόρων 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).

Την ίδια χρονιά, ο Hans Bodenstedt 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 Bodenstedt, «ένα δωμάτιο μεγάλο ή μικρό, ένα θέατρο, μια αίθουσα συναυλιών, ένα στάδιο, το πόντιο ενός ομιλητή, μια τάξη, ένα εργοστάσιο, ένας δρόμος, ένα πλοίο, ένας ζωολογικός κήπος [...] όλος ο κόσμος προσφέρεται σαν στούντιο». 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 Ηχοούσα Λίθος*), το οποίο ονόμασε χαρακτηριστικά «ακουστικό φιλμ». Γίνεται φανερό 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.²⁸

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 διασωθεί²⁹ 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.

²⁸ 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 Flesch. (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)

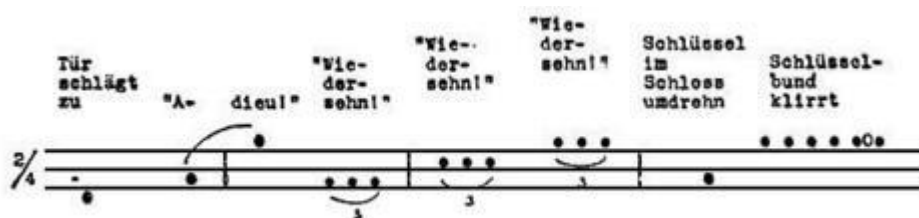
²⁹ Μετά τον πόλεμο θεωρείται ότι είχε χαθεί, όπως και τα υπόλοιπα «ακουστικά φιλμ», αλλά έγινε η ανακάλυψή του το 1978.

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 κ.λπ.

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», δηλαδή 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 μάς δείχνει ήδη κάποιες από τις εναλλακτικές δυνατότητες που υπάρχουν για αφηγηματική οργάνωση και νοηματοδότηση του ηχητικού περιεχομένου ενός ραδιοφωνικού έργου.



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 προϋποθέτει 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 στον χρόνο και στον χώρο, αλλά και σε μια δημιουργική σύγκυση 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. 99), 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 πρόιμη 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 ιδωθεί μόνο στο πλαίσιο 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 στο πλαίσιο του απόλυτου κινηματογράφου,³⁰ 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 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' ότι 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

³⁰ Ο απόλυτος κινηματογράφος βασιζόταν σε αφηρημένα κινούμενα σχήματα και χρώματα, ως μια μορφή κινούμενης αφηρημένης ζωγραφικής ή οπτικής μουσικής.

που έχει να κάνει με τον ήχο, αλλά όχι με τη μουσική. (Flesch 1930, όπως αναφέρεται στο Hagen 2003: 282)

Ο Walter 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 Φιλμ 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 του χώρου. Γιατί όχι μόνο ο ρυθμός και οι δυναμικές θα υπηρετήσουν τη 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 1933,³¹ 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 αξιοποίηση και οργάνωσή τους με βάση καλλιτεχνικά, σχεδόν μουσικά κριτήρια (Arnheim 1936: 30, 33-34). Επίσης, είναι προπομπός του Pierre Schaeffer, όταν διατυπώνει απόψεις αντίθετες προς την αναγνώριση των ήχων (*ibid.*: 35) και σχετικές με τα «εκφραστικά χαρακτηριστικά» τους, 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 μάς 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 στο πλαίσιο 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

³¹ Το βιβλίο επανεκδόθηκε το 1979 (München: Hanser) και το 2001 (Suhkamp). Μεταφράστηκε στα αγγλικά και κυκλοφόρησε το 1936 ως *Radio* (London: Faber & Faber). Οι αναφορές και τα παραθέματα έχουν γίνει από την αγγλική έκδοση.

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' ότι 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, δημοσιεύτηκε 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 τον 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 μετασηματισμό 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 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 *Καταγίδα* 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 *αποσωματοποιημένη 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 τη 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 κείμενα και τα έργα του συναντώνται και σε μουσικές εκδόσεις, αλλά και στις εκδόσεις για την ηχητική τέχνη.³² 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, επομένως, 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 το ραδιοφωνικό δίκτυο CBS, για το οποίο συνέθεσε τη μουσική του ραδιοφωνικού θεατρικού *The City Wears A Slouch 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 αφητηρίας 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 το εν λόγω έργο να παραμείνει μέχρι σήμερα αρνητικά διάσημο. 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.

³² Αναφέρεται εδώ ενδεικτικά η επανέκδοση του “The Future of Music: Credo” (1937), στο *Sound by Artists* και στο *Audio Culture* (Cage 1990, 2004).



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)

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, χορωδιών, 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 στο 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 εικοσιτριάχρονος 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». 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”», αν και όπως αναφέρει η Margaret 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).³³ Εδώ θα δούμε δύο απόψεις, την τοποθέτηση του Douglas Kahn σε σχέση με τα πρώιμα ηχητικά πειράματα που προαναφέρθηκαν και τον ορισμό του Nicholas Zurbrugg, που με αφετηρία την ηχητική τέχνη στην Αυστραλία κάνει την απαραίτητη σύνδεση ραδιοφωνικής και σύγχρονης ηχητικής τέχνης.

Ο Kahn αναφέρει:

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 1992b: 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 τον συσχετισμό της ραδιοφωνικής τέχνης με άλλους πρώιμους καθαρά ηχητικούς πειραματισμούς (Kahn 1992b: 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)

³³ Ο συσχετισμός ραδιοφωνικής τέχνης με την ηχητική ποίηση έγινε στο υποκεφάλαιο 3.4.

Ο παραπάνω ορισμός τοποθετεί, λοιπόν, τη ραδιοφωνική τέχνη μέσα στην ηχητική τέχνη και τις Τέχνες των Μέσων, 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 ηχοπλαισίωσης.

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.
- Deharme, Paul. (2009). Proposition for a Radiophonic Art. *Modernism/Modernity* 16 (2): 403-413.
- Δράκος, Γεώργιος Δ. (1998). Ειδική Παιδαγωγική των Προβλημάτων Λόγου και Ομιλίας: Λογοπαιδεία – Λογοθεραπεία. Αθήνα: Περιβόλακι & 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).
- Gilfillan, Daniel. (2009). *Pieces of Sound: German Experimental Radio*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 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 & Schüttpehlz, 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). 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. (1992b). 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. (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, Filippo Tommaso. (1993). Radio Sintesi. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- 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.
- Rosati, Lauren. (2021). Surrealism in the Air. Στο D' Alessandro, Stephanie & Gale, Matthew (επιμ.). *Surrealism Beyond Borders*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- 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).

- Thurmann-Jajes, Anne. (2019). Dead Spot in Art History. Στο Thurmann-Jajes, Anne et al. (επιμ.). *Radio as Art: Concepts, Spaces, Practices*. Bremen: transcript.
- 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

- Arnheim, Rudolf. (1936). *Radio*. London: Faber & Faber
- 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.
- Glandien, Kersten. (2000). Art on Air: A Profile of New Radio Art. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate
- Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- 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.
- Russolo, Luigi. (2004). The Art of Noises: Futurist Manifesto. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). (1993). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University Press.

Κεφάλαιο 4

Η Ραδιοφωνική τέχνη στη Γερμανία και σε άλλες χώρες της Ευρώπης

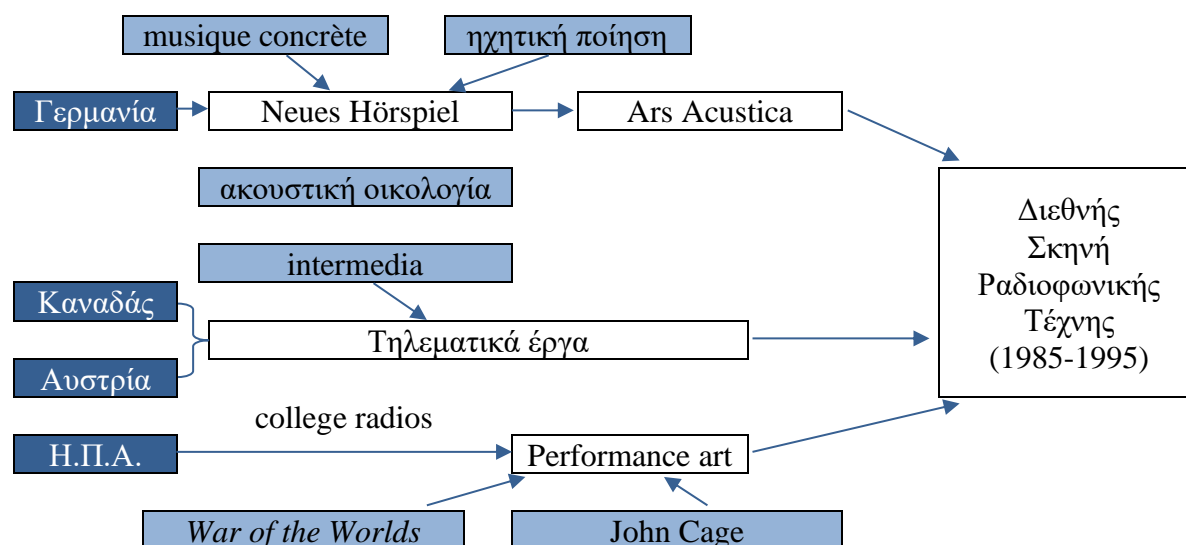
Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται οι εξελίξεις στον τομέα της ραδιοφωνικής τέχνης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στη Γερμανία και τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης. Στη Γερμανία η ραδιοφωνική τέχνη άρχισε να αναπτύσσεται ως ριζοσπαστικοποίηση του ραδιοφωνικού θεάτρου (*Hörspiel*), εγκαινιάζοντας την παράδοση του *neues Hörspiel* και κατ' επέκταση της *Ars Acustica*. Στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης, η ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης επικεντρώθηκε γύρω από τους κρατικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς. Μια αντίστοιχη εξέλιξη δεν παρατηρείται στην Ελλάδα.

Προαπαιτούμενη Γνώση

Κεφάλαιο 3.

4.1 Σύνοψη της δεύτερης περιόδου (1945-1995)



Σχήμα 4.1 Περίγραμμα της δεύτερης περιόδου, της αυτονομίησης της ραδιοφωνικής τέχνης (1945-1995).

Οι ιδέες και οι εξελίξεις που παρουσιάστηκαν στην προπολεμική περίοδο δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν μια παράδοση της ραδιοφωνικής τέχνης, ούτε να την καθιερώσουν ως αυτόνομο είδος στο πλαίσιο της πρωτοπορίας. Χρειάστηκε να ωριμάσουν ακόμη περισσότερο οι συνθήκες (κοινωνικές, τεχνολογικές και αισθητικές) για να οδηγηθούμε στη δημιουργία μιας «αυτόνομης» ραδιοφωνικής τέχνης. Οι εξελίξεις αυτές περιλαμβάνουν τον πλήρη μετασχηματισμό του κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι, κατά την ψυχροπολεμική εποχή, αλλά και αργότερα, σε αυτό που ονομάζουμε μετα-μοντερνισμό. Από τεχνολογική άποψη οι εξελίξεις περιλαμβάνουν τη χρήση νέων μέσων, όπως η μαγνητοταινία, η οποία έδωσε ώθηση σε νέες καλλιτεχνικές μορφές τόσο της ηλεκτροακουστικής μουσικής (Pierre Schaeffer) και της ηχητικής τέχνης, όσο και της ηχητικής ποίησης (Henri Chopin). Η απελευθέρωση των θορύβων έγινε εφικτή σε όλα τα επίπεδα μέσω πολλών τεχνικών (Cage, Schaeffer, Stockhausen) και η απελευθέρωση της γλώσσας προχώρησε από το φώνημα (lettrism, Isou) στα *cri-rhythmes* (Dufrene), στη φωνή ως ηχητικό αντικείμενο των *audio poemes* (Chopin). Όλα αυτά τα πρότυπα, καθώς και όσα ακολούθησαν (pop art, fluxus, intermedia, video art) μοιραία επηρέασαν την εξέλιξη της ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία αναπτύχθηκε μέσα στο ίδιο ιδρυματικό πλαίσιο (ραδιοφωνικοί

σταθμοί και γκαλερί-εκθεσιακοί χώροι), αλλά και μέσα στο ίδιο ανθρώπινο δίκτυο (καλλιτεχνική πρωτοπορία) και τέλος, μέσω των ίδιων τεχνολογικών υποδομών (infrastructure).

Όπως βλέπουμε και στο **Σχήμα 4.1**, οι διαφορετικές παραδόσεις από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990 άρχισαν να συναντιούνται και να διαλέγονται σε προγράμματα δημιουργίας έργων, συνέδρια και εκθέσεις, διαμορφώνοντας τελικά την ταυτότητα της ραδιοφωνικής τέχνης. Από τότε έχουμε και τις πρώτες προσπάθειες ιστορικής τεκμηρίωσης και θεωρητικής ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης.

Στα επόμενα τέσσερα κεφάλαια θα αναφερθούμε διαδοχικά στα πιο σημαντικά κέντρα παραγωγής ραδιοφωνικής τέχνης της δεύτερης περιόδου της ιστορίας της, δηλαδή μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Πρόκειται για τη Γερμανία, τις Η.Π.Α., τον Καναδά και την Αυστρία. Τα κέντρα αυτά αντιστοιχούν και σε 3 βασικές «τάσεις», οι οποίες ασφαλώς τα τελευταία 20 χρόνια αναμιγνύονται ελεύθερα. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορούμε ακόμη και σήμερα να δούμε σε σύγχρονα έργα βασικούς προσανατολισμούς και επιρροές, οι οποίες θα μπορούσαν να συστηματοποιηθούν καλύτερα στη βάση του σχήματος των 3 «τάσεων».

Ως πρώτη τάση μπορεί να θεωρηθεί αυτή της *Ars Acustica*, δηλαδή της ραδιοφωνικής τέχνης που έρχεται πιο κοντά στη μουσική σύνθεση και την ηχητική τέχνη. Είναι η τάση που είναι πλησιέστερη σε αυτό που θα λέγαμε «έργο» με τη στενή έννοια, δηλαδή μία «σύνθεση» ή μία «δημιουργία» ή ένα «ποίημα» ειδικά γραμμένο για ακρόαση από το ραδιόφωνο, και έχει ως αφετηρία το Neues Hörspiel και ως βασικές επιρροές τη *musique concrète* και την ηχητική ποίηση. Το κέντρο αυτής της τάσης είναι η Γερμανία, αλλά και ευρύτερα ο ευρωπαϊκός χώρος. Θα μιλήσουμε για αυτό στο Κεφάλαιο 4.

Η δεύτερη τάση είναι αυτή των τηλεπικοινωνιακών έργων, δηλαδή της ραδιοφωνικής τέχνης, που ενδιαφέρεται περισσότερο για το σήμα και τη μετάδοσή του, παρά για τον ήχο. Αυτή η τάση αναπτύχθηκε αρχικά στον Καναδά και την Αυστρία, με πρωτοβουλίες του κέντρου Western Front και της εκπομπής *Kunstradio*. Η τάση αυτή ανέπτυξε μια δημιουργική αναζήτηση εστιασμένη στην επικοινωνιακή αρχιτεκτονική και την έννοια της «ραδιοφωνικής γλυπτικής» τις οποίες θα αναπτύξουμε στο Κεφάλαιο 7.

Η τρίτη τάση είναι αυτή, στην οποία το ραδιοφωνικό έργο «είναι ένα είδος γεγονότος ή παράστασης ή παρουσίας» (Whitehead & Gagnemi/Quarles 2003), εξαρτάται από το πλαίσιο της παραγωγής, αλλά και το πλαίσιο ακρόασης και βασίζεται σε ένα παιχνίδι σχέσεων μεταξύ καλλιτέχνη και ακροατή, δηλαδή ένα παιχνίδι με τους ραδιοφωνικούς κώδικες. Η τάση αυτή εκπροσωπείται από το έργο καλλιτεχνών όπως ο Gregory Whitehead και ο Christof Migone και αναμιγνύει διάφορα στοιχεία επιτέλεσης (performance) με τις θεωρίες εξ αποστάσεως επικοινωνίας σωμάτων (*αποσωματοποιημένη φωνή*). Την βλέπουμε κυρίως στις Η.Π.Α., αλλά και στην Αυστραλία και εδώ σημαντικές επιρροές είναι το έργο του John Cage και το κίνημα Fluxus. Θα μιλήσουμε για αυτήν την τάση στο Κεφάλαιο 5.

Τέλος, υπάρχει μία τέταρτη τάση και είναι αυτή που αξιοποιεί το ραδιόφωνο, και τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα ευρύτερα, ως έτοιμο υλικό για καλλιτεχνική χρήση ή και επεξεργασία. Σε αυτή την κατηγορία συμπεριλαμβάνεται το *Imaginary Landscape No.4* του John Cage, αλλά και μια πληθώρα νεότερων έργων, τα οποία συνήθως αυτοπροσδιορίζονται ως “transmission arts”. Η τάση αυτή πηγάζει τόσο από την τηλεματική τέχνη, μέσω της διεύρυνσής της στα τέλη του 20ού αιώνα σε τεχνολογικούς χώρους προηγουμένως απρόσιτους («εκτεταμένο ραδιόφωνο»), όσο και από το ακτιβιστικό κίνημα για την ελευθερία των ραδιοσυχνοτήτων την ίδια περίοδο στις Η.Π.Α. (free103point9), δηλαδή την επόμενη περίοδο από αυτήν που εξετάζουμε (βλ. Κεφάλαιο 8).

4.2 Εξελίξεις μετά τον πόλεμο (1945-1960)

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος επέφερε μία απότομη τομή στις προσπάθειες των πρώιμων προπολεμικών πειραματιστών. Αυτό είναι κάτι που παρατηρούμε και σε άλλες τέχνες, οι οποίες ωστόσο μετά τον Πόλεμο συνέχισαν με μία διάθεση ανασυγκρότησης και ρήξης με το παρελθόν, άρα με μια διάθεση για πρωτοπορία. Για παράδειγμα, στη μουσική αποκτά δημοφιλία ο σειραϊσμός του Webern και στη ζωγραφική ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός.

Ενώ βέβαια ο ιταλικός φουτουρισμός, ο ρωσικός φουτουρισμός και ο ντανταϊσμός έχουν ολοκληρώσει τον κύκλο τους, δεν πρέπει να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι πρόσωπα που έπαιξαν ρόλο προπολεμικά, όπως ο John Cage, ο Edgar Varèse και ο Antonin Artaud συνεχίζουν τη δράση τους και μεταπολεμικά και πρόκειται να παίξουν σημαντικό ρόλο.

Η ηχητική τέχνη, ωστόσο, δεν έχει ακόμη αποκτήσει μία σταθερή παράδοση για να μπορέσει να έχει μια συνέχεια. Το νόημα της εποχής είναι η ριζοσπαστικοποίηση των ήδη διαμορφωμένων τεχνών. Ραδιοφωνική

τέχνη, επίσης, δεν υπάρχει ως έννοια. Συνεπώς, η νέα αφετηρία της ραδιοφωνικής τέχνης πρόκειται να προέλθει από τη ριζοσπαστικοποίηση ήδη διαμορφωμένων μορφών, όπως το ραδιοφωνικό θέατρο, και θα δανειστεί πρότυπα από τις εξελίξεις στις άλλες τέχνες, δηλαδή τη μουσική και την ποίηση.

4.2.1 Η γέννηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής

Όσον αφορά στη μουσική, ήδη από το 1948, στο Club d'Essai της Γαλλικής Ραδιοφωνίας, ο Pierre Schaeffer άρχισε να δημιουργεί τα πρώτα του πειραματικά έργα ηλεκτροακουστικής μουσικής, χρησιμοποιώντας πρώτα δίσκους γραμμοφώνου και αργότερα τη μαγνητοταινία για να επεξεργαστεί, τοποθετήσει και υπερθέσει ηχογραφημένους ήχους, ενώ στη συνέχεια καθιέρωσε ως είδος αυτό που ονομάζουμε *musique concrète*.

Παράλληλα, αναπτυσσόταν η *Elektronische Musik* στο στούντιο της Κολωνίας από τους Karlheinz Stockhausen και Herbert Eimert, προς την κατεύθυνση του ηλεκτρικά και ηλεκτρονικά παραγόμενου ήχου, που εδραίωσε μια παράδοση που φθάνει μέχρι τις νεότερες τεχνικές σύνθεσης ήχου.

Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι και οι δύο αυτές παραδόσεις της ηλεκτροακουστικής μουσικής προήλθαν μέσα από τα ραδιοφωνικά στούντιο, καθώς εκεί υπήρχε ο κατάλληλος εξοπλισμός. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο όμως, η νέα αυτή μουσική, τόσο του Schaeffer, όσο και του Stockhausen ήταν μια μουσική χωρίς εκτελεστές, για να ακούγεται από μεγάφωνα, συνεπώς το ραδιόφωνο ήταν παράλληλα και ο καλύτερος «τόπος» εκτέλεσης των έργων της.

Τέλος, ο John Cage ήταν επίσης πλέον ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της αμερικανικής μουσικής και ηχητικής πρωτοπορίας. Σε αντίθεση με την πλήρη οργάνωση του ολικού σειραϊσμού, που προωθούνταν σε μεγάλο βαθμό στην Ευρώπη (βλ. Boulez, Stockhausen), εγκαθίδρυσε μια τάση που βασίζεται στον πειραματισμό, τον αυτοσχεδιασμό και τις τυχαίες διαδικασίες.

4.2.2 Εξελίξεις στην ηχητική ποίηση

Όσον αφορά στην ποίηση, η αποσύνθεση της γλώσσας, η οποία είχε ξεκινήσει πριν από τον πόλεμο (Νταντά, σουρεαλισμός), έφθασε στο επίπεδο του φωνήματος με την ομάδα των Lettristes (με ιδρυτές τους Isidore Isou και Maurice Lemaître, το 1946), οι οποίοι αξιοποίησαν μεθόδους γραφικής σημειογραφίας (McCaffery 1997: 154). Εδώ παύει να υπάρχει σημασία στο πλαίσιο της γλώσσας και υπάρχουν μόνο τα φωνήματα.

Ο François Dufrêne προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, με τον «υπερ-λετρισμό» των *cri-rhythmes*, οι οποίοι ξεπερνούν το καθιερωμένο φωνηματικό αλφάβητο μιας γλώσσας και περνούν στην επικράτεια της «υποφωνηματικής». Ο Dufrêne δηλαδή, εκτός από τα φωνήματα που υπάρχουν σε μια γλώσσα, χρησιμοποιεί και άλλες φωνητικές αρθρώσεις, όπως κραυγές, ρόγχους κ.λπ., προσθέτοντας μια πιο σωματική διάσταση στην ποίηση (McCaffery 1997: 154). Επομένως, εδώ δεν υπάρχουν ούτε σημασίες, ούτε μόνο φωνήματα. (Παράδειγμα: *Batteries Vocales*, 1958)

Τέλος, ο Henri Chopin με την αξιοποίηση της μαγνητοταινίας άνοιξε ένα νέο κεφάλαιο και ένα πλήθος δυνατοτήτων για την επεξεργασία της φωνής με τα *audio poèmes* του (McCaffery 1997: 158).

Η μαγνητοταινία παρείχε την επαναστατική ικανότητα να ξεπεραστούν επιτέλους τα βιολογικά όρια της ανθρώπινης σωματικής έκφρασης. Θεωρούμενη ως μια επέκταση της ανθρώπινης φωνητικότητας, η μαγνητοταινία επιτρέπει στον ποιητή να μετακινηθεί πέρα από τα ίδια του τα φυσικά όρια.

(McCaffery 1997: 157)

Το πρώτο *audio poème* του Chopin ήταν το *Pêche de Nuit* (1957). Το ποίημα αυτό βασίζεται σε ένα κείμενο που αποτελείται από την ονοματοποιητική απαρίθμηση ονομάτων ψαριών. Στη συνέχεια, μέσα από την κατάλληλη επεξεργασία, δηλαδή την υποβολή του κειμένου σε έξι αλλαγές ταχύτητας και την υπέρθεση του πρωτότυπου 48 φορές, «οι λέξεις χάνονται για να γίνουν ήχος» (Wendt, όπως αναφέρεται στο McCaffery 1997: 158).

4.3 Neues Hörspiel: Τα πρώτα βήματα (1961-1970)

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα αναφερθούμε στο κατ' εξοχήν ευρωπαϊκό είδος ραδιοφωνικής τέχνης, το Hörspiel. Η διατύπωση αυτή υπαινίσσεται μια διαφορετικότητα στην έννοια και την πραγμάτωση της ραδιοφωνικής τέχνης μεταξύ Ευρώπης και Αμερικής, η οποία θα γίνει φανερή στα παρακάτω κεφάλαια, όταν θα αναφερθούμε διεξοδικά στην καναδική και αμερικανική παράδοση ραδιοφωνικής τέχνης. Η αρχική όμως διατύπωση μάς δείχνει, επίσης, ότι το κέντρο ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης, κατά την περίοδο που εξετάζουμε, ήταν οι γερμανόφωνες χώρες. Η παράδοση του Hörspiel είδαμε ότι ξεκινάει από τις πρώτες ραδιοφωνικές ημέρες της δεκαετίας του 1920. Ως Hörspiel νοείται ουσιαστικά το ραδιοφωνικό θέατρο, το οποίο στη Γερμανία απέκτησε τη δεκαετία του 1950 κύρος ως αυτόνομο λογοτεχνικό είδος (Cory 1992: 351). Ωστόσο, εδώ δε θα μας απασχολήσει αυτό το συμβατικό Hörspiel, αλλά το πειραματικό Hörspiel, που έχει την αφετηρία του στη δεκαετία του 1960 και, προτείνοντας ριζοσπαστικές αισθητικές εφαρμογές, ήρθε σε ρήξη με τον κλασικό πρόγονό του. Η παράδοση αυτή, που ξεκινά στο πλαίσιο της πρωτοπορίας, φθάνει μέχρι σήμερα με την ονομασία Ars Acustica και έχει πλέον καταγραφεί ως κυρίαρχη τάση.

4.3.1 Η θεωρία του Knilli και τα πρώτα έργα του Pörtlner

Όπως αναφέραμε και στις εισαγωγικές παρατηρήσεις, ιδιαίτερα στις γερμανόφωνες χώρες μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το Hörspiel, λόγω και των ιδιαίτερων συνθηκών (κατεστραμμένα θέατρα), τελειοποιήθηκε τόσο ώστε να θεωρείται αυτόνομο λογοτεχνικό είδος. Η δημιουργία μιας ισχυρής παράδοσης αποτέλεσε την αφετηρία για τη ριζοσπαστικοποίησή του τη δεκαετία του 1960 και την εμφάνιση εκ νέου ενός καθολικά πειραματικού είδους (neues Hörspiel).

Παρ' ότι το neues Hörspiel (νέο Hörspiel) έχει θεατρογενή αφετηρία, αναπτύχθηκε σε ένα περιβάλλον, το οποίο όπως είδαμε περιλαμβάνει σημαντικές εξελίξεις τόσο στο πεδίο της ποίησης, όσο και της μουσικής. Ήταν σε όλη αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία εμφανίστηκε αρχικά το θεωρητικό κείμενο του Αυστριακού Friedrich Knilli *Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels (To Hörspiel: Μέσα και Δυνατότητες ενός Ολικού Ηχητικού Θεάτρου)*. Σύμφωνα με τον Knilli:

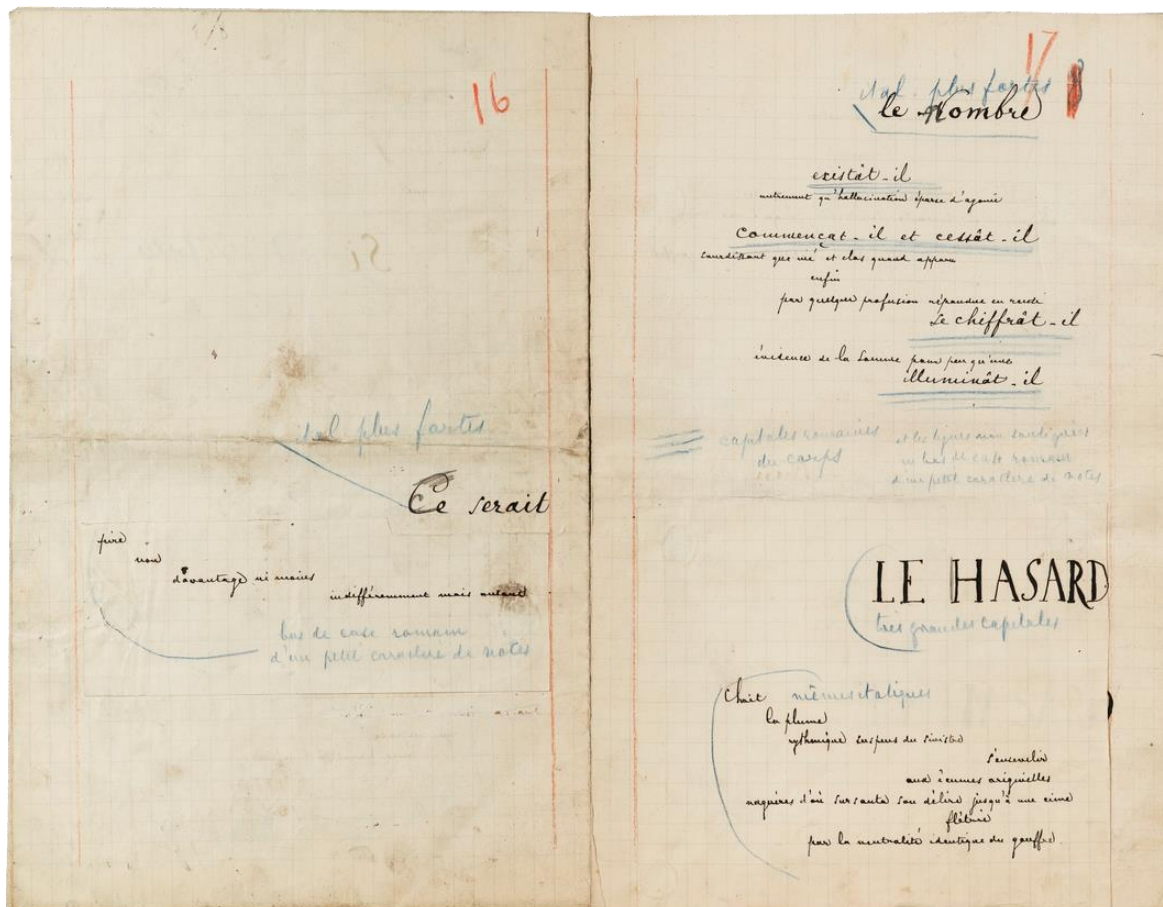
Ο δημιουργός του Hörspiel σήμερα μπορεί να απελευθερωθεί από τη στενότητα του λεκτικού Hörspiel (*Worthörspiel*) μέσω της επέκτασης της ακουστικής διάστασης του παραδοσιακού Hörspiel και πειραματιζόμενος με τα μέσα και τις δυνατότητες τόσο της ηλεκτρονικής μουσικής (Meyer-Eppler, Eimert), όσο και της *musique concrète* (Pierre Schaeffer). (Knilli 1961: 21, όπως αναφέρεται στο Cory 1992: 352)

Ο πρώτος που εφάρμοσε τις ιδέες του Knilli ήταν ο Paul Pörtlner, ο οποίος είχε επαφές με το Club d'Essai. Τα πρώτα του έργα είναι οι *Schallspielstudien*, τις οποίες συνέθεσε μεταξύ 1964 και 1969. Σε αυτές αξιοποίησε τις τεχνικές που προσέφερε η μαγνητοταινία και τα άλλα ηλεκτρονικά μέσα και με τη στήριξη του Knilli και του αρχι-δραματουργού της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας του Μονάχου Hansjörg Schmitthenner, κατάφερε να μεταδοθούν και να εγκαινιάσουν τη νέα εποχή πειραματισμών (Cory 1992: 354-355). Η πρώτη *Schallspielstudie* «είναι ένα κολάζ φωνής και ηχητικών εφέ που έχουν υποστεί μια σειρά ηλεκτρονικών χειρισμών μέχρι που τα ηχητικά εφέ αρχίζουν να μιλούν, η φωνή να στάζει σαν νερό και να θρυμματίζεται σαν γυαλί» (ibid.: 331). Ο ίδιος ο Pörtlner, περιγράφοντας τον τρόπο εργασίας του, μας θυμίζει έντονα τον τρόπο εργασίας του συνθέτη ηλεκτροακουστικής μουσικής:

Ανταλλάσσω το γραφείο ενός συγγραφέα με το στούντιο του ηχολήπτη, το νέο μου συντακτικό είναι η τομή (cut), το προϊόν μου ηχογραφείται από μικρόφωνα, μίκτες και φίλτρα πάνω σε μαγνητική ταινία, η αρχή του μοντάζ δημιουργεί μια παιγνιώδη σύνθεση (*Spielwerk*) από εκατοντάδες μόρια. (Paul Pörtlner, όπως αναφέρεται στο Cory 1992: 331)

Η *Schallspielstudie 2* βασίζεται στο ποίημα του Stephan Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hazard* (1897). Ορμώμενος από την ίδια τη θεματολογία του ποιήματος, αλλά και εμπνευσμένος από τον τρόπο τυπογραφικής του διάταξης (βλ. εικόνα 4.1), ο Pörtlner αξιοποιεί σε ένα βαθμό τυχαίες διαδικασίες, κάτι το οποίο θα συνεχίζει και σε μεταγενέστερα έργα (*Alea*, 1970). Η *Schallspielstudie 2* είναι μια χαρακτηριστική περίπτωση μη σημασιολογικής χρήσης της φωνής, καθώς χρησιμοποιούνται λέξεις και φράσεις στα γαλλικά και στα γερμανικά, σε μη δομημένα συντακτικώς μεγαλύτερα σύνολα και επίσης, αξιοποιείται και η νέα για

την εποχή τεχνολογία του vocoder. Το αποτέλεσμα είναι το έργο να μπαينوβγαίνει ανάμεσα στο σημασιολογικό και το μη σημασιολογικό επίπεδο, δηλαδή η ανθρώπινη φωνή να κινείται σε διάφορα επίπεδα ανάμεσα στο λεκτικό και το ηχητικό αντικείμενο.



Εικόνα 4.1 Προσχέδιο του Mallarmé για την εκτύπωση του ποιήματος
Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897). (Πηγή:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jamais_un_coup_de_d%C3%A9_n%27abolira_le_hazard.png)

4.3.2 Η καθιέρωση του είδους

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, το πειραματικό Hörspiel σταδιακά απέκτησε όλο και μεγαλύτερη σημασία ως είδος. Αυτό φαίνεται και από την ποσότητα των έργων, αλλά και από τη συμμετοχή όλο και περισσότερων καλλιτεχνών στο εγχείρημα. Ένας καθοριστικός σταθμός στην πορεία του είδους είναι το έργο *Fünf Mann Menschen* (Πέντε Ανθρώπων Ανθρωπότητα) των Ernst Jandl και Friederike Mayröcker, το οποίο κατάφερε να κερδίσει το πρώτο βραβείο στον σημαντικό διαγωνισμό των Τυφλών Πολέμου το 1968, γεγονός που υποδηλώνει την αποδοχή του πειραματικού Hörspiel (Cory 1992: 357). Το *Fünf Mann Menschen* διατηρεί μια στοιχειώδη αφηγηματικότητα, καθώς στην ουσία αφηγείται πέντε μικρές σκηνές από τη ζωή ενός σύγχρονου δυτικού άνδρα σε διάφορες ηλικιακές φάσεις της. Η καινοτομία του έργου είναι πρώτα από όλα η διαχείριση των τριών διαστάσεων με ισότιμο τρόπο, δηλαδή σημειολογικά τα ηχητικά εφέ (η ηχοπλαισίωση) και η μουσική συμμετέχουν στην ιστορία όσο και ο λόγος (η ανθρώπινη φωνή) και δεν αποτελούν δύο δευτερεύουσες συμπληρωματικές διαστάσεις του ραδιοφωνικού έργου. Κατά δεύτερον, καινοτόμος είναι και η αξιοποίηση της στερεοφωνίας από τους συνθέτες. Οι ομιλητές είναι διατεταγμένοι σε 5 θέσεις ως προς τη στερεοφωνία (Σχήμα 4.2) και το αποτέλεσμα που προκύπτει από τις αλληλοεπικαλύψεις των φωνών και τις αντιστιζεις που προκύπτουν, έχει σχεδιαστεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να αξιοποιεί αυτές τις θέσεις στον χώρο και να δημιουργεί ένα εντυπωσιακό (ειδικά για την εποχή) αποτέλεσμα.

Σχήμα 4.2 Διάταξη των μικροφώνων στο *Fünf Mann Menschen*.
(Πηγή: <https://www.frank-schaetzlein.de/texte/fmm.htm>)

Ανάμεσα στους άλλους σημαντικούς εκπροσώπους του νέου είδους συγκαταλέγεται και ο Ferdinand Kriwet, που είχε ως αφετηρία την ηχητική ποίηση. Για το ραδιόφωνο συνέθεσε μία σειρά από *Hörtexte* (συνολικά 16 από το 1962 ως το 1983). Χρησιμοποίησε ιδιαίτερα την τεχνική των ready-mades, δηλαδή αξιοποίησε ως υλικό ηχογραφήσεις από άλλα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα, συνθέτοντας πρωτότυπα ηχητικά κολάζ, στα οποία με την επαναδιατάξη του αυθεντικού υλικού καταφέρνει να δημιουργήσει νέους συσχετισμούς και να επιτρέψει στον ακροατή να νοηματοδήσει με διαφορετικό τρόπο το «συνηθισμένο» και συμβατικό ραδιοφωνικό ή τηλεοπτικό περιεχόμενο (Cory 1992: 361).

Για παράδειγμα, στο έργο *Apollo Amerika* (*Hörtext VI*, 1969), η αξιοποίηση των ready-mades γίνεται με διάθεση κριτικής ανάδειξης του τρόπου λειτουργίας των ΜΜΕ στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά και του πολιτικού συστήματος ευρύτερα. Προκειμένου να το καταφέρει αυτό, ο Kriwet έχει οργανώσει το υλικό του και έχει δομήσει το έργο σε ενότητες με υλικό που περιέχει ίδιες φράσεις ή αναφέρεται στα ίδια θέματα. Η επανάληψη των φράσεων και των λέξεων αποκαλύπτει την υπερβολή, τον τρόπο παρουσίασης και κάποιες φορές και τη χειραγώγηση γύρω από το θέμα της εκτόξευσης της αποστολής «Apollo 11» στη Σελήνη, τον Ιούλιο του 1969.

Πίνακας 4.1 Δομή του *Apollo Amerika* σε θεματικές ενότητες.

Χρονικό Σημείο Έναρξης	Θεματική Ενότητα
00'00''	Today
00'41''	Moon
01'55''	America
02'23''	Apollo-watch it!
04'09''	Mankind
04'38''	Moon
04'57''	Beginning of a new era
05'30''	Mr President et al.
05'53''	Praise (amen)
06'23''	3 men – we have reached the moment
06'53''	Commercials breaks – to be continued
07'31''	Dream
07'53''	Man's greatest adventure - the endless exploration
08'29''	One small step for man, one giant leap for mankind
08'49''	Zero (& other numbers)
09'31''	Armstrong
09'52''	Unofficial time (με κρουστά)
10'10''	A nation on the moon-Zaratustra
10'54''	Very good
11'54''	Apollo
12'10''	The Spirit of Apollo (Peace)
12'31''	God (prayer)
12'52''	American flag
13'59''	Ignition countdown
14'04''	And that is the latest on Apollo 11
14'23''	A toast
14'57''	Εμβατήριο

Με την ίδια λογική, ο Kriwet συνέθεσε και άλλα Hörtexte, όπως το *Voice of America* (Hörtext VII, 1970), το *Campaign* (Hörtext IX, 1973), το *Ball* (Hörtext X, 1974), το *Radioball* (Hörtext XI, 1975), το οποίο κέρδισε και το βραβείο Karl Sczuka Preis, και τελευταίο στη σειρά των Hörtexte το *Radio* (Hörtext XVI, 1983).

4.3.3 Mauricio Kagel

Σημαντική είναι και η συμβολή του συνθέτη Mauricio Kagel, ο οποίος είδε στο Hörspiel μια σειρά από δυνατότητες εφαρμογής των πρακτικών της Νέας Μουσικής σε υλικό που να περιλαμβάνει και τον λόγο και τα ηχητικά εφέ. Το σεμινάριό του το 1970 ήταν αφιερωμένο στο Hörspiel, με τον τίτλο «Η Μουσική ως Hörspiel», δίνοντας έτσι το πρόσταγμα σε μια πλειάδα συνθετών να δημιουργήσουν Hörspiele και να προσθέσουν τη μουσική «προοπτική» στο πειραματικό είδος (Cory 1974: 45· 1992: 365).

Ο Kagel, στο έργο του *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand* (Hörspiel: Κατάσταση Εγγραφής, 1969) διερευνά την έκταση στην οποία, κατά τη διάρκεια μιας πρόβας και μιας ηχογράφησης, η ανθρώπινη φωνή, δηλαδή οι οδηγίες που δίνονται και οι διάλογοι που ανταλλάσσονται, είναι το ίδιο σημαντική όσο και οι μουσικοί ήχοι (Cory 1992: 365). Όπως φαίνεται και στο έργο, ο Kagel αντιμετωπίζει το υλικό του με περισσότερο μουσικό τρόπο, αφού η αφετηρία του είναι η μουσική σύνθεση και όχι η δραματολογία ή η ποίηση. Ωστόσο, οι τρεις διαστάσεις αποκτούν μια ισοτιμία, όπως και σε άλλα Hörspiele που έχουν διαφορετικές αφετηρίες. Ο Kagel έχει δομήσει το έργο σε 7 μέρη, τα οποία αντιστοιχούν σε 7 διαφορετικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι προσκλήθηκαν στο στούντιο ηχογράφησης, ακολούθησαν τις οδηγίες και δεν γνώριζαν με ποιον τρόπο θα αξιοποιηθεί το υλικό της ηχογράφησης, δηλαδή ότι θα χρησιμοποιηθούν και οι ενδιάμεσες οδηγίες, οι διάφοροι διάλογοι, δισταγμοί και άλλες αυθόρμητες φράσεις των καλλιτεχνών και θόρυβοι.

Πίνακας 4.2 Δομή του Hörspiel: Ein Aufnahmezustand.

(Πηγή: Booklet στο Mauricio Kagel. (2006). *The Mauricio Kagel Edition* (2 CD box). Winter & Winter.)

Χρονικό Σημείο Έναρξης	Μέρη του Έργου
00'00''	1. Speak softly
06'30''	2. Lullaby
09'33''	3. Spinning top
18'45''	4. Acoustic lessons for children
20'03''	5. Ethnophonation
25'35''	6. Excursus about the love in the Christian theology
30'27''	7. Onomatopoeia and musical pictures

4.3.4 Η συμβολή του Klaus Schöning

Ο άνθρωπος κλειδί για τη θεωρητικοποίηση του neues Hörspiel είναι ο Klaus Schöning, ο οποίος εντάχθηκε από το 1961 στο Τρίτο Πρόγραμμα της Δυτικογερμανικής Ραδιοφωνίας (WDR) στην Κολωνία, στο οποίο μεταδόθηκαν μια σειρά από πειραματικά Hörspiele. Το 1969 εξέδωσε την πρώτη ανθολογία με κείμενα αυτών των πειραματικών Hörspiele (*Neues Hörspiel. Texte, Partituren*) (*Νέο Hörspiel: Κείμενα, Παρτιτούρες*), με την οποία επινόησε το όνομα του νέου είδους και απέδειξε ότι δεν μπορούν να αναλυθούν μόνο από τα κείμενά τους, διότι αποτελούν ένα είδος καθαρής ακουστικής τέχνης (Cory 1992: 364).

4.4 Από το Neues Hörspiel στην Ars Acustica

4.4.1 Το Neues Hörspiel ως το 1987

Από το 1970 παρατηρούμε κάτω από τον τίτλο Neues Hörspiel μία ευρεία γκάμα πειραματισμών με διαφορετικές αφετηρίες και διαφορετικά αποτελέσματα. Εξάλλου, ο ίδιος ο Schöning ήδη από το 1969 είχε καταφέρει με την ορολογία αυτή να συμπεριλάβει τις εξελίξεις της δεκαετίας του 1960, που σχετίζονταν με την ηχητική ποίηση ή είχαν μουσική αφετηρία ή περισσότερο δραματουργική ταυτότητα. Εν τέλει, αυτό που είναι ξεκάθαρο σε όλους τους πειραματισμούς είναι ότι υπάρχει ένας δημιουργός, ο οποίος συλλέγει και

επεξεργάζεται το ηχητικό του υλικό, το οποίο αφού οργανωθεί με κάποιον τρόπο στη μαγνητοταινία, ετοιμάζεται ως προηχογραφημένο έργο για ραδιοφωνική μετάδοση. Επομένως, στο πλαίσιο του Neues Hörspiel, δεν συζητάμε για άλλες εναλλακτικές, τις οποίες θα δούμε ότι συνέβαιναν στο πλαίσιο της τηλεματικής τέχνης την ίδια δεκαετία.

Από τα πρώτα βήματα και τις πρώτες θεωρητικές τοποθετήσεις του Knilli, φάνηκε ότι το Neues Hörspiel σχετίζεται με την μη αναφορική χρήση του ηχητικού υλικού, όπως δηλαδή και στην *αναγωγική* ακρόαση του Schaeffer (1966). Ωστόσο, η ελευθερία για την οποία κάναμε λόγο παραπάνω επέτρεψε και την εμφάνιση άλλων μορφών. Μία από αυτές τις μορφές είναι το O-Ton (Original-Ton), το οποίο βασίζεται στη συλλογή υλικού υπό τη μορφή ντοκιμαντέρ, αλλά στη διαχείρισή του με καλλιτεχνικό τρόπο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Preislied (Ύμνος Επαίνου)* του Paul Wühr, από το 1972, στο οποίο θετικές δηλώσεις από συνεντεύξεις απλών ανθρώπων μπαίνουν σε τέτοιες θέσεις, ώστε να αλλάζει το συνολικό νόημα και να αντιστρέφεται (Cory 1992: 362-363).

Επιπλέον παραδείγματα, τα οποία αποκαλύπτουν και τη διεθνοποίηση του Hörspiel, είναι το *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* του John Cage (1979) και το *La Ville. Die Stadt: Metropolis Paris* του Pierre Henry (1984). Το μεν πρώτο χρησιμοποιεί τυχαίες διαδικασίες, όπως το I-Ching και mesostics για την αποδόμηση του (ήδη στα όρια της σύνταξης) κειμένου. Το δεύτερο, απομακρυνόμενο από την παράδοση, βασίζεται στο ηχοτόπιο του Παρισιού, το οποίο «έχει υποβληθεί σε μια σύνθετη διαδικασία μερικής μεταμόρφωσης και επεξεργασίας» (Iges 2000). Τέλος, φθάνοντας στο 1992, συναντάμε το έργο του Gerhard Rühm *Wien wie es klingt (Η Βιέννη όπως ηχεί)*, το οποίο βασίζεται στην αδιαμεσολάβητη μετάδοση 24 ηχοτοπιών της Βιέννης υπό τη μορφή ηχητικών καρτ-ποστάλ.

Ο Gerhard Rühm, με καταγωγή από την Αυστρία, άρχισε να εμπλέκεται με το neues Hörspiel μέσα από την ηχητική ποίηση, η οποία στο νέο μέσο έγινε «ραδιοφωνική ποίηση» (Grundmann 2000). Ένα από τα πρώτα του Hörspiele είναι το *Zensurierte Rede (Λογοκριμένη Ομιλία, 1969)*, στο οποίο έχει περικόψει σκόπιμα μια ομιλία, κρατώντας μόνο την αρχή και το τέλος των προτάσεων. Με αυτόν τον τρόπο, από τη μία αφαιρεί το σημασιολογικό νόημα από ένα ξεκάθαρα λεκτικό επικοινωνιακό πλαίσιο και από την άλλη κάνει μία σαφή αναφορά στην καταπάτηση του ελεύθερου λόγου και της ελεύθερης έκφρασης μέσω της λογοκρισίας εν μέσω Ψυχρού Πολέμου.

Άλλα έργα του Rühm, που ανήκουν στην παράδοση της Ars Acustica, είναι το *Kleine Geschichte der Zivilisation (Μικρή Ιστορία του Πολιτισμού, 1980)*, το *Wald. Ein deutsches Requiem (Δάσος. Ένα Γερμανικό Ρέκβιεμ, 1983)*, το οποίο πήρε το βραβείο των Τυφλών Πολέμου το 1984 και τέλος, το *Ophelia and the Words (1987)*. Το τελευταίο έργο αξιοποιεί υλικό από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, διασπώντας όμως τη ροή των διαλόγων και κρατώντας απομονωμένες λέξεις και φράσεις σε συνδυασμό με άλλα ηχητικά εφέ. Κατά έναν τρόπο πρόκειται για ένα είδος «αποσύνθεσης» του σαιξπηρικού έργου.³⁴

Οφείλουμε σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε την ιδιαίτερη συμβολή ενός Έλληνα συνθέτη της πρωτοπορίας, του Ανέστη Λογοθέτη, ο οποίος με έδρα την Αυστρία και με την ιδιαίτερη τεχνοτροπία του, η οποία αποτυπώνεται και στις γραφικές του παρτιτούρες, συνέθεσε μεταξύ άλλων και μία σειρά από ραδιοφωνικά έργα. Μεταξύ αυτών τα *Mantratellurium (1970)*, το *Kybernetikon (1971-72)* και ο ραδιοφωνικός «μονόλογος» *Nekrolog (1970)*, στον οποίο αξιοποιείται μόνο η ανθρώπινη φωνή, αλλά με φανερή την πρόθεση αποδόμησης του προφορικού λόγου.

4.4.2 Η καθιέρωση του όρου *Ars Acustica*

Τέλος, πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι η συνέχιση της παράδοσης του Neues Hörspiel οφείλεται εν πολλοίς στο στούντιο της Κολωνίας, αν και δεν περιορίστηκε σε αυτό. Ο Klaus Schöning ίδρυσε και έγινε διευθυντής του WDR3 HörspielStudio³⁵ από το 1968 και το 1987, τη χρονιά που η *Documenta 8* είχε για πρώτη φορά θεματική για την ηχητική τέχνη, επινόησε τον όρο «*Ars Acustica*», για να συμπεριλάβει όλες τις νέες τάσεις στο πλαίσιο του Neues Hörspiel, αλλά και για να διεθνοποιήσει το είδος αυτό (Grundmann 2007: 206-207). Ουσιαστικά, το 1987 αποτελεί την πρώτη είσοδο της ραδιοφωνικής τέχνης στην κεντρική καλλιτεχνική σκηνή, συνεπώς και την καθιέρωσή της. Δύο χρόνια αργότερα, ο Klaus Schöning συνέβαλε στην ίδρυση της *Ομάδας Ars Acustica της EBU (Ευρωπαϊκή Ένωση Ραδιοφωνιών)*³⁶, στο πλαίσιο του οποίου έμελλαν να συναντηθούν καλλιτέχνες της ραδιοφωνικής τέχνης από όλες τις ποικίλες τάσεις και από τον διεθνή χώρο, δίνοντας ώθηση στη δημιουργία

³⁴ Εκτενέστερη ανάλυση του *Ophelia and the Words* θα γίνει στο Κεφάλαιο 10.

³⁵ Από το 1991 Studio Akustische Kunst. Ο Schöning παρέμεινε διευθυντής του μέχρι το 2001.

³⁶ Είναι διεθνώς γνωστή ως EBU Ars Acustica Group

της διεθνούς σκηνης της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά και στην αυτονόμησή της ως είδους. Επομένως, συμπεραίνουμε ότι η συμβολή της Γερμανίας ήταν καθοριστική στην καθιέρωση της ραδιοφωνικής τέχνης μεταπολεμικά.

Συνεπώς και ανακεφαλαιώνοντας τόσο τις προπολεμικές, όσο και τις μεταπολεμικές συνεισφορές στη ραδιοφωνική τέχνη από τη Γερμανία, συμπεραίνουμε ότι έχουν κάποια βασικά χαρακτηριστικά: (α) τη χρήση τεχνικών μοντάζ και ηχητικής επεξεργασίας του ραδιοφωνικού υλικού, (β) την ισότιμη θέση όλων των ραδιοφωνικών υλικών, η οποία μας απομακρύνει από τη λεκτική αφηγηματικότητα, (γ) μια αισθητική συγγένεια και αλληλεπίδραση με την ηχητική ποίηση και την ηλεκτροακουστική μουσική και (δ) την πραγμάτωση του ραδιοφωνικού έργου ως ενός ηχητικού έργου τέχνης για το ραδιόφωνο, το οποίο μεταδίδεται στο πλαίσιο του προγράμματος του σταθμού και δεν αμφισβητεί άμεσα τη συμβατική ροή ή την επικοινωνιακή του αρχιτεκτονική, ούτε την κλασική έννοια του δημιουργού και του έργου τέχνης, το οποίο μπορεί εκ των υστέρων να μελετηθεί.

Ο Schönig συνοψίζει τη φιλοσοφία της *Ars Acustica*, τη «γλώσσα της ακουστικής τέχνης του ραδιοφώνου», στα εξής:

Η αισθητική αντίληψή της δεν βασίζεται στην κυριαρχία του διαλόγου, του μονολόγου και των αφηγηματικών στοιχείων, όπως στο ραδιοφωνικό θέατρο, αλλά πάνω απ' όλα σε διαδικασίες κολάζ και μοντάζ, στις οποίες όλα τα ακουστικά στοιχεία μπορούν να χρησιμοποιηθούν με έναν ισοδύναμο τρόπο. (Schönig 1997: 7, όπως αναφέρεται στο Rataj 2010: 67)

4.5 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Ευρώπη

Όπως ήδη αναφέραμε, η ραδιοφωνική τέχνη διεθνοποιήθηκε τη δεκαετία του 1980. Για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί αυτή η διαδικασία, σε κάθε χώρα προηγήθηκαν οι απαραίτητες ζυμώσεις, οι οποίες, από διαφορετική αφετηρία, οδήγησαν στην ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης μέσα στα εθνικά πλαίσια. Ωστόσο, ο στόχος του βιβλίου δεν είναι να κάνει μία πλήρη αφήγηση όλων αυτών των ιστοριών, επομένως εδώ θα γίνει μια μικρή αναφορά στη συμβολή ορισμένων χωρών και μορφών της ραδιοφωνικής τέχνης που ξεχωρίζουν.

4.5.1 Γαλλία

Στη Γαλλία, μετά τον πόλεμο, εμβληματικό είναι το ραδιοφωνικό έργο του Antonin Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*Για να Τελειώνουμε με την Κρίση του Θεού*), το οποίο ηχογραφήθηκε για τη Γαλλική Ραδιοφωνία μεταξύ 22 και 29 Νοεμβρίου 1947. Ενώ ήταν προγραμματισμένο για μετάδοση στις 2 Φεβρουαρίου 1948, ο διευθυντής της Γαλλικής Ραδιοφωνίας Wladimir Porché ματαίωσε τη μετάδοσή του, για να προστατέψει το κοινό από τις «σκατολογικές, φαύλες και άσεμνες αντι-καθολικές και αντι-αμερικανικές δηλώσεις του Artaud» (Weiss 1992: 272). Η ακρόασή του έγινε τελικά ιδιωτικά για ένα περιορισμένο κοινό στο θέατρο Washington στις 23 Φεβρουαρίου, ενώ λίγες μέρες αργότερα ο Artaud πέθανε. Η μετάδοσή του από το γαλλικό ραδιόφωνο έγινε μόνο τριάντα χρόνια αργότερα. Η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας (γλωσσολαλίες)³⁷, αλλά και το ανατρεπτικό περιεχόμενο του Artaud έχουν επηρεάσει διαχρονικά πολλούς καλλιτέχνες, τους πρωτοπόρους της νέας μουσικής, όπως ο Pierre Boulez (ibid.: 298-299), αλλά και μεταγενέστερους ραδιοφωνικούς καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα ο Gregory Whitehead, ο οποίος αναφέρεται στον Artaud (Whitehead 1992: 259-260).

³⁷ 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).



Εικόνα 4.2 Ο Antonin Artaud σε νεότερη ηλικία (1926).

(Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonin_Artaud_1926.jpg)

Ακόμη και οι πρώτοι πειραματισμοί του Pierre Schaeffer, που οδήγησαν στη *musique concrète*, μπορούν να θεωρηθούν ως ένα είδος ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς αναπτύχθηκαν μέσα στη Γαλλική Ραδιοφωνία και οι πρώτες τους εκτελέσεις ήταν για ραδιοφωνική μετάδοση (*Etude aux chemins de fer*, *Concert de bruits*, 1948). Παρ' ότι ο Schaeffer δεν κατατάσσεται γενικά στους ραδιοφωνικούς καλλιτέχνες, είχε μιλήσει για τις ιδιαίτερες δυνατότητες του ραδιοφωνικού μέσου (Cohen 2008). Τέλος, από το 1969, στο France Culture δημιουργήθηκε η εκπομπή *Atelier de création radiophonique* (ACR), στο πλαίσιο της οποίας δημιουργήθηκαν πολλά ραδιοφωνικά έργα. Το ACR έπαψε να υπάρχει το 2018.

4.5.2 Ιταλία

Μια πτυχή του πειραματικού ραδιοφώνου, την οποία δεν εξετάσαμε ως τώρα, έχει να κάνει με τη σύνδεση της πολιτικής με τη ραδιοφωνική τέχνη. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο επηρέασε και ανάλογα κινήματα στη συνέχεια, είναι αυτό της «ελεύθερης ραδιοφωνίας» στη Γαλλία και την Ιταλία, δηλαδή του αιτήματος να απελευθερωθούν οι συχνότητες εκπομπής από το κρατικό τους μονοπώλιο. Ωστόσο, η περίπτωση που ξεχωρίζει είναι αυτή της Ιταλίας, καθώς συνδέεται με μία περιρρέουσα κατάσταση κοινωνικής αναταραχής, η οποία κορυφώθηκε τη δεκαετία του 1970 με το κίνημα της *Autonomia* (βλ. Guatarri 1993, Kogawa 1993).

Ο σημαντικότερος ραδιοφωνικός σταθμός αυτού του κινήματος ήταν το *Radio Alice*, που λειτούργησε μεταξύ 1976-1977 στη Μπολόνια.

Η φωνή του Radio Alice ήταν το σύμβολο μιας κοινωνικής τάξης χωρίς εξουσία, η οποία αποκτούσε φωνή· αποκτούσε πλούτο και επικοινωνία· ήταν το σύμβολο ενός πολιτιστικού μετασχηματισμού, ήταν το σύμβολο μιας επανάστασης. (Berardi 1978: 147, όπως αναφέρεται στο Rasmussen 2007: 27)

Το *Radio Alice*, όπως και άλλοι παρόμοιοι σταθμοί, προέκυψαν από τη συνάντηση μιας πλειάδας διαφορετικών ομάδων ανθρώπων, που τους ένωσε η «απόρριψη του κοινωνικού συστήματος», είτε επρόκειτο για εργάτες, φεμινίστριες ή νέους. Μέσα από τον ραδιοφωνικό σταθμό αναζητήθηκαν νέοι τρόποι έκφρασης, οι οποίοι να δηλώνουν ακριβώς αυτή την απόσταση και απόρριψη. Επομένως, δημιουργήθηκε μια νέα

παράλογη γλώσσα, αντισυμβατική, και η σχέση μεταξύ δέκτη και πομπού εκμηδενίστηκε, καθώς μέσω του τηλεφώνου ο καθένας μπορούσε να πει οτιδήποτε. Το *Radio Alice*, στην ουσία, δεν είχε συγκεντρωτική δομή, όπως ένα συμβατικό «μαζικό μέσο» (Rasmussen 2007: 30-31). Αντιθέτως, το πρόγραμμα περιλάμβανε «ζωντανή κάλυψη των εξεγέρσεων και των διαδηλώσεων, πειραματικές εκπομπές ηχητικής τέχνης, καθαρής σιωπής και ραδιοφωνικά παράσιτα, μαθήματα μαγειρικής και γιόγκα, καθώς και ποίηση και πολιτικές συζητήσεις» (Paradomanolaki 2011: 74).

Ακολουθώντας το Νταντά, τον σουρεαλισμό και τους Σιτουασιονιστές, το *Radio Alice* προσπάθησε να καταργήσει όχι μόνο τον διαχωρισμό μεταξύ ομιλητή και ακροατή, μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού, αλλά επίσης και μεταξύ τέχνης και ζωής. [...] Πρόκληση, θεωρητική ανάλυση, πολιτική δράση και δημιουργικό πείραμα συγχωνεύονταν σε μια ετερογενή πράξη. Η αναρχική φαντασία, η οποία είχε επιβιώσει στην τέχνη, έπρεπε να απελευθερωθεί και να αφεθεί ελεύθερη στην καθημερινή ζωή. (Rasmussen 2007: 43)

Η «μαο-ντανταϊστική» λογική του *Radio Alice* συνεχίζει μέχρι σήμερα να ασκεί επίδραση στους καλλιτέχνες εκείνους, που συνδυάζουν τη ραδιοφωνική τέχνη με τον ακτιβισμό, με την ελευθερία της έκφρασης και συνακόλουθα την ελευθερία της καλλιτεχνικής χρήσης των ραδιοφωνικών συχνοτήτων.

Όσον αφορά στην κρατική ραδιοφωνία, το 1978/79 δημιουργήθηκε μια εκπομπή για την ηχητική και ραδιοφωνική τέχνη (*Fonosfera*), η οποία το 1982 μετονομάστηκε σε *Audiobox*, αλλά λόγω του ανταγωνισμού για ακροαματικότητα από τους ιδιωτικούς σταθμούς, αρχικά κόπηκε η χρηματοδότησή της και το 1998 καταργήθηκε από το ραδιοφωνικό πρόγραμμα (Glandien 2000: 180).

4.5.3 Ηνωμένο Βασίλειο

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, το BBC Radiophonic Workshop είχε μια κατεύθυνση περισσότερο πρακτική, παρά καλλιτεχνική, δηλαδή στην κατεύθυνση της εξυπηρέτησης των καθημερινών αναγκών του BBC (ιδιαίτερα ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών θεατρικών). Επομένως, σε αντίθεση με τη Γερμανία (*neues Hörspiel*, στούντιο Κολωνίας) και τη Γαλλία (GRM), δεν δόθηκε ο ίδιος χώρος και χρόνος για την πειραματική μουσική και για τις πειραματικές μορφές ραδιοφώνου (Manning 1993: 84).

Το BBC Radiophonic Workshop ήταν ουσιαστικά «αφιερωμένο στην παραγωγή αυθεντικών ηχητικών εφέ και μουσικής για το ραδιόφωνο και αργότερα για την τηλεόραση» (Hand & Traynor 2011: 51-52) και ιδρύθηκε το 1958, με πρώτους διευθυντές την Daphne Oram και τον Desmond Briscoe. Η Oram είχε ασχοληθεί με την *musique concrète* και είχε συνθέσει ένα κομμάτι (*Still Point*, 1950). Εφάρμοσε με τον Briscoe τις τεχνικές της *musique concrète* στο *Embers* του Samuel Beckett το 1959. Παράλληλα, στο BBC υπήρχαν πολλές γεννήτριες για τον έλεγχο του εξοπλισμού και αυτές τις αξιοποίησαν για να κάνουν ηλεκτρονική μουσική, ειδικά μάλιστα η Delia Derbyshire, που έγινε μέλος του Workshop το 1960 (Hand & Traynor 2011: 53-54).

Ωστόσο, το Workshop ποτέ δεν έγινε κάτι παραπάνω από ένα εργαστήριο ηχητικών εφέ και μουσικής για παραγωγές του BBC, δηλαδή δεν εξελίχθηκε σε ένα εργαστήριο ηλεκτροακουστικής μουσικής. Σε αυτό υπάρχει ευθύνη όχι μόνο στην αρχική επιλογή της αποστολής του, αλλά και στο ότι στη συνέχεια δεν του δόθηκαν αρκετοί πόροι. Έτσι, ενώ η Oram και αργότερα η Derbyshire είχαν επαφή με τη *musique concrète* και την ηλεκτρονική μουσική και θα μπορούσαν ενδεχομένως να ξεκινήσουν κάτι, δεν τους δόθηκαν τα απαραίτητα μέσα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, υπάρχουν ωστόσο κάποιες εξαιρέσεις, όπως αυτή της Delia Derbyshire, της οποίας γνωστότερη σύνθεση είναι το θέμα της τηλεοπτικής σειράς *Doctor Who*. Στα λιγότερο γνωστά έργα της, αλλά κατ'εξοχήν πειραματικά, είναι το [Inventions for Radio No1: The Dreams](#) (1964), το οποίο συνέθεσε από κοινού με τον Barry Bermange και στο οποίο φαίνονται ξεκάθαρα οι επιρροές της τόσο από τη *musique concrète*, όσο και από την ηλεκτρονική μουσική. Πρόκειται για ένα κολάζ από «μαρτυρίες» ονείρων, ομαδοποιημένες σε θέματα και τοποθετημένες σε ένα ηχητικό υπόβαθρο, το οποίο αλλάζει ανάλογα με το θέμα (για μια εκτενέστερη ανάλυση βλ. Winter 2015: 73-82).

Τις δεκαετίες 1970 και 1980 το BBC Radiophonic Workshop προχώρησε ακόμη περισσότερο στο θέμα των ηλεκτρονικών συνθετητών: Wobulator, Crystal Palace, Arp Odyssey, Fairlight είναι κάποια από αυτά τα συστήματα (Hand & Traynor 2011: 54-55). Επίσης, παρότι πλέον η βασική αποστολή του Workshop είναι η τηλεόραση, συνεχίζουν να εργάζονται και για το ραδιόφωνο και μάλιστα για μια εμβληματική όσον αφορά στα ηχητικά της εφέ ραδιοφωνική σειρά. Πρόκειται για το *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978). «Η

παραγωγή απαιτούσε ηχητικά εφέ που έθεταν τέτοιες προκλήσεις, όπως “ο ήχος ενός κτιρίου γραφείων να πετάει στο διάστημα κρατημένο από επτά ισχυρές ακτίνες ενός τρακτέρ”, ιδιοφυή ηχητικά γλυπτά που συνεχίζουν να αντηχούν με κάθε νέα γενιά ακροατών» (Hand & Traynor 2011: 55).

Η απουσία της ραδιοφωνικής τέχνης από το δημόσιο ραδιόφωνο -σε αντίθεση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες- οδήγησε εν τέλει τους καλλιτέχνες στην ίδρυση κοινοτικών ραδιοφωνικών σταθμών (community radios) (Hall 2015: 82). Από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, ο κυριότερος σταθμός είναι ο *Resonance FM*, ο οποίος το 2002 απέκτησε μόνιμη άδεια λειτουργίας. Όσον αφορά στο BBC Radiophonic Workshop, έκλεισε το 1998, καθώς μπορούσαν πλέον να βρεθούν ηχητικά εφέ και από άλλες πηγές και δεν μπορούσε να συντηρηθεί άλλο, λόγω της χαμηλής του χρηματοδότησης (Hand & Traynor 2011: 55).

4.5.4 Σουηδία

Στη Σουηδία, η ραδιοφωνική τέχνη γεννήθηκε μέσα από τη συγκεκριμένη ποίηση και πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960, όταν αρχικά έγινε γνωστή ως «text-ljud-komposition» (text-sound-composition). Ο πρώτος που υποστήριξε την υπόθεση της ραδιοφωνικής τέχνης στη Σουηδία ήταν ο Öyvind Fahlström, ο οποίος ερμήνευσε δικά του συγκεκριμένα ποιήματα στο ραδιόφωνο και διατύπωσε την άποψη «ότι τα βιβλία ως ποιητικό μέσο είχαν ξεπεράσει τη χρησιμότητά τους και ότι η ηχογράφηση με τους εκπληκτικούς της πόρους θα έπρεπε να υιοθετηθεί» (Hall 2015: 53).

Το 1963, ανέλαβε επικεφαλής του μουσικού τμήματος της Σουηδικής Ραδιοφωνίας ο συνθέτης Karl-Birger Blomdahl, έχοντας θέσει ως προϋπόθεση την κατασκευή ενός στούντιο ηλεκτροακουστικής μουσικής. Κατ’ αυτόν τον τρόπο η Σουηδική Ραδιοφωνία μπόρεσε να μπει στη χορεία των ραδιοφωνικών πειραματικών στούντιο, τα οποία συμμετείχαν στην παραγωγή ηλεκτροακουστικής μουσικής και ραδιοφωνικής τέχνης. Ειδικά το δεύτερο μπόρεσε να αναπτυχθεί χάρη στην προσωπικότητα του Blomdahl, ο οποίος άφησε ανοικτό το στούντιο και σε καλλιτέχνες που δεν ήταν συνθέτες (Hall 2015: 53).

Με δεδομένες αυτές τις ευνοϊκές συνθήκες, το *Birds in Sweden*, «ένα κολάζ από συγκεκριμένα ποιήματα του Fahlström με τις “τερατώδεις γλώσσες” και τις “διαλέκτους”, που συνδύαζε ηχητικά εφέ, τραγούδια πουλιών, βιβλία για πουλιά, τζαζ, κλασική, ποπ και ραδιοφωνικές εκπομπές», ήταν το πρώτο έργο ραδιοφωνικής τέχνης που μεταδόθηκε τον Ιανουάριο του 1963, παραβιάζοντας τους συνήθεις αφηγηματικούς και δομικούς κανόνες (Hall 2015: 53). Μετά την πρώτη αυτή αφορμή και γενικά υπό την επίδραση της συγκεκριμένης ποίησης του Fahlström, ακολούθησε μια πλειάδα καλλιτεχνών και έργων, από τους οποίους αναφέρουμε εδώ ενδεικτικά τους Lars-Gunnar Bodin, Bengt Emil Johnson, Åke Hodell, Ilmar Laaban και Sten Hanson. Χαρακτηριστικό είναι το *Semikolon* (1965), μια σειρά από έξι ραδιοφωνικά έργα των Lars-Gunnar Bodin και Bengt Emil Johnson, τα οποία, «ήταν η απόδειξη ότι η Σουηδική Ραδιοφωνία συνειδητοποίησε τη σημασία του ραδιοφώνου ως μέσου για την ανάπτυξη μιας συγκεκριμένης μορφής ραδιοφωνικής τέχνης» (Hall 2015: 53).

4.5.5 Ολλανδία

Το ραδιοφωνικό κίνημα στην Ολλανδία έχει τις ρίζες του στο κίνημα των καταλήψεων κενών και εγκατελλειμένων κτιρίων (kraakbeweging), το οποίο ξεκινά από τη δεκαετία του 1960 και κορυφώνεται τη δεκαετία του 1980, έχοντας πλέον μεταβληθεί σε ένα πολιτικό και κοινωνικό κίνημα διαστάσεων. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί που λειτουργούν με ελεύθερο πρόγραμμα και από τους οποίους ξεπηδά το πνεύμα του πειραματισμού και της ελευθερίας λειτουργούν ακριβώς μέσα από τέτοια κατειλημμένα κτίρια.

Τη δεκαετία του 1980 υπήρχαν τρεις ραδιοφωνικοί σταθμοί, που κατάφεραν να λειτουργήσουν σε ελεύθερη φόρμα για σταθερά μεγάλο χρονικό διάστημα. Πρόκειται για τους *De Vrije Keijzer*, *Radio 100* και *Radio Dood* (Ράδιο Θάνατος), που είναι ο πρόγονος του *Radio Patrooe*. Οι σταθμοί αυτοί λειτουργούσαν με το ελάχιστο δυνατό κόστος, χωρίς συγκεκριμένη μορφή και δίνοντας ελευθερία στους παραγωγούς τους, οι οποίοι έκαναν κυρίως ζωντανές μίξεις απροσδιορίστου διάρκειας. «Δίπλα στις ανεξάρτητες εταιρείες και τις μουσικές του κόσμου, τα ραδιοφωνικά θεατρικά και εκπομπές με περαστικούς καλεσμένους, οι εκπομπές-μίξεις παρέχουν τον πιο χαρακτηριστικό ήχο των ραδιοφωνικών σταθμών του Άμστερνταμ. Δεν αντιπροσωπεύουν τίποτα και κανένα» (Lovink 1993: 115).

Οι ηχητικοί μίκτες δεν βλέπουν τους εαυτούς τους ως μέρος μιας τεχνολογικής πρωτοπορίας. Το να παίζεις με ακριβιά παιχνίδια για χάρη της μορφής θεωρείται ελιτίστικο. Το θέμα δεν είναι η ανανεωτική θεραπεία για την τέχνη, αλλά η ραδιοφωνική ρύπανση που κάνει χρήση της υπερπαραγωγής των κανονικών μέσων (Lovink 1993: 115).

Ο Geert Lovink αναφέρει κάποιες χαρακτηριστικές μεθόδους που αξιοποίησαν οι ολλανδικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί και δείχνουν διάφορους τρόπους υπέρβασης των συμβατικών ραδιοφωνικών κωδίκων. Για παράδειγμα, το *Radio Dood* συνήθιζε να εκπέμπει παραμορφωμένο σήμα («στο κόκκινο»), να χρησιμοποιεί χαλασμένα μικρόφωνα, κασετόφωνα που «έτρωγαν» τις κασέτες και να έχει μια δομή στις εκπομπές με λάθη στην επεξεργασία και τη σηματοδότηση αλλαγών στο περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα την εκφώνηση ενός τραγουδιού. Επίσης, κατάργησε τη συνηθισμένη διαδοχή τραγούδι-εκφώνηση-τραγούδι έναντι άλλων, όπως για παράδειγμα 5 τραγούδια στη σειρά και μετά μια εκφώνηση του τύπου «Τώρα αυτό ήταν πανκ!» ή «Τώρα πετάζετε τις καρτέλες σας από το παράθυρο.» (Lovink 1993: 118).

Μια άλλη πρακτική είναι η αξιοποίηση υλικού από άλλα μέσα, όπως η μετάδοση κινηματογραφικών ταινιών, κάτι που έγινε στο *Radio Dood* σε τακτική βάση (4 μέρες την εβδομάδα επί 24ώρου βάσεως), η χρήση ήχου από τις τηλεοπτικές ειδήσεις, κάτι που έκανε η ομάδα STORT και γενικά διαφημίσεις, δελτία καιρού και ειδήσεις σε ένα δημιουργικό μοντάζ, κάτι που έκαναν οι *The OK Show*. Οι τελευταίοι χρησιμοποίησαν, επίσης, τεχνικές μεταβολής της ταχύτητας σε κασέτες και δίσκους, «ή παίζοντας δύο ίδιους δίσκους σε δύο πικ-απ με μια ελαφρά καθυστέρηση μεταξύ τους» (Lovink 1993: 118-120). Επίσης, οι DFM παρουσίαζαν στο *Radio 100* το *The LCD Show*, μία «σούπερ χωρική στέρεο εκπομπή», στο οποίο έκαναν την παραγωγή σε δύο χωριστά κανάλια με τέτοιο τρόπο, ώστε ο ακροατής μπορούσε να ακούσει ή μόνο το αριστερό κανάλι ή μόνο το δεξί κανάλι (μονοφωνικά) ή και τα δύο μαζί στερεοφωνικά (ibid.: 121).

Μπορεί οι απαρχές αυτών των κινημάτων να μην έχουν τις ρίζες τους, ούτε να θέλουν να ταυτιστούν με κάποιο από τα κινήματα της πρωτοπορίας. Βρισκόμαστε στη δεκαετία του 1980 και οι παραγωγοί αυτών των μίξεων έχουν ως βασικό κίνητρο την ελευθερία στη ραδιοφωνική έκφραση και όχι τόσο την ανάπτυξη ενός ακόμα κινήματος *avant-garde*, μια πρακτική που ούτως ή άλλως στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού είναι σε πτώση. Από την άλλη πλευρά, δεν παύουν να είναι γνώστες των πρωτοποριών του παρελθόντος, όπως ο φουτουρισμός, ο σουρεαλισμός κ.λπ. και να επιδιώκουν να συνδεθούν με τις εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη. Επομένως, σύντομα οι ραδιοφωνικοί σταθμοί γίνονται φυτώρια για καλλιτέχνες, ενώ ξεφυτρώνουν και σταθμοί τους οποίους διαχειρίζονται καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα κίνημα ραδιοφωνικής τέχνης, το οποίο όμως έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τις πρακτικές της μίξης. Εξάλλου, «[η] μίξη δεν είναι απλά το να βάζεις σε λειτουργία τη μηχανή του κιμά για να συνθλίψεις τα πάντα ώστε να γίνουν θόρυβος· αντιθέτως, είναι μια σύνθεση στοιχείων που χάνουν τις ξεχωριστές τους ταυτότητες μέσω της μίξης. Όμως η διάθεση διατηρείται» (Lovink 1993: 121).

4.6 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα

Στην ενότητα αυτή θα αναφερθούμε στις συνθήκες ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης στην Ελλάδα. Παρά το γεγονός ότι αυτή η μορφή τέχνης δεν παρουσιάζει το μέγεθος και την ποικιλία που συναντήσαμε σε διάφορες άλλες χώρες, η ενότητα αυτή καταλαμβάνει ένα σχετικά μεγαλύτερο χώρο, επειδή πρόκειται για τη χώρα μας.

4.6.1 Η απουσία ελληνικής σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης

Η επιδίωξη δημιουργικής έκφρασης μέσω πειραματικών μορφών ραδιοφώνου από τη μεριά των καλλιτεχνών, αλλά και η αναζήτηση εναλλακτικού ραδιοφωνικού περιεχομένου από τη μεριά των ακροατών, θα ήταν η βασική προϋπόθεση ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης και στον ελληνικό χώρο. Ωστόσο, το κοινοτικό ραδιόφωνο, ως ενδιάμεση μορφή ανάμεσα στο δημόσιο και στο ιδιωτικό, δεν μπόρεσε να έχει μια ικανοποιητική ανάπτυξη στη χώρα μας. Το γεγονός αυτό μας προϊδεάζει κατά συνέπεια σχετικά με την απουσία μιας εγχώριας σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης στο βαθμό που το κοινωνικό ραδιόφωνο είναι ο χώρος στον οποίο ευδοκμούν τέτοιου τύπου καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες (Μπαρμπούτης 2001a: 15). Αυτό δε σημαίνει ότι η σχέση της τέχνης με το ραδιόφωνο είναι ανύπαρκτη, δηλαδή ότι λείπει η ενασχόληση των καλλιτεχνών με το ραδιόφωνο. Αντίθετα, η σχέση αυτή αναπτύχθηκε, μεταξύ άλλων, με τη μορφή του ραδιοφωνικού θεάτρου, ιδιαίτερα μεταξύ 1950-1967 (Ληναίος 2008: 86) χωρίς όμως να οδηγήσει σε μια ριζοσπαστικοποίηση αντίστοιχη με αυτή που συνέβη στη Γερμανία με το *neues Hörspiel*.

Η απουσία ενός στούντιο ηλεκτρονικής ή ηλεκτροακουστικής μουσικής, αντίστοιχου με τα ευρωπαϊκά, δεν επέτρεψε να δημιουργηθούν οι κατάλληλες συνθήκες, που θα βοηθούσαν στη δημιουργία μιας εσωτερικής σκηνης ηλεκτροακουστικής μουσικής και ραδιοφωνικής τέχνης. Αντιθέτως, και με σημαντικό ανασταλτικό παράγοντα την πολιτική κατάσταση (δικτατορία) την περίοδο 1967-1974, η Ελλάδα οπισθοδρόμησε σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες σε αυτούς τους τομείς της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε σύγκριση δηλαδή με τις χώρες της Ευρώπης στις οποίες λειτουργούσε επίσης το μοντέλο του κρατικού μονοπωλίου, στην Ελλάδα δεν αναπτύχθηκε η ραδιοφωνική τέχνη μέσα στην κρατική ραδιοφωνία για δύο λόγους: α) την πρώτη περίοδο (δεκαετία 1950 και αρχές δεκαετίας 1960) δεν εμφανίστηκαν αντίστοιχα πρωτοπορικά καλλιτεχνικά ρεύματα (όπως π.χ. η ηλεκτρονική μουσική) εξ αιτίας κυρίως της περιφερειακότητας της χώρας, β) τη δεύτερη περίοδο (μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1960), κατά την οποία παρατηρείται μια ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής και της ραδιοφωνικής τέχνης στη δυτική Ευρώπη, συντρέχουν άλλοι, κυρίως πολιτικοί, λόγοι μη παρακολούθησης των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών εξελίξεων.

4.6.2 Πειρα(μα)τικό ραδιόφωνο

Λόγω ακριβώς αυτού του στενού συντηρητικού πλαισίου λειτουργίας της ελληνικής δημόσιας ραδιοφωνίας, ιδιαίτερα μέχρι τη μεταπολίτευση, αναπτύχθηκε το κίνημα των λεγόμενων "ραδιο-πειρατών", οι οποίοι από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 αποτέλεσαν ένα νεανικό κίνημα με μεγάλη έκταση. Οι ραδιο-πειρατές έστηναν - παράνομους - ερασιτεχνικούς σταθμούς και έπαιζαν δημοφιλή μουσική, η οποία δεν είχε θέση εκείνη την εποχή στο δημόσιο ραδιόφωνο, γεγονός που τους έκανε να έχουν μεγάλη ακροαματικότητα.

[Σ]ε πολλές περιπτώσεις αποτελούν ένα αυθεντικό μέσο αυτοέκφρασης και επικοινωνίας μεταξύ των ραδιοερασιτεχνών. Με αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτουν εναλλακτικούς τρόπους ραδιοφωνικής λειτουργίας, οι οποίοι βασίζονται στον αυθορμητισμό, τον ενθουσιασμό και τη ζωντάνια απλών καθημερινών ανθρώπων. (Μπαρμπούτης 2001b: 138)

Παρόλα αυτά, «η έλλειψη οποιασδήποτε πρόθεσης από την πλευρά των πειρατών να καλλιεργήσουν και να προωθήσουν μια συλλογική στάση υποστήριξης του προτύπου επικοινωνίας που οι ίδιοι δημιουργούν» (Μπαρμπούτης 2001b: 137) μας δείχνει ότι δεν υπήρχε κάποια καλλιτεχνική κατεύθυνση σε αυτούς τους πειραματισμούς, ούτε κάποια ευρύτερη συνειδητοποίηση καλλιτεχνικής μορφής. Κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως η μη «γυαλισμένη» εκφώνηση, οι θόρυβοι, τα λάθη κατά την τοποθέτηση του δίσκου, άλλοι ήχοι λόγω του ότι η μετάδοση δεν γινόταν μέσα από στούντιο, όλα αυτά μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν παραδείγματα πειραματικής αισθητικής και τα βλέπουμε σε άλλες περιπτώσεις στο εξωτερικό. Η διαφορά είναι ότι στους Έλληνες ραδιο-πειρατές δεν υπήρχε καλλιτεχνική πρόθεση, ούτε αξιοποιήθηκαν καλλιτεχνικά από κάποιον ραδιοκαλλιτέχνη σε μεταγενέστερο χρόνο ως εννοιολογικά στοιχεία.

Στην Ελλάδα, εντούτοις, λόγω ακριβώς της πολιτικής κατάστασης και του κρατικού μονοπωλίου, αναπτύχθηκε από πολύ νωρίς η μορφή του πολιτικού «αντάρτικου» ραδιοφώνου. Ο πρώτος τέτοιος σταθμός, η *Ελεύθερη Ελλάδα* ή αλλιώς *Ραδιόφωνο του Βουνού*, δημιουργήθηκε από το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ), κατά τη διάρκεια του Εμφύλιου Πολέμου, το 1947 (Βασιλάκη 2006: 30). Εμβληματικός είναι ο βραχύβιος σταθμός που στήθηκε κατά τη διάρκεια της κατάληψης του Πολυτεχνείου το 1973, καθώς αποτέλεσε «το μέσο συντονισμού της εξέγερσης κατά της δικτατορίας» (ibid.: 38) και μέσω των ηχητικών ντοκουμέντων που επιβιώνουν ως σήμερα και επαναλαμβάνονται στην αντίστοιχη επέτειο, αποτελεί ένα «ζωντανό» ακουστικό τεκμήριο ενός ιστορικού γεγονότος. Το παράδειγμα του Πολυτεχνείου ακολούθησαν στα επόμενα χρόνια και άλλοι φοιτητικοί παράνομοι σταθμοί που λειτούργησαν σε περιόδους κινητοποιήσεων (Μπαρμπούτης 2001b: 142).

Με αυτή την παρακαταθήκη, στις αρχές της δεκαετίας του 1980 άρχισε να αναπτύσσεται και στην Ελλάδα, όπως και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, το κίνημα της «ελεύθερης ραδιοφωνίας», δηλαδή το πολιτικό αίτημα για απελευθέρωση των ραδιοφωνικών συχνοτήτων από το κρατικό μονοπώλιο (βλ. επίσης Κεφάλαιο 1). Σε αυτά τα πλαίσια δημιουργήθηκαν μερικοί πολιτικοί πειρατικοί σταθμοί, οι οποίοι ήταν οργανωμένοι από τα κάτω, όπως το *Ράδιο του Δρόμου* (1981) και ο *Τυφλοπόντικας στα FM*, ο οποίος οργανώνεται στα πρότυπα του κοινοτικού ραδιοφώνου (community radio) και επιχειρεί να αρθρώσει «έναν εναλλακτικό αντεξουσιαστικό λόγο σχετικά με την κοινωνία και τα κινήματά της» (Μπαρμπούτης 2001b: 143). Η φιλοσοφία του *Τυφλοπόντικα* θυμίζει έντονα την περίπτωση του *Radio Alice* και είναι σίγουρο ότι οι σχετιζόμενοι με το κίνημα

της «ελεύθερης ραδιοφωνίας» εκείνη την εποχή ήταν ενήμεροι των εξελίξεων στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες (Καρυώτης 1978). Ωστόσο, δεν υπάρχει κάποια τεκμηρίωση ως προς τη σχέση της πολιτικής αυτής παρέμβασης με την τέχνη σε κάποιο επίπεδο, που να μπορεί να οριστεί ως ραδιοφωνική τέχνη.

Τέλος, πρωτοβουλίες, με βασικότερη το *Κανάλι 15*, από το 1985, οδηγούν σε ένα νέο τοπίο, όπου η τοπική αυτοδιοίκηση είναι αυτή που συμμετέχει ενεργά στην υπόθεση της ελεύθερης ραδιοφωνίας. Σε αυτή την τελευταία περίοδο, μεταξύ 1985 και 1990, που περιλαμβάνει την τομή της νομοθέτησης της απελευθέρωσης των συχνοτήτων το 1987, διατηρείται ένα πνεύμα πειραματισμού, το οποίο σταδιακά φθίνει λόγω της ανόδου της ιδιωτικής ραδιοφωνίας και των πολιτικών χειρισμών των δημοτικών αρχόντων. Ανάμεσα στα πειράματα που αναφέρονται είναι η ζώνη αυτοδιαχειριζόμενων ζωντανών προγραμμάτων στον *Δίαυλο 10*, «κατά την οποία όποιος επιθυμούσε μπορούσε να χρησιμοποιήσει χωρίς κανένα περιορισμό τον εξοπλισμό του σταθμού» (Αντώνης 2001: 169). Ωστόσο, το πείραμα αυτό διήρκησε μόνο ένα χρόνο (1988) και δεν έχει τεκμηριωθεί επαρκώς, ώστε να γνωρίζουμε περισσότερες λεπτομέρειες για αυτό. Ουσιαστικά όμως η πτώση της δημοτικής ραδιοφωνίας επήλθε λόγω της εξίσωσής της με την ιδιωτική, δηλαδή λόγω της μη νομοθετικής πρόβλεψης ενός ξεχωριστού τομέα ραδιοφωνίας τοπικού ενδιαφέροντος (community radio), όπως συμβαίνει στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες.

Το γεγονός ότι οι ανησυχίες και οι «πειραματισμοί» των νέων ραδιοφωνικών παραγωγών είχαν στόχευση στα ενημερωτικά και ψυχαγωγικά θέματα αποδεικνύεται από μία σειρά άρθρων της εποχής. Επιπλέον, το 1988 έγινε το 1^ο Διεθνές Συνέδριο Ραδιοφωνίας: Ο Πρώτος Χρόνος της Πρόκλησης (Θεσσαλονίκη 14-15-16 Οκτωβρίου) και εκδόθηκε και ένας τόμος πρακτικών, από τον οποίο προκύπτει ότι η ραδιοφωνική τέχνη είναι εντελώς απύσχα. Ο θεατρικός συγγραφέας και διευθυντής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Στρατής Καρράς στο άρθρο του «Ραδιόφωνο: Ήχος και Λόγος = Η Σημερινή Πρόκληση», ενώ έχει ως αφιετηρία το θέατρο, η γλώσσα του πλησιάζει σε αυτή των θεωρητικών κειμένων της ραδιοφωνικής τέχνης. Ωστόσο, δεν στόχευε, ούτε και αποτέλεσε το έναυσμα για τη δημιουργία μιας ελληνικής σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης (Καρράς 1990: 243-245).

4.6.3 Η περίπτωση της δημόσιας ραδιοφωνίας

Όπως προαναφέραμε, η έλλειψη πόρων, η περιφερειακή θέση της χώρας και οι ιστορικές συγκυρίες δεν επέτρεψαν στη δημόσια ραδιοφωνία, να αναπτύξει ένα πειραματικό στούντιο μέσα από το οποίο θα μπορούσε να αναπτυχθεί η ραδιοφωνική τέχνη. Ουσιαστικά, όσον αφορά στο περιεχόμενο, η Ελλάδα ακολούθησε το βρετανικό μοντέλο με βασικούς άξονες «την ενημέρωση, την ψυχαγωγία και την επιμόρφωση.» (Βασιλάκη et al. 2006: 65).

Ως μόνη εξαίρεση, η οποία λόγω συνθηκών και προσώπων επέφερε αλλαγές στο ραδιοφωνικό τοπίο μπορεί να θεωρηθεί το *Τρίτο Πρόγραμμα*, κατά τη διάρκεια της διεύθυνσης του Μάνου Χατζιδάκι (1975-1982). Στην περίοδο αυτή εισήχθησαν νέες τεχνικές και δοκιμάστηκαν νέες ιδέες, οι οποίες μάλιστα στη συνέχεια επηρέασαν σε ένα βαθμό το περιεχόμενο και τον τρόπο παρουσίασης των σταθμών του κινήματος της «ελεύθερης ραδιοφωνίας» (Βασιλάκη et al. 2006: 53). Επίσης, προσκλήθηκαν στη ραδιοφωνία και εργάστηκαν για τη νέα προοπτική που άνοιξε η διοίκηση του Χατζιδάκι πολλοί καλλιτέχνες και ανάμεσά του οποία πολλοί συνθέτες σύγχρονης μουσικής όπως για παράδειγμα ο Θεόδωρος Αντωνίου, ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος, ο Χάρης Ξανθουδάκης, η Λένα Πλάτωνος, ο Μιχάλης Γρηγορίου κ.ά.

Ο συνθέτης Δημήτρης Λέκκας, αναφέρει ένα παράδειγμα που θα μπορούσε να θεωρηθεί πειραματικό ραδιόφωνο: το Πάσχα του 1980 μεταδόθηκε μια εκπομπή που είχε σχεδιαστεί από τον Γιώργο Μανιώτη και έμοιαζε με παρεμβολή ραδιοερασιτεχνών στο πρόγραμμα του *Τρίτου*. Περιλάμβανε τραγούδια που είχε συνθέσει ο ίδιος ο Λέκκας στο στυλ της εποχής, αφιερώσεις και διαγωνισμούς. Η επιτυχία ήταν τέτοια που «έπεσε πανικός, άρχισαν να ψάχνονται ο κόσμος, οι ραδιοερασιτέχνες, οι κρατικές υπηρεσίες...»³⁸

Οι πειραματισμοί εκείνης της περιόδου, καθώς και το άνοιγμα σε νέους καλλιτέχνες θα μπορούσε να έχει οδηγήσει στην εδραίωση μιας παράδοσης ραδιοφωνικής τέχνης στο πλαίσιο της δημόσιας ραδιοφωνίας, όμως μετά το 1982 και την αποχώρηση του Χατζιδάκι το ανανεωτικό πνεύμα περιορίστηκε σημαντικά (για αυτή την περίοδο βλ. Χατζηδάκης 1995: 73-95)

Μεταξύ 1988-1995 και λόγω της εμφάνισης των νέων ιδιωτικών σταθμών, η δημόσια ραδιοφωνία περνάει μία περίοδο κρίσης, η οποία οδηγεί τελικά στην αναδιοργάνωσή της (Βασιλάκη et al. 2006: 65-68).

³⁸ [Αφιέρωμα που μεταδόθηκε από το Μεταδεύτερο](#)

Παρόλα αυτά και παρά τη συμμετοχή της *EPA* στα δύο διεθνή προγράμματα *Horizontal Radio* (1995) και *Rivers & Bridges* (1996), δεν υπήρξε κάποια συνέχεια, ούτε η αφιέρωση κάποιας συγκεκριμένης εκπομπής στη ραδιοφωνική τέχνη, στα πρότυπα της *Kunstradio* της Αυστριακής Ραδιοφωνίας ή άλλων αντίστοιχων ευρωπαϊκών εκπομπών.

4.6.4 Συμπεράσματα

Γενικά, η ευκαιρία της Ελλάδας να αναπτύξει τη δική της σκηνή ραδιοφωνικής τέχνης και να ενταχθεί στις διεθνείς εξελίξεις ήταν ακριβώς η εποχή 1985-1990, δηλαδή λίγο πριν και λίγο μετά την απελευθέρωση των συχνοτήτων, όταν υπήρχε ένα κλίμα συμμετοχής, ειδικά από αριστερές πολιτικές οργανώσεις, αλλά και από μερικούς δήμους (συχνά αντιπολιτευόμενους στο τότε κυβερνών κόμμα). Μέσα στο πλαίσιο της συμμετοχής, όπως και στα παρόμοια κινήματα στην Ιταλία, θα μπορούσαν να έχουν αναπτυχθεί διάφορες μορφές πειραματικού ραδιοφώνου, αν είχε κατοχυρωθεί νομοθετικά το κοινοτικό μοντέλο ραδιοφώνου. Αντ' αυτού, μετά το 1989 η πλήρης ιδιωτικοποίηση εξαφάνισε σιγά σιγά τους δημοτικούς σταθμούς και το κοινοτικό ραδιοφωνικό πνεύμα. Ο ανταγωνισμός, η ποπ, το γυαλισμένο προϊόν ήταν πιο «ελκυστικά» από τη συμμετοχή. Την ίδια ακριβώς εποχή έχουμε την κορύφωση της ραδιοφωνικής τέχνης στον κόσμο και θα μπορούσαν να είχαν γίνει πολλές διεθνείς συνεργασίες και στο πλαίσιο της «ευρωπαϊκής ταυτότητας» (από το 1981), αλλά και τοπικές, διαβαλκανικές μετά την πτώση των κομμουνιστικών καθεστώτων στις γειτονικές χώρες (1989-1990). Όντως, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 οι βαλκανικές χώρες άρχισαν να αναπτύσσουν τη ραδιοφωνική τέχνη στο πλαίσιο των κοινοτικών σταθμών και κάποιες συνεχίζουν μέχρι σήμερα συμμετέχοντας ενεργά στο δίκτυο *Radia* (όπως ο σταθμός *Kanal103* των Σκοπίων)³⁹.

Οι λόγοι για τους οποίους δεν αναπτύχθηκε τελικά η ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα έχουν να κάνουν με την έλλειψη διαφόρων παραγόντων και συνθηκών: (α) έλλειψη υπόβαθρου από ακαδημαϊκής πλευράς (εργαστήρια ηλεκτροακουστικής μουσικής) -ούτε καν πανεπιστημιακές μουσικές σπουδές ως το 1985, (β) ανυπαρξία πειραματισμού στους χώρους των ραδιοφωνικών στούντιο (λόγω κοντόφθαλμων συντηρητικών πρακτικών και στη συνέχεια της δικτατορίας), (γ) έλλειψη ενδεχομένως των συγκυριών (να βρεθούν οι κατάλληλοι άνθρωποι στις κατάλληλες θέσεις - να βρεθεί από τύχη κάποιος στον ραδιοφωνικό σταθμό που θα ασχοληθεί και θα εγκαταστήσει μια παράδοση), (δ) έλλειψη των κατάλληλων θεσμών που θα μπορούσαν να ενισχύσουν κάποιες πρωτοβουλίες⁴⁰ και (ε) έλλειψη του κατάλληλου πολιτικού κλίματος, καθώς συχνά η σύγχρονη τέχνη (επομένως και η ηλεκτροακουστική μουσική) ταυτιζόταν σε ένα βαθμό με προοδευτικές ιδέες, οι οποίες ήταν υπό πολιτικό διωγμό για το μεγαλύτερο διάστημα (ιδιαίτερα μέχρι το 1974), συνεπώς ακόμη και να υπήρχαν πρόσωπα που να ενδιαφέρονταν, ήταν επικίνδυνο να εκδηλώσουν το ενδιαφέρον αυτό· αλλά ακόμα και μετά τη μεταπολίτευση, για μια δεκαετία τουλάχιστον, το πολιτισμικό παράδειγμα που κυριάρχησε, ειδικότερα στη μουσική, δεν ευνόησε πειραματισμούς και πρωτοποριακές καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες.

³⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις βαλκανικές εξελίξεις βλ. Plansak 2011 και Κεφάλαιο 7.

⁴⁰ Για παράδειγμα, ενώ στη Γαλλία το INA (Εθνικό Οπτικοακουστικό Ινστιτούτο) ιδρύθηκε και ενσωμάτωσε το GRM ήδη από το 1975, στην Ελλάδα το αντίστοιχο Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων (Ι.Ο.Μ.) ιδρύθηκε μόλις το 1994, για να καταργηθεί το 2011 και να επανιδρυθεί ως Εθνικό Κέντρο Οπτικοακουστικών Μέσων και Επικοινωνίας (ΕΚΟΜΕ) μόλις το 2017.

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: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Βασιλάκη, Ζαχαρούλα. (2006). Ιστορική Αναδρομή Ραδιοφώνου (τέλη 19^{ου} αιώνα – 1987). Στο Κλειαμάκη, Όλγα (επιμ.). *Τετράδια Επικοινωνίας: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων.
- Βασιλάκη, Ζαχαρούλα et al. (2006). Διαδρομή Ραδιοφωνικού Περιεχομένου. Στο Κλειαμάκη, Όλγα (επιμ.). *Τετράδια Επικοινωνίας: Το Ραδιόφωνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων.
- Cohen, Andrea. (2008). [Musique Concrète et Art Radiophonique: Allers et Retours. *Electroacoustic Music Studies 08 Conference, Paris*](#).
- Cory, Mark Ensign. (1974). *The Emergence of an Acoustical Art Form: An Analysis of the German Experimental Hörspiel of the 1960s*. Lincoln: The University of Nebraska.
- Cory, Mark E. (1992). Soundplay: The Polyphonus Tradition of German Radio Art. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Glandien, Kersten. (2000). Art on Air: A Profile of New Radio Art. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate
- Grundmann, Heidi. (2000). [Catalogue Text. RE-PLAY: The beginnings of international media-art in Austria](#).
- Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Guattari, Félix. (1993). Popular Free Radio. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Hagelüken, Andreas. (2006). [Acoustic \(Media\) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio – an Examination of the Historical Conditions in Germany. *World New Music Magazine 16: 90-102*](#).
- 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.
- Hand, Richard J. & Traynor, Mary. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*. New York: Continuum.
- Iges, José. (2000). [Soundscapes: A Historical Approach. *eContact! 3.4*](#).
- Καρράς, Στρατής. (1990). Ραδιόφωνο: Ήχος και Λόγος = Η Σημερινή Πρόκληση. Στο 1^ο Διεθνές Συνέδριο Ραδιοφωνίας: Ο Πρώτος Χρόνος της Πρόκλησης (Θεσσαλονίκη 14, 15, 16 Οκτωβρίου 1988). Θεσσαλονίκη: Hellepro.
- Καρυώτης, Σωτήρης. (1978). Ελεύθεροι Ραδιοφωνικοί Σταθμοί στην Ιταλία: Ένα νέο πολιτικό όπλο. *Αντί* (Περίοδος Β΄) 103: 14-20.
- Kogawa, Tetsuo. (1993). Free Radio in Japan: The Mini FM Boom. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Ληναίος, Στέφανος. (2008). Θεατρική Ραδιοφωνική Παιδεία. Στο Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.). *Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία*. EPT A.E.
- Lovink, Geert. (1993). The Theory of Mixing: An Inventory of Free Radio Techniques in Amsterdam. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Manning, Peter. (1993). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Clarendon 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.
- Μπαρμπούτης, Χρήστος. (2001a). Εισαγωγή. Στο Μπαρμπούτης, Χρήστος & Κλώντζας, Μιχάλης (επιμ.). *Το Φράγμα του Ήχου: Η Δυναμική του Ραδιοφώνου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις 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: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Papadomanolaki, Maria. (2011). Radio as the Voice of Community: Locality, Interactivity and Experimentation. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Plansak, Mojca. (2011). Slovenia and the Origins of its Community Radio. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Rasmussen, Mikkel Bolt. (2007). Promises in the Air: Radio Alice and Italian Autonomia. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Rataj, Michal. (2010). [Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radio Art: Problems Related to the Specification of Creative Positions in the Environment of Acoustic Arts Seen Through the Prism of the Czech Radio Art Scene](#). Saarbrücken: PFAU.
- Schaeffer, Pierre. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil.
- Weiss, Allen S. (1992). Radio, Death, and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University 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](#).
- Winter, Teresa. (2015). *Delia Derbyshire: Sound and Music for the BBC Radiophonic Workshop*. PhD Thesis. University of York, Music.
- Χατζηδάκης, Γιώργος. (1995). *41 Χρόνια Τρίτο Πρόγραμμα: 1954-1995*. ΕΡΤ Α.Ε. Ελληνική Ραδιοφωνία.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- 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.
- Glandien, Kersten. (2000). Art on Air: A Profile of New Radio Art. Στο Emerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate
- Hagelüken, Andreas. (2006). [Acoustic \(Media\) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio – an Examination of the Historical Conditions in Germany](#). *World New Music Magazine* 16: 90-102.
- Lovink, Geert. (1993). The Theory of Mixing: An Inventory of Free Radio Techniques in Amsterdam. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

- Rasmussen, Mikkel Bolt. (2007). Promises in the Air: Radio Alice and Italian Autonomia. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Weiss, Allen S. (1992). Radio, Death, and the Devil: Artaud's *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.

Κεφάλαιο 5

Η Ραδιοφωνική τέχνη στις ΗΠΑ

Σύνοψη

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ραδιοφωνική τέχνη στις ΗΠΑ κατά τη διάρκεια της δεύτερης ιστορικής περιόδου (1945-1995). Η ραδιοφωνική τέχνη στις ΗΠΑ επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις ιδέες του John Cage, αλλά και από τα κινήματα fluxus και της εννοιολογικής τέχνης. Ο Max Neuhaus ήταν ο πρώτος που παρουσίασε διαδραστική ραδιοφωνική τέχνη αξιοποιώντας το τηλεφωνικό και ραδιοφωνικό δίκτυο. Τη δεκαετία 1987-1998 κέντρο της ραδιοφωνικής τέχνης ήταν το New American Radio.

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαια 3 και 4

5.1 Γενικό πλαίσιο και επιρροές

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 1, από πολύ νωρίς υιοθετήθηκε το εμπορικό μοντέλο ραδιοφωνίας, σε αντίθεση με την Ευρώπη, που ακολουθήθηκε η λογική του κρατικού μονοπωλίου. Επομένως, εδώ δεν υπήρχαν οι συνθήκες εκείνες που είδαμε να επικρατούν στους κρατικούς σταθμούς της Γερμανίας, αλλά και σε άλλες χώρες στα πλαίσια των πολιτιστικών τους σταθμών (των αντιστοίχων με το *Τρίτο Πρόγραμμα*). Αντιθέτως, η λογική της ακροαματικότητας έδωσε πολύ λίγο χώρο στους πειραματιστές καλλιτέχνες. Ωστόσο, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, υπήρχαν φωνές, όπως αυτή του Carlos Chávez (1937), ο οποίος στο βιβλίο του *Toward a New Music: Music and Electricity* επεσήμανε τις ιδιαιτερότητες και τις δυνατότητες του ραδιοφώνου για μια νέα τέχνη:

Οι συνθέτες του παρόντος χρειάζονται μεγάλα πεδία πειραματισμού μέσα στα οποία θα αναπτύξουν νέες ικανότητες σε σχέση με τα όργανα. Είναι πολύ φυσικό, ότι, για την ώρα, δεν υπάρχει ίχνος νέων παραγωγών, καθώς οι καλλιτέχνες βρίσκονται μακριά από τα όργανα, ενώ ο μόνος που τα γνωρίζει είναι ο τεχνικός. Η μουσική για πιάνο δεν θα υπήρχε αν το όργανο δεν είχε φτάσει στα χέρια των καλλιτεχνών. Μόνο παρέχοντας στους συνθέτες και τους καλλιτέχνες τα μέσα να γνωρίσουν και να εξοικειωθούν με τα νέα μέσα [με το ραδιόφωνο] θα ανοίξει ο δρόμος προς τη γέννηση νέων μορφών τέχνης (όπως αναφέρεται στο Kahn 1999: 134-135).

Σημαντική είναι, επίσης, και η συμβολή του Orson Welles με το εμβληματικό του [War of the Worlds](#) (1938), στο οποίο, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 3, χρησιμοποίησε τη ραδιοφωνική ροή προγράμματος ως θεατρική σκηνή: η εισβολή των αρειανών που περιγράφεται στο μυθιστόρημα του H.G. Wells μετατράπηκε σε ζωντανή ειδησεογραφική μετάδοση (breaking news), με τέτοια αληθοφάνεια, ώστε προκάλεσε πανικό στους Νεοϋορκέζους και οδήγησε αργότερα στην απαγόρευση μετάδοσης παρομοίου είδους προγραμμάτων (Crook 1999: 113). Το πλαίσιο λειτουργίας του ραδιοφώνου και η κληρονομιά του Welles εμπότισαν τη ραδιοφωνική τέχνη των Η.Π.Α. με μία δόση πολιτικού ακτιβισμού απέναντι στην εμπορευματοποίηση και την τυποποίηση του ραδιοφωνικού περιεχομένου και των πολιτισμικών προϊόντων ευρύτερα.

5.2 Η συμβολή του John Cage

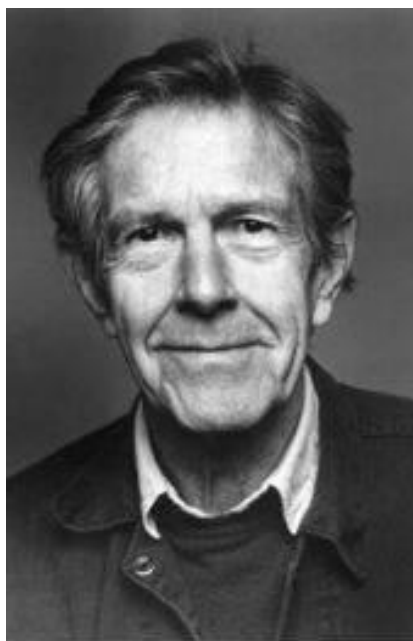
Ο John Cage, όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 3, έχει ξεκινήσει με αφετηρία τη μουσική να οδηγείται προς νέες πειραματικές κατευθύνσεις, οι οποίες ενέπνευσαν τόσο μεταγενέστερους μουσικούς, όσο και ηχητικούς καλλιτέχνες. Είναι, επίσης, μία από τις λίγες φυσιογνωμίες που συνδέουν την προπολεμική με την μεταπολεμική περίοδο, που λόγω του πολέμου παρουσιάζει γενικά αρκετές ρήξεις και σε κοινωνικό και σε συμβολικό επίπεδο, ωστόσο δεν πρέπει να αγνοούμε και τις σημαντικές επιρροές και συνδέσεις που υπάρχουν

μεταξύ των δύο περιόδων (βλ. για παράδειγμα την περίπτωση του Antonin Artaud, του Edgar Varèse, του σουρεαλισμού, αλλά και του σειραϊσμού στη μουσική).

5.2.1 Imaginary Landscape No.4 (1951)

Ο John Cage, όπως ήδη είδαμε, είχε συνθέσει το [Imaginary Landscape No.1](#), το 1939, το οποίο θεωρείται ραδιοφωνικό έργο. Από τη σειρά των *Imaginary Landscapes*, ραδιοφωνικό θεωρείται και το [Imaginary Landscape No.4](#), του 1951, στο οποίο χρησιμοποιεί 12 ραδιόφωνα με 24 εκτελεστές (2 για κάθε ραδιόφωνο). Οι εκτελεστές καλούνται να αλλάξουν την ένταση και τη συχνότητα του ραδιοφώνου τους βάσει μιας παρτιτούρας. Η παρτιτούρα έχει συγκεκριμένο μέτρο και ρυθμική αγωγή (με *ritardandi* και *accelerandi*), ωστόσο η σύνθεσή της έχει γίνει με τυχαίες διαδικασίες (με τη βοήθεια του I Ching). Κάθε παράμετρος του έργου (συχνότητα, ένταση, ρυθμική αγωγή, συνηχήσεις) καθορίζονται από τους πίνακες που έχουν δημιουργηθεί με το I Ching. Το έργο έχει ακαθόριστο ηχητικό αποτέλεσμα, το οποίο εξαρτάται από τη γεωγραφική περιοχή και ώρα εκτέλεσης, και χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο ως *ready-made* (Dyson 1992: 380).

Με παρόμοια λογική, ο Cage συνέθεσε και το [Radio Music](#) (1956), στο οποίο υπάρχει μια παρτιτούρα με 56 διαφορετικές συχνότητες σημειωμένες με αριθμούς και όχι σε πεντάγραμμα, όπως στο *Imaginary Landscape No.4*. Το έργο βασίζεται και πάλι σε τυχαίες διαδικασίες και αποτελείται από 4 τμήματα, τα οποία καθορίζονται και προγραμματίζονται από τους εκτελεστές.



Εικόνα 5.1 Ο John Cage. (Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bio_cage_john.jpg)

5.2.2 Roaratorio (1979)

Στον αντίποδα της παραπάνω περίπτωσης είναι το Hörspiel του Cage, παραγγελία από το στούντιο του WDR, [Roaratorio: an Irish circus on Finnegans Wake](#) (1979), το οποίο αναφέραμε και νωρίτερα στο Κεφάλαιο 4. Χρησιμοποιώντας τις γνωστές του τεχνικές (απροσδιοριστία) και έχοντας πλέον στη διάθεσή του τον εξοπλισμό που αναζητούσε ήδη από το 1937 (στούντιο του IRCAM και του WDR), ο Cage συνέθεσε ένα έργο, στο οποίο ο λόγος, η μουσική και η ηχοπλαισίωση συμπλέκονται φτιάχνοντας ένα πολύπλοκο σύνολο, το οποίο ωστόσο αναφέρεται σε μία σταθερά: το [Finnegans Wake](#) του James Joyce.

Στο έργο, ο Cage έχει συνθέσει μια νέα ακουστική εκδοχή του *Finnegans Wake*, κατασκευάζοντας *mesostics* από φράσεις του βιβλίου, που να σχηματίζουν το όνομα του συγγραφέα (JAMESJOYCE). Τα *mesostics* αυτά προφέρονται με διάφορους τρόπους, αξιοποιώντας την ανθρώπινη φωνή σε πολλά επίπεδα (λόγος, ψίθυρος, τραγούδι, ψαλμός κ.λπ.). Επιπλέον, ο Cage συγκέντρωσε υλικό με ιρλανδική μουσική και ηχογραφήσεις από ιρλανδικά ηχοτοπία και καθώς το *Finnegans Wake* δεν αναφέρεται μόνο στην Ιρλανδία,

συνεργάστηκε και με άλλους καλλιτέχνες που του έστειλαν ηχογραφήσεις από άλλα μέρη του κόσμου που αναφέρονται στο βιβλίο. Τέλος, συγκέντρωσε και άλλους ήχους που αναφέρονται στο βιβλίο (Roussin 2018).

Αυτή η πληθώρα ήχων μειώθηκε με τη βοήθεια του I Ching σε ένα διαχειρίσιμο ποσό και τοποθετήθηκε περίπου στο σημείο που αντιστοιχεί και στο βιβλίο. Η ακρόαση όλου αυτού του πολυεπίπεδου υλικού μάς δείχνει ότι καμία από τις τρεις *διαστάσεις* δεν είναι κυρίαρχη και, επίσης, είναι πολύ δύσκολο να δομήσουμε σε επί μέρους ενότητες το έργο. Κατά μία έννοια, αυτό που έχει σημασία στο έργο είναι η διαδικασία της ακρόασης και όχι η ανακάλυψη μιας αφηγηματικής πορείας.

5.2.3 Άλλα ραδιοφωνικά έργα του John Cage

Σε συνεργασία με το WDR Hörspiel Studio, ο John Cage συνέθεσε επίσης και τα παρακάτω ραδιοφωνικά έργα, που μεταδόθηκαν ως neue Hörspiele από τη Δυτικογερμανική Ραδιοφωνία.

Το έργο *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: Ein Alphabet* (1982) βασίζεται στην υπέρθεση διαλόγων 15 χαρακτήρων, μεταξύ των οποίων οι τρεις αναφερόμενοι στον τίτλο, αλλά και άλλες ιστορικές προσωπικότητες. Τα κείμενα βασίζονται σε ρήσεις τους ή έχουν επινοηθεί από τον Cage. Το έργο κέρδισε το βραβείο Karl Sczuka Preis για το καλύτερο Hörspiel του 1982 ([John Cage Official Website](#)).

Το έργο *HMCIEX* (1984, από τον συνδυασμό του HCE: “Here Comes Everybody” με τη λέξη MIX). Το υλικό του έργου είναι τα ονόματα των 151 χωρών, που συμμετείχαν στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Λος Άντζελες το 1984, χωρισμένα σε συλλαβές, οι οποίες επανατοποθετήθηκαν με τυχαίες διαδικασίες. Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν κομμάτια από εθνικούς ύμνους των χωρών ([John Cage Official Website](#)).

Τέλος, το 1982 ο Cage κατά παραγγελία του *Radio Bremen* και του Pro Musica Nova συνέθεσε ένα έργο για τα εβδομηκοστά του γενέθλια, το οποίο ήταν το *A House Full of Music*. Το έργο αυτό ήταν και ζωντανή συναυλία και ταυτόχρονα ένα ραδιοφωνικό γεγονός στο Μουσείο Υπερπόντιων Περιοχών της Βρέμης. Στη συναυλία έπαιζαν πάνω από 800 νέοι διάφορα είδη μουσικής σε 37 μέρη ταυτόχρονα. Για μιάμιση ώρα ο επισκέπτης του μουσείου μπορούσε να «έχει μια μοναδική εμπειρία ακρόασης, μια ανοικτή δομή της οποίας το ακριβές αποτέλεσμα δεν θα μπορούσε να είναι γνωστό από τον συνθέτη» (Hall 2015: 55). Η παράσταση αυτή ταυτόχρονα πέρναγε από μία διαδικασία μίξης από τον Cage και μεταδιδόταν σε 25 χώρες. Το έργο αυτό στο σύνολό του θυμίζει έντονα τα ραδιοφωνικά έργα που βασίζονται στη δικτύωση και την ανοικτή φόρμα που εμφανίστηκαν προς τα τέλη της ίδιας δεκαετίας και ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1990 με επίκεντρο την Αυστριακή Ραδιοφωνία και της *Kunstradio* (βλ. Κεφάλαιο 7). Επομένως, ο Cage εμφανίζεται για μία ακόμη φορά προφητικός, ανοικτός στις ιδέες του και χωρίς να βάζει στεγανά μεταξύ καλλιτεχνικών πρακτικών, που να περιορίζουν τη δημιουργική του φαντασία και έκφραση.

5.3 Ο Max Neuhaus και η πρόωμη τηλεματική τέχνη

5.3.1 *Public Supply* (1966)

Μια ακόμα σημαντική μορφή της ραδιοφωνικής τέχνης είναι ο Max Neuhaus, ο οποίος προχώρησε στη δημιουργία των πρώτων διαδραστικών έργων της τέχνης αυτής, αξιοποιώντας το τηλεφωνικό δίκτυο. Στο πρώτο του έργο *Public Supply* (1966) χρησιμοποίησε εισερχόμενους ήχους ακροατών από δέκα τηλεφωνικές γραμμές. Κάθε ακροατής μπορούσε να συμμετάσχει συμβάλλοντας ζωντανά με οποιοδήποτε ήχο, ενώ ο Neuhaus είχε τον ρόλο του διαμεσολαβητή, χωρίς να μπορεί να έχει πλήρη έλεγχο ή να μπορεί να προκαθορίσει το ηχητικό αποτέλεσμα. Τελικά, ο στόχος του έργου, σύμφωνα με τις εκ των υστέρων θεωρήσεις του Neuhaus, «δεν είναι να φτιάξει ένα μουσικό προϊόν για ακρόαση, αλλά να διαμορφώσει έναν διάλογο, έναν διάλογο χωρίς γλώσσα, έναν ηχητικό διάλογο» ([Neuhaus 1994a](#)).

5.3.2 *Radio Net* (1977)

Το 1977, ο Neuhaus προχώρησε σε ένα ακόμη πιο πολύπλοκο έργο, το *Radio Net*, στο οποίο χρησιμοποίησε ολόκληρο το δίκτυο του δημόσιου ραδιοφώνου (NPR), περιλαμβάνοντας 200 πόλεις συνδεδεμένες με τηλεφωνική γραμμή. Οι ακροατές μπορούσαν να συμμετέχουν, τηλεφωνώντας από πέντε μεγάλες πόλεις (Νέα Υόρκη, Ντάλλας, Ατλάντα, Μιννεάπολη, Λος Άντζελες), με ένα σφύριγμα. Τα σφυρίγματα στη συνέχεια, μέσα από μια αυτοματοποιημένη διαδικασία ταξίδευαν μέσα στο δίκτυο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία

ανατροφοδοτήσεων και τελικά ένα έργο, το οποίο απέκτησε τη δική του «ζωή» (Neuhaus 1994b). Με τα έργα του αυτά, ο Neuhaus εγκαινίασε μια μακρά παράδοση ραδιοφωνικής τηλεματικής τέχνης, η οποία ωστόσο αναπτύχθηκε κυρίως στην Αυστρία και τον Καναδά.

5.4 Ακτιβισμός και πολιτικά δικαιώματα

Καθώς τα εμπορικά δίκτυα αποτελούσαν γενικά ένα κλειστό σύστημα, στο οποίο δεν είχε θέση η ραδιοφωνική τέχνη, οι πειραματισμοί εμφανίστηκαν σε άλλους μικρότερους ραδιοφωνικούς σταθμούς που βρίσκονταν εκτός του συστήματος αυτού. Συνήθως επρόκειτο για σταθμούς κολλεγίων και πανεπιστημίων (college radios).

Υπήρχαν, επίσης, και περιπτώσεις παράνομων σταθμών διαμαρτυρίας, όπου το κίνημα ελεύθερης ραδιοφωνίας εδώ εμφανίζεται στην αμερικανική του εκδοχή. Αντί για την κατάργηση ενός στενού κρατικού ελέγχου, του κράτους ως μοναδικής ραδιοφωνικής «φωνής», οι Αμερικανοί «πειρατές» διαμαρτύρονται και αγωνίζονται για δικαιότερη μοιρασιά των συχνοτήτων -αφού στην ουσία οι μεγάλες εταιρείες έχουν τη μερίδα του λέοντος- και μεγαλύτερη ελευθερία στην έκφραση, εφ' όσον στο ραδιοφωνικό περιεχόμενο επικρατεί η τυποποίηση και δεν υπάρχει πολιτικό ή κοινωνικό βήμα έκφρασης για όλους.

Ο πρώτος τέτοιος σταθμός είναι ο WTRA, ένας σταθμός χαμηλής ισχύος, που ιδρύθηκε από τον DeWayne Readus, γνωστό και ως Mbanna Kantako, στο Springfield του Illinois το 1986. Ο Kantako έκανε μεταδόσεις σε μικρή ακτίνα, που αφορούσαν στα προβλήματα των αφροαμερικανικών κοινοτήτων και βοήθησε στην προστασία τους από ρατσιστικές επιθέσεις. Ο σταθμός κληρονομήθηκε από την FCC και μετονομάστηκε σε *Black Liberation Radio* και στη συνέχεια σε *Human Rights Radio* (Papadomanolaki 2011: 74).

Παρόμοιο με το Radio Alice ή το ιαπωνικό mini-radio, το ραδιοφωνικό πρόγραμμα του Kantako ήταν ένα σύστημα επιβίωσης με μια ανοιχτή σε μέλη βάση που συνεισέφερε δημιουργικά στον διάλογο της κοινότητας. Επίσης, είχε σημαντική και θετική επίπτωση στην τοπική βία, δίνοντας τη δυνατότητα στα θύματα να μιλήσουν ανοιχτά για τις κτηνωδίες της αστυνομίας ενάντια στους Αφροαμερικανούς. Ο WTRA εισήγαγε τα μέλη της κοινότητας στην τέχνη του να κάνουν ραδιόφωνο και στην ενδυνάμωση της ελεύθερης έκφρασης.

(Papadomanolaki 2011: 74-75)

Στα ίδια πρότυπα άρχισε τη λειτουργία του και το [Free Radio Berkeley](#) το 1993 από τον Stephen Dunnifer. Παρ' όλο ότι και αυτός ο σταθμός κληρονομήθηκε από την FCC και του επιβλήθηκε πρόστιμο 20 χιλιάδων δολλαρίων, κατάφερε τελικά να νομιμοποιηθεί και να συνεχίζει μέχρι σήμερα να εξυπηρετεί την ευρύτερη κοινότητα. Το βασικότερο είναι ότι στο πείραμα αυτό κατάφερε να εμπλέξει τους ίδιους τους κατοίκους ως ακροατές και παραγωγούς ραδιοφωνικού περιεχομένου, δηλαδή εκπομπών «για την πολιτική, την κωμωδία, τον ακτιβισμό, την κοινότητα, τον ελεύθερο λόγο, την τοπική μουσική». Παράλληλα, κατάφερε να διοργανώσουν και να συμμετέχουν σε «δραστηριότητες που βοήθησαν στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της ταυτότητας της πόλης τους και της κοινότητάς τους» (Papadomanolaki 2011: 75).

5.5 Το «κίνημα της κασέτας» (Cassette culture) και ραδιοφωνική τέχνη

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και σε όλη τη δεκαετία του 1980 εμφανίστηκε στο προσκήνιο μια κουλτούρα μουσικού και ηχητικού πειραματισμού, που έγινε γνωστό και σαν cassette culture («κίνημα της κασέτας») επειδή η κασέτα χρησιμοποιήθηκε σαν μέσο για τον πειραματισμό αυτό. Η κασέτα έδωσε για πρώτη φορά τη δυνατότητα σε ανεξάρτητους καλλιτέχνες ή σε απλούς ανθρώπους (στο πλαίσιο του κινήματος «φτιάξ' το μόνος σου»- DIY) να δημιουργήσουν και να προωθήσουν τη μουσική τους σε ένα κοινό, παρακάμπτοντας τους περιορισμούς που έθετε η μουσική βιομηχανία.

Το «κίνημα της κασέτας» αξιοποίησε τη δυνατότητα ηχογράφησης σε άδειες κασέτες και την ευκολία ταχυδρομικής τους αποστολής, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα διεθνές δίκτυο ανταλλαγής κασετών, που παρέκαμψε εντελώς τους κανόνες της καπιταλιστικής οικονομίας. Η δικτύωση ενισχύθηκε και από την κυκλοφορία κάποιων fanzines και αργότερα κάποιων περιοδικών που περιείχαν τέτοιες κασέτες. Ως βασικότερο για τη διάδοση του «κινήματος της κασέτας», θεωρείται το περιοδικό *OP*, το οποίο ιδρύθηκε από τον φοιτητή John Foster του κολλεγίου Evergreen στην Olympia, Washington, με αρχικό στόχο να παρουσιάζει το πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού ελεύθερης μορφής (free form radio) του κολλεγίου, τον [KAOS-FM](#)

(Staub 2010: 29). Από το πέμπτο τεύχος προστέθηκε μια στήλη με την ονομασία “Castanets”, ως ένα φόρουμ με πληροφορίες για κασέτες που κυκλοφορούν, ονόματα και διευθύνσεις ατόμων που βρίσκονται στο δίκτυο και κριτικές. Η στήλη αυτή βοήθησε ιδιαίτερα στην εξάπλωση του δικτύου και το *OP* μέχρι το τελευταίο του τεύχος το 1984 είχε γίνει ένα διεθνές περιοδικό (Strauss 1992).⁴¹

Κάποια βασικά χαρακτηριστικά της αισθητικής του «κινήματος της κασέτας» είναι

- α) «η εκτίμηση και αξιοποίηση της εγγενούς θορυβώδους και χαμηλής πιστότητας (low fidelity) ηχητικής ποιότητας της κασέτας» (Staub 2010: 32).
- β) ο εκδημοκρατισμός της μουσικής παραγωγής, που αρνείται κάθε μορφή δεξιοτεχνίας, καθώς αυτή συνδέεται με τον επαγγελματισμό και τη μουσική βιομηχανία. Στο «κίνημα της κασέτας» όλοι είναι αποδεκτοί ως μουσικοί, ανεξαρτήτως επιπέδου.
- γ) η τάση για πειραματισμό και αυτοσχδιασμό. Πρόκειται για μια κουλτούρα, που έρχεται σε αντίθεση με το τυποποιημένο ροκ ή ποπ τραγούδι.
- δ) η εικαστική δημιουργία στα εξώφυλλα, στα κουτιά ή πάνω στις κασέτες (ibid.).

Το 1983, με πρωτοβουλία των Joseph Nechvatal, Claudia Gould και Carol Parkinson άρχισε να κυκλοφορεί το περιοδικό-κασέτα *Tellus* (audio-cassette magazine), στο οποίο συμπεριλήφθηκαν διάφορες πλευρές του «κινήματος της κασέτας». Μέσα από τα θεματικά τεύχη εξερευνήθηκαν οι σχέσεις με διάφορα καλλιτεχνικά πεδία. Το 11^ο τεύχος (1985) είναι αφιερωμένο στο ραδιόφωνο, δηλαδή ουσιαστικά σε έργα ραδιοφωνικής τέχνης.⁴²

Ουσιαστικά, η ηχητική τέχνη, η οποία αναπτύχθηκε μέσα στα κινήματα fluxus και εννοιολογικής τέχνης, διαδιδόταν σε ένα βαθμό και μέσα από το «κίνημα της κασέτας», είτε από περιοδικά σαν το *Tellus*, είτε με ανταλλαγές απευθείας μεταξύ των καλλιτεχνών. Το γεγονός αυτό βοήθησε την ανταλλαγή και διάδοση της δουλειάς των καλλιτεχνών, καθώς και τη δικτύωσή τους, οδηγώντας στη δημιουργία μιας «κοινότητας» ηχητικών καλλιτεχνών, που πλέον αναγνωρίζουν ότι αυτό που κάνουν είναι κάτι διαφορετικό από μουσική και ονομάζεται ηχητική τέχνη.

Η εξέλιξη αυτή σχετίζεται και με την ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς πολλά από τα ηχητικά έργα δημιουργούνταν για το ραδιόφωνο ή εκτελούνταν και στο ραδιόφωνο. Με άλλα λόγια, για τους ηχητικούς καλλιτέχνες το ραδιόφωνο ήταν βήμα, αλλά και μέσο έκφρασης στα πλαίσια των δραστηριοτήτων τους. Σε αυτό το πλαίσιο χαρακτηριστική είναι η πραγματοποίηση του «Πρώτου Διεθνούς Φεστιβάλ Ραδιοφωνικής Τέχνης» στο Δουβλίνο το 1990, όπου βλέπουμε να συναντιούνται καλλιτέχνες από περίπου 50 χώρες και με δυναμική την παρουσία των Αμερικανών καλλιτεχνών, όπως η Helen Thorington, η Jackie Apple και ο Gregory Whitehead (αλλά και από τον Καναδά), και την προαιρετική παρουσία των διαφόρων συμμετεχόντων, αφού μπορούσαν να στείλουν τα έργα τους με κασέτες στον ραδιοφωνικό σταθμό του φεστιβάλ.

Επομένως, είναι φανερό ότι το «κίνημα της κασέτας» μοιράζεται σε μεγάλο βαθμό τα αισθητικά του πρότυπα με τη ραδιοφωνική τέχνη. Στη ραδιοφωνική τέχνη δεν έχει σημασία η υψηλή πιστότητα, έχει σημασία ο θόρυβος, ο πειραματισμός, ο εκδημοκρατισμός των μέσων παραγωγής (κάτι που έχει να κάνει τόσο με τα μέσα ηχογράφησης, όσο και με τα μέσα ραδιοφωνικής μετάδοσης -δηλαδή τους κολλεγιακούς σταθμούς), και τέλος ο αυτοσχδιασμός -που αφορά όμως τις ζωντανές εκπομπές κυρίως.

5.6 New American Radio

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980, τα μέσα ηχογράφησης και παραγωγής, όπως το φορητό μαγνητόφωνο και το κασετόφωνο, έγιναν πιο προσιτά στους καλλιτέχνες. Στο πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης και μιας στροφής των εικαστικών καλλιτεχνών στον ήχο, έχουμε και στις Η.Π.Α. μια αυξανόμενη δραστηριότητα γύρω από τη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία εστιάζεται κυρίως στους πανεπιστημιακούς σταθμούς (college radios).

Καθώς φθάνουμε στην περίοδο της άνθισης της ραδιοφωνικής τέχνης (μέσα δεκαετίας 1980), μέσω των συναντήσεων, για κάποιες από τις οποίες ήδη μιλήσαμε (Documenta 8), αλλά και άλλες, τις οποίες θα δούμε στην επόμενη ενότητα (π.χ. Audio Scene 79, Radio Rethink), οι ραδιοφωνικοί καλλιτέχνες αποκτούν την επίγνωση της ταυτότητας μιας ξεχωριστής ραδιοφωνικής τέχνης ως είδους. Στο πλαίσιο αυτό, οι

⁴¹ Το περιοδικό *OP* κυκλοφόρησε συνολικά 26 τεύχη (Α ως Ζ) από το 1979 ως το 1984.

⁴² Συνολικά κυκλοφόρησαν 27 τεύχη, το τελευταίο το 1993.

δραστηριότητες των ραδιοφωνικών καλλιτεχνών συγκεντρώθηκαν στον χώρο των Η.Π.Α. γύρω από το [New American Radio](#), το οποίο εξέπεμπε ραδιοφωνικά έργα μέσω του NPR σε όλη τη χώρα μεταξύ του 1987 και του 1998. Σε αυτό συναντήθηκαν καλλιτέχνες από διάφορα πεδία (ποιητές, μουσικοί κ.λπ.), από τους οποίους ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ τις Jacki Apple, Helen Thorington, Frances Dyson, τους Gregory Whitehead, Charles Armikhanian και συμμετοχές από τον Καναδά, όπως ο Dan Lander, η Hildegard Westerkamp και ο Christof Migone.

Την ίδια περίοδο, αναπτύσσονται και οι πρώτες θεωρίες σχετικά με τη ραδιοφωνική τέχνη, στις οποίες αποτυπώνεται το υπόβαθρο και η κουλτούρα των Αμερικανών καλλιτεχνών και το πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε ο ραδιοφωνικός πειραματισμός στις Η.Π.Α. Ο Gregory Whitehead είναι κριτικός απέναντι στην απλή χρήση του ραδιοφώνου ως μουσικού οργάνου ή ως «οτιδήποτε κάποιος καλλιτέχνης από οποιοδήποτε μέσο τυχαίνει να αναπαριστά με ακουστικό τρόπο, στο ραδιόφωνο», κάτι το οποίο συνδέει με την *ars acustica* (Whitehead 1992: 253). Αντιθέτως, ραδιοφωνική τέχνη είναι «το αυτόνομο εξηλεκτρισμένο παιχνίδι σωμάτων άγνωστων μεταξύ τους» (ibid.: 262).

Ο Allen S. Weiss, ακολουθώντας κατά κάποιον τρόπο τον Whitehead, εστιάζει και αυτός στην επικοινωνία που εγκαθιδρύεται μεταξύ δημιουργού και ακροατή, στο πλαίσιο πάντα που θέτει το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο:

Βρίσκουμε εδώ τις διακριτές διαφορές μεταξύ της ηχητικής τέχνης (όπως της «*roésie sonore*») και της ραδιοφωνικής τέχνης. Οι υλικές προδιαγραφές της ραδιοφωνικής τέχνης βασίζονται σε: (1) μια απαραίτητη ηλεκτρονική διαμεσολάβηση· (2) την πιθανή αμεσότητα της εκπομπής («ζωντανό» ραδιόφωνο)· (3) το γεωγραφικό εύρος μετάδοσης, που επιτρέπει τη διεύθυνση ακόμη και στις πιο οικείες σφαίρες του ιδιωτικού μας κόσμου. Ο πραγματικός τόπος της ραδιοφωνικής τέχνης δεν βρίσκεται στην απλή ύπαρξη ενός ηχογραφημένου ηχητικού αντικειμένου, αλλά περισσότερο στον τρόπο που αυτή η ακουστική κατασκευή εγκαθιδρύει μια σχέση μεταξύ ενός αόρατου (και ίσως νεκρού!) δημιουργού και ενός εξίσου αόρατου και συνήθως ανώνυμου (αλλά ας ελπίσουμε ζωντανού!) ακροατή. (Weiss 1995: 79-80)

Η Jacki Apple, τέλος, επισημαίνει τη διαφορετική διαχείριση του ραδιοφωνικού υλικού από τη ραδιοφωνική τέχνη, θεωρώντας πως αυτή πλησιάζει περισσότερο στα κινηματογραφικά, παρά στα θεατρικά πρότυπα. Για την Apple, «[τ]ο κείμενο, η μουσική και ο ήχος είναι ισότιμα στοιχεία» και «το ραδιόφωνο μπορεί να χρησιμοποιήσει τους ήχους ως γλώσσα» (Apple 1993: 307). Επιπλέον, δεν παραλείπει να αναφερθεί και στις πολιτικές διαστάσεις της ραδιοφωνικής τέχνης, την οποία συνδέει με τον εκδημοκρατισμό τόσο των μέσων επικοινωνίας, όσο και της τέχνης.

Η ραδιοφωνική τέχνη είναι ηχητική τέχνη για ραδιοφωνική μετάδοση. Είναι μία εγγενώς μεταμοντέρνα μορφή –η σύγκλιση της κουλτούρας των μέσων και των καλλιτεχνικών ιδεών, της ιστορίας, της μνήμης, και της μυθοπλασίας, του δημόσιου και του ιδιωτικού χώρου. Είναι ένα περιβάλλον, στο οποίο εισέρχεται και πάνω στο οποίο ενεργεί ο καλλιτέχνης, ένας τόπος όπου ποικίλες φωνές συναντώνται, διαλέγονται και συγχωνεύονται. Είναι ένα μέσο διαπλανητικού ταξιδιού. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι ένας τρόπος για να εισαχθεί στα μέσα μαζικής επικοινωνίας η εκδοχή της πραγματικότητας που ανήκει στον καλλιτέχνη. [Η ραδιοφωνική τέχνη] εκδημοκρατίζει την κατανάλωση τέχνης. (Apple 1993: 308)

Πράγματι, στο πλαίσιο του *New American Radio*, παρουσιάστηκαν ραδιοφωνικά έργα μιας ευρείας ποικιλίας, που αντικατοπτρίζουν το πνεύμα του πειραματισμού. Το γεγονός ότι διατηρήθηκε το αρχείο του και υπάρχει ακόμη, είναι σημαντικό για τη μελέτη αυτής της προσπάθειας, αλλά και σαν παρακαταθήκη για τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Επίσης, η περίοδος 1987-1998 συμπίπτει με την περίοδο μετάβασης από την αναλογική στην ψηφιακή εποχή, οπότε και το υλικό που περιέχει έχει ενδιαφέρον από αυτή την άποψη, διότι αρκετά έργα είναι υβριδικά (αναλογικά-ψηφιακά).

Ενδεικτικά θα αναφερθούμε παρακάτω σε ορισμένα από αυτά τα έργα (ο κατάλογος περιέχει περίπου 170 ολόκληρα έργα). Το [Terra dell' Immaginazione](#) είναι ένα ραδιοφωνικό έργο της Helen Thorington, που μεταδόθηκε στο πλαίσιο του *New American Radio* το 1990. Με την πρώτη ακρόαση του έργου γίνεται σαφές

ότι πρόκειται για ένα «μονοδιάστατο» έργο, το οποίο δηλαδή κινείται μόνο στη διάσταση της *ηχοπλαισίωσης*. Ωστόσο, μέσα στη διάσταση αυτή αναπτύσσει πολλές διαφορετικές ηχητικές ροές, οι οποίες υπερτίθενται με διάφορους τρόπους. Το έργο λειτουργεί ως ένα είδος ηχητικής εξερεύνησης, που ακολουθεί μια πορεία χωρίς συγκεκριμένο στόχο. Επίσης, η αργή εξέλιξη του έργου και η στερεοφωνική τοποθέτηση και κίνηση του μικροφώνου, δίνουν την εντύπωση σε κάποια σημεία ότι ο ακροατής στέκεται σε κάποιον χώρο και κάνει ένα είδος εξερευνητικής ακρόασης, όχι διαφορετικό από αυτό που κάνει το εξερευνητικό βλέμμα σε έναν άγνωστο χώρο. Εξ άλλου η Thorington συνέθεσε το έργο αρχικά ως μια ηχητική εγκατάσταση για μια παραποτάμια σπηλιά στη Ματέρα της Ιταλίας, χωρίς να την έχει ακόμη δει. Επίσης, το γεγονός ότι το έργο είναι ένα σχεδιασμένο και όχι ένα ηχογραφημένο ηχοτόπιο, δίνει άλλο νόημα στην αναφορικότητα. Δεν έχει την έννοια της αποτύπωσης της πραγματικότητας, αλλά ξεκάθαρα της σύνθεσης μέσω της *αναφορικής* νοηματοδότησης. Με άλλα λόγια, μέσω της *αναφορικής* νοηματοδότησης που δίδεται στους ήχους, οργανώνεται αφηγηματικά και το έργο. Το έργο είναι κατασκευασμένο ως αφήγηση μη σημασιολογική, αλλά βασισμένη στους αναφορικούς κώδικες. Κεντρικό ρόλο σε αυτή την αφήγηση έχει η ηχητική ροή της «κωπηλασίας», που σηματοδοτεί την εξερεύνηση και τη μετάβαση από έναν τον έναν χώρο στον άλλο, καθώς και την συνεκδοχική συμπαράδηλωση του «κωπηλάτη» ως ανθρώπινης παρουσίας και αφηγητή.

Το *Shake Rattle Roll* είναι ένα έργο του Gregory Whitehead (1993). Με την πρώτη ακρόαση του έργου γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα έργο που χρησιμοποιεί πολλά υλικά και έχει αρκετά γρήγορες εναλλαγές. Ωστόσο, γρήγορα μπορούμε να αντιληφθούμε κάποιες συνθήκες οριοθέτησης, όπως τον ήχο του κουμπιού του μαγνητοφώνου ή άλλα αφηγηματικά στοιχεία, όπως το επανερχόμενο «Shake Rattle Roll», το οποίο συνοδεύεται πάντα από ποικίλα άλλα δομικά στοιχεία, που και εκείνα με τη σειρά τους αποκτούν τον ρόλο μοτίβου μέσα στο έργο. Με άλλα λόγια, ο Whitehead μπορεί από τη μία να μη χρησιμοποιεί μία συμβατική αφηγηματική γλώσσα, από την άλλη όμως αξιοποιεί διαρκώς τα ίδια υλικά με διάφορους τρόπους, δίνοντας συνοχή στο έργο του και εγκαθιδρύοντας νέες αφηγηματικές σχέσεις, οι οποίες νοηματοδοτούν το έργο με συγκεκριμένους τρόπους. Επομένως, παρά την πολυπλοκότητα του έργου, ο ακροατής είναι σε θέση να παρακολουθήσει κάποιες *ηχητικές ροές*, αν και είναι αρκετά διακοπόμενες, διότι αυτές περιέχουν τα ίδια ή παρόμοια υλικά και αναλαμβάνουν συνήθως τις ίδιες λειτουργίες.

Συνεπώς, το έργο διατηρεί από την αρχή ως το τέλος έναν σταθερό εννοιολογικό πυρήνα και η αυξημένη χρήση του *σημασιολογικού* επιπέδου *σημασιοδοτικότητας* βοηθάει στην ποιητική μετάδοση αυτού του πυρήνα στον ακροατή. Παρότι η *ανθρώπινη φωνή* χρησιμοποιείται με πολλούς διαφορετικούς τρόπους (ομιλία, τραγούδι, απαγγελία, επεξεργασμένη) καταφέρνει να γίνει το επίκεντρο μιας υπαρξιακής αναζήτησης, η οποία τελικά καταλήγει στο ίδιο το πρότυπο του ραδιοφώνου, που την τοποθετεί σε κυρίαρχη θέση. Ο ακροατής σε αυτό το έργο καλείται να αντιληφθεί το ίδιο το πρότυπο της ραδιοφωνικής ακρόασης και να το υπερβεί, ανακαλύπτοντας τη ραδιοφωνική τέχνη. Γι' αυτό τον λόγο ένα μεγάλο μέρος του έργου έχει τη μορφή του «έργου μέσα στο έργο», της «ηχογράφησης μέσα στην ηχογράφηση». Η «κυρίαρχη φωνή», παρ' όλη την κυριαρχία της, απευθύνεται σε κάποιο άλλο ακροατήριο και εμείς ακούμε αποσπάσματα αυτής της διάλεξης. Είναι φανερό από την ηχητική του χώρου ότι δεν βρίσκεται σε ένα στούντιο για να απευθυνθεί σε εμάς. Όλο το έργο είναι, επομένως, σαν μία ραδιοφωνική ακρόαση: περιέχει στοιχεία τυχειότητας, την αναζήτηση στις συχνότητες του ραδιοφώνου, την επιστροφή σε έναν σταθμό που ακούσαμε πάλι. Ως τέτοιο έχει αφηγηματικότητα με έναν τρόπο που σχετίζεται με τη *βιωματικότητα* του ακροατή.

Το *Mental Radio* του Charles Armikhanian (1991) είναι μία σύνθεση που βασίζεται κυρίως σε ηχητικά κολάζ. Χωρίζεται σε 2 μέρη. Το πρώτο ακολουθεί μια αισθητική επανάληψη και υπέρθεσης κάποιων φράσεων, συνεπώς κυριαρχεί κατά κάποιον τρόπο η ανθρώπινη φωνή. Το δεύτερο έχει περισσότερο μουσική αισθητική, που αγγίζει όμως τα όρια της hip-hop κουλτούρας. Ως εκ τούτου, δεν παύουν να υπάρχουν στοιχεία από όλες τις ραδιοφωνικές *διαστάσεις*, αλλά διαμορφώνονται με περισσότερη ρυθμικότητα.

Η Jacki Apple, επίσης, στο *Voices in the Dark* (1991) παρουσιάζει με ποιητικό τρόπο ένα ραδιοφωνικό έργο σε τρία μέρη, που αντλεί πρότυπα τόσο από την ηχητική τέχνη, όσο και από την performance art. Ο τρόπος που γίνεται η αφήγηση συνδυάζεται με ένα μουσικό και ηχητικό υπόβαθρο ως μια συνολική «ραδιοφωνική παράσταση/performance», η οποία λόγω της απόστασης και της *αποσωματοποιημένης φωνής* είναι σε θέση να καθυποβάλλει τον ακροατή. Με άλλα λόγια, εμπεριέχει το είδος της *αύρας* που ενυπάρχει σε κάθε γνήσιο έργο παραστασιακής τέχνης. Θα επανέλθουμε στο *Voices in the Dark* ωστόσο, όταν θα ασχοληθούμε αναλυτικότερα με το περιεχόμενο του έργου στο Κεφάλαιο 11.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Apple, Jacki. (1993). *The Art of Radio*. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Cage, John. (1990). *The Future of Music: Credo*. Στο Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Cage, John. (2004). *The Future of Music: Credo*. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Chávez, Carlos. (1937). *Toward a New Music: Music and Electricity*. New York: Norton.
- Crook, Tim. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. London: Routledge.
- 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.
- 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.
- John Cage Official Website. (n.d.). <https://johncage.org>
- Kahn, Douglas. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Neuhaus, Max. (1994a). [The Broadcast Works: Public Supply. *Zeitgleich Symposium Texts*](#).
- Neuhaus, Max. (1994b). [The Broadcast Works: Radio Net. *Zeitgleich Symposium Texts*](#).
- Papadomanolaki, Maria. (2011). *Radio as the Voice of Community: Locality, Interactivity and Experimentation*. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Perloff, Marjorie. (1987). *Music for Words Perhaps: Reading/Hearing/Seeing John Cage's Roaratorio*. *Genre* 20/3-4: 427-462.
- Roussin, Rena. (2018). *Hearing and Seeing (Beyond) Finnegans Wake: Roaratorio and the Revitalization of Cage's and Cunningham's Experiential Aesthetic*. *Musicological Explorations* 15: 45-68.
- Staub, Ian Matthew. (2010). *Redubbing the Underground: Cassette Culture in Transition*. BA Thesis. Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Strauss, Neil. (1992). *Putting the Net Over Networking*. Στο James, Robin (επιμ.). *Cassette Mythos*. Brooklyn: Autonomedia.
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University 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.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Apple, Jacki. (1993). *The Art of Radio*. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Cage, John. (2004). *The Future of Music: Credo*. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- 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.
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University 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.

Κεφάλαιο 6

Η ραδιοφωνική τέχνη στον Καναδά

Σύνοψη

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης στον Καναδά κατά τη διάρκεια της περιόδου 1945-1995. Στον Καναδά, η ραδιοφωνική τέχνη επηρεάστηκε από το κίνημα της Ακουστικής Οικολογίας, οπότε εδώ συναντάμε πολλά έργα με προσανατολισμό το ηχοτόπιο. Από την άλλη, υπήρχαν επιρροές και από το κίνημα των Διαμέσων (*Intermedia*), μέσα από το οποίο αναπτύχθηκαν συνεργασίες με άλλες χώρες και ιδιαίτερα με την Αυστρία. Τη δεκαετία 1985-1995, στο πλαίσιο της γενικότερης διεθνούς ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης, διοργανώνονται πολλά προγράμματα και συνέδρια με κυριότερο το «Radio Rethink» στο Banff το 1992.

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαια 3, 4 και 5

6.1 Glenn Gould και *Solitude Trilogy*

Ο Καναδάς αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους χώρους ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης. Το ραδιόφωνο στον Καναδά είχε εξ αρχής μεγάλη σημασία και αποτέλεσε (μαζί με τον σιδηρόδρομο) έναν παράγοντα εθνικής ολοκλήρωσης (Berland 1994: 39-40). Ως πρώτο έργο ραδιοφωνικής τέχνης θεωρείται το πειραματικό ντοκιμαντέρ του Glenn Gould *The Idea of North* (1967), το οποίο μαζί με τα *The Latecomers* (1969) και *The Quiet in the Land* (1977) αποτελεί μια τριλογία (*Solitude Trilogy*). Τα έργα του Gould χρησιμοποιούν αντιστικτικές τεχνικές και έχουν μια μουσική αντίληψη χειρισμού του ραδιοφωνικού υλικού.



Εικόνα 6.1 Ο Glenn Gould. (Πηγή: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Glenn_Gould_1.jpg)

Το *The Idea of North* ξεκινά με μια περίπλοκη πολυφωνία ανθρώπινων φωνών, που εισάγουν σταδιακά τα πρόσωπα του ντοκιμαντέρ, αλλά εξελίσσονται με αντιστικτική λογική, ως μια σαφής αναφορά στην

προτίμηση του Gould στην εκτέλεση των πολυφωνικών έργων του Bach. Αυτή η αντιστικτική λογική δίνει αμέσως μια μουσική λογική στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*, που παύει να νοηματοδοτείται σε ένα αυστηρά σημασιολογικό πλαίσιο.

Το έργο γενικά δομείται από 4 φωνές, που λένε προσωπικές ιστορίες, και έναν αφηγητή. Αυτές οι φωνές γενικά εναλλάσσονται και υπερτίθενται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό και έχουν οργανωθεί γύρω από συγκεκριμένες θεματικές, π.χ. «κοινωνικές σχέσεις» από το 19'00'' ως το 22''50''. Η *ηχοπλαισίωση* υπάρχει ως υπόβαθρο με ήχους τρένου και σταθμών τρένου, καθώς το έργο περιγράφει ένα ταξίδι στον καναδικό Βορρά. Η διάσταση της *μουσικής* εμφανίζεται, επίσης, στο υπόβαθρο προς το τέλος του έργου (από το 50' και μετά): πρόκειται για την τελευταία κίνηση της 5^{ης} Συμφωνίας του Sibelius. Αντικαθιστά την *ηχοπλαισίωση* και, καθώς οι ήχοι τρένου σταματούν, αρχικά ακούμε μόνο τη *μουσική* σε πρώτο πλάνο και ιδιαίτερα την εισαγωγή της κίνησης που είναι αντιστικτικής υφής, κάτι που μας συνδέει με την υφή της διάστασης της *ανθρώπινης φωνής* μέχρι εκείνο το σημείο. Στη συνέχεια περνάει στο υπόβαθρο και μέχρι το τέλος της συνοδεύει την τελευταία εκφώνηση του αφηγητή. Η επιλογή του μουσικού έργου, εκτός από τη σύνδεση με την αντιστικτική υφή της εισαγωγής, έχει να κάνει και με τον συνθέτη, τον Sibelius, ο οποίος ως εκπρόσωπος της Φινλανδικής Εθνικής Σχολής συμπαραδηλώνει τον Βορρά.

Η αντιστικτική λογική υπάρχει και στο *The Latecomers*, αλλά εδώ οι ήχοι τρένου έχουν αντικατασταθεί από ήχους θάλασσας και ανέμου. Το *The Quiet in the Land* έχει ένα περιπλοκότερο υπόβαθρο, το οποίο βασίζεται στους ήχους μιας τυπικής Κυριακής: καμπάνες, πλήθος, εκκλησιαστικός ύμνος, gospel. Και εδώ όμως οι ανθρώπινες φωνές πότε έρχονται σε αντίστιξη και πότε εναλλάσσονται.

6.2 Ραδιοφωνική τέχνη και ακουστική οικολογία

Ωστόσο, οι πειραματισμοί, οι οποίοι έφεραν και την άνθιση της ραδιοφωνικής τέχνης στον Καναδά δεν ξεκίνησαν από το κρατικό ραδιόφωνο, αλλά από κοινοτικούς και πανεπιστημιακούς ραδιοφωνικούς σταθμούς. Στα πλαίσια αυτών των σταθμών, οι καλλιτέχνες είχαν περισσότερες ευκαιρίες να αξιοποιήσουν καλλιτεχνικά το ραδιόφωνο και γενικότερα περισσότερη πρόσβαση. Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι διακρίνουμε δύο βασικές αφετηρίες για την ανάπτυξη της ραδιοφωνικής τέχνης, τις οποίες και θα διερευνήσουμε χωριστά, αν και δεν βρίσκονταν σε απομόνωση μεταξύ τους. Η πρώτη συνδέεται με το κίνημα της ακουστικής οικολογίας και η δεύτερη με το κίνημα των Intermedia και την εννοιολογική τέχνη.

6.2.1 Soundscapes of Canada

Το 1974, με βάση το World Soundscape Project μεταδόθηκαν από το ραδιόφωνο 10 ραδιοφωνικές συνθέσεις με τίτλο *Soundscapes of Canada*, οι οποίες «εξερευνούσαν νέες διαστάσεις του ραδιοφωνικού μέσου» και είχαν ως στόχο «να υποκινήσουν τη συνειδητοποίηση από μέρους των ακροατών του ήχου και της αντίληψής του, με την ελπίδα ότι θα ενδιαφερθούν θετικά και εποικοδομητικά για το δικό τους ηχητικό περιβάλλον».⁴³ Έκτοτε ένα μεγάλο μέρος της καναδικής ραδιοφωνικής τέχνης βασίζεται στο ηχοτοπίο.

Οι τίτλοι και το ειδικότερο περιεχόμενο αυτών των 10 εκπομπών-συνθέσεων, που δημιουργήθηκαν από την ομάδα του R. Murray Schafer φαίνονται παρακάτω στον πίνακα 6.1 (βλ. επόμενη σελίδα). Ο Schafer ήταν ο εμπνευστής της Ακουστικής Οικολογίας και πολλοί από τους μαθητές και συνοδοιπόρους του προώθησαν την υπόθεση του κινήματος μέσα από τα ραδιοφωνικά τους έργα. Ως αποτέλεσμα η παρακαταθήκη του Schafer επηρέασε γενικά την ηχητική και ραδιοφωνική δημιουργία στον Καναδά μέσω μιας στροφής πολλών συνθετών προς τους ήχους του περιβάλλοντος και προς τη δημιουργική αξιοποίηση ηχοτοπίων.

⁴³ Ολόκληρα τα προγράμματα υπάρχουν στη [Μουσική Βιβλιοθήκη του Canadian Music Centre \(CMC\)](#)

Πίνακας 6.1 Κατάλογος των 10 ραδιοφωνικών εκπομπών που μεταδόθηκαν ως *Soundscapes of Canada*. (Πηγή: <http://www.sfu.ca/~truax/canada.html>)

A/A	Τίτλος Εκπομπής & Συντελεστές	Περιεχόμενο Εκπομπής
I	<i>Έξι Θέματα του Ηχοτοπίου</i> , από τους Barry Truax και R. Murray Schafer	Μια εισαγωγή στο ηχοτοπίο μέσω των θεμάτων: Ρυθμός και Τέμπο, Ambience και Ακουστικός Χώρος, Γλώσσα, Χειρονομίες & Υφές, Το Ηχοτοπίο που Αλλάζει, Σιωπή.
II	Πρώτο Μέρος: <i>Ακρόαση</i> , R. Murray Schafer Δεύτερο Μέρος: <i>Παιχνίδια</i> , Bruce Davis	1. Δραστηριότητα ear-cleaning 2. Περιβάλλοντα παιχνιδιού ως ηχοτοπία.
III	<i>Ηχητικά Σήματα, Βασικοί Ήχοι και Ηχώσημα</i> , από τους Bruce Davis και R. Murray Schafer.	Μια συζήτηση με παραδείγματα από διακεκριμένους ήχους του Καναδά: κόρνες ομίχλης, σφυρίχτρες και σειρήνες.
IV	<i>Ηχώσημα του Καναδά</i> , από τον Peter Huse.	Μια σύνθεση που αναδημιουργεί το ακουστικό προφίλ των ήχων από κοινότητες, που είναι μοναδικοί σε καναδικές τοποθεσίες, από τη μία ακτή στην άλλη.
V	<i>Θερινό Ηλιοστάσιο</i>	Αποσπάσματα από μια 24ωρη ηχογράφιση πεδίου, που τεκμηριώνει τους ημερήσιους κύκλους του φυσικού ηχοτοπίου.
VI	<i>Κατευθύνσεις</i> , από τον Peter Huse.	Μια δια-καναδική πολυφωνική σύνθεση διαλέκτων και προφορών.
VII	Πρώτο Μέρος: <i>Η Χορωδία της Αυγής</i> Δεύτερο Μέρος: <i>Εργασία</i> , μια σύνθεση του Bruce Davis	1. Ένα ρεσιτάλ πουλιών νωρίς το πρωί το θερινό ηλιοστάσιο.
VIII	Πρώτο Μέρος: <i>Ένα Ναυτικό Ημερολόγιο</i> , μια σύνθεση του Barry Truax. Δεύτερο Μέρος: <i>Σχεδιασμός Ηχοτοπίου</i> , από τον R. Murray Schafer.	2. Μια ομιλία με παραδείγματα σχετικά με τον σχεδιασμό του ακουστικού περιβάλλοντος.
IX	<i>Μια Ραδιοφωνική Εκπομπή για το Ραδιόφωνο</i> , από τον Howard Broomfield.	Μια εθνοφωνική σύνθεση από το υλικό του ραδιοφώνου.
X	Πρώτο Μέρος: <i>Σπουδή Ηχοτοπίου</i> , από τον Barry Truax. Δεύτερο Μέρος: <i>Οι Καμπάνες του Percé</i> , από τον Bruce Davis.	1. Μια σύνθεση από ρυθμούς στον χώρο και στον χρόνο. 2. Μια σύνθεση πάνω στους ήχους των καμπανών του Percé, στο Québec.

Ο R. Murray Schafer στο άρθρο του «Radical Radio» αναζητά ένα είδος ραδιοφώνου που θα ακολουθεί τους ρυθμούς της φύσης, ένα «ραδιόφωνο της άγριας φύσης» (*Wilderness Radio*), στο οποίο μέσω μικροφώνων τοποθετημένων σε απομακρυσμένες περιοχές «οι ήχοι του ανέμου και της βροχής, οι φωνές των πουλιών και των ζώων -τα ασημαντα γεγονότα του φυσικού ηχοτοπίου θα μεταδίδονταν χωρίς επεξεργασία στην καρδιά των πόλεων» (Schafer 1990: 210).⁴⁴ Για τον Schafer δεν ήταν απλά ένα ζήτημα οικολογικής αφύπνισης, αλλά και μια πολιτική στάση απέναντι στις πρακτικές του εμπορικού μοντέλου που είχε ακολουθήσει το ραδιόφωνο στην Αμερική.

Και αν το ραδιόφωνο γινόταν μια μορφή τέχνης; Τότε το περιεχόμενό του θα μετασηματιζόταν ολοκληρωτικά. Δεν θα περιστρεφόταν πλέον σαν σκλάβος της τεχνολογίας των μηχανών, μηχανιστικό και χρονικά υπολογισμένο. Δεν θα παλλόταν πλέον με τους σπασμούς της παραγωγής και της κατανάλωσης. Θα υπερέβαινε τα εμπόδια της μηχανοποίησης, θα έπνιγε την οργή των γερακιών και των κυνηγών και θα φίμωνε τις φωνές των εκφωνητών ειδήσεων. [...] Το ραδιόφωνο θα χτυπούσε με νέους ρυθμούς, τους βιόκυκλους όλης της ανθρώπινης ζωής και πολιτισμού, τους βιορυθμούς όλης της φύσης. (Schafer 1990: 214)

⁴⁴ Το άρθρο του Schafer εκδόθηκε αρχικά στο *EAR Magazine* (1987) και επανεκδόθηκε επίσης στο Straus Neil & Mandl Dave (επιμ.). (1993). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

6.2.2 Σημαντικοί καλλιτέχνες

Στο ίδιο πεδίο εντάσσονται και καλλιτέχνες όπως η [Hildegard Westerkamp](#), η οποία συνεργάστηκε επί σειρά ετών με τον κοινοτικό ραδιοφωνικό σταθμό [Co-Op Radio](#) του Βανκούβερ και παρουσίασε μια σειρά εκπομπών με τίτλο *Soundwalking* (1978-1979), στις οποίες μετέφερε στον ακροατή μέσω ενός μικροφώνου ή ακόμα και με σχόλια, ένα ηχοτοπίο, με στόχο οι ακροατές να αποκτήσουν επίγνωση ήχων, τους οποίους δεν έχουν μάθει να προσέχουν. Ειδικά μάλιστα με τη χρήση τεχνικών ηχογράφησης από κοντινή απόσταση, οι μικροσκοπικοί ήχοι ενισχύονται και έτσι ο ακροατής «μπορεί να κατανοήσει ότι ακόμα και αυτοί οι ελάχιστοι αντιληπτοί ήχοι έχουν μια σημαντική θέση στο περιβάλλον [...] και χρειάζονται σεβασμό και προστασία», όπως γράφει η ίδια η Westerkamp (1994: 91). Συνεπώς υπάρχουν τρόποι δημιουργικής αξιοποίησης της *σχιζοφωνίας*⁴⁵ για την επίτευξη στόχων που εμπίπτουν στο πεδίο της ακουστικής οικολογίας. Επίσης, η Westerkamp συνδύασε το ηχοτοπίο τόσο σε ραδιοφωνικά έργα, όσο και σε ηχητικές εγκαταστάσεις.

Για παράδειγμα, στο έργο [Under the Flightpath](#) (1981), η Westerkamp σχολιάζει τα σχέδια δημιουργίας ενός νέου διαδρόμου προσγείωσης στην περιοχή Richmond του Βανκούβερ, σε μια περιοχή ήδη επιβαρυσμένη από τον θόρυβο. Αυτό γίνεται μέσω μιας μη σκηνοθετημένης, τυχαίας συνάντησης και συζήτησης με έναν κάτοικο της περιοχής, την ώρα που η Westerkamp ηχογραφούσε ήχους από το αεροδρόμιο στην ίδια την περιοχή. Τελικά, το νόημα του έργου μεταφέρεται και από τις περί θορύβου συζητήσεις (*ανθρώπινη φωνή*) και από τον θόρυβο τον ίδιο (*ηχοπλαισίωση*).

Τέλος, ένας ακόμη καλλιτέχνης που δραστηριοποιείται στον χώρο είναι ο [Claude Schryer](#), ο οποίος διατυπώνει τις θεωρητικές του σκέψεις για τη ραδιοφωνική τέχνη σε ένα κείμενό του για μια «ραδιοφωνική οικολογία»:

[I]σως η Ραδιοφωνική Οικολογία είναι ένα ισορροπημένο σύστημα ραδιοφωνικής μετάδοσης ζωντανού ήχου, όχι διαφορετικό από ένα νευρικό σύστημα, ένα δίκτυο. [...] Το ραδιόφωνο μπορεί να κουρδίσει το αυτί, να συγκεντρώσει το μυαλό και να αναγεννήσει το πνεύμα. Όμως και το αντίθετο είναι επίσης δυνατό. Κάποιες μορφές ραδιοφώνου είναι προορισμένες να απονεκρώνουν τις αισθήσεις και να καταστέλλουν την ευφάνταστη ακρόαση. [...] Χρειαζόμαστε πιο κυκλικό ραδιόφωνο: ραδιόφωνο που αναπνέει, ραδιόφωνο που μπορεί να συλλάβει [...] τις λεπτές αποχρώσεις, ραδιόφωνο που είναι δια- και δραστικό, ραδιόφωνο που δεν βασίζεται στο ρολόι, αλλά στον χρόνο. [...] Η ακρόαση, η πραγματική *ακρόαση*, απαιτεί να αμφισβητείς και να καταλαβαίνεις τη σχέση μεταξύ μετάδοσης, ακρόασης, ραδιοφώνου και οικολογίας. Χρειάζονται αλλαγές και ρυθμίσεις μεταξύ μετάδοσης και ακρόασης για να δημιουργηθεί μια οικόσφαιρα επικοινωνίας. (Schryer 1992: 18)

Στο πλαίσιο της «ραδιοφωνικής οικολογίας» εντάσσεται και η εκπομπή *Capsules radio écologie* (*Κάψουλες Ραδιοφωνικής Οικολογίας*), που μεταδόθηκε από το *Radio-Canada* με παραγωγό την Héléne Prévost, το 1990. Η εκπομπή είχε ως στόχο να φέρει συνθέτες ηλεκτροακουστικής μουσικής και να τους αναθέσει νέα ραδιοφωνικά έργα, τα οποία θα έχουν σχέση με την ακουστική οικολογία. Ανάμεσα στα έργα που παρουσιάστηκαν, ο Claude Schryer συνέθεσε τα *Nature du son* (*Η Φύση του Ήχου*), *Pêche* (*Ψάρεμα* – μαζί με τον Christian Calon), *Vagues d'excès* (*Κόματα Υπερβολής*). Στην ίδια σειρά περιλαμβάνονται, επίσης, τα έργα *4 Images* (*4 Εικόνες*) του Jean-François Denis και το *L'incosolable* (*Η απαρηγόρητη*) της Monique Savoie (Schryer 1992).

6.3. Διαμέσα (Intermedia)

Μια άλλη ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη ραδιοφωνική τέχνη, προέρχεται από τον χώρο των *Διαμέσων* (Intermedia), δηλαδή το κίνημα εκείνο το οποίο προωθεί τη συνεργασία και την ταυτόχρονη εξάσκηση των τεχνών και είναι προάγγελος των Τεχνών των Μέσων (Media Arts). Υπάγεται ουσιαστικά στο γενικότερο πλαίσιο που περιλαμβάνει το κίνημα fluxus και την εννοιολογική τέχνη. Οι καλλιτέχνες αυτοί, με αφετηρία κυρίως τη video-art, ανέπτυξαν τη δράση τους σε σχέση με τον ήχο από την πλευρά του εικαστικού

⁴⁵ Ως *σχιζοφωνία* ο Schafer ορίζει τον «διαχωρισμό μεταξύ του πρωτότυπου ήχου και της ηλεκτροακουστικής του αναμετάδοσης ή αναπαραγωγής» (Schafer 2004: 34).

καλλιτέχνη. Ουσιαστικά, ο ήχος και η ηχητική τέχνη ήταν μία άλλη μορφή «γλυπτικής» στον χώρο και η ραδιοφωνική τέχνη εμπεριείχε τα ίδια ζητήματα διεκδίκησης του δημόσιου χώρου των ραδιοκυμάτων, με τα αντίστοιχα ζητήματα διεκδίκησης ενός δημόσιου πραγματικού χώρου, όταν επρόκειτο για την τοποθέτηση ή έκθεση ενός έργου τέχνης.

Επίκεντρο αυτής της κίνησης ήταν από το 1965 το Βανκούβερ, όπου συγκεντρώθηκαν οι καλλιτέχνες γύρω από μία «Ηχητική Γκαλερί». Ωστόσο, ήταν στενές οι επαφές και με το Λος Άντζελες και τη Νέα Υόρκη. Το 1973 ιδρύθηκε από μία ομάδα καναδών καλλιτεχνών το [Western Front](#), ένα μη κερδοσκοπικό κέντρο υποστήριξης καλλιτεχνικών δράσεων στις οπτικοακουστικές και παραστατικές τέχνες, τη λογοτεχνία και τη μουσική το οποίο συνεχίζει τη δράση του μέχρι σήμερα (σαν [Western Front Society](#)). Το κέντρο αυτό υποστήριξε και σημαντικές δράσεις καλλιτεχνών που πειραματίστηκαν με το ραδιόφωνο με πολλούς τρόπους, που συνήθως συμπεριλάμβαναν τον αυτοσχεδιασμό. Για παράδειγμα, από το 1976 ως το 1984 οι Hank Bull και Patrick Ready παρουσίαζαν κάθε εβδομάδα το *H.P. Dinner Show* ζωντανά στο *Co-Op Radio*, «ως ένα έργο σε εξέλιξη» (Grundmann 2007: 201-202).

Σημαντικοί καλλιτέχνες αυτής της ομάδας είναι ο Ian Murray, ο οποίος συμμετείχε σε διάφορες πρωτοβουλίες. Ήταν ο επιμελητής του [Radio by Artists](#), μιας σειράς δέκα ημίωρων εκπομπών με ραδιοφωνικά έργα από εικαστικούς καλλιτέχνες της Fine Art Broadcast Service, με βάση το Τορόντο. Οι εκπομπές ηχογραφήθηκαν και μεταδόθηκαν μεταξύ 1978 και 1980 σε παραγωγή και επιμέλεια του Ian Murray, με αφηγήτριες τις Margaret Dragu και Tanya Rosenberg και μουσική από τους Andrew J. Paterson και Robert Stewart. Οι εκπομπές δεν είχαν ερμηνεία ή σχολιασμό, παρά μόνο μια εισαγωγή στον καλλιτέχνη και το ραδιοφωνικό έργο.

Οι καλλιτέχνες δραστηριοποιήθηκαν τη δεκαετία του 1980 σε όλα τα πεδία της ηχητικής τέχνης και παράλληλα εκδόθηκε η πρώτη σημαντική ανθολογία του είδους (*Sound by Artists*, 1990). Από το Western Front ξεκινούν και οι συνεργασίες με την άλλη πλευρά του Ατλαντικού και συγκεκριμένα με την Αυστρία, που όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο οδήγησαν σε διεθνείς συνεργασίες δημιουργίας τηλεματικών ραδιοφωνικών έργων.

6.4 RADIA 89.9 και άλλα περιβάλλοντα ανάπτυξης της ραδιοφωνικής τέχνης

Επιπλέον, στο Banff Centre for the Arts, άρχισαν από την αρχή της δεκαετίας του 1980 να διοργανώνονται διάφορες δράσεις σε σχέση με το ραδιόφωνο, που οδήγησαν στη λειτουργία του πειραματικού ραδιοφωνικού σταθμού *RADIA 89.9*, ο οποίος λειτουργούσε κατά διαστήματα (*Radio Free Banff*, 1989). Οι πρωτοβουλίες αυτές κορυφώνονται το 1992 με το πλαίσιο ανάπτυξης πρότυπων ραδιοφωνικών έργων *Radio Rethink*, στο οποίο συγκεντρώθηκαν καλλιτέχνες διαφόρων τάσεων στο Banff, παρουσίασαν τα έργα τους, τα οποία έχουν διάφορες κατευθύνσεις (ηχοτοπία, ηχητική εγκατάσταση, πολιτικός ακτιβισμός κ.λπ.), και αντάλλαξαν απόψεις για την ταυτότητα της ραδιοφωνικής τέχνης. Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των πειραματισμών ήταν η αμφισβήτηση και η απομάκρυνση από τα συμβατικά πρότυπα. Οι Daina Augaitis και Mary Anne Moser, στην εισαγωγή του τόμου *Radio Rethink*, που κυκλοφόρησε μετά τη συνάντηση αυτή, επισημαίνουν χαρακτηριστικά:

ένας από τους στόχους πολλών καλλιτεχνών ραδιοφωνικής τέχνης είναι να αμφισβητήσουν τον ημίωρο τύπο (format), την πακεταρισμένη (στυλιζαρισμένη) ραδιοφωνική φωνή και άλλες τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί παράλληλα με τον καταναλωτισμό. (Augaitis & Moser 1994: 1)

Παράλληλα, ενισχύονταν οι επαφές με την άλλη πλευρά του Ατλαντικού και ιδιαίτερα με την Αυστρία, που οδήγησαν σε σημαντικές συνεργασίες και την καθιέρωση της διεθνούς ραδιοφωνικής σκηνης. Περισσότερες λεπτομέρειες για αυτές τις συνεργασίες θα αναφερθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

Εδώ θα αναφερθούμε σε κάποια από τα έργα που παρουσιάστηκαν στο *Radio Rethink* και στη συνέχεια κυκλοφόρησαν και στο CD μαζί με τον ομώνυμο τόμο. Η Westerkamp συνέθεσε το [One Visitor's Portrait of Banff](#), μια σειρά μικρότερων συνθέσεων. Σε μία από αυτές, το *Contours of Silence*, η Westerkamp παρουσιάζει τις αναμνήσεις ενός κατοίκου του Banff, οι οποίες διακόπτονται από ήχους πάγου και χιονιού, δηλαδή στην ουσία ήχους που παραπέμπουν στο ηχοτοπία του Banff. Στο *Banff Razzle Dazzle*, η Westerkamp παίρνει ως αφορμή τις αναμνήσεις του ίδιου κατοίκου σχετικά με τον τρόπο που γίνονταν τα ψώνια τα παλιά χρόνια και τα συγκρίνει με το σήμερα: μας παρουσιάζει το ηχοτοπία ενός σύγχρονου εμπορικού κέντρου του Banff, καθώς

πλέον όλα εδώ έχουν γίνει όπως «οπουδήποτε αλλού στη Βόρεια Αμερική» λόγω του τουρισμού. Η Westerkamp υπερθέτει σε αυτό το ηχοτοπίο ένα λεκτικό παιχνίδι με τις λέξεις “Razzle Dazzle” και τη φράση “we could be anywhere”.

Ο [Christof Migone](#), έχοντας γενικά ακολουθήσει ένα πιο εννοιολογικό πλαίσιο στα έργα του, παρουσίασε στο *Radio Rethink* τα έργα [Sylvian Lecoq #1](#), [Samuel D.](#), [Sylvian Lecoq # 2](#), [Henri Bes](#) και [Henri Müller](#). Πρόκειται για την «ηχητική» μετάφραση των *écrits bruts*, δηλαδή γραπτών που προέρχονται από ανθρώπους που έχουν περάσει τη ζωή τους σε ψυχιατρικά ιδρύματα, όπως τα τεκμηρίωσε ο Michel Thévoz. Ο Migone επιχείρησε αυτή τη μετάφραση μέσω της αξιοποίησης της φωνής του (σε διάφορα λεκτικά και μη λεκτικά επίπεδα) και της τεχνολογίας.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Augaitis, Daina & Moser, Mary Anne. (1994). Introduction. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Berland, Jody. (1994). Toward a Creative Anachronism: Radio, the State and Sound Government. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). (1990). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Schafer, R. Murray. (1990). Radical Radio. Στο Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Schafer, R. Murray. (2004). The Music of the Environment. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Schryer, Claude. (1992). Ecology, Electroacoustics, and Radio. *Musicworks* 53.
- Westerkamp, Hildegard. (1994). The Soundscape on Radio. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). (1994). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). (1990). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Schafer, R. Murray. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

Κεφάλαιο 7

Η ραδιοφωνική τέχνη στην Αυστρία και η δημιουργία της διεθνούς σκηνης

Σύνοψη

Στο έβδομο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι εξελίξεις της ραδιοφωνικής τέχνης κατά την περίοδο 1945-1995 στην Αυστρία, την Ιαπωνία, την Αυστραλία και τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Στην Αυστρία αναπτύχθηκε η τηλεματική παράδοση ραδιοφωνικής τέχνης. Η παράδοση αυτή βασίστηκε στη διεθνή δικτύωση και συνεργασία καλλιτεχνών μέσω των ραδιοφωνικών σταθμών. Τα κυριότερα κέντρα, που βοήθησαν παράλληλα και στη δημιουργία της διεθνούς σκηνης, ήταν η εκπομπή *Kunstradio* της Αυστριακής Ραδιοφωνίας και το *Western Front* από το Βανκούβερ του Καναδά. Παράλληλα, η ραδιοφωνική τέχνη άρχισε να αναπτύσσεται στην Ιαπωνία με το κίνημα *mini-FM*, στην Αυστραλία και στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαια 3, 4, 5 και 6

Η Αυστρία, με επίκεντρο τη ραδιοφωνική εκπομπή *Kunstradio – Radiokunst*, εκπροσωπεί μαζί με τον Καναδά τη μορφή ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία βασίζεται περισσότερο στον επικοινωνιακό σχεδιασμό και λιγότερο στην ηχητικότητα. Οι ρίζες αυτής της «τηλεματικής» παράδοσης βρίσκονται στις ομάδες των εικαστικών καλλιτεχνών και ιδιαίτερα εκείνων που πειραματίστηκαν με τη *video-art*.

Στο παρακάτω κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με αυτή την πλευρά της ραδιοφωνικής τέχνης μέχρι την αρχή της «ψηφιακής» εποχής, δηλαδή τη διοργάνωση του πρώτου προγράμματος δημιουργίας ψηφιακών ραδιοφωνικών έργων το 1995 (*Horizontal Radio*).

7.1 Η ραδιοφωνική τέχνη στην Αυστρία ως το 1987

Τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, και παρ' ότι υπήρχαν αρκετοί και σημαντικοί δημιουργοί ραδιοφωνικών έργων (*neues Hörspiel*), δεν αναπτύχθηκε στη συντηρητική Αυστριακή Ραδιοφωνία κάποιο στούντιο αντίστοιχο με τα γερμανικά. Οι δημιουργοί αυτοί (όπως ο Ernst Jandl και ο Gerhard Rühm) έβρισκαν διέξοδο στα στούντιο της Γερμανίας μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 (όταν ο Rühm ανέπτυξε τη «ραδιοφωνική ποίησή» του) ([Grundmann 2000](#)). Η σύνδεση της ραδιοφωνικής τέχνης με την Αυστριακή Ραδιοφωνία ήρθε μέσω μιας εκπομπής για τη σύγχρονη τέχνη (*Kunst heute*, 1976) (*Η Τέχνη σήμερα*), την οποία παρουσίαζε και επιμελούνταν η Heidi Grundmann και στην οποία ενσωματώθηκε από το 1977 μία ενότητα για μετάδοση ηχητικής τέχνης από κασέτες που έστελναν καλλιτέχνες (*Kunst zum Hören, Τέχνη για Ακρόαση*) ([Grundmann 2007: 203](#)). Επομένως, εξ αρχής η Αυστριακή Ραδιοφωνία απέκτησε μεγαλύτερη σχέση με τις Τέχνες των Μέσων, παρά με το *neues Hörspiel* και την *Ars Acustica*.

Τα βήματα εδώ είναι πιο δειλά σε σχέση με τον Καναδά ή τις Η.Π.Α., καθώς το ασφυκτικό πλαίσιο και το συντηρητικό κατεστημένο της Αυστρίας δεν επέτρεψε άμεσα την ανάπτυξη των νέων πειραματικών μορφών. Ωστόσο, οι διεθνείς επαφές και οι εκθέσεις, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν, βοήθησαν στη δημιουργία του κατάλληλου κλίματος που επέτρεψε στους νέους καλλιτέχνες να διεκδικήσουν χώρο ([Grundmann 2007: 203](#)). Σημαντικός σταθμός σε αυτή την πορεία αποτελεί η διοργάνωση του *Audio Scene 79*, στη Βιέννη, καθώς έδωσε την ώθηση για τη δημιουργία μιας διεθνούς σκηνης τηλεματικής τέχνης με κέντρα τη Βιέννη και το Βανκούβερ. Η Grundmann περιγράφει:

Το 1979 κάποιοι από τους διεθνείς καλλιτέχνες προσκλήθηκαν στη Βιέννη για το διεθνές γεγονός «*Audio Scene 79: ο ήχος ως μέσο εικαστικής τέχνης*,» το οποίο αποτελούταν από μια έκθεση, μια σειρά από παραστάσεις, ένα συμπόσιο και μία από τις ραδιοφωνικές μου εκπομπές.

Ήταν με την αφορμή της Audio Scene 79 που ο Hank Bull επινόησε το Wiencouever ως «μια φανταστική πόλη, η οποία κρέμεται αόρατη στον χώρο μεταξύ των δύο της πόλων: Βιέννη και Βανκούβερ [...]» (Grundmann 2007: 203)

Στο πλαίσιο των [Wiencouever](#), που άρχισαν να γίνονται κάθε χρόνο μεταξύ 1979-1983, πραγματοποιήθηκαν διάφορα έργα, τα οποία περιλάμβαναν τη συνεργασία καλλιτεχνών και την ανταλλαγή κειμένων, εικόνων, βίντεο και ήχων μέσω ταχυδρομείου, φαξ, υπολογιστή, βίντεο ή τηλεφώνου. Το στοιχείο του ήχου ενσωματώθηκε το 1982, με το έργο [Die Welt in 24 Studen – The World in 24 Hours](#) (Ο Κόσμος σε 24 Ώρες), το οποίο οργανώθηκε από τον [Robert Adrian](#)⁴⁶ για την Ars Electronica στο Linz. Καλλιτέχνες και ομάδες από Βιέννη, Φρανκφούρτη, Άμστερνταμ, Bath, Wellfleet, Πίτσμπουργκ, Τορόντο, Σαν Φρανσίσκο, Βανκούβερ, Χονολουλού, Τόκιο, Σύδνεϋ, Κωνσταντινούπολη και Αθήνα (ο Hartmut Geerken) συμμετείχαν, χρησιμοποιώντας κάποιο ή όλα από τα παρακάτω μέσα: Slow Scan TV, φαξ, mailbox υπολογιστή ή ήχο από τηλεφώνου. Κάθε τοποθεσία δεχόταν κλήση από το Linz στις 12.00 τοπική ώρα - έτσι το έργο «έτρεξε» από τις 12.00 το μεσημέρι CET (ώρα Κεντρικής Ευρώπης) στις 27/9, ακολούθησε το μεσημέρι γύρω από τη γη και τελείωσε στις 12.00 το μεσημέρι στις 28/9. (γι' αυτό η Αθήνα και η Κων/πολη συνδέθηκαν τελευταίες).

Ουσιαστικά, όλα αυτά τα έργα, όπως το [Telefonmusik – Telephone Music](#) (1983), το [Kunstfunk](#) (1984) και το [Razionalnik](#) (1987), διερευνούσαν περισσότερο τις δυνατότητες αξιοποίησης των τηλεπικοινωνιακών δικτύων ευρύτερα, παρά αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε ραδιοφωνική τέχνη με την έννοια της ραδιοφωνικής μετάδοσης και μόνο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, συνέβαλαν επιπρόσθετα στην εδραίωση μιας παράδοσης, που δεν βασίζεται στο τελειωμένο έργο τέχνης, αλλά στις συλλογικές διαδικασίες και στη διαμόρφωση της έννοιας του ραδιοφωνικού έργου ως επικοινωνιακής αρχιτεκτονικής.

Τέλος, όλες αυτές οι εξελίξεις οδήγησαν την Grundmann το 1987 να αλλάξει τη θεματική του *Kunst heute* και να εγκαινιάσει μια νέα εκπομπή ειδικά για τη ραδιοφωνική τέχνη (*Kunstradio – Radiokunst*), η οποία συνεχίζεται μέχρι και σήμερα αδιαλείπτως σε εβδομαδιαία βάση.⁴⁷

7.2 Τηλεματικά έργα ραδιοφωνικής τέχνης από το 1987 ως το 1995

Η έναρξη της *Kunstradio* (Δεκέμβριος 1987) συνέπεσε με μία γενικότερη κινητικότητα στον χώρο της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια. Η Αυστριακή Ραδιοφωνία έκτοτε, μέσω της *Kunstradio*, βρέθηκε στην πρωτοπορία της τηλεματικής ραδιοφωνικής τέχνης και ανέλαβε σημαντικές πρωτοβουλίες, με την υποστήριξη και της Ομάδας Ars Acustica της EBU ([EBU Ars Acustica Group](#)) από το 1989. Οι πρωτοβουλίες αυτές έχουν καταγραφεί στο πλουσιότατο [αρχείο της Kunstradio](#), το οποίο είναι ένα από τα σημαντικότερα τεκμήρια της εποχής εκείνης και συνεχίζει να εμπλουτίζεται και να αποτελεί έναν τρόπο τεκμηρίωσης και της σύγχρονης ραδιοφωνικής τέχνης.

Μια αφορμή για συνάντηση και συνεργασία καλλιτεχνών ήταν ο καθιερωμένος θεσμός *Γενέθλια της Τέχνης* (*Art's Birthday*), κάθε 17η Ιανουαρίου, ο οποίος ξεκίνησε το 1989 ως πρωτοβουλία από το Western Front μεταξύ Καναδά και Γαλλίας και από το 1991 έγιναν ένα διεθνές γεγονός, στο οποίο συμμετείχε και η Αυστρία. Στα πλαίσια αυτών των εορτασμών (οι οποίοι συνεχίζονται μέχρι σήμερα) γίνεται ανταλλαγή «δώρων» μέσω των τηλεπικοινωνιακών δικτύων, κάτι που ενισχύει τη διεθνή συνεργασία των καλλιτεχνών.

Επίσης, ένα από τα έργα της *Kunstradio*, το οποίο δείχνει το κλίμα που επικρατούσε την εποχή εκείνη, είναι το [Landscape Soundings](#) του Bill Fontana (1990). Στο συγκεκριμένο έργο-ηχητική εγκατάσταση, οι ήχοι από μικρόφωνα που ήταν τοποθετημένα στους βάλτους του Δούναβη⁴⁸ μεταδίδονταν σε 24ωρη βάση στην καρδιά της Βιέννης για 2 εβδομάδες, ενώ επίσης έγιναν δύο 45λεπτες μίξεις για την *Kunstradio*. Παράλληλα, το σήμα έφτανε στον ραδιοφωνικό σταθμό διαθέσιμο για μετάδοση και σύντομα διάφορες εκπομπές άρχισαν να το χρησιμοποιούν. Τελικά, τα τελευταία πέντε λεπτά μεταδόθηκαν ζωντανά και στα τρία κανάλια της κρατικής ραδιοφωνίας (Grundmann 1994: 136-137).

Επιπρόσθετα, η εκπομπή *Kunstradio* συνεργάστηκε και με το ABC, τη Ραδιοφωνία της Αυστραλίας, και συγκεκριμένα με τη σειρά εκπομπών *Listening Room*, η οποία παρουσίαζε ηχητική και ραδιοφωνική τέχνη. Το 1989 διοργάνωσαν από κοινού το έργο [Simulplay I](#), που ήταν μια ζωντανή διάδραση μεταξύ δύο πόλεων (Linz

⁴⁶ Ο Robert Adrian (1935-2015), канаδικής καταγωγής, έζησε από το 1972 στην Αυστρία και ήταν σύζυγος της Heidi Grundmann.

⁴⁷ Από το 1998 την παραγωγή έχει αναλάβει η Elisabeth Zimmermann.

⁴⁸ Οι βάλτοι είχαν σωθεί λίγα χρόνια νωρίτερα χάρη σε μαζικές διαδηλώσεις, που απέτρεψαν τη δημιουργία ενός υδροηλεκτρικού φράγματος.

στην Αυστρία και Perth στην Αυστραλία). Την ίδια χρονιά, το *Kunstradio* αφιέρωσε, επίσης, μια εκπομπή του στην αυστραλιανή ηχητική και ραδιοφωνική τέχνη με επιλογή κάποιων έργων.

Το 1992, η *Kunstradio* διοργάνωσε σε συνεργασία με τον καλλιτεχνικό σύλλογο [TRANSIT](#) ένα πολυμεσικό έργο με τίτλο [Chipradio](#). Στο *Chipradio* οι ερμηνευτές -Mia Zabelka και Seppo Gründler στο Salzburg, Gerfried Stocker και Waldemar Rogojsza στο Innsbruck και Andres Bosshard και Horst Hörtner στο Dornbirn- συνδέονται μεταξύ τους μέσω υπολογιστή (βίντεο). «Στις πολύ διαφορετικές ζωντανές εμφανίσεις τους “ενοχλούν” ο ένας τον άλλο μπροστά σε κοινό. Οι ζωντανές τους παραστάσεις μεταδίδονταν ταυτόχρονα στο περιφερειακό δίκτυο της Αυστριακής Ραδιοφωνίας και κάποια αποσπάσματα μεταδόθηκαν και στη *Kunstradio*».

Το 1993, ως προέκταση της φιλοσοφίας του *Chipradio*, πραγματοποιήθηκε το [Realtime](#), το οποίο ήταν μια συλλογική σύνθεση. Σε αυτή συμμετείχαν οι Isabella Bordoni, Andres Bosshard, Kurt Hentschläger, Horst Hörtner, Michael Kreihsl, Roberto Paci Dalò, Waldemar Rogojsza, Martin Schitter, Hans Soukup, Gerfried Stocker, Tamas Ungvary και Mia Zabelka. Οι καλλιτέχνες μοιράστηκαν σε 3 κρατικά στούντιο (Innsbruck, Linz και Graz) και δικτυώθηκαν μέσω ραδιοφώνου και τηλεόρασης, ενώ επίσης «ανέπτυξαν και κατασκεύασαν δικές τους διεπαφές σώματος και ρομπότ για να απεικονίσουν τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των συμμετεχόντων που συγκεντρώθηκαν στα τρία κρατικά στούντιο». ⁴⁹ Τα τρία στούντιο διασυνδέθηκαν «σε ένα δίκτυο δεδομένων σε σχήμα δακτυλίου» και το αποτέλεσμα μεταδιδόταν ζωντανά και στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση. Με το [Realtime](#), ουσιαστικά, διερευνήθηκαν διάφορες σχέσεις που προκύπτουν από τη δικτύωση: το ραδιοφωνικό στούντιο με το τηλεοπτικό, οι τρεις χωριστές τοποθεσίες και γενικά όλες οι σχέσεις που προκύπτουν και διαμορφώνουν έναν «ενιαίο, κοινό, δικτυωμένο χώρο». Πρόκειται ουσιαστικά για αυτό που διαμορφώνεται ως ιδέα και θα το δούμε να αναπτύσσεται ιδιαίτερα στη συνέχεια, δηλαδή για τη ραδιοφωνική τέχνη ως την τέχνη του «ηλεκτρονικού χώρου». Μια ιδέα που πρόκειται να προωθήσει ιδιαίτερα η *Kunstradio*.

Τελευταίο στη σειρά αυτών των έργων και ουσιαστικά με την ίδια ομάδα συντελεστών, είναι το [State of Transition](#), το οποίο πραγματοποιήθηκε το 1994. Το *State of Transition* ήταν το πρώτο έργο ραδιοφωνικής τέχνης που αξιοποίησε τη νέα τεχνολογία του παγκόσμιου ιστού (world wide web). Σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε από τους Sodomka/Breindl, x-space, Gerfried Stocker, Horst Hörtner και Norbert Math ως ένα γεγονός που δικτύωνε, μέσω του ραδιοφώνου και του διαδικτύου, δύο εκθεσιακούς χώρους, ο ένας στο Graz και ο άλλος στο Ρότερνταμ. Η δικτύωση αφορούσε τη μετάδοση ήχου, εικόνας, κειμένου και δεδομένων, ενώ για πρώτη φορά έγινε δυνατή η αλληλεπίδραση των χρηστών του διαδικτύου και «συμπεριλήφθηκε εννοιολογικά στο έργο: οι κινήσεις και οι ενέργειες των χρηστών μέσα σε μια περιοχή υπερ-κειμένου (hypertext) πυροδότησαν διαφορετικά συμβάντα στο Graz και το Ρότερνταμ. [Το όλο αποτέλεσμα μεταδιδόταν ζωντανά από τη *Kunstradio*, ενώ το περιεχόμενο του *State of Transition*] επικεντρώθηκε σε έναν θεματικό κόμβο, που περιλάμβανε φαινόμενα, όπως μεταναστευτικές κινήσεις, διαδρομές μεταφοράς, ποσοστώσεις μετανάστευσης, περιοχές διέλευσης, συνοριακές διελύσεις και μεταβατικά στάδια κάθε είδους». ⁵⁰ Το πολυμεσικό αυτό έργο παράλληλα με τις διάφορες αναφορές του στην έννοια της «μετάβασης» (transition), σηματοδοτεί ταυτόχρονα και την «κατάσταση μετάβασης» της ραδιοφωνικής τέχνης προς την ψηφιακή και διαδικτυακή της εποχή (βλ. Κεφάλαιο 8).

Ανακεφαλαιώνοντας ως εδώ, μπορούμε να επισημάνουμε κάποια βασικά στοιχεία της τηλεματικής παράδοσης της ραδιοφωνικής τέχνης. Καταρχάς τα τηλεματικά ραδιοφωνικά έργα βασίζονται στη δικτύωση καλλιτεχνών, επομένως τα έργα που παράγονται είναι συλλογικά. Επομένως, καταργούνται οι έννοιες του επιμελητή/παραγωγού, του δημιουργού, του καλλιτέχνη και, όπως είδαμε και στο *State of Transition*, ακόμη και του κοινού. Επίσης, οι καλλιτέχνες προέρχονται από πολλά διαφορετικά πεδία, δηλαδή εδώ γίνεται μια ώσμωση αισθητικών από την *Ars Acustica*, από τη μουσική, από την ηχητική ποίηση και από τα εικαστικά. Επιπλέον, αξιοποιούνται με νέους και παλιούς τρόπους νέα και παλιά μέσα (ακουστικά όργανα, ηλεκτρονικά, MIDI και στο τέλος ψηφιακά). Τέλος, καταργείται η έννοια του κεντρικού ελέγχου από ένα «κρατικά ρυθμιζόμενο μονόδρομο ραδιοφωνικό μέσο εκπομπής» και στη θέση του δημιουργούνται πολλοί ανεξάρτητοι κόμβοι, που ανταλλάσσουν ελεύθερα υλικό, συνεργάζονται και αλληλεπιδρούν σε ένα προσωρινό δίκτυο, ειδικά φτιαγμένο για το κάθε τηλεματικό έργο (Grundmann 2007: 208). Αποτέλεσμα του παραπάνω μοντέλου «δικτυωμένης» ραδιοφωνικής τέχνης είναι να έχουμε την ανάπτυξη μιας υβριδικής κατάστασης, που εκτός από το «συγχρονικό» ραδιοφωνικό μέσο, στην εφήμερη ροή του, περιλαμβάνει και «ετεροχρονικές» ανταλλαγές αρχείων. Η «ετεροχρονία» ως κομμάτι της ραδιοφωνικής τέχνης θα αναπτυχθεί ακόμη περισσότερο στη συνέχεια με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας (βλ. παρακάτω Κεφάλαιο 8).

⁴⁹ http://kunstradio.at/2004B/03_10_04.html

⁵⁰ http://kunstradio.at/2004B/10_10_04.html

Αυτό που παρατηρούμε σχετικά με όλη αυτή την περίοδο (1987-1995) είναι ότι τελικά, μέσα από τις ωσμώσεις και τις συνεργασίες μεταξύ των καλλιτεχνών, η ραδιοφωνική τέχνη αποκτά μια ξεχωριστή και πολυδιάστατη ταυτότητα, η οποία, ακριβώς λόγω αυτών των συνεργασιών και των ωσμώσεων, καταλήγει σταδιακά να συμπεριλαμβάνει τα πάντα: και την τηλεματική της *Kunstradio* και την *Ars Acustica* του Schöning. Οι συνεργασίες αυτές συνέβαλαν επίσης στη δημιουργία μιας διεθνούς σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης, στην οποία, εκτός από τα βασικά κέντρα παραγωγής που είδαμε ως εδώ (Γερμανία, Η.Π.Α., Καναδάς και Αυστρία) άρχισαν να συμμετέχουν και άλλες χώρες. Παρακάτω θα εξετάσουμε κάποιες από αυτές τις χώρες, δηλαδή αυτές που ανέπτυξαν αρχικά τη δική τους ραδιοφωνική τέχνη και εισήλθαν αυτή την περίοδο με τη σειρά τους στο διεθνές προσκήνιο. Συγκεκριμένα, θα μιλήσουμε για την Αυστραλία, την Ιαπωνία και τις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης.

7.3 Εξελίξεις στην Αυστραλία

Στην Αυστραλία, η παράδοση της ηχητικής τέχνης ξεκινά από την προπολεμική περίοδο, όπως και στην Ευρώπη. Ο Jack Ellitt πειραματίστηκε με την κινηματογραφική ταινία σε ένα είδος πρώιμης *musique concrète*, τη δεκαετία του 1930, ωστόσο τα έργα του δεν προορίζονταν για ραδιοφωνική μετάδοση (Black 2010: 178).

Ο κρατικός σταθμός της Αυστραλίας ABC, με τις προσπάθειες ορισμένων παραγωγών ραδιοφωνικού θεάτρου, προσπάθησε να ανταγωνιστεί το BBC και γενικότερα τους ευρωπαϊκούς σταθμούς και έτσι άρχισε ιδιαίτερα μετά τον πόλεμο να συνεργάζεται με καλλιτέχνες και να δηλώνει συμμετοχή στον διαγωνισμό *Prix Italia*. Το 1959 κέρδισε για πρώτη φορά τον διαγωνισμό με το έργο *Death of a Wombat* (Black 2010: 178).

Στη συνέχεια υπήρξε μία ακόμη νίκη στον διαγωνισμό, αυτή του Nigel Butterley το 1966 με το *In the Head the Fire*, το οποίο ήταν ένα «μουσικό κολάζ». Το 1969, επίσης, το ABC συνεργάστηκε με τον David Ahern για το ραδιοφωνικό του έργο *Journal*, το οποίο συμμετείχε στο *Prix Italia* το 1969. Το *Journal* ήταν ένας ηλεκτρονικός αυτοσχεδιασμός 57 λεπτών για ραδιοφωνική μετάδοση, βασισμένη στο ημερολόγιο του Captain Cook. Επρόκειτο δε για την πρώτη σε πειραματική μορφή στερεοφωνική μετάδοση στην Αυστραλία, η οποία -ελλείψει άλλης τεχνικής δυνατότητας- έγινε σε 2 μονοφωνικές συχνότητες στα ΑΜ ταυτόχρονα: μία για το αριστερό και μία για το δεξί κανάλι (Black 2010: 178).

Το 1970 ο Ahern, ως μαθητής του Stockhausen και επηρεασμένος από την κατάσταση στην Ευρώπη, πρότεινε στο ABC τη δημιουργία ενός στοιχειώδους (για τα ευρωπαϊκά δεδομένα) ηλεκτρονικού στούντιο. Δυστυχώς, η πρότασή του τότε απορρίφθηκε (Black 2010: 178-179).

Παράλληλα, στην Αυστραλία παρουσιάστηκε το κίνημα της «ελεύθερης ραδιοφωνίας», δηλαδή της απελευθέρωσης των ραδιοφωνικών συχνοτήτων από τον κρατικό έλεγχο, ένα φαινόμενο το οποίο παρατηρήσαμε και στην Ευρώπη στο Κεφάλαιο 4. Κάποιοι από τους σταθμούς, οι οποίοι δημιουργήθηκαν, παράνομοι αρχικά και μετά το 1974 με άδειες “community radio”, σχετίστηκαν με την κουλτούρα του DIY, το «κίνημα της κασέτας» και γενικά τη δυνατότητα που ανοιγόταν σε όλο και περισσότερους ανθρώπους να εκφραστούν μέσω του ήχου, λόγω της απλοποίησης και εύκολης διάθεσης της τεχνολογίας. Σημαντικοί σταθμοί, που προώθησαν τον πειραματισμό, ήταν οι 3AR (στη Μελβούρνη) και 2MBS-FM (στο Σύδνεϋ). Ο τελευταίος υπήρξε ένας από τους πρώτους σταθμούς που εξέπεμπαν σε FM (Black 2010: 179).

Το 1976, όταν λειτούργησε ο πρώτος FM stereo σταθμός του ABC στην Αδελαΐδα, ο Andrew McLennan και ο Jaroslav Kovaricek δημιούργησαν μια εξάωρη πειραματική ραδιοφωνική εκπομπή, που μετέδιδε δύο φορές την εβδομάδα από τις 6 το απόγευμα ως τα μεσάνυχτα νέα μουσική, ηχοτοπία, ηχητική ποίηση και ό,τι ήταν καινούριο για το ραδιόφωνο (Black 2010: 179). Η εκπομπή, που ονομαζόταν *360° Shift*, διήρκεσε έναν χρόνο.

Αλλά και εκτός ABC, τη δεκαετία του 1980 άρχισαν να προωθούνται διαφόρων ειδών πειραματισμοί, όπως για παράδειγμα η έννοια του «ραδιοφωνικού σταθμού ως οργάνου», από τον Alessio Cavallaro στην εκπομπή *Contemporary Editions* στον σταθμό 2MBS-FM. Αργότερα (1994) ο dj smallcock (Lucas Abela) αξιοποίησε αυτή την ιδέα, βάζοντας μπροστά στο μικρόφωνο ένα ραδιόφωνο να παίζει τυχαίους σταθμούς και τελικά την ανατροφοδότηση του ίδιου του σταθμού (Black 2010: 180).

Το ABC, τελικά, ίδρυσε ένα Τμήμα Τεχνών υπό τη διεύθυνση του McLennan και των Tony MacGregor, Robyn Ravlich και Martin Harrison το 1984-85. Από το 1988 ξεκίνησε μία τακτική εκπομπή στον *ABC Classic FM*, η οποία ανέθετε σε καλλιτέχνες ηχητικά και ραδιοφωνικά έργα. Ο τίτλος της εκπομπής ήταν *The Listening Room* και ήταν ο βασικός μεσάζων στα μεγάλα προγράμματα δημιουργίας ραδιοφωνικών έργων που πραγματοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1990 σε διεθνές επίπεδο. Δυστυχώς, όπως και πολλές άλλες παρόμοιες εκπομπές ανά τον κόσμο, η εκπομπή αυτή καταργήθηκε το 2003 (Black 2010: 180).

Στο *The Listening Room* προσκλήθηκαν και συνέθεσαν έργα καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο, συνεπώς η εξέλιξη αυτή έφερε την Αυστραλία στη διεθνή σκηνή ραδιοφωνικής τέχνης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του έργου *Pressures of the Unspeakable* του Gregory Whitehead (1992), το οποίο βασίζεται στη διερεύνηση του «κραυγοτοπίου» (screamscape) του Σύδνεϋ. Ο Whitehead έχει εγκαταστήσει για 6 εβδομάδες μια τηλεφωνική γραμμή, στην οποία το κοινό μπορεί να τηλεφωνήσει και να αφήσει την κραυγή του, στο πλαίσιο μιας υποτιθέμενης μελέτης ενός «Ινστιτούτου Σπουδών Κραυγοτοπίου». Ο ίδιος στη συνέχεια φτιάχνει ένα μοντάζ και παρουσιάζει μια εκπομπή, ως «καθηγήτης» (Dr. Scream) του «ινστιτούτου», παρεμβάλλοντας τις διάφορες κραυγές από τα τηλεφωνήματα. Στην ουσία το έργο έχει δημιουργηθεί και από τους ίδιους τους ακροατές. Ο Whitehead απλά διαμορφώνει το αποτέλεσμα του υλικού, που του διατίθεται από «το νευρικό σύστημα του Σύδνεϋ» (Weiss 1995: 83).

7.4 Εξελίξεις στην Ιαπωνία

Στην Ιαπωνία η κυρίαρχη μορφή είναι αυτή του Tetsuo Kogawa, ο οποίος στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ήταν ο εισηγητής και διαμορφωτής του κινήματος mini-FM. Το mini-FM ξεκίνησε ως μία μορφή «ελεύθερου ραδιοφώνου», σε μια εποχή κατά την οποία στην Ιαπωνία η ραδιοφωνία ήταν κρατικά ελεγχόμενη, και εξελίχθηκε σε ένα κίνημα, στο οποίο λειτουργούσαν αμέτρητοι σταθμοί μικρής εμβέλειας (εξ ου και η ονομασία mini-FM), πατώντας σε ένα παράθυρο του νόμου. Ουσιαστικά, δηλαδή, αυτοί οι ραδιοφωνικοί σταθμοί λειτουργούσαν με αυτοσχέδιους πομπούς χαμηλής ισχύος από απλούς ανθρώπους και απευθύνονταν στους κατοίκους της γειτονιάς ή του ίδιου κτιρίου. Βλέπουμε και εδώ ομοιότητες τόσο με το πώς ξεκίνησαν οι ελεύθεροι σταθμοί στην Ευρώπη και την Αμερική, αλλά και με την κουλτούρα DIY.

Την περίοδο αυτή ο Kogawa λειτούργησε τον σταθμό *Radio Home Run*, ο οποίος δεν ακολουθούσε τα συμβατικά επαγγελματικά πρότυπα, αλλά ήταν ένα είδος κοινοτικού και αυθόρμητου ραδιοφώνου.

Σύμφωνα με τον Kogawa,

Το mini-FM άλλαξε τις διαδικασίες επικοινωνίας και προσέφερε παραδείγματα νέων ειδών επικοινωνίας. Όσο το ραδιόφωνο έχει θεωρηθεί ως μέσο επικοινωνίας, ως μέσο για την κυκλοφορία της πληροφορίας από το ένα μέρος στο άλλο, το mini-FM ήταν διαφορετικό. Πώς μπορείς να ορίσεις το ραδιόφωνο που φθάνει σε ένα μικρό ακροατήριο σε μια πολύ περιορισμένη περιοχή; Θα ήταν πιθανό να το ορίσεις ως ένα είδος παραστασιακής τέχνης (performance art). Ίσως η ραδιοφωνική τέχνη να είναι ένας πιο κατάλληλος όρος για το mini-FM. Αλλά δεν είναι αρκετά επαρκής, διότι το mini-FM είναι ακόμη ραδιόφωνο. (Kogawa 1994: 294)

Ο Kogawa αναφέρεται στην αντιγραφή του συμβατικού προτύπου, που έγινε από πολλούς επίδοξους ραδιοφωνικούς «μεταδότες», ωστόσο δεν παραβλέπει και το πολιτικό υπόβαθρο του κινήματος, το οποίο συνδέει με τις θεωρίες του Félix Guattari (μικρο-πολιτική, μοριακή επανάσταση) και την εμπειρία της Ιταλίας από το κίνημα *Autonomia* (Kogawa 1994: 291). Ο Kogawa συνέχισε να δραστηριοποιείται και εμφανίστηκε και στο συνέδριο *Radio Rethink*. Εκεί διοργάνωσε μία διάλεξη για τον τρόπο κατασκευής αυτοσχέδιων ραδιοφωνικών πομπών, δείχνοντας πόσο στη ραδιοφωνική τέχνη εμπλέκεται το καλλιτεχνικό με το πολιτικό.

Ως τα τέλη της δεκαετίας του 1980 περισσότεροι από χίλιοι mini-fm σταθμοί ήταν στον αέρα. Η σειρότητα των ιαπωνικών ραδιοκυμάτων (δύο ραδιοφωνικοί σταθμοί συνολικά τη δεκαετία του 1980) και η αποστροφή προς την ιδέα ότι τα κυρίαρχα μέσα θα απορροφούσαν και θα εμπορευματοποιούσαν την underground κουλτούρα, προετοίμασε το έδαφος για ένα τόσο μεγάλης κλίμακας ξέσπασμα mini-σταθμών. Το “Mini-FM” ανταποκρινόταν στην ανάγκη να εκφράζεται ο καθένας ελεύθερα και να έχει ως επιλογή τη δυνατότητα να μοιραστεί ιδέες, να πειραματιστεί καλλιτεχνικά και να συνδεθεί με μια ομάδα ακροατών. Παρείχε νέους και δημιουργικούς τρόπους επικοινωνίας και κράτησε αποστάσεις από τον ρόλο του ραδιοφώνου ως παγκόσμιου διαμεσολαβητή πληροφοριών. Ο Tetsuo Kogawa, στον απολογισμό του της “Mini-FM” επανάστασης προσθέτει ότι, σε πολλές περιπτώσεις ασυνείδητα, ο mini-σταθμός λειτουργούσε σαν μια μορφή ψυχοθεραπείας μεταξύ ανθρώπων που, για παράδειγμα,

ποτέ δεν έρχονταν αντιμέτωποι με ένα κοινό ή ζευγάρι που ήθελαν να γεφυρώσουν το επικοινωνιακό τους κενό (Paradomanolaki 2011: 74)

7.5 Εξελίξεις στην Ανατολική Ευρώπη

Η Ανατολική Ευρώπη, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ακολούθησε, όπως είδαμε, ένα μοντέλο ραδιοφωνικής οικονομικής λειτουργίας στενά κρατικό, όπως και ήταν και το λογικό για τα κομμουνιστικά καθεστώτα. Επομένως, η ραδιοφωνική τέχνη και γενικά ο πειραματισμός δεν μπόρεσαν να αναπτυχθούν σε αυτό το πλαίσιο στενού κρατικού εναγκαλισμού. Ωστόσο υπάρχουν κάποιες εξαιρέσεις.

Στην Πολωνία, υπήρχε μια χαμένη παράδοση πειραματισμού και καινοτομίας πριν από τον πόλεμο, της οποίας εκπρόσωπος ήταν ο Stefan Themerson. Ο Themerson προσπάθησε να κατασκευάσει ένα όργανο που να συλλαμβάνει και να κάνει μουσική με τα ραδιοφωνικά κύματα και έγραψε και ένα μικρό βιβλίο με τον τίτλο «Οι Δυνατότητες του Ραδιοφώνου» (Hall 2015: 58). Το 1957 ιδρύθηκε στην Πολωνική Ραδιοφωνία το Πολωνικό Ραδιοφωνικό Πειραματικό Στούντιο, το οποίο ήταν ανοιχτό σε συνθέτες τόσο από την Ανατολή, όσο και από τη Δύση. Το γεγονός αυτό προώθησε την κουλτούρα συνεργασίας μεταξύ των καλλιτεχνών, ενώ αργότερα (το 1963) δημιουργήθηκε και ένα δεύτερο ηλεκτροακουστικό στούντιο ανοικτό και σε μη ειδικούς, οι οποίοι μπορούσαν να πειραματιστούν ελεύθερα με τον ήχο (ibid: 59).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της συνεργασίας είναι και η σύμπραξη του Πολωνού καλλιτέχνη Wojciech Bruszewski με τον Γερμανό Wolf Kahlen το 1988. Τότε ξεκίνησε η δημιουργία του ραδιοφωνικού έργου *Radio Ruins of Art*, μια μακράς διάρκειας μετάδοση από έναν σταθμό, τον οποίο έστησαν με τη βοήθεια του Kahlen στο Βερολίνο. Ο σταθμός μετέδιδε 24 ώρες το 24ωρο και ήταν μια φιλοσοφική συζήτηση πάνω στο άπειρο. Η «συζήτηση» γινόταν με τη βοήθεια ενός υπολογιστή που είχε καταχωρημένες σκέψεις διαφόρων φιλοσόφων, οι οποίες συνδυαζόμενες μεταξύ τους παρήγαγαν «νέες σκέψεις». Η μετάδοση ξεκίνησε στις 30 Ιουλίου 1988, με σκοπό να διαρκέσει «στο άπειρο»,⁵¹ τελικά όμως ο σταθμός έκλεισε τον Δεκέμβριο του 1993 με απόφαση του Γραφείου Ταχυδρομείων για να δοθεί η συχνότητα σε έναν εμπορικό σταθμό ([Forgotten Heritage Project Archive](#)).

Πλησιάζοντας προς το τέλος του Ψυχρού Πολέμου, το τηλεματικό έργο ραδιοφωνικής τέχνης *Telefonmusik* (1983) καταγράφεται ως η πρώτη συνάντηση μεταξύ ανατολικού και δυτικού μπλοκ σε επίπεδο ραδιοφωνικών ιδρυμάτων. Στη δημιουργία του έργου αυτού συμμετείχαν καλλιτέχνες από τη Βιέννη, το Βερολίνο και τη Βουδαπέστη (Murin 2006: 71-72). Οι συνεργασίες αυτές συνεχίστηκαν με το *Razionalnik* (1987) και παγιώθηκαν στη συνέχεια, ιδιαίτερα μετά το 1989, την επόμενη περίοδο ανάπτυξης της ψηφιακής εποχής της ραδιοφωνικής τέχνης.

Οι συνεργασίες αυτές βασίστηκαν σε καλλιτεχνικές δράσεις, που προϋπήρχαν ήδη σε κάποιες από τις ανατολικές χώρες, όπως το «[Art-Pool Archiv](#)» των György και Julia Galantai στη Βουδαπέστη, το οποίο ήταν ένας χώρος που ιδρύθηκε το 1979 με στόχο την καταγραφή της μη επίσημης τέχνης. Οι Galantai είχαν ξεκινήσει τις προσπάθειές τους από το 1970, αλλά το 1973 οι Αρχές είχαν κλείσει το στούντιό τους. Ωστόσο, τη δεκαετία του 1980 αρχίζουν δειλά να γίνονται συνεργασίες με τη γειτονική Αυστρία, που εμπεδώνονται μετά το 1989.

Στη Γιουγκοσλαβία, επίσης, ήδη από το 1969 ιδρύθηκε ο φοιτητικός ραδιοφωνικός σταθμός *Radio Student*, ο οποίος τις επόμενες δεκαετίες επικεντρώθηκε κυρίως σε πολιτικά ζητήματα, αλλά και ως γνήσιος και αναγνωρισμένος community radio από το 1974 αγκάλιασε όλη την DIY μουσική σκηνή (Plansak 2011: 231). Ένας αντίστοιχος community radio φοιτητικός σταθμός της πρώην Γιουγκοσλαβίας είναι το επίσης φοιτητικό *Kanal 103*, που εκπέμπει από τα Σκόπια από το 1991 (ibid: 227). Και οι δύο σταθμοί έχουν ενταχθεί στο δίκτυο *Radia*, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω στο Κεφάλαιο 8.

⁵¹ Είχε μάλιστα προβλεφθεί η δυνατότητα αδιάκοπης λειτουργίας του σταθμού μέσω ηλιακών συλλεκτών

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Black, Colin. (2010). An Overview of Australian Radiophonic and Radio Art Practices. *World New Music Magazine* 20:177-181.
- Forgotten Heritage Project Archive: Artworks. (2018). [Radio – Ruins of Art](#).
- Grundmann, Heidi. (1994). The Geometry of Silence. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Grundmann, Heidi. (2000). [Catalogue Text. RE-PLAY: The beginnings of international media-art in Austria](#).
- Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- 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.
- Kogawa, Tetsuo. (1994). Toward Polymorphous Radio. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Murin, Michal. (2006). Radio Art: A Slovak Perspective. Στο Hope, Cat & Marshall, Jonathan (επιμ.). *Sound Scripts: Proceedings of the Inaugural Totally Huge New Music Festival Conference 2005*. Edith Cowan University.
- Papadomanolaki, Maria. (2011). Radio as the Voice of Community: Locality, Interactivity and Experimentation. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Plansak, Mojca. (2011). Slovenia and the Origins of its Community Radio. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University Press.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Black, Colin. (2010). An Overview of Australian Radiophonic and Radio Art Practices. *World New Music Magazine* 20:177-181.
- Grundmann, Heidi. (1994). The Geometry of Silence. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

Κεφάλαιο 8

Η νέα ραδιοφωνική τέχνη

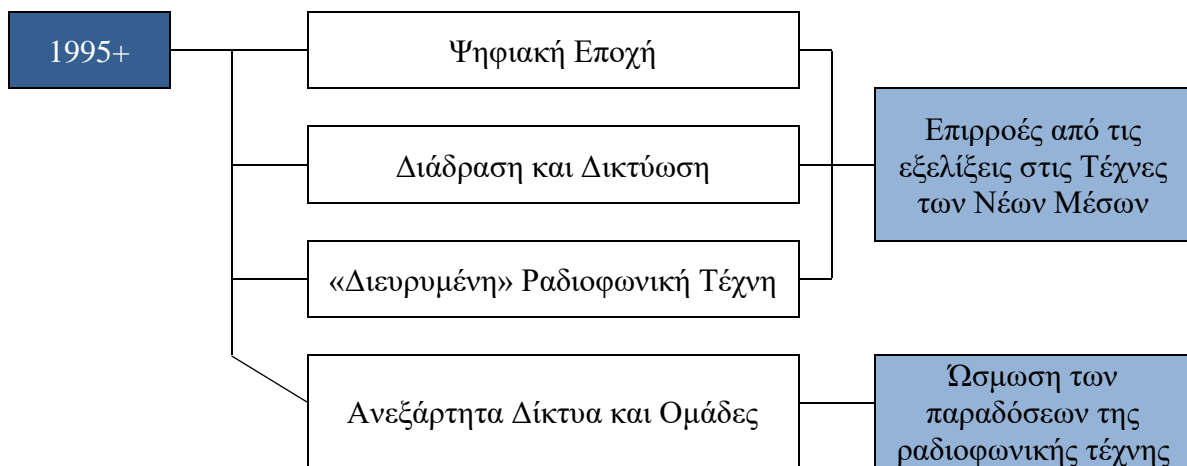
Σύνοψη

Στο όγδοο κεφάλαιο παρουσιάζεται η τρίτη ιστορική περίοδος της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή αυτή που ξεκινάει από το 1995 και φθάνει μέχρι σήμερα. Η ραδιοφωνική τέχνη μετά το 1995 περνάει στην ψηφιακή της φάση. Επομένως, αξιοποιεί τον ψηφιακό ήχο, το διαδίκτυο και γενικά τις τεχνολογίες διαμοιρασμού ήχου και οι δυνατότητες για διάδραση και δικτύωση μεταξύ των καλλιτεχνών ή μεταξύ καλλιτέχνη και ακροατή αυξάνονται. Επίσης, η ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι πλέον υπόθεση των μεγάλων ραδιοφωνικών ιδρυμάτων, αλλά λόγω της προσβασιμότητας στις νέες τεχνολογίες αναπτύσσονται αυτόνομα δίκτυα και ομάδες καλλιτεχνών.

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαια 3, 4, 5, 6 και 7

Μετά το 1995, η ραδιοφωνική τέχνη περνάει σε μια νέα φάση που σηματοδοτείται από την αξιοποίηση της ψηφιακής τεχνολογίας. Η τηλεματική παράδοση αναπτύσσεται ακόμη περισσότερο, καθώς τώρα είναι διαθέσιμα τα εργαλεία που επιτρέπουν την εύκολη δικτύωση καλλιτεχνών και την ανάπτυξη διαδραστικών εφαρμογών. Το ραδιόφωνο επεκτείνεται και σε άλλους χώρους, όπως το διαδίκτυο, καθιερώνοντας την έννοια μιας «διευρυμένης» ραδιοφωνικής τέχνης. Όλες αυτές οι εξελίξεις έχουν έντονες επιρροές από τις Τέχνες των Νέων Μέσων (New Media Arts), γι' αυτό και αναφερόμαστε στην τρίτη αυτή περίοδο ως περίοδο της νέας ραδιοφωνικής τέχνης.



Σχήμα 8.1 Περίγραμμα της τρίτης περιόδου, της νέας ραδιοφωνικής τέχνης (1995 και εξής).

8.1 Η πρώτη εποχή του διαδικτύου (1995-2004)

Μέχρι το 2004, τα κυριότερα προγράμματα ανάπτυξης ραδιοφωνικής τέχνης συντονίζονταν από την Ομάδα *Ars Acustica* της EBU (*EBU Ars Acustica Group*) και την εκπομπή *Kunstradio* της Αυστριακής Ραδιοφωνίας. Σε αυτά συναντήθηκαν καλλιτέχνες από όλη την Ευρώπη, τη Βόρειο Αμερική και την Αυστραλία. Οι ανταλλαγές και οι ακροάσεις γίνονταν αρχικά με τη βοήθεια του λογισμικού RealPlayer, σε μικρές ταχύτητες και φτωχή ποιότητα ήχου, η οποία κάθε χρόνο βελτιωνόταν όσο βελτιωνόταν και η τεχνολογία.

8.1.1 *Horizontal Radio* και *Rivers & Bridges*

Το έργο *State of Transition* (1994) ήταν ο προάγγελος για συστηματικότερες προσπάθειες στη χρήση του διαδικτύου, οι οποίες ξεκινούν ένα χρόνο αργότερα, το 1995, όταν πραγματοποιήθηκε το πρόγραμμα

ραδιοφωνικής δημιουργίας *Horizontal Radio*. Με το πρόγραμμα αυτό περνάμε πλέον σε μια νέα φάση πειραματισμών, όπου η Ομάδα Ars Acustica της EBU αναλαμβάνει κεντρικό συντονιστικό ρόλο. Με αυτό το καθαρά ραδιοφωνικό πρόγραμμα επομένως περνάμε στην εποχή του διαδικτύου και της ψηφιακής τεχνολογίας, ένα πέρασμα που σηματοδοτείται από τα εγκαίνια της ιστοσελίδας της *Kunstradio*: Kunstradio On-line.

Το *Horizontal Radio* (1995) είχε σαν κύριο στόχο να καταργήσει τη συγκεντρωτική δομή του ραδιοφωνικού σταθμού και να πειραματιστεί με άλλες επικοινωνιακές δομές, που θα βασίζονται στην «οριζόντια» δικτύωση σταθμών και στην ανταλλαγή ηχητικού περιεχομένου. Οι σταθμοί που συμμετείχαν προσέφεραν ηχητικό περιεχόμενο, το οποίο στη συνέχεια διαμοιραζόταν σε όλους τους σταθμούς που ήταν δικτυωμένοι. Ο κάθε σταθμός επέλεγε στη συνέχεια τι ήθελε να μεταδώσει. Μπορούσε να μεταδώσει το δικό του ηχητικό υλικό, συνεισφορές άλλων σε ελεύθερη ανάμιξη ή να αναμεταδώσει το σήμα άλλων ραδιοφωνικών σταθμών με τους οποίους ήταν δικτυωμένος.

Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένα 24ωρο συλλογικό έργο τέχνης όπου συμμετείχαν πάνω από 200 καλλιτέχνες και 20 σταθμοί από την Ευρώπη, τη Βόρεια Αμερική και την Αυστραλία (η ελληνική συμμετοχή έγινε μέσω ιταλικού ραδιοφωνικού σταθμού) και με την αξιοποίηση του διαδικτύου και του δικτύου της EBU.

Το 1996 ακολούθησε το *Rivers & Bridges* στην ίδια λογική, πάλι δηλαδή βασισμένο στη δικτύωση σταθμών για ένα 18ωρο, και με βασικούς διοργανωτές την Ομάδα Ars Acustica της EBU και τη *Kunstradio*, αλλά αυτή τη φορά ως μέρος ενός ευρύτερου ειδικού προγράμματος στο πλαίσιο του φεστιβάλ Ars Electronica '96. Στο *Rivers & Bridges* κεντρική ήταν η έννοια της γέφυρας και του ποταμού, που και τα δύο μπορούν να συνδέσουν με διαφορετικό τρόπο. Εδώ η δικτύωση βασίστηκε στην ανταλλαγή υλικού από διαδικτυακές κάμερες (webcams), με ψηφιακά αρχεία ήχου (real-audio) και διαδικτυακή ηχητική μετάδοση (real-audio streaming). Όλα αυτά ήταν προσβάσιμα μέσω μιας διεπαφής (interface) που είχε κατασκευαστεί ειδικά για το πρόγραμμα αυτό και βελτιωνόταν καθ' όλη τη διάρκειά του.

8.1.2 Άλλα προγράμματα ραδιοφωνικής τέχνης μέχρι το 2000

Τέτοια προγράμματα δημιουργίας ραδιοφωνικής τέχνης αυτής της μορφής συνεχίστηκαν μέχρι το 2000, πάντα με τον συντονισμό της Ομάδας Ars Acustica της EBU και με επίκεντρό τους την Αυστριακή Ραδιοφωνία. Κάθε νέο πρόγραμμα εστίαζε σε πειραματισμούς στοχευμένους στην αξιοποίηση κάθε φορά κάποιας διαφορετικής δυνατότητας των νέων τεχνολογιών της εποχής.

Το 1997, στο πλαίσιο του εορτασμού των 10 χρόνων της *Kunstradio*, πραγματοποιήθηκε το πρόγραμμα *Recycling the Future*, σε 4 φάσεις: στην Documenta X, στην Ars Electronica '97, στη LADA (*L'Arte Dell'Ascolto*) και τέλος, στο ORF Kulturhaus. Πρόκειται για το πρώτο πρόγραμμα που βασίζεται στην *πολυχωρική* (on air-on line-on site) προσέγγιση, δηλαδή περιλαμβάνει ταυτόχρονες δράσεις στο ραδιόφωνο με τη μορφή της μετάδοσης, στο διαδίκτυο με τη μορφή της περιήγησης και σε διάφορους (εκθεσιακούς) χώρους, με τη μορφή της παράστασης ή της τοποειδικής εγκατάστασης.

Η αντίστοιχη διοργάνωση της επόμενης χρονιάς, δηλαδή το πρόγραμμα με τίτλο *Immersive Sound* (1998) είναι επίσης ένα «πολυχωρικό» (on air-on line-on site) σύνολο δράσεων που καθιέρωσε καλλιτεχνικά αυτού του τύπου τις παραγωγές. Το *Immersive Sound* ήταν μια ζωντανή εγκατάσταση πολλαπλών επιπέδων που επέκτεινε το έργο *Kunst in der Stadt II* πέρα από τα γεωγραφικά σύνορα της πόλης του Bregenz της Αυστρίας με τη χρήση παλαιότερων και νεότερων τηλεπικοινωνιακών μέσων συνδέοντας την πόλη αυτή με άλλες φυσικές τοποθεσίες στην Αυστρία, τον Καναδά, και την Αυστραλία. Αυτή η εγκατάσταση δεν ήταν έργο κάποιου μεμονωμένου καλλιτέχνη αλλά διαφορετικών ομάδων καλλιτεχνών που εργάζονταν στο Bregenz και ήταν σε μόνιμη επαφή με παρόμοιες ομάδες σε απομακρυσμένες τοποθεσίες. Όλες οι ηχητικές εγκαταστάσεις και τα αρχεία από το *Kunst in der Stadt II*, συμπεριλαμβανομένης της πληροφορίας που προέρχονταν από απομακρυσμένες τοποθεσίες, ήταν πιθανές πηγές υλικού για την εγκατάσταση του *Immersive Sound* που άλλαζε συνεχώς και, επειδή λάμβανε χώρα σε πολλά διαφορετικά επίπεδα πολυμεσικότητας και διαφορετικούς χώρους, μπορούσε να βιωθεί ως χώρος ηχητικής ακρόασης στο Bregenz είτε σαν διαδραστικό κινητό τζουκμποξ κάπου στο Βανκούβερ είτε σαν ραδιοφωνικές εκπομπές είτε ως ασυνήθιστα μηνύματα ασυρμάτου είτε ως ήχος από τον υπολογιστή και ως κείμενο και εικόνα στην οθόνη του κλπ. Έτσι, μια ωριαία εκπομπή μεταδιδόταν καθημερινά από τις 13 ως τις 31 Ιουλίου από το σταθμό *ÖRF 1* με μεταδόσεις από το χώρο ακρόασης του Bregenz μαζί με αναφορές και συνεντεύξεις σχετικές με την όλη αυτή παραγωγή. Στο διαδίκτυο επίσης, μεταδιδόταν διαρκώς για 5 εβδομάδες μια ροή (streaming) από την εγκατάσταση του εκθεσιακού χώρου και από 3 εισερχόμενες αυτόματες ροές (generative streams), που εισέρρεαν χωρίς παύση από την Adelaide, το

Vancouver και το Linz. Την τελευταία εβδομάδα, τη ροή στο διαδίκτυο ανέλαβαν μηχανές με τη μορφή ενός συστήματος παραγωγής ήχου (με το όνομα *Soundpool*), που επεξεργάζονταν το υλικό για τη ροή της διαδικτυακής εγκατάστασης (Grundmann 2007: 209-210)

Την ίδια χρονιά (5 ως 11 Σεπτεμβρίου 1998) πραγματοποιήθηκε το επίσης *πολυχωρικό* (on-air-on line-on site) πρόγραμμα με τίτλο *Static Between the Stations / Ars Radio*, στο πλαίσιο του φεστιβάλ Ars Electronica Festival '98. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα πρόγραμμα, στο οποίο οι καλλιτέχνες έκαναν μίξεις για το ραδιόφωνο και αυτές μεταδίδονταν μαζί με συνεντεύξεις μέσω διαδικτύου, ενώ όταν δεν υπήρχε ζωντανό πρόγραμμα, μεταδιδόταν μια αυτόματη διαδικτυακή εγκατάσταση (*Transfer Problem*). Το καθαρά ραδιοφωνικό κομμάτι (*ARS RADIO*) περιλάμβανε και αυτό μίξεις και άλλο υλικό (συνεντεύξεις κ.λπ.) σχετικό με την Ars Electronica '98. Ο σχεδιασμός του προγράμματος αυτού βασιζόταν σε ένα πιθανό μοντέλο ραδιοφώνου, που προσπαθεί να τονίσει α) την πολιτισμική σημασία του ραδιοφωνικού μέσου στη μεσολάβηση, παραγωγή και διανομή της σύγχρονης τέχνης και του πολιτισμού, καθώς και την έλλειψη πολιτικών παροχών για την υλοποίηση ενός τέτοιου ραδιοφώνου στην Αυστρία και β) την ευελιξία της ροής των ραδιοφωνικών γεγονότων πέρα από το καθιερωμένο μοντέλο δόμησης ενός ραδιοφωνικού προγράμματος υποταγμένου σε αυστηρά καθορισμένα χρονικά πλαίσια.⁵²

Ως συνέχεια των παραπάνω, οργανώθηκε το πρόγραμμα *Sound Drifting: I Silenzi Parlano Tra Loro*, από 1 έως 9/9/1999, στο πλαίσιο του φεστιβάλ Ars Electronica '99, με τη συνεργασία καλλιτεχνών και ραδιοφωνικών σταθμών από την Αυστρία, τη Γερμανία, τη Μεγάλη Βρετανία, τη Γιουγκοσλαβία,⁵³ τον Καναδά και την Αυστραλία. Παράλληλα με τοποειδικές εγκαταστάσεις και ροές στο διαδίκτυο λειτουργούσε μια ραδιοφωνική μετάδοση που ήταν αποτέλεσμα της λήψης και αναδιάρθρωσης ραδιοφωνικών έργων από διάφορα μέρη του κόσμου. Η ραδιοφωνική μετάδοση αυτής της εγκατάστασης γινόταν με διάφορους τρόπους. Στο πανεπιστημιακό ραδιόφωνο της Βαϊμάρης και στην αυστριακή ραδιοφωνία (ÖRF) για παράδειγμα, είχε καταργηθεί ο συμβατικός τύπος ραδιοφωνικής ροής του προγράμματος. Η μετάδοση γινόταν κατ' αναλογία με το "wilderness radio" του Schafer,⁵⁴ όπου το ραδιόφωνο μεταδίδει ήχους που υπάρχουν ανεξάρτητα από αυτό. Μόνο που στην περίπτωση του *Sound Drifting* δεν επρόκειτο για τους ήχους ενός απομακρυσμένου φυσικού ηχοτοπίου, αλλά για την ίδια την ραδιοφωνική «εγκατάσταση».

Από το 1999 ήδη, μια σειρά προγραμμάτων ραδιοφωνικής τέχνης εντάχθηκαν στη συνεχιζόμενη συνεργασία μεταξύ της *Kunstradio* και του Western Front Society υπό τον τίτλο *Wiencouver 2000*. Το αυξημένο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών, η παγίωση ορισμένων συνεργασιών, αλλά και οι δυνατότητες και οι ευκολίες που προσέφεραν οι νέες τεχνολογίες, οδήγησαν σε μια κορύφωση αυτών των προσπαθειών στα χρόνια γύρω από την αλλαγή της χιλιετίας. Ενδεικτικό είναι το έργο *GATEways*, το οποίο βασίστηκε στη διασύνδεση και εξ αποστάσεως αλληλεπίδραση διαφόρων τόπων από όλη την υφήλιο, την ημέρα της εαρινής ισημερίας (21/3/2000). Το project διήρκεσε 30 ώρες, από την ανατολή ηλίου στη Μελβούρνη μέχρι τη δύση ηλίου στο Βανκούβερ και κάποιος μπορούσε να παρακολουθήσει από τον τόπο του (on site), αλλά κυρίως μέσω διαδικτύου (πλοηγούμενος σε οποιαδήποτε τοποθεσία) και ασφαλώς από ραδιοφώνου (το ραδιόφωνο ήταν κάτι σαν το «μεγάφωνο» του project).

Τέλος, το 2000 έγινε και η έκθεση *RE-PLAY*, η οποία είναι η πρώτη που άρχισε να αναζητά συστηματικά την ιστορική τεκμηρίωση της ηχητικής και ραδιοφωνικής τέχνης (και των τεχνών των νέων μέσων γενικότερα) στην Αυστρία και συνδυάστηκε με μία σειρά ραδιοφωνικών εκπομπών στη *Kunstradio*.

8.1.3 Προγράμματα της *Kunstradio* από το 2001 ως το 2004

Παρακάτω θα εξετάσουμε ορισμένα projects που διοργανώθηκαν από τη *Kunstradio*, κατά την περίοδο 2001-2004, παγιώνοντας πλέον αυτήν την τάση της ραδιοφωνικής τέχνης που, με αφετηρία την Αυστρία, βασίστηκε στα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου. Το 2001, στο συμπόσιο *Acoustic.Space.Lab*, το οποίο έγινε σε ένα πρώην σοβιετικό ραδιοτηλεσκόπιο στο Irbene της Λετονίας και περιλάμβανε διάφορα projects ραδιοφωνικής τέχνης, διερευνήθηκε η έννοια του «διευρυμένου ραδιοφώνου» (extended radio), δηλαδή του ραδιοφώνου ως συσκευής επικοινωνίας, καθώς και της δικτύωσής του με τηλεφωνικές γραμμές, κινητά τηλέφωνα και το διαδίκτυο.

Στην ιστοσελίδα του συμποσίου, δημιουργήθηκε και μια ιστορική αναδρομή πρακτικών «διευρυμένου ραδιοφώνου», η οποία ξεκινά από το μανιφέστο *La Radia* των Marinetti και Masnata και υλοποιείται τη

⁵² Εδώ υπάρχει συνέχεια σε σχέση με το *Immersive Radio* και αναφορά στο άρθρο "Radical Radio" του Schafer.

⁵³ Ως Γιουγκοσλαβία το 1999 εννοείται ουσιαστικά η Σερβία και το Μαυροβούνιο.

⁵⁴ Και εδώ γίνεται σαφής αναφορά στο άρθρο "Radical Radio" του Schafer.

δεκαετία του 1980 σε μια σειρά από projects. Ορισμένα από αυτά είναι τα *Kunstfunk* (1984), *Razionalnik* (1987) και *Landscape Soundings* (1990), τα οποία είδαμε στο Κεφάλαιο 7.

Επιπρόσθετα, παρουσιάζονται και δύο έργα του Richard Kriesche, που είναι προπομποί της έννοιας του «διευρυμένου ραδιοφώνου» στο επίπεδο της σύγκλισης των διαφόρων τεχνολογιών επικοινωνίας και της δημιουργικής χρήσης τους. Στο έργο *Radiozeit*, το οποίο παρουσιάστηκε στο συμπόσιο «*With the Eyes Shut*» στο Graz το 1988, ο Kriesche είχε στήσει μια παραβολική κεραία, που λάμβανε σήματα από έναν μετεωρολογικό δορυφόρο. Τα σήματα αυτά μετατρέπονταν σε ήχο, επηρέαζαν ένα sampler το οποίο είχε καταχωρημένη τη «Μικρή Νυχτερινή Μουσική» του Mozart και τέλος, μια ακτίνα που πρόβαλλε εικόνες σε ένα πανί. Ο Kriesche, πίσω από την προβολή, καθισμένος στο μισοσκόταδο με μια λάμπα αναμμένη, διάβαζε ένα κείμενο που είχε τον τίτλο «RadioZeit».

Τρία χρόνια αργότερα, το 1991, ο Kriesche συντόνισε το project *ARTSAT*, το οποίο υλοποιήθηκε με αφορμή την αποστολή του Αυστριακού κοσμοναύτη Franz Viehböck στον διεθνή διαστημικό σταθμό MIR. Στις 6 Οκτωβρίου 1991, κατά τη διάρκεια μιας ειδικής ζωντανής τηλεοπτικής εκπομπής, ο Kriesche μετέδωσε την εικόνα του χεριού του στο διάστημα και αυτή η εικόνα ελήφθη από τον Viehböck στον MIR. Την ίδια μέρα, ο MIR στην τροχιά του γύρω από τη Γη τοποθετήθηκε για λίγα λεπτά σε απόσταση ικανή για ραδιοφωνική επικοινωνία με το Graz. Αυτό έδωσε τη δυνατότητα στον Viehböck να «απαντήσει» στο χέρι του Kriesche, στέλνοντας ένα ραδιοφωνικό μήνυμα στο Graz μέσω ενός ειδικού ερασιτεχνικού ραδιοεξοπλισμού που ονομαζόταν AREMIR. Αυτό το μήνυμα, ή μάλλον ο κώδικάς του, χειραγωγήθηκε και άλλαξε τον ήχο του βαλς «Γαλάζιος Δούναβης», που αποτέλεσε το μουσικό υπόβαθρο της ζωντανής εκδήλωσης στο Graz και στην τηλεόραση -«σαν από το χέρι ενός άορατου μαέστρου». Ταυτόχρονα, οι μουσικές παράμετροι του αλλαγμένου βαλς πέρασαν τη διαδικασία φασματικής ανάλυσης και καταγράφηκαν σε υπολογιστή. Αυτές οι παράμετροι άρχισαν να παίζουν ένα πιάνο και στη συνέχεια πυροδότησαν τις κινήσεις ενός ρομπότ συγκόλλησης, το οποίο έγραφε τον κώδικα από το διάστημα σε έναν υψηλής ποιότητας χαλύβδινο δίσκο διαμέτρου 3,5 μέτρων. Αυτός ο δίσκος εγκαταστάθηκε αργότερα στο Schlossberg στο Graz ως έργο τέχνης σε δημόσιο χώρο. Ο ίδιος κώδικας που είχε εγγράψει αυτόν τον μεγάλο δίσκο μεταβιβάστηκε επίσης σε 10 συνθέτες/μουσικούς/καλλιτέχνες ως βάση για τα σύντομα ραδιοφωνικά κομμάτια ARTSAT. Αυτά τα κομμάτια μεταδόθηκαν από τη *Kunstradio* και έτσι -στο διάστημα- βρέθηκαν ξανά στο υπόβαθρο δεδομένων από το οποίο είχε προέλθει αρχικά ο κώδικάς τους. Η πολυπλοκότητα του εν λόγω project είναι προάγγελος των project, που με απλούστερο τρόπο θα αξιοποιήσουν το διαδίκτυο, αλλά επίσης συνδυάζει μια σειρά από τεχνολογίες επικοινωνίας μετάδοσης στη Γη και στο διάστημα, διευρύνοντας τα όρια της ραδιοφωνικής τέχνης ήδη δέκα χρόνια πριν από το συμπόσιο *Acoustic.Space.Lab*.

Επιστρέφοντας στο 2001, η *Kunstradio* εκείνη τη χρονιά εγκαινίασε τη σειρά *curated by...*, η οποία συνεχίζεται μέχρι σήμερα, διατρέχει δηλαδή όλη την περίοδο από το 2001 ως το 2022. Πρόκειται για μια σειρά προγραμμάτων, τα οποία επιμελούνται διάφοροι καλλιτέχνες για λογαριασμό της *Kunstradio*. Κάθε πρόγραμμα έχει συγκεκριμένη κεντρική ιδέα και καλύπτει μια σειρά ραδιοφωνικών εκπομπών, τις οποίες αναλαμβάνουν διάφοροι καλλιτέχνες, αλλά επιμελείται ένας από αυτούς.

Το 2002, η *Kunstradio* σε συνεργασία με το Western Front διοργάνωσε ένα σύνθετο έργο με τίτλο *...devolve into II..*, το οποίο συνεχίζει την παράδοση των «πολυχωρικών» (on air-on line-on site) έργων, που είχαν προηγηθεί. Πρόκειται για ένα έργο που περιλάμβανε καλλιτεχνικές συνεισφορές από πολλές γεωγραφικές προελεύσεις (Βανκούβερ, Ρίμινι, Linz, Μελβούρνη, Winnipeg, Brighton, Wies (Steiermark) και Ταϊπέι). Βασιζόταν, όπως και τα προηγούμενα, στην ανταλλαγή με διάφορους τρόπους, όπως διαδικτυακές μεταδόσεις εικόνας και ήχου, ραδιοφωνικές εκπομπές, δημοσιεύσεις, αντικείμενα, mail-art⁵⁵, εγκαταστάσεις και παραστάσεις. Επίσης βασιζόταν στη χρήση ήχου, βίντεο, γλυπτικής, κίνησης, κειμένου, φυσικών παρεμβάσεων και κοινωνικών συγκεντρώσεων. Ο διαδικτυακός «χώρος» (on-line) παρείχε τη βάση για ανταλλαγή -συμπεριλαμβανομένων των διαδικτυακών ροών, των ιδεών/εμπνεύσεων και των βιογραφιών των καλλιτεχνών. Ο «χώρος» των ερτζιανών κυμάτων (on-air) περιλάμβανε ραδιοφωνικές εκπομπές, που περιείχαν επίσης μίξεις των διαδικτυακών ηχητικών ροών και των έργων που είχαν προ-ηχογραφηθεί από τους καλλιτέχνες. Ο «χώρος» της γεωγραφικής θέσης (on-site) του έργου τέλος, περιλάμβανε συγκεκριμένες τοποειδικές εγκαταστάσεις και παραστάσεις, που είχαν προγραμματιστεί να πραγματοποιηθούν μεταξύ 17 Ιανουαρίου και 30 Μαρτίου του 2002. Ειδικότερα, ένα από τα έργα με τίτλο *Cadillac Desert*, του Peter Courtemanche, ήταν μια τοποειδική εγκατάσταση προορισμένη ως εννοιολογικό σημείο εκκίνησης για ηχητικές ροές προερχόμενες από τους

⁵⁵ mail-art (ταχυδρομική τέχνη ή τέχνη αλληλογραφίας) είναι μια καλλιτεχνική κίνηση που εστιάζει στην αποστολή μέσω ταχυδρομείου καλλιτεχνικών αντικειμένων μικρού μεγέθους.

άλλους «χώρους». Ως εκ τούτου, τροφοδοτούσε τις διαδικτυακές ροές και ανέπτυξε μια ανταλλαγή μεταξύ του φυσικού χώρου της γκαλερί και των εικονικών τοποθεσιών.

Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Ars Electronica 2002, η *Kunstradio* διοργάνωσε το πρόγραμμα *Radiotopia*, το οποίο συνέχισε να ακολουθεί τη λογική ενός «διευρυμένου ραδιοφώνου», το οποίο συμβαίνει παράλληλα στα ερτζιανά, στο διαδίκτυο και σε κάποιο συγκεκριμένο τόπο (on air-on line-on site). Στο πλαίσιο του *Radiotopia*, δικτυώθηκαν διάφοροι καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο, ενώ το κεντρικό γεγονός ήταν η ολονύκτια εξάωρη μετάδοση με τίτλο *Long Night of Radio Art*, αφιερωμένη στη ραδιοφωνική τέχνη, που είχε ήδη καθιερωθεί από τη δεκαετία του 1990 (10/11 Σεπτεμβρίου 2002).

Τέλος, το 2004, διοργανώνεται από τη *Kunstradio* η σειρά εκδηλώσεων με τίτλο *Re-Inventing Radio*. Η πρώτη φάση (*Re-Inventing Radio I*: 29 Ιουλίου ως 1^η Αυγούστου) περιλάμβανε μια διημερίδα και κάποιες παραστάσεις στο πλαίσιο του φεστιβάλ garage στο Straslund της Γερμανίας. Η δεύτερη φάση (*Re-Inventing II*: 3-7 Σεπτεμβρίου) πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία της *Kunstradio* και του Φεστιβάλ Ars Electronica, με αφορμή τα 25 χρόνια του φεστιβάλ και τα 80 χρόνια του ραδιοφώνου. Περιλάμβανε επίσης μια *Long Night of Radio Art* (3-4 Σεπτεμβρίου), ένα συμπόσιο, έργα διαφόρων καλλιτεχνών που εντάσσονται στην έννοια του «διευρυμένου ραδιοφώνου» (βασισμένα π.χ. στη χρήση GPS, στην αξιοποίηση των χρονικών καθυστερήσεων μιας μετάδοσης, στη ραδιο-αστρονομία κ.α.) και τέλος, μια σειρά εκπομπών της *Kunstradio*, που διερευνούσαν την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης σε 7 επεισόδια (*Historical Series*). Το *Re-Inventing Radio II* αποτέλεσε μία σημαντική τομή στη σειρά των διοργανώσεων αυτών, γιατί ήταν η πρώτη φορά που γινόταν μια τόσο συστηματική έρευνα για την ιστορική ανασκόπηση της ραδιοφωνικής τέχνης, που είχε και σαν αποτέλεσμα την ανακάλυψη και διάσωση σημαντικών τεκμηρίων του παρελθόντος. Παράλληλα ήταν και η πρώτη φορά που η *Kunstradio* μεταδόθηκε στο πρότυπο (format) DOLBY 5.1 παράλληλα με την τυπική μέχρι τότε μετάδοση σε FM stereo και AM.

Πίνακας 8.1 Τίτλοι και περιεχόμενο της ιστορικής σειράς εκπομπών της *Kunstradio*, που μεταδόθηκαν στο πλαίσιο του *Re-Inventing Radio II*. (Πηγή: <http://kunstradio.at/PROJECTS/REINVENTING/index.php?c=7>)

Re-Inventing Radio II / Historische Serie: Radio als Ort, Kontext und Gegenstand von Kunst			
Re-Inventing Radio II / Ιστορική Σειρά: Το Ραδιόφωνο ως Χώρος, Πλαίσιο και Περιεχόμενο της Τέχνης			
Αρ.Επεισοδίου	Τίτλος Επεισοδίου	Έργα που αναφέρονται/παρουσιάζονται	Ημ/νία Μετάδοσης
1	Das Drama der Distanzen (Το Θέατρο των Αποστάσεων)	<i>Le Roi-Lune, L'Arte dei Rumori, Weekend, Cinque Sintesi dal Teatro Radiofonico, Marinentric</i>	5/9/2004
2	Worte in Freiheit (Λέξεις σε Ελευθερία)	<i>Ντανταϊσμός, Brecht, The War of the Worlds, Antonin Artaud</i>	12/9/2004
3	Klingende Objekte (Ηχητικά Αντικείμενα)	<i>musique concrète, Gerhard Rühm, Ars Acustica (Klaus Schönig), John Cage</i>	19/9/2004
4	Zeitgleich (Συγχρονικότητα)	<i>Public Supply I, Radio Net, Radio by Artists, The H.P. Show, Ακουστική Οικολογία, Kunst Heute, Zeitgleich</i>	26/9/2004
5	Eine Kunst ohne Zeit und Raum (Μια Τέχνη χωρίς Χρόνο και Χώρο)	<i>Wiencouver, Die Welt in 24 Studen, Razionalnik, Simulplay, Chipradio, Realtime</i>	3/10/2004
6	Kommunikationsapparate (Συσκευές Επικοινωνίας)	<i>State of Transition, Horizontal Radio, Rivers & Bridges, Recycling the Future, Immersive Sound</i>	10/10/2004
7	La Radia	<i>Immersive Sound, Sounddrifting, WIENCOUVER 2000, devolve into II, curated by, Natural Radia, AUDIOMOBILE, ARTSAT, Radio Astronomy</i>	17/10/2004

8.1.4 Η Ars Acustica από το 1995 ως το 2004

Παράλληλα, στην παράδοση της Ars Acustica συνέχισαν να παράγονται καινούρια έργα και συνέχισαν να λειτουργούν θεσμοί, όπως το Studio Akustische Kunst στην Κολωνία και μία σειρά βραβείων (Hörspielpreis

der Kriegsblinden, Karl Sczuka Preis, Prix Acustica). Επίσης, όπως παρατηρεί η Elke Huwiler, οι πειραματισμοί άρχισαν να περνούν και σε πιο συμβατικά Hörspiele (Huwiler 2005: 49).

Όσον αφορά στο καθιερωμένο από το 1952 βραβείο Τυφλών Πολέμου (Hörspielpreis der Kriegsblinden), όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 4, ήδη από το 1969 (*Fünf Mann Menschen*) άρχισε να αναγνωρίζει το neues Hörspiel μέσα από τις βραβεύσεις του και αυτή η τάση συνεχίστηκε σε κάποιο βαθμό και στις επόμενες δεκαετίες. Έτσι, το 1972 βραβεύθηκε το Ο-Τον *Preislied* του Paul Wühr, το 1973 επίσης το Ο-Τον *Der Tod meines Vater* του Hans Noever, το 1980 το *Der Tribun* του Mauricio Kagel, το 1984 το *Wald. Ein deutsches Requiem* του Gerhard Rühm και το 1986 το *Die Befreiung des Prometheus. Hörstück in neun Bildern* των Heiner Goebbels και Heiner Müller.

Το 1995, στο ξεκίνημα δηλαδή της περιόδου που εξετάζουμε, κάνει την πρώτη εμφάνιση του στα βραβεία ο Andreas Ammer σε συνεργασία με τους FM Einheit και Ulrike Haage με το ραδιοφωνικό έργο *Apocalypse Live*. Το 2002, οι Ammer και FM Einheit βραβεύονται εκ νέου για το έργο *Crashing Aeroplanes (Fasten your seat belts)*,⁵⁶ το οποίο είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ώσμωσης του λογοτεχνικού Hörspiel με τις τεχνικές της Ars Acustica.

Αντίστοιχα, το *Karl Sczuka Preis*, καθιερωμένο από το 1955, άρχισε να βραβεύει έργα ραδιοφωνικής τέχνης από το 1968 (*Was sagen Sie zu Erwin Mauss?* του Paul Pörtner) και συνέχισε με αυξανόμενη τάση στα επόμενα χρόνια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα έργα *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand* του Mauricio Kagel (βραβείο 1970), αλλά και έργα των Franz Mon, Luc Ferrari, Ferdinand Kriwet, Gerhard Rühm και το *Roaratorio* του John Cage. Μετά το 1995 τα βραβεία δίνονται σταθερά σε έργα που ανήκουν στην Ars Acustica και προέρχονται από διάφορες χώρες, όπως για παράδειγμα το *Skeleton in the Museum* του Jon Rose από την Αυστραλία (βραβείο 2004). Στον **Πίνακα 8.2** αναφέρονται τα έργα αυτά με μεγαλύτερη λεπτομέρεια.

Πίνακας 8.2 Κυριότερα έργα Ars Acustica που βραβεύθηκαν με το Karl Sczuka Preis. (Πηγή: <https://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/karl-sczuka-prize-archive-100.html>)

Έτος βράβευσης	Τίτλος έργου	Συνθέτης έργου
1968	<i>Was sagen Sie zu Erwin Mauss?</i>	Paul Pörtner
1970	<i>(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand</i>	Mauricio Kagel
1971	<i>Bringen um zu kommen</i>	Franz Mon
1972	<i>Portrait</i>	Luc Ferrari
1973	<i>Ändere die Welt, sie braucht es</i>	Wilhelm Zobl
1975	<i>Radioball. Hörtext II</i>	Ferdinand Kriwet
1977	<i>Wintermärchen. Ein Radiomelodram</i>	Gerhard Rühm
1979	<i>Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake</i>	John Cage
1982	<i>Wenn zum Beispiel nur einer in einem Raum ist</i>	Franz Mon
1988	<i>Verirrt. Ein Labyrinth</i>	Luc Ferrari
1992	<i>Schliemanns Radio - Hörstück in 12 Protokollen</i>	Heiner Goebbels
1994	<i>Hexenring</i>	Hartmut Geerken
1995	<i>Nah und fern - Radiostück für Glocken und Trompeten mit Hintergrund</i>	Mauricio Kagel
1996	<i>Von den Fahrplänen braucht man nicht zu reden</i>	Franz Mon
1997	<i>Antagonismen</i>	Pierre Henry
1998	<i>Winter Diary</i>	R. Murray Schafer
1999	<i>Topophonia - Hörwerk Nr. 19</i>	Barry Bermange
2000	<i>Mecanica Natura</i>	Caroline Wilkins
2001	<i>Das Couvert der Vögel</i>	Friederike Mayröcker
2002	<i>Il tempo cambia</i>	Stefano Giannotti
2003	<i>Sechs Heidelberger Studien</i>	Asmus Tietchens
2004	<i>Skeleton in the Museum</i>	Jon Rose

Επιπλέον, υπάρχουν τα βραβεία της Ιταλικής Ραδιοφωνίας (RAI) -*Prix Italia*- τα οποία από το 1949 βραβεύουν δημιουργικά έργα σχετικά με το ραδιόφωνο.⁵⁷ Επίσης, από το 1986 έχει καθιερωθεί ο διαγωνισμός *Phonurgia*

⁵⁶ Το *Crashing Aeroplanes* μεταδόθηκε τον Ιούνιο του 2001, αλλά λόγω της θεματολογίας του (αεροπορικά δυστυχήματα) δεν κυκλοφόρησε αμέσως, ύστερα από τα γεγονότα της 11^{ης} Σεπτεμβρίου.

⁵⁷ Αυτή τη στιγμή υπάρχουν τρεις κατηγορίες (Radio Music, Radio Drama, Radio Documentary and Reportage), καθώς και βραβεία για τηλεοπτικές παραγωγές (TV Documentary, TV Drama, TV Performing Arts) και για παραγωγές ειδικά για το διαδίκτυο (Web Fiction, Web Factual, Web Interactive).

[Nova](#), με εμπνευστή τον Pierre Schaeffer, για τη βράβευση «ραδιοφωνικών δημιουργιών», με επίκεντρο αρχικά τη Γαλλία, αλλά αποκτώντας σταδιακά μια διεθνή ακτινοβολία.

Τέλος, το WDR (η Δυτικογερμανική Ραδιοφωνία με έδρα την Κολωνία) καθιέρωσε από το 1988 το βραβείο Prix Acustica για έργα Ars Acustica. Ωστόσο, αυτό το βραβείο σταμάτησε να δίνεται μετά το 2003, την ίδια ακριβώς περίοδο που έπαψαν να λειτουργούν και άλλες κρατικά χρηματοδοτούμενες πρωτοβουλίες, όπως για παράδειγμα η εκπομπή *The Listening Room* στο ABC της Αυστραλίας, αλλά και νωρίτερα το *Audiobox* της RAI. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που οδήγησαν στην αλλαγή του τοπίου στην παραγωγή ραδιοφωνικής τέχνης, και τον εξετάζουμε σε χωριστή περίοδο (στην ενότητα 8.2).

8.1.5 Sonic media art και διαδραστική τέχνη

Η Γερμανία δεν περιορίστηκε στην παράδοση της Ars Acustica, αλλά έχει τη δική της εμπλοκή στη «δικτυακή» ραδιοφωνική τέχνη μέσα από την εργασία της Sabine Breitsameter και συγκεκριμένα το πρόγραμμα *Audiohyperspace* (1998-2008), το οποίο περιλάμβανε μια ιστοσελίδα τεκμηρίωσης της σύγχρονης «διαδραστικής ακουστικής τέχνης των μέσων της εποχής των ψηφιακών δικτύων». Σύμφωνα με την Breitsameter, η ραδιοφωνική τέχνη, στη νέα εποχή, έχει μετατραπεί σε “sonic media art” (ηχητική τέχνη των μέσων), καθώς αξιοποιεί όλα τα πρότυπα των Τεχνών των Μέσων και ιδιαίτερα τις νέες δυνατότητες για διάδραση, οι οποίες αναπτύσσονται χάρη στη νέα τεχνολογία. Ωστόσο, η Breitsameter συνδέει αυτές τις δυνατότητες και τα αισθητικά πρότυπα που τις συνοδεύουν με την πρώιμη ραδιοφωνική τέχνη (Hans Flesch, Bertolt Brecht), κατασκευάζοντας ένα συνεκτικό ιστορικό ιστό (Breitsameter 2007, Rataj 2010).

Ένα από τα έργα που παρουσιάζει η Breitsameter, είναι το [Frankensteins Netz / Prométhée Numérique / Wiretapping the Beast](#) του Ιάπωνα Atau Tanaka, το οποίο ήταν μια ραδιοφωνική σύνθεση βασισμένη σε μια διαδικτυακή εγκατάσταση. Η εγκατάσταση «τρεφόταν» από τους χρήστες, οι οποίοι παρείχαν υλικό στο «τέρας», δηλαδή κείμενο, ήχους ή εικόνες, και στη συνέχεια αυτά τα δεδομένα έμεναν στο σύστημα και επηρέαζαν την εκροή της εγκατάστασης. Επομένως, η Breitsameter θέλει να αποδείξει ότι στη σύγχρονη τέχνη των μέσων δεν υπάρχει πια καλλιτέχνης και κοινό, αλλά συντονιστής και χρήστης, ο ακροατής δηλαδή γίνεται συνδιαμορφωτής του έργου.

8.1.6 Transmission arts μέχρι το 2004

Παράλληλα, στις Η.Π.Α. από το 1997 έχουμε την εμφάνιση του κινήματος των *transmission arts* (τέχνες της μετάδοσης), το οποίο καλεί για την ελεύθερη χρήση των συχνοτήτων από καλλιτέχνες. Επίσης, εστιάζει στην καλλιτεχνική χρήση κάθε είδους ήχου που παράγεται από ηλεκτρομαγνητικές συχνότητες, μια πρακτική που βλέπουμε ιδιαίτερα σε έργα καλλιτεχνών όπως η Anna Friz. Το κίνημα αυτό συσπειρώθηκε γύρω από την κοινότητα «μικρο-μετάδοσης» (microcasting collective) *free103point9*, η οποία συνεχίζει την παράδοση αντίστοιχων προσπαθειών, όπως αυτές του *Radio Berkeley* (βλ. ενότητα 5.4). Ταυτόχρονα, το New American Radio, μετά το τέλος της λειτουργίας του (1998), μεταπήδησε στο διαδίκτυο για να συμπεριλάβει όλες τις τέχνες των μέσων και ιδιαίτερα τις νέες διαδραστικές εφαρμογές τους, ως [turbulence.org](#).

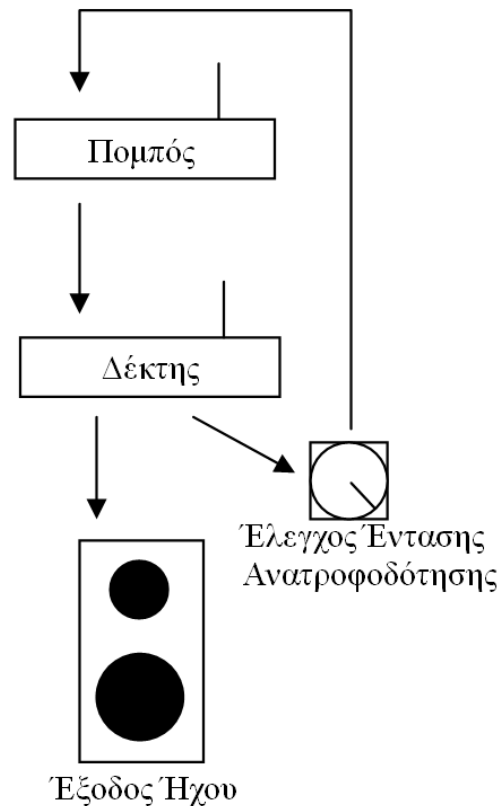
Το κίνημα των *transmission arts* έχει τις πηγές του στη Νέα Υόρκη, όπου το 1997 ιδρύθηκε ένας σταθμός μικρής εμβέλειας (μια μικρο-ραδιοφωνική κολλεκτίβα) από τους καλλιτέχνες Tom Roe, Greg Anderson και Violet Hopkins, ο *free103point9*, ο οποίος το 2002 μεταβλήθηκε σε μια μη κερδοσκοπική καλλιτεχνική οργάνωση. Στο πλαίσιο του *free103point9* διαμορφώθηκε και ο όρος “transmission arts”, που περιλαμβάνει κάθε είδους εγκαταστάσεις και παραστάσεις που σχετίζονται με τα ραδιοφωνικά κύματα, καθώς και με μια «πολιτική» διάσταση που έχει ως βάση της την ελεύθερη και καλλιτεχνική χρήση των ραδιοφωνικών συχνοτήτων.

Σύμφωνα με τον Galen Joseph-Hunter ως *transmission arts* νοείται

μια ποικιλία πρακτικών και μέσων που εργάζονται με την ιδέα της μετάδοσης ή τις φυσικές ιδιότητες του ηλεκτρομαγνητικού (ραδιοφωνικού) φάσματος. Τα έργα μεταδιδόμενης τέχνης (*transmission works*) συχνά εκδηλώνονται ως συμμετοχική ζωντανή τέχνη ή τέχνη βασισμένη στον χρόνο και περιλαμβάνουν, αλλά δεν περιορίζονται σε, ήχο, βίντεο, φως, εγκατάσταση και παράσταση (Hunter 2009, όπως αναφέρεται στο Hall 2015: 101).

Το *free103point9* κατασκευάζει τη δική του ιστορία, που περιλαμβάνει κυρίως έργα που εμπεριέχουν τα στοιχεία της διάδρασης με το κοινό, της αξιοποίησης του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος, αλλά και άλλες πολιτικές προεκτάσεις λογοκρισίας ή απαγόρευσης. Έτσι δεν είναι τυχαίο που στην ίδια συλλογή συναντάμε το *Lindberghflug* του Bertolt Brecht, το *The War of the Worlds* του Orson Welles, το *Pour en finir avec le jugement de Dieu* του Antonin Artaud, το *Imaginary Landscape No.4* του John Cage, το *Telemusik* του Karlheinz Stockhausen (έργο του 1966, που δομείται από ηχογραφήσεις ραδιοφωνικών μεταδόσεων από όλο τον κόσμο), τα τηλεματικά *Die Welt in 24 Studen* και *Telefonmusik* και το *Pressures of the Unspeakable* του Gregory Whitehead.

Το 2001 ο Matthew Burtner υλοποίησε την *Study 1.0 (FM) for Radio Transceiver*. Το έργο βασίζεται σε μια εγκατάσταση, που αποτελείται από έναν πομπό που μεταδίδει ένα σιωπηλό σήμα σε έναν δέκτη και από εκεί πάλι πίσω στον πομπό, δημιουργώντας έναν βρόχο. Ο ακροατής ακούει τον εγγενή θόρυβο που δημιουργείται λόγω αυτής της συνεχούς μεταφοράς και με ένα ποτενσιόμετρο ελέγχει και αυξομειώνει την έντασή του. Εν τέλει «η ανάπτυξη του συστημικού θορύβου μετακινείται από το περιθώριο της μουσικής, δηλαδή από το να είναι υποπροϊόν του μέσου, στο επίκεντρο του μουσικού υλικού. Ακούμε τον συντονισμό της μάντας των FM να αναπτύσσεται μέσα από το θόρυβο, ακούμε τον συντονισμό του ίδιου του μέσου» (Burtner 2005: 3).



Σχήμα 8.2 Η ηλεκτρονική διάταξη για το *Study 1.0 (FM)* με τη διαδρομή του σήματος.
(Πηγή: <https://wavefarm.org/wf/archive/ej1n23>)

Το 2003 ο *free103point9* διοργάνωσε δύο χαρακτηριστικά έργα. Το πρώτο ήταν το *Tune(In))*, στο οποίο οι ακροατές βρίσκονται σε έναν ουσιαστικά σιωπηρό χώρο και φορώντας ακουστικά αναζητούσαν στην μάντα των FM τις συχνότητες του *Tune(In))*, στις οποίες μεταδίδονταν ταυτόχρονα κάποιες παραστάσεις. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης αυτών των παραστάσεων, δηλαδή της επαφής τους με τους καλλιτέχνες, συναντούσαν σε άλλες συχνότητες το περιεχόμενο του συμβατικού ραδιοφώνου και στο ενδιαμέσο άκουγαν και τους ήχους του περιβάλλοντος χώρου (άρα και των άλλων συμμετεχόντων ακροατών που κινούνταν σε αυτόν). Πρόκειται, δηλαδή, για ένα έργο που αξιοποιεί την τεχνολογία μετάδοσης και έχει το στοιχείο της διάδρασης.

Ο Matt Mikas το περιγράφει ως

μια πολυκάναλη, για συγκεκριμένη τοποθεσία, εγκατάσταση ζωντανής παράστασης, ήχου και βίντεο που χρησιμοποιεί συχνότητες FM, εμπλέκει τους ακροατές ως ενεργούς συμμετόχους στη διαδικασία της μετάδοσης και αμφισβητεί τις προκαταλήψεις τους σχετικά με την κοινωνική αλληλεπίδραση στον χώρο της παράστασης. Δημιουργώντας ένα κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο η παράσταση γίνεται και ιδιωτική, προσωπική εμπειρία και μια διαμοιραζόμενη, αναγνωρισμένη επιλογή, οι καλλιτέχνες και τα ακροατήρια συνειδητοποιούν την αλληλεξάρτησή τους και τον ρόλο της φυσικής και αιθέριας αρχιτεκτονικής στη διανομή των τηλεπικοινωνούντων ιδεών. Αυτό δημιουργεί μια ανεξάρτητη κοινότητα διακριτή από τους μονόδρομους κύκλους παραγωγής και κατανάλωσης που είναι εγγενείς στα μαζικά μέσα. (Mikas 2005)

Το δεύτερο έργο, που υλοποιήθηκε το 2003 από το *free103point9*, ήταν το *Radio 4x4*, το οποίο περιγράφεται ως μια «συλλογική παράσταση ραδιοφωνικής μετάδοσης» (collaborative radio transmission performance). Σε αυτό 4 ταυτόχρονες ηχητικές παραστάσεις μεταδίδονταν μέσω πομπών FM σε ραδιόφωνα, τα οποία είχαν τοποθετηθεί σε έναν χώρο. Κάθε ραδιόφωνο ήταν συντονισμένο με μόνο ένα από τα σήματα και το ακροατήριο μετατράπηκε σε ενεργό συνεργάτη της παράστασης, καθώς με τις κινήσεις του ανάμεσα στα τέσσερα σήματα έκανε μια «μίξη» των ηχητικών τροφοδοσιών.

Με παρόμοια λογική, αλλά στην κατεύθυνση της ανάπτυξης στον εξωτερικό χώρο, διοργανώθηκε το *Microradio Sound Walk* το 2004. Το *Microradio Sound Walk* βασίστηκε στη χρήση πολλών πομπών μικρής εμβέλειας, που βρίσκονταν τοποθετημένοι κατά μήκος μιας καθορισμένης διαδρομής και εξέπεμπαν στην ίδια συχνότητα διαφορετικό σήμα. Οι ακροατές, συντονισμένοι πάντα στην ίδια συχνότητα, ακολουθούσαν τη διαδρομή περνώντας από τα σημεία εκπομπής με τη σειρά που επιθυμούσαν και το σήμα που δέχονταν στο ραδιόφωνό τους μεταβαλλόταν καθώς απομακρύνονταν από έναν πομπό και πλησίαζαν σε έναν άλλο. Μέσα από το έργο αυτό γινόταν αξιοποίηση της μικρο-μετάδοσης (δηλαδή της μετάδοσης μικρής εμβέλειας), που ήταν και μέσα στα όρια της νομιμότητας. Παράλληλα, ωστόσο, μπορούσε κάποιος να συνειδητοποιήσει και τους περιορισμούς στην ποικιλία περιεχομένου, την εμπορευματοποίηση και την τυποποίηση που είχε επιφέρει η αντίθετη πρακτική, δηλαδή η ύπαρξη λίγων μόνο ραδιοφωνικών δικτύων που έχουν ισχύ σε Watt, καθώς και σε οικονομικά και πολιτικά μέσα.

8.1.7 Ραδιοφωνική τέχνη και ακτιβισμός

Από την ίδια αφετηρία, δηλαδή αυτή των μικρο-μεταδόσεων, των προσωρινών σταθμών και των έργων που έχουν παρεμβατικό χαρακτήρα στον κοινωνικό χώρο, ξεκινούν και οι καλλιτέχνες που έχουν -εκτός από καλλιτεχνικές- και πολιτικές ανησυχίες, οι οποίες οδηγούν εντέλει σε δράσεις που θα μπορούσαν να θεωρηθούν και ακτιβιστικές.

Σε αυτή την κατηγορία κατατάσσεται η ελεύθερη ραδιοφωνική ομάδα [LIGNA](#), η οποία δραστηριοποιείται από το 1995 με επίκεντρο το Αμβούργο, αλλά και με δράσεις σε άλλες πόλεις, και αποτελείται από τους Ole Frahm, Michael Hüners και Torsten Michaelsen, οι οποίοι ασχολούνται θεωρητικά και πρακτικά με τη ραδιοφωνική τέχνη και εργαζόνταν αρχικά στον μη εμπορικό σταθμό του Αμβούργου [Freies Sender Kombinat \(FSK\)](#).

Το 2002 υλοποίησαν το έργο [Radio Ballet](#), μια παρέμβαση στον δημόσιο χώρο. Το έργο πραγματοποιήθηκε στις 5 Μαΐου στον σιδηροδρομικό σταθμό του Αμβούργου⁵⁸ ύστερα από την ψήφιση από τη Γερουσία περιορισμών συγκέντρωσης πλήθους σε εμπορικές περιοχές και της δυνατότητας πρόσβασης στον σιδηροδρομικό σταθμό μόνο με την επίδειξη εισιτηρίου. Ο πραγματικός στόχος των απαγορεύσεων ήταν η απομάκρυνση άστεγων και τοξικομανών. Οι LIGNA αξιοποίησαν τον ραδιοφωνικό σταθμό FSK, έναν μη εμπορικό σταθμό, που ακολουθώντας την ιταλική παράδοση του *Radio Alice* μεταδίδει πληροφορίες για πολιτικά γεγονότα. Κάλεσαν τους ακροατές ως συμμετέχοντες στο έργο να συναντηθούν στον σιδηροδρομικό σταθμό έχοντας από ένα φορητό ραδιόφωνο. Στη συνέχεια, οι συμμετέχοντες ακολούθησαν διάφορες ηχογραφημένες οδηγίες, που μεταδίδονταν από το ραδιόφωνο και περιλάμβαναν κινήσεις και χειρονομίες γενικά απαγορευμένες, όπως το άπλωμα του χεριού για επαιτεία, το ξάπλωμα στο πάτωμα και άλλες. Ο στόχος ήταν να καταδειχθεί ότι ο ιδιωτικοποιημένος δημόσιος χώρος του σιδηροδρομικού σταθμού ήταν υπό

⁵⁸ Το έργο επαναλήφθηκε στον σιδηροδρομικό σταθμό της Λειψίας στις 22 Ιουνίου 2003 με περίπου 500 συμμετέχοντες.

παρακολούθηση, αλλά μέσα από τη συμμετοχή πάνω από 200 ατόμων, το σύστημα παρακολούθησης και ελέγχου ήταν αδύνατο να αντιδράσει (Jensen 2007: 155).

Μια άλλη ομάδα καλλιτεχνών αυτής της περιόδου είναι οι [neuroTransmitter](#), η οποία αποτελείται από τους Angel Nevarez και Valerie Tevere και ξεκινά τη δράση της το 2001 με επίκεντρο τις Ηνωμένες Πολιτείες. Όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 1, η νομοθεσία στις Η.Π.Α. είναι αρκετά αυστηρή και χρειάζεται αδειοδότηση για να μπορέσει κάποιος να εκπέμψει ραδιοφωνικά. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια παραθυράκια του νόμου, τα οποία οι [neuroTransmitter](#) εκμεταλλεύονται, όπως για παράδειγμα η δυνατότητα εκπομπής σε πολύ χαμηλή ισχύ και για σύντομες χρονικές περιόδους (Ventrella 2007: 73).

Οι ίδιοι οι [neuroTransmitter](#) αυτοπαρουσιάζονται ως

μια καλλιτεχνική συνεργασία, των οποίων το έργο συγχωνεύει εννοιολογικές πρακτικές με τη μετάδοση, την ηχητική παραγωγή και τον σχεδιασμό κινητών συστημάτων ραδιοφωνικής μετάδοσης. Ενδιαφερόμαστε να επαναρθρώσουμε το ραδιόφωνο σε πολλαπλά περιβάλλοντα και πλαίσια –κοινό, έκθεση, στον αέρα– εξετάζοντας νέες μορφές και πιθανότητες ραδιοφωνικής μετάδοσης. Η δουλειά μας περιλαμβάνει έργα που εξετάζουν τις κοινωνικές και ιστορικές σχέσεις μεταξύ τέχνης, μέσων, επικοινωνίας, εξουσίας και χωρικότητας. Η κατάληψη των ραδιοφωνικών συχνοτήτων και του ραδιοφωνικού φάσματος, παράλληλα με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες, ενσωματώνουν αρκετό από το έργο μας και τα ενδιαφέροντά μας» (Ventrella 2007: 73).

Οι [neuroTransmitter](#) συνδυάζουν δημιουργικά στο έργο τους την τέχνη με τον ακτιβισμό χωρίς να τα διαχωρίζουν, έτσι ώστε «[η] απλή εκτέλεση της ραδιοφωνικής μετάδοσης μπορεί να ιδωθεί ως μια πολιτική χειρονομία και ως μια πράξη αντίστασης» (Ventrella 2007: 77). Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα από τα έργα τους, ελάχιστα από τα οποία θα αναφέρουμε εδώ, καθώς η δράση των [neuroTransmitter](#) συνεχίζεται μέχρι το 2008 ([βλ. ενότητα 8.2.5](#)).

Στο [Public Radio](#) (2002), οι [neuroTransmitter](#) μετέτρεψαν ένα δοχείο προορισμένο για δωρεάν εφημερίδες, στο κέντρο του Columbus του Ohio, σε ραδιοφωνικό δέκτη. Για δύο μέρες μετέδιδαν ένα ζωντανό DJ show (20-21 Ιουλίου 2002), το οποίο μπορούσε να ακουστεί σε όλη την περιοχή κοντά στο δοχείο των εφημερίδων. Ουσιαστικά, το δοχείο άλλαξε χρήση και αντί να «προσφέρει κείμενο και εικόνες για δημόσια κατανάλωση», μετατράπηκε σε παροχέα «ήχων που επικάθονταν πάνω σε αυτούς που ακούγονταν στην αστική σφαίρα» (Ventrella 2007: 82).

Το [Low Power to High Power Broadcast Media Tour](#) υλοποιήθηκε κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων έξω από το Εθνικό Συνέδριο των Ρεπουμπλικανών στη Νέα Υόρκη το 2004 και ήθελε να δείξει πως οι μεγάλοι ιδιοκτήτες μαζικών μέσων έχουν στην ουσία γίνει και ιδιοκτήτες των ραδιοκυμάτων και μπορούν και διαμορφώνουν την πολιτική μέσω «παραπληροφόρησης, παράλειψης και παραμορφωτικών απεικονίσεων της κυβερνητικής πολιτικής» (Ventrella 2007: 77). Ήταν μια δράση στον δρόμο με τη χρήση ειδικών *com_muni_ports*, τα οποία έχουν αξιοποιηθεί από τους [neuroTransmitter](#) σε διάφορα έργα. Το *com_muni_port* είναι μια τσάντα που περιέχει έναν φορητό πομπό FM, έναν πολυκάναλο μίκτη, ένα CD player και ένα μικρόφωνο. Η δημόσια performance του *Low Power to High Power Broadcast Media* περιλάμβανε αυτοσχέδιες παρεμβάσεις, προηχογραφημένο υλικό και ενεργοποίηση συχνοτήτων FM.

8.1.8 Εξελίξεις στον Καναδά την περίοδο 1995-2004

Στον Καναδά, όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, αναπτύχθηκε μια ζωνρή σκηνή ραδιοφωνικής τέχνης. Σημαντική ήταν η συμβολή των Καναδών καλλιτεχνών στη διεθνοποίηση αυτής της σκηνής, σε συνεργασία με Αυστριακούς πρωτίστως καλλιτέχνες όπως του Western Front Society και της *Kunstradio* και με πρωτοπόρους τους Hank Bull, αλλά και τον Robert Adrian σε συνεργασία με την Heidi Grundmann. Ωστόσο, αυτή είναι βασικά η τηλεματική και «εικαστική» πλευρά της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή η υλοποίηση έργων που περιλαμβάνουν τη δικτύωση και συνεργασία καλλιτεχνών, όπως το *Wiencouever*, που φθάνοντας στο 2000 ([Wiencouever 2000](#)) συμπεριέλαβε αρκετές διεθνείς δράσεις. Υπάρχει, παράλληλα, και η συνέχιση και εμπέδωση της παράδοσης της Ακουστικής Οικολογίας, η οποία ξεπερνάει πλέον τα καναδικά σύνορα με την ίδρυση του Παγκόσμιου Φόρουμ για την Ακουστική Οικολογία ([World Forum for Acoustic Ecology – WFAE](#))

το 1993. Μέσα από την ίδρυση εθνικών επιτροπών και τη διενέργεια διεθνών συνεδρίων,⁵⁹ η Ακουστική Οικολογία και το ηχοτοπίο γίνονται ερέθισμα για συνθέτες και ραδιοφωνικούς καλλιτέχνες σε όλον τον κόσμο και ο Καναδάς δικαίως κατέχει μια εξέχουσα θέση στην εξέλιξη αυτή.

Όποια κι αν είναι η κατεύθυνση που παίρνει ο κάθε καλλιτέχνης, το γεγονός είναι ότι στο μεταίχμιο των δύο αιώνων η ραδιοφωνική τέχνη στον Καναδά είχε ήδη μία σειρά από ανθρώπους, που την εξασκούσαν ως καλλιτέχνες και ιδιαίτερα ενεργή συμμετοχή στη διαμόρφωση των κατευθύνσεων που μπορούσε να πάρει η ραδιοφωνική τέχνη. Αυτό οφείλεται σε μια σειρά από συνέδρια και εκδόσεις, αλλά και παραστάσεις ή εκθέσεις, καθώς και στη γενικότερη δραστηριότητα των καλλιτεχνών μέσω των κοινοτικών ραδιοφωνικών σταθμών.

Το 2002, η μη κερδοσκοπική οργάνωση [New Advetures In Sound Art \(NAISA\)](#), με έδρα το Τορόντο, που κάνει παραγωγές παραστάσεων και εγκαταστάσεων που εκτείνονται σε όλο το φάσμα της ηλεκτροακουστικής μουσικής και της πειραματικής ηχητικής τέχνης, διοργάνωσε για πρώτη φορά το [Deep Wireless Festival](#), ένα φεστιβάλ αφιερωμένο στη ραδιοφωνική τέχνη. Το φεστιβάλ περιλάμβανε παραστάσεις, εγκαταστάσεις και κυρίως ραδιοφωνικές μεταδόσεις και συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Στο πλαίσιο του πρώτου Deep Wireless Festival κυκλοφόρησε ένα βιβλιαράκι με τον τίτλο [Radio Art Companion](#), το οποίο περιείχε άρθρα σχετικά με την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, την ακουστική οικολογία, τους ηχοπεριπάτους και τη σύνθεση ηχοτοπίων, την ηλεκτροακουστική μουσική και τους ηχητικούς κώδικες του ραδιοφωνικού θεάτρου.

8.1.9 Άλλες πρωτοβουλίες μεταξύ 1995 και 2004

Παρακάτω θα δούμε κάποιες πρωτοβουλίες που αφορούν τη ραδιοφωνική τέχνη, καθώς μπαίνει στην ψηφιακή εποχή, οι οποίες προέρχονται από κέντρα τα οποία είχαν περισσότερο τοπικό χαρακτήρα, δεν παύουν όμως να επηρεάζουν συνολικά τη διεθνή σκηνή μέσα από τον παγκόσμιο ιστό και τις δυνατότητες ανταλλαγής και παγκόσμιας μετάδοσης μέσω διαδικτύου.

Στη Γαλλία, παράλληλα με το *Atelier de creation radiophonique*, το οποίο μεταδιδόταν από το 1968 στο *France Culture*, το 2002 δημιουργήθηκε ο [ARTE Radio](#), ένας ραδιοφωνικός σταθμός που παράγει πειραματικό περιεχόμενο στη γαλλική γλώσσα και χρηματοδοτείται από το [ARTE European Channel](#) (Hall 2015: 96).

Στο Ηνωμένο Βασίλειο, η ραδιοφωνική τέχνη, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 4, ήταν εκτοπισμένη από το BBC. Οι καλλιτέχνες βρήκαν διέξοδο για να εκφραστούν μέσω του ραδιοφώνου στον τρίτο ραδιοφωνικό τομέα, δηλαδή στους κοινοτικούς σταθμούς (community radios), οι οποίοι, όπως είδαμε στη γενική ιστορική ανασκόπηση, αναπτύχθηκαν πολύ αργά σε σχέση με τους αμερικανικούς και καναδικούς, αφού οι πρώτες επίσημες αδειοδοτήσεις δόθηκαν το 2002.⁶⁰ Ο πρώτος πειραματικός ραδιοφωνικός σταθμός που δημιουργήθηκε στο Ηνωμένο Βασίλειο ήταν ο *Hearing is Believing* 105.8FM, με σύντομη προσωρινή άδεια, ως μέρος του Video Positive Event στο Λίβερπουλ. Το 1998, πάλι με προσωρινή άδεια, άρχισε να μεταδίδει ο ραδιοφωνικός σταθμός [Resonance 107.3FM](#), ως μέρος του Meltdown Festival στο Λονδίνο (Hall 2015: 82).

Ο *Resonance 107.3FM* άδραξε την ευκαιρία και μετέδωσε διεθνή ραδιοφωνική τέχνη, αμφισβήτησε με επιτυχία τις ραδιοφωνικές συμβάσεις, και παρήγαγε και μετέδωσε νέα και παλιά ραδιοφωνική τέχνη. Εκτός από το στήσιμο ενός στούντιο για την παραγωγή νέων εκπομπών, μετέδωσε επίσης διεθνή έργα υπό την επιμέλεια του Phil England για πολλά από τα προγράμματα και τους δημόσιους σταθμούς [...] όπως το Listening Room του ABC, το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Δουβλίνου, το Audio Artists Radio Transmissions (AART), το Audiobox της RAI, στην Ιταλία, η Kunstradio του ORF[sic], στην Αυστρία και το New American Radio [...] (Hall 2015: 83)

Ο *Resonance 107.3FM* ήταν τελικά ανάμεσα στους 15 σταθμούς που πήραν άδεια ενός έτους το 2002 σε μια «πιλοτική εφαρμογή» (Access Pilot scheme), αποκτώντας μόνιμο πρόγραμμα και τελικά από το 2003

⁵⁹ Η [Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας](#) ιδρύθηκε το 2005 και το διεθνές συνέδριο WFAE 2011 πραγματοποιήθηκε στην έδρα της, στην Κέρκυρα.

⁶⁰ Το ίδιο μοντέλο δύο τομέων, δηλαδή δημόσιου/ιδιωτικού έχει ακολουθήσει και η Ελλάδα, δίχως ωστόσο να έχει προχωρήσει στη θεσμοθέτηση ενός τρίτου τομέα κοινοτικού ραδιοφώνου (community radio). Η διαφορετική εξέλιξη στο Ηνωμένο Βασίλειο οφείλεται στην ύπαρξη μιας ισχυρής ομάδας πίεσης (Community Radio Association, τώρα Community Media Association), που προωθούσε έντονα ήδη από το 1983 τη θεσμοθέτηση του τρίτου τομέα και ήταν αποτέλεσμα έντονων πολιτικών πιέσεων.

μετονομάστηκε επισήμως σε community station. Από το 2004 απέκτησε εντέλει μια μακράς διάρκειας άδεια. Εντωμεταξύ ήδη από το 2002, ακολουθώντας τις νέες ψηφιακές εξελίξεις, είχε ξεκινήσει να μεταδίδει παράλληλα στο διαδίκτυο (webstream), καταφέροντας με αυτόν τον τρόπο να αποκτήσει ένα διεθνές κοινό και ένα προφίλ, που ορίζεται πέρα από την τοπική καλλιτεχνική κοινότητα του Λονδίνου (Hall 2015: 84).

Στη Σουηδία, η Σουηδική Ραδιοφωνία δημιούργησε το 2001 με πρωτοβουλία της Marie Wennersten το SR c ως μία προσπάθεια σχετική με τη ραδιοφωνική τέχνη. Ουσιαστικά ήταν ένα κανάλι που εξέπεμπε στο διαδίκτυο, αλλά και «στα FM, σε γκαλερί, σε κινηματογράφους και στο τοπίο της πόλης». Το SR c ήταν οργανωμένο σε θεματικά τεύχη, σαν ηχητικό περιοδικό και αποτελούσε μια πλατφόρμα για την τέχνη, «έναν χώρο όπου οι ραδιοφωνικοί καλλιτέχνες, καθώς και οι νεοφερμένοι θα μπορούσαν να πειραματιστούν με το εύρος του τι μπορεί να είναι το ραδιόφωνο και πώς μπορεί να ηχεί» (Wennersten 2007: 85).

Τέλος, στο Μεξικό οι εξελίξεις στη ραδιοφωνική τέχνη πυροδοτήθηκαν από την οργάνωση της πρώτης Διεθνούς Μπιενάλε Ραδιοφώνου το 1996, η οποία περιείχε και έναν διαγωνισμό ραδιοφωνικής τέχνης. Η καθιέρωση των ραδιοφωνικών μπιενάλε συνέβαλε τα μέγιστα στην ανάπτυξη και καθιέρωση της ραδιοφωνικής τέχνης τόσο στο Μεξικό, όσο και στην υπόλοιπη Νότια Αμερική (Hall 2015: 78-79).

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι μπαίνοντας στην ψηφιακή εποχή αυξήθηκε η δυνατότητα για συμμετοχή όλο και περισσότερων καλλιτεχνών, που πριν ήταν αποκλεισμένοι από τα μεγάλα ραδιοφωνικά ιδρύματα. Ωστόσο, τα πλεονεκτήματα της ψηφιακής εποχής μπόρεσαν να τα αξιοποιήσουν περισσότερο οι χώρες εκείνες, οι οποίες είχαν ήδη μια κάποια παράδοση στη ραδιοφωνική τέχνη ή αυτές οι οποίες είχαν τους καλλιτέχνες εκείνους που προώθησαν την υπόθεση της ραδιοφωνικής τέχνης εκμεταλλευόμενοι τις δυνατότητες της νέας εποχής. Η Ιταλία, βέβαια, που ανήκε στις χώρες με μακρά παράδοση στη ραδιοφωνική τέχνη, και συγκεκριμένα η RAI, επιλέγει αυτή τη στιγμή της θεαματικής ανάπτυξης να καταργήσει το *Audiobox*, την εκπομπή ραδιοφωνικής τέχνης (1998), προβλέποντας κατά κάποιον τρόπο τις εξελίξεις που θα ακολουθήσουν στα μεγάλα κρατικά ιδρύματα το αμέσως επόμενο διάστημα.

8.2 Η «διευρυμένη» ραδιοφωνική τέχνη (2004-2013)

Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτής της υποπεριόδου είναι ότι το τοπίο και οι βασικές κατευθύνσεις έχουν σε μεγάλο βαθμό καθοριστεί από τα προηγούμενα χρόνια, όταν δηλαδή περάσαμε στην «ψηφιακή» φάση της ραδιοφωνικής τέχνης, ωστόσο εδώ παρατηρούμε κάποια ειδικότερα χαρακτηριστικά. Αυτά είναι τα εξής:

- 1) Έχει καθιερωθεί πλέον η έννοια του «διευρυμένου ραδιοφώνου» (extended radio) με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Δηλαδή ως δικτύωση σταθμών, ως προέκταση του ραδιοφώνου σε εκθεσιακούς χώρους και στο διαδίκτυο, προς την κατεύθυνση της διάδρασης και της συνέργειας με άλλες τέχνες (video art, net art, performances) ή ως προέκταση της ραδιοφωνικής τέχνης σε μια τέχνη της μετάδοσης και του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος.
- 2) Οι ραδιοφωνικοί καλλιτέχνες αποδεσμεύονται σταδιακά από τα κεντρικά μεγάλα στούντιο, καθώς τους προσφέρεται πλέον η δυνατότητα να εργαστούν από έναν φορητό υπολογιστή και ως αποτέλεσμα δημιουργούνται αρκετές ανεξάρτητες κοινότητες καλλιτεχνών διεθνώς.
- 3) Παρατηρείται μια μείωση ως και εξαφάνιση της χρηματοδότησης από τα μεγάλα κρατικά ραδιοφωνικά ιδρύματα που είχαν -ειδικά στην Ευρώπη- παραδοσιακά στηρίξει τη ραδιοφωνική τέχνη τα προηγούμενα χρόνια.

Παρά τη διεύρυνση αυτή, η Sabine Breitsameter παρατηρεί:

Η αρχή της ένας-προς-πολλούς ραδιοφωνικής μετάδοσης (broadcasting) ασφαλώς δεν θα εξαφανιστεί. Ακριβώς το αντίθετο. Η αρχή της ραδιοφωνικής μετάδοσης σε σχήμα αστεριού μπορεί να αναπτύξει τις μεγαλύτερες δυνάμεις της σε συνδυασμό με τα δίκτυα και τις δυνατότητές τους για λειτουργική συμμετοχή και διάδραση. Η αρχή της ένας-προς-πολλούς ραδιοφωνικής μετάδοσης προσφέρει την ευκαιρία για στοχαστική λήψη – δηλαδή ακρόαση. Χωρίς ακρόαση δεν υπάρχει επικοινωνία, δεν υπάρχει ανταλλαγή, και δεν υπάρχει κατανόηση. Είναι μια προϋπόθεση για τη συμμετοχή, την παρέμβαση και τη διαδραστικότητα το να ανταποκρίνεται κατάλληλα η εισροή (input) στην αισθητική-επικοινωνιακή πρόθεση των συνθηκών που έχουν καθοριστεί από το μέσο, να την εκπληρώνει και να τη συμπληρώνει. Ακόμη και στην εποχή των αρχιτεκτονικών των

δικτυωμένων μέσων, η πρακτική και η πειθαρχία της ακρόασης παραμένει η πηγή της δημιουργικής και διανοητικής κυριαρχίας. (Breitsameter 2007: 69)

8.2.1 Ars Acustica από το 2004 ως το 2013

Η παραγωγή έργων Ars Acustica συνεχίζεται και αυτή την περίοδο, αν και ο βασικός εισηγητής του είδους, το WDR, έχει σταματήσει από το 2003 να δίνει βραβεία. Συνεχίζουν, ωστόσο, άλλοι αξιόλογοι διαγωνισμοί, όπως το [Karl Sczuka Preis](#), αλλά και διαγωνισμοί που συμπεριλαμβάνουν γενικότερα την ηχητική δημιουργία, όπως ο [Phonurgia Nova](#) (στη Γαλλία) και ο [Prix Italia](#) (στην Ιταλία).

Στον πίνακα 8.3 βλέπουμε τα έργα που βραβεύτηκαν με το [Karl Sczuka Preis](#) αυτήν την περίοδο. Από αυτά, το [Bodybuilding](#) των Serge Baghdassarians και Boris Baltschun, είναι μια εννοιολογική μεταφορά του επιστημονικού ταξιδιού του Charles-Marie de La Condamine στη Νότιο Αμερική, προκειμένου να μπορέσει να εξακριβώσει με μετρήσεις και μεθόδους τριγωνισμού το σχήμα της Γης, ένα ταξίδι που απαίτησε τρομερές σωματικές δυσκολίες μέσα στην τροπική άγρια φύση. Οι συνθέτες, αντίστοιχα, «μετρούν» με τη βοήθεια μικροφώνων και συσκευών ηχογράφησης την αστική ζούγκλα του Ρίο ντε Τζανέιρο μέσα από έναν ηχητικό περίπατο από τον τόπο διαμονής τους ως την τριγωνική πλατεία Largo do Guimarães, κάτι που προϋποθέτει από μέρους τους σε αναλογικό βαθμό «σωματική προσπάθεια».

Πίνακας 8.3 Έργα Ars Acustica που βραβεύθηκαν με το Karl Sczuka Preis μεταξύ 2005 και 2013.
(Πηγή: <https://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/karl-sczuka-prize-archive-100.html>)

Έτος βράβευσης	Τίτλος έργου	Συνθέτης έργου
2005	Att fälla grova träd är förknippat med risker (Das Fällen hoher Bäume ist mit Risiken verbunden)	Hanna Hartman
2006	<i>Trois Dryades</i>	Asmus Tietchens
2007	Geologica	Stefano Gianotti
2008	<i>übersetzungen/translations</i>	Thomas Meinecke & David Moufang
2009	<i>Séance Vocibus Avium</i>	Wolfgang Müller
2010	<i>Ohne Ort und Jahr</i>	Oswald Egger & Iris Drögekamp
2011	<i>Die 50 Skulpturen des Institut für Feinmotorik</i>	Institut für Feinmotorik
2012	Bodybuilding	Serge Baghdassarians & Boris Baltschun
2013	<i>Linz und Lunz</i>	Oswald Egger & Iris Drögekamp

Η παραγωγή Hörspiele συνεχίζεται αδιάλειπτα στις γερμανόφωνες χώρες και, όπως και τα προηγούμενα χρόνια, παρατηρείται μια ώσμωση μεταξύ πειραματικών και μη πειραματικών έργων. Με άλλα λόγια, κάποιες από τις τεχνικές που έχουν εφαρμοστεί όλα αυτά τα χρόνια στο πειραματικό Hörspiel, τώρα τις βλέπουμε πιο ελεύθερα να εμφανίζονται και στα καθεαυτό λογοτεχνικά Hörspiele. Αυτό είναι περισσότερο αποτέλεσμα της γενικότερης σύγκλισης των τεχνολογιών (του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης, του διαδικτύου και σταδιακά και του κινητού τηλεφώνου), μέσα από την οποία αλλάζουν τα πρότυπα ακρόασης του ραδιοφωνικού ακροατή, ειδικά των μικρότερων ηλικιών και φαίνεται, επίσης, και στην αισθητική της νέας χορευτικής μουσικής (club music), αλλά και του τρόπου σκηνοθεσίας των διαφημίσεων και των κινηματογραφικών ταινιών (δηλαδή με πιο έντονο μοντάζ). Ουσιαστικά η ώσμωση αυτή, στον βαθμό που υπάρχει, αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης τάσης του μεταμοντερνισμού, στο πλαίσιο του οποίου αναπτύσσονται τέτοιου είδους αναμίξεις και καταργήσεις στεγανών που υπήρχαν νωρίτερα.

8.2.2 Τα Γενέθλια της Τέχνης (*Art's Birthday*): Μια ραδιοφωνική ανασκόπηση από το 2004 ως το 2013

Ένας καθαρά μεταμοντέρνος θεσμός είναι τα *Γενέθλια της Τέχνης* (*Art's Birthday*), το οποίο είναι ένα ετήσιο γεγονός που προτάθηκε για πρώτη φορά από τον Γάλλο καλλιτέχνη Robert Filiou το 1963, ως μια ημέρα διακοπών για τον εορτασμό της παρουσίας της τέχνης στη ζωή μας. Αυτό έχει γίνει τα τελευταία χρόνια η αφορμή για τη συνεργασία και δικτύωση των καλλιτεχνών στο «Αιώνιο Δίκτυο» με στόχο την ανταλλαγή και την τηλεπικοινωνιακή τέχνη (Grundmann 2007: 211).

[Ο Filiou] εισηγήθηκε ότι πριν από 1.000.000 χρόνια δεν υπήρχε τέχνη. Αλλά μια μέρα, για την ακρίβεια στις 17 Ιανουαρίου, γεννήθηκε η Τέχνη. Σύμφωνα με τον Filiou συνέβη όταν κάποιος πέταξε ένα στεγνό σφουγγάρι μέσα σε έναν κουβά με νερό. Σεμνό ξεκίνημα, αλλά κοιτάξέ μας τώρα. (Bull, όπως αναφέρεται στο Grundmann 2007: 211)

Η καθιέρωση του θεσμού έγινε από το Western Front στο Βανκούβερ το 1973, το 1989 πραγματοποιήθηκε η δικτύωση τριών καναδικών ραδιοφωνικών σταθμών, ενώ από το 1991 άρχισε να διεθνοποιείται μέσα από συνεργασίες με Αυστριακούς καλλιτέχνες. Το 1996 πραγματοποιήθηκε μια 24ωρη μετάδοση ραδιοφωνικής τέχνης με έργα Καναδών καλλιτεχνών (μεταξύ αυτών οι Hank Bull, Peter Courtemanche και η Kathy Kennedy). Από το 1999 και σαν μέρος του *Wiencouver 2000*, συμπεριλήφθηκε στους εορτασμούς μια 24ωρη διεθνής ραδιοφωνική δικτύωση σταθμών και καλλιτεχνών. Το 1999 δικτυώθηκε ο *CITR FM* με την ιστοσελίδα του Western Front, η *Kunstradio* και καλλιτέχνες από όλο τον κόσμο (μεταξύ των οποίων και ο Ιάπωνας Tetsuo Kogawa). Οι ραδιοφωνικοί «μαραθώνιοι» μέσω της διεθνούς δικτύωσης σταθμών και καλλιτεχνών συνεχίστηκαν και τα επόμενα χρόνια με τη χρήση του διαδικτύου, παγιώνοντας πλέον την παράδοση ανάλογων δράσεων, όπου την πρωτοβουλία είχε η *Kunstradio* όπως και κατά την προηγούμενη περίοδο.

Το 2005, με πρωτοβουλία της Elisabeth Zimmermann, που ήταν η παραγωγός του *Kunstradio* από το 1998, προσκλήθηκε και συμμετείχε στους εορτασμούς η Ομάδα *Ars Acustica* της EBU. Με αυτόν τον τρόπο το καθιερωμένο γεγονός «24 Hours of Radio Art» μπόρεσε να μεταδοθεί και μέσα από το εκτενές δίκτυο της EBU, αξιοποιώντας και τις δορυφορικές συνδέσεις. Παράλληλα, στο διαδίκτυο, πραγματοποιήθηκε το έργο *Reverie*, μια «εικονική πόλη [...] κατασκευασμένη από εικόνες από πηγές του διαδικτύου από όλο τον κόσμο [...]». Η πόλη αυτή ήταν σχεδιασμένη «ως μια πολύπλοκη και πολύ όμορφη διεπαφή στο διαδίκτυο. Ένα δίκτυο από πολλούς ανεξάρτητους καλλιτέχνες και κέντρα που διοικούνται από καλλιτέχνες αξιοποίησαν τη δυνατότητα να κατοικήσουν αυτή την εικονική πόλη μέσω εννιά ποιητικών περιφερειακών ευρετηρίων» (Grundmann 2007: 212). Η εικονική πόλη ξεκίνησε από το μηδέν και σιγά σιγά γέμιζε με ήχους αποκτώντας τη δική της ζωή, ως ένα ηχητικό συλλογικό έργο τέχνης μέσω διαδικτύου, βασισμένο στις συνεισφορές των καλλιτεχνών που συμμετείχαν. Η συσσώρευση αυτή ξεκίνησε με διάφορα έργα προσκεκλημένων καλλιτεχνών στο Western Front (στο Βανκούβερ) και στο Studio XX (στο Μόντρεαλ) από το φθινόπωρο του 2004 και κορυφώθηκε στα *Γενέθλια της Τέχνης* στις 17 Ιανουαρίου του 2005.

Το 2006 ο θεσμός *Γενέθλια της Τέχνης* αφιερώθηκε στον εορτασμό των 90 χρόνων από την ίδρυση του Cabaret Voltaire και του κινήματος του ντανταϊσμού (1916). Στους εορτασμούς συμμετείχαν το Western Front, η *Kunstradio*, η Ομάδα *Ars Acustica* της EBU, το Studio XX (Μόντρεαλ), το *Radio Grenouille* (στη Μασσαλία), η Τσέχικη Ραδιοφωνία (το *Τρίτο Πρόγραμμα*), το *Radio Kinesonus* (Τόκυο) και οι New Adventures in Sound Art (NAISA) σε συνεργασία με τον ραδιοφωνικό σταθμό *CKLN 88.1 FM* (Τορόντο).

Το 2007 οι εορτασμοί αφιερώθηκαν στα εκατοστά γενέθλια του ραδιοφώνου, λαμβάνοντας ως αφητηρία την πρώτη ραδιοφωνική (και όχι ραδιοτηλεγραφική) μετάδοση του Καναδού Reginald Aubrey Fessenden στις 24 Δεκεμβρίου του 1906. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες, σταθμοί και κέντρα συνεχίζουν να συμμετέχουν, ενώ, όπως φαίνεται και στα επόμενα χρόνια, προστίθενται όλο και περισσότεροι. Επίσης, κάθε χρόνο, όπως φαίνεται στον πίνακα 8.4., ο θεσμός *Γενέθλια της Τέχνης* κινείται γύρω από μια διαφορετική θεματική.

Πίνακας 8.4 Θεματικές ετήσιων εορτασμών στο πλαίσιο του θεσμού *Γενέθλια της Τέχνης*. (Πηγή: <https://www.artsbirthday.net/navigate/chronology.html>).

Έτος Εορτασμού	Τίτλος/Θεματική Εορτασμού
2005	reverie : noise city
2006	TransDadaExpress
2007	The 100th Anniversary of Radio Broadcast

2008	Forever Young
2009	Magical Sound Machines
2010	Around the world in 66 hours
2011	Time, etcetera
2012	A disparate olio at the end of time
2013	The 50th Art's Birthday celebration

Φθάνοντας στο 2013, μπορούμε να δούμε ότι συμμετέχουν όλοι οι βασικοί παράγοντες που διαμορφώνουν τη σύγχρονη σκηνή της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή καλλιτέχνες που εδραιώνονται αυτή την περίοδο ή που έχουν ήδη εδραιωθεί, σταθμοί και κέντρα από όλο τον κόσμο και ιδιαίτερα αυτοί που θα διαμορφώσουν την ανεξάρτητη σκηνή, για την οποία θα μιλήσουμε στην αμέσως επόμενη ενότητα. Επομένως, ο θεσμός *Γενέθλια της Τέχνης* είναι μια καλή ευκαιρία συνάντησης (στα ανά τον κόσμο «πάρτυ γενεθλίων»), επικοινωνίας (μέσα από την ανταλλαγή «ηχητικών» δώρων) και δικτύωσης αυτών των καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών κέντρων, που συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας παγκόσμιας κοινότητας ραδιοφωνικής τέχνης.

8.2.3 Η άνθιση των ανεξάρτητων κέντρων, σταθμών και δικτύων

Την περίοδο που εξετάζουμε και ενώ η ραδιοφωνική τέχνη ανθεί και αναπτύσσεται σε γκαλερί, ανεξάρτητα κέντρα και την ανακαλύπτουν όλο και περισσότεροι ηχητικοί καλλιτέχνες και ενώ βρισκόμαστε σε μία εποχή που τα εργαλεία είναι πολύ πιο προσβάσιμα, αρκετά μεγάλα κρατικά ραδιοφωνικά ιδρύματα ακολουθούν την αντίθετη πορεία στο πλαίσιο ενός «εξορθολογισμού» των οικονομικών πόρων (Hall 2015: 75-76). Η κατάσταση αυτή ενισχύεται και από την οικονομική κρίση, της οποίας θύματα είναι οι τέχνες γενικότερα, πόσο μάλλον η ραδιοφωνική τέχνη που έχει πολύ μικρό και συγκεκριμένο κοινό.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κατάργηση του SR c το 2012, παρότι ως τότε είχε παρουσιάσει ένα σημαντικό έργο με τη συνεργασία πολλών καλλιτεχνών. Μαζί με το SR c καταργήθηκε και η ιστοσελίδα του, που περιείχε όλο αυτό το έργο και μια συλλογή από υπερσυνδέσμους. Τα 200 περίπου έργα που δημιουργήθηκαν στην περίοδο λειτουργίας του βρίσκονται αυτή τη στιγμή στο αρχείο της Σουηδικής Ραδιοφωνίας, αλλά δεν είναι προσβάσιμα, μια κατάσταση εντελώς αντίθετη από αυτή της [Kunstradio Online](#).

Άλλες κρατικές πρωτοβουλίες, οι οποίες διακόπηκαν αυτήν την περίοδο, είναι το 2008 η αντίστοιχη κατάργηση και εξαφάνιση της ιστοσελίδας *Audiohyperspace*, που διατηρούσε στο SWR η Sabine Breitsameter, το «κλείσιμο» του *The Listening Room* στο ABC της Αυστραλίας το 2003 και πάλι χωρίς να υπάρχει πρόσβαση στο πλούσιο αρχείο του, καθώς και το τέλος των Ραδιοφωνικών Μπιενάλε του Μεξικού (η 10^η και τελευταία έγινε το 2014).

Αντίθετα με τα μεγάλα κρατικά ραδιοφωνικά ιδρύματα, που τον 20^ο αιώνα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία πειραματικών στούντιο και υπήρξαν ο τόπος της γέννησης της ραδιοφωνικής τέχνης και ο μόνος τρόπος για έναν καλλιτέχνη να εκφραστεί μέσω του ραδιοφώνου, τον 21^ο αιώνα αναπτύσσονται πλέον ανεξάρτητα κέντρα, ραδιοφωνικοί σταθμοί και δίκτυα, δημιουργώντας ένα πλαίσιο που διευκολύνει ακόμη περισσότερο την προσέγγιση των καλλιτεχνών στη ραδιοφωνική τέχνη. Είδαμε ήδη στην ενότητα 8.1 κάποιους από αυτούς τους ραδιοφωνικούς σταθμούς και εδώ θα δούμε τη συνέχεια της πορείας τους, καθώς και άλλους νέους.

Η ιστορία των ανεξάρτητων ραδιοφωνικών σταθμών δεν ξεκινάει αυτή την περίοδο, αλλά υπάρχει μια πλούσια προϊστορία διαφόρων καλλιτεχνικών παρεμβάσεων σε διάφορες χώρες από τη δεκαετία 1970-1980 μέσω πειρατικών ή «free-form» ραδιοφωνικών σταθμών και αργότερα μέσω κοινοτικών σταθμών. Ωστόσο, στην ψηφιακή εποχή οι ανεξάρτητοι σταθμοί βρήκαν έναν μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας, λόγω νομοθετικού πλαισίου, που φαίνεται και από τη συμμετοχή τους στα μεγάλα συλλογικά προγράμματα, που οργανώνονται αυτή την περίοδο (βλ. για παράδειγμα [XChange Network](#)). Για παράδειγμα, στο συγκεκριμένο πρόγραμμα, που περιλάμβανε τη διαδικτυακή σύνδεση ραδιοφωνικών σταθμών σε ζωντανές διαδικτυακές μεταδόσεις (live streaming sessions), συμμετείχαν το *Radio Ozone*, που λειτουργούσε στη Ρίγα της Λετονίας από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 και το [Radio FRO](#), που λειτουργεί από το 1998 με έδρα το Linz της Αυστρίας.

Παράλληλα, ο [Resonance FM](#) (ως *Resonance 104.4 FM*) συνεχίζει να λειτουργεί στο Ηνωμένο Βασίλειο, αλλά από το 2006 αρχίζει να λειτουργεί και ένας δεύτερος σταθμός, ο [Soundart Radio 102.5 FM](#), που εκπέμπει στο Dartington και το Totnes στο South Devon και ξεκινά σαν πειραματικός φοιτητικός σταθμός του Dartington College of Arts (Hall 2015: 87). Ένας τρίτος σταθμός τέχνης εμφανίστηκε το 2011, ο *Basic FM*, ο οποίος άρχισε να μεταδίδει από έναν ανεξάρτητο κινηματογράφο στο Newcastle, ωστόσο μετά τη λήξη της χρηματοδότησής του από το Arts Council, στις 30 Σεπτεμβρίου 2014, έπαψε να λειτουργεί παρά την καλή φήμη την οποία είχε

αποκτήσει (Hall 2015: 97). Ωστόσο, θα πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι οι παραπάνω σταθμοί δεν ήταν «αφιερωμένοι αποκλειστικά σε περιεχόμενο ραδιοφωνικής τέχνης, το οποίο αποτελεί ένα μικρό μέρος ενός μεγαλύτερου προγράμματος βασισμένου στη μουσική» (ibid.: 97-98).

Στη Γαλλία, όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα (8.1), έχει ξεκινήσει το διαδικτυακό *ARTE Radio*, το οποίο συνεχίζει να λειτουργεί και αυτή την περίοδο, αποσπώντας μάλιστα και σημαντικά βραβεία, όπως το *Phonurgia Nova* το 2003, το *Prix Italia* το 2012 και το *Prix Europa* (ένα βραβείο για τα μέσα μαζικής επικοινωνίας) το 2008, 2010 και 2011 (Hall 2015: 96). Παράλληλα, το 2008 ξεκινά να λειτουργεί το *Syntone*, «ένα δυναμικό γλωσσικό online περιοδικό αφιερωμένο στη ραδιοφωνική τέχνη» (Hall 2015: 97).

Στην Ιταλία, το 2006 δημιουργήθηκε ο ραδιοφωνικός σταθμός *Radio Papesse*, ο οποίος μεταδίδει διαδικτυακά από το *Palazzo delle Papesse Contemporary Art Center* στη Σιένα. Από το 2011 μετακόμισε στη *Villa Romana* στη Φλωρεντία και αποτελεί «ένα online αρχείο αφιερωμένο στη σύγχρονη τέχνη· είναι ένας τόπος για την τεκμηρίωση και την άρθρωση ενός κριτικού λόγου γύρω από τις εικαστικές τέχνες και ταυτόχρονα είναι ένα ραδιοφωνικό περιβάλλον αφιερωμένο στην παραγωγή και διανομή ηχητικής τέχνης. Παράγει και διαμοιράζει ντοκιμαντέρ και συνεντεύξεις, καθώς και εξιστορήσεις εκθέσεων και μουσειακών συλλογών. Έχει αγαλιάσει το ραδιόφωνο όχι μόνο ως μέσο, αλλά επίσης ως μια γλώσσα επικοινωνίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των καλλιτεχνικών πρακτικών του σήμερα» (Radio Papesse 2022).

Στην Ισπανία σημαντικές πρωτοβουλίες είναι το *Radio Web MACBA*, το πρώτο διαδικτυακό ραδιόφωνο επιλεγμένου προγράμματος (podcasting project) στη χώρα, που έχει ως βάση του το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Βαρκελώνης (*Museu d' Art Contemporani de Barcelona – MACBA*) και, με αφετηρία το 2006, συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Στο *Radio Web MACBA* λειτουργεί από το 2016 μια σταθερή δημιουργική ομάδα που κάνει τακτικές συναντήσεις ανά μήνα και είναι υπεύθυνη για την παραγωγή μέχρι τώρα πάνω από 800 «εκπομπών», που είναι οργανωμένες σε θεματικές ενότητες. Οι «εκπομπές» αυτές είναι διαθέσιμες για ακρόαση ή φόρτωση στη συσκευή του χρήστη από την διαδικτυακή πύλη του *Radio Web MACBA*. Παράλληλα, το 2011 άρχισε να λειτουργεί μια ακόμα ιστοσελίδα ως τόπος συνάντησης των ηχητικών και ραδιοφωνικών καλλιτεχνών, το *Radioart.net*, αλλά μετά το 2017 σταμάτησε να ενημερώνεται.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, που όπως είδαμε παραπάνω, καθιερώνεται η ορολογία «transmission arts» ιδρύεται από τον Jeff Kolar το 2010 το *Radius*, μια πειραματική πλατφόρμα που μεταδίδει σε χαμηλή ισχύ και αποσπασματικά στη συχνότητα 89,7 στα FM και στο διαδίκτυο. Η φιλοσοφία του στηρίζεται στη δημιουργία και μετάδοση μηνιαίων προγραμμάτων από διαφορετικούς καλλιτέχνες, «που χρησιμοποιούν το ραδιόφωνο ως κυρίαρχο στοιχείο στο έργο τους. [...] Ο στόχος είναι η υποστήριξη έργων που εμπλέκουν τους τονικούς και δημόσιους χώρους του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος» (*Radius*). Μέχρι σήμερα έχουν δημιουργηθεί και μεταδοθεί 93 επεισόδια, που είναι διαθέσιμα για ακρόαση μέσω Soundcloud. Για κάποια από αυτά θα μιλήσουμε στην ενότητα 8.3.

Εντωμεταξύ, ο *free103point9* μετασηματίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 2010 σε *Wave Farm* και διαθέτει έκτοτε το ομώνυμο ερευνητικό κέντρο και τον κοινοτικό ραδιοφωνικό σταθμό *WGXC*, ο οποίος εκπέμπει στην πολιτεία της Νέας Υόρκης. Το κέντρο έχει μια δυναμική ιστοσελίδα, που σήμερα έχει ένα πλούσιο αρχείο (*Transmission Arts Archive*) και διοργανώνει μια σειρά από προγράμματα, που περιλαμβάνουν προσκεκλημένους καλλιτέχνες. Στην ουσία, το *Wave Farm* έκτοτε αποτελεί τον κυριότερο κόμβο της ραδιοφωνικής τέχνης για τις Ηνωμένες Πολιτείες.⁶¹

Τέλος, το 2005 δημιουργήθηκε ένα δίκτυο ανεξάρτητων ραδιοφωνικών σταθμών, το *Radia*, με πρωτοβουλία του Knut Auffermann και της Sarah Washington (*Mobile radio*), βασισμένο στο διαμοιρασμό ενός αρχικά ωριαίου και στη συνέχεια ημίωρου έργου μεταξύ των μελών του δικτύου, το οποίο αναλαμβάνει να ετοιμάσει κάθε μέλος εκ περιτροπής. Το δίκτυο μέχρι το 2013 είχε καταφέρει να σταθεροποιήσει την παρουσία του, να γίνει ένας τόπος συνεργασίας και ανταλλαγής απόψεων μεταξύ καλλιτεχνών από όλη την Ευρώπη, τη Βόρειο Αμερική και την Αυστραλία και να δημιουργήσει μια ιστοσελίδα με ένα πλούσιο αρχείο με πάνω από 400 έργα.

8.2.4 Ραδιοφωνική τέχνη με επίκεντρο το ηχοτοπίο

Όπως αναφέραμε καινωρίτερα, το ηχοτοπίο και οι ηχογραφήσεις πεδίου συνέχισαν να αποτελούν υλικό έμπνευσης για τη δημιουργία ραδιοφωνικών έργων και προγραμμάτων. Με τη βοήθεια των νέων εργαλείων που παρέχει η ψηφιακή τεχνολογία και οι δυνατότητες του διαδικτύου, όπως για παράδειγμα οι ψηφιακοί

⁶¹ Σημαντική είναι η έκδοση του βιβλίου *Transmission Arts: Artists and Airwaves*, με επιμελητές τους Galen Joseph-Hunter, Penny Duff και Maria Papadomanolaki, το 2011.

χάρτες, αυτή η τάση αποκτά αναβαθμισμένη δυναμική κατά την περίοδο την οποία εξετάζουμε. Εμφανίζονται στο διαδίκτυο διαδραστικά συνεργατικά έργα, τα οποία επιτρέπουν σε χρήστες από όλον τον κόσμο να συνεισφέρουν τα δικά τους ηχοτοπία είτε σε μορφή ηχογράφησης ή ακόμη και σε μορφή συνεχούς ροής.

Το [Locus Sonus](#) είναι μια ομάδα με έδρα το Aix en Provence και έχει δημιουργήσει από το 2006 το [Locustream Soundmap](#). Πρόκειται ουσιαστικά για μια εφαρμογή που χρησιμοποιεί τους χάρτες της google και στην οποία μεταδίδονται ηχητικές ροές (streams) από όλον τον κόσμο, με τη λογική της διαρκούς μετάδοσης τοπικών ηχοτοπιών από μικρόφωνα, τα οποία έχουν στήσει και διατηρούν εθελοντές. Οι εθελοντές μπορούν να συνδεθούν με τον χάρτη-εξυπηρετητή από υπολογιστή ή και κινητό τηλέφωνο -μια δυνατότητα που γίνεται εφικτή με την διάδοση των «έξυπνων τηλεφώνων» (smartphones) από τις αρχές της δεκαετίας του 2010-αξιοποιώντας ειδικά σχεδιασμένο λογισμικό. Ο χρήστης του διαδικτύου έχει πρόσβαση σε αυτές τις ηχητικές ροές μέσα από τον χάρτη, ενώ επίσης έχει και τη δυνατότητα να τα αναμίξει. Στην ιστοσελίδα της εισόδου στην διαδικτυακή αυτή πλατφόρμα σημειώνεται ότι «η χρήση της πλατφόρμας ηχητικής ροής (stream project) ή/και η συμμετοχή σ' αυτήν, υπονοεί την αμφισβήτηση της “παραδοσιακής” ακρόασης και των πρακτικών σύνθεσης, όπου το ηχητικό περιεχόμενο είναι προκαθορισμένο. Εγείρει ερωτήματα, σχετικά με τον “πραγματικό χρόνο” (real-time) και τον “πραγματικό χώρο” (real-space) καθώς και ως προς τη συνέχεια και την κινητικότητα, που αντικατοπτρίζονται συνολικά στο σώμα (corpus) των καλλιτεχνικών δημιουργιών» ([Locustream 2022](#)). Ανάμεσα στα ηχοτοπία που συνηχούν στην πλατφόρμα αυτή είναι και αυτό που μεταδίδεται σαν συνεχής ηχητική ροή από το Πάρκο Χλωρίδας και Πανίδας στα Χανιά, με πρωτοβουλία της Μαρίας Παπαδομανωλάκη.

Με παρόμοια λογική είναι κατασκευασμένο και το [radio aporee](#), το οποίο άρχισε να λειτουργεί από το 2006, κάνοντας χρήση των χαρτών της google, αλλά αυτή τη φορά βασισμένο σε σύντομες ηχογραφήσεις εθελοντών από όλον τον κόσμο και όχι σε συνεχείς ηχητικές ροές. Επομένως, η τελική ηχητική ροή προς τον ακροατή-χρήστη, δημιουργείται σαν σύνθεση από τον ίδιο, επιλέγοντας να ακούσει διαδοχικά κάποιες από τις πολλές ηχογραφήσεις που είναι αποθηκευμένες στον χάρτη. Υπάρχει ωστόσο και μια δυνατότητα αυτοματοποίησης της δημιουργίας ροών, όπου οι επιλογές και οι συνδέσεις των ηχογραφήσεων υπολογίζονται από την εφαρμογή και παρέχονται σαν μια συνεχόμενη ροή προγράμματος, την οποία μπορεί να ακούσει ανεξάρτητα ο ακροατής, όπως θα άκουγε έναν ραδιοφωνικό σταθμό.

8.2.5 Ραδιοφωνική τέχνη και ακτιβισμός

Παρ' ότι οι καλλιτέχνες έχουν στη διάθεσή τους εργαλεία, όπως το διαδίκτυο και τις άδειες Creative Commons, δεν παύουν να θέτουν θέματα διεκδίκησης του φυσικού χώρου και του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος απέναντι σε περιοριστικές πολιτικές και νομοθεσίες, που θέτουν όρια στην ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση και διάδοση της τέχνης. Πολύ περισσότερο, όταν οι ίδιες πολιτικές ταυτόχρονα υποβοηθούν την προώθηση του περιεχομένου εκείνου που σχετίζεται με το κέρδος και παράλληλα ενισχύουν τη χρήση του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος για λόγους ασφαλείας και παρακολούθησης.

Οι [LIGNA](#) υλοποίησαν το 2005 το έργο [The Future of Radio Art](#), στο οποίο ένας μονόλογος διαχεόταν σε έναν πεζόδρομο μέσα από ραδιόφωνα που ήταν κρυμμένα σε τσάντες περαστικών. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα από ένα προσωρινό σύστημα μετάδοσης, καταφέρνει το έργο αυτό να δείξει τη δύναμη που έχει η διασπορά και η διάχυση ενός ηχητικού σήματος από τους νόμιμους ραδιοφωνικούς σταθμούς και γενικά πόσο σημαντική είναι η απόκτηση πρόσβασης σε ένα τέτοιο σύστημα διασποράς και διάχυσης της πληροφορίας.

Δεν ξέρω τι είδους ραδιόφωνο συνηθίζεις να ακούς.

Υποθέτω ότι δεν συνηθίζεις να ακούς ελεύθερο ραδιόφωνο, πόσο μάλλον ραδιοφωνική τέχνη.

Υπάρχει μια επιθυμία για ραδιοφωνική μετάδοση χωρίς χρήματα.

Για ραδιόφωνο που δεν μπορεί να είναι ανταλλάξιμο. Ραδιόφωνο που δεν είναι εμπόρευμα.

[...] Έχουν γίνει πολλοί αγώνες για αυτή την επιθυμία παραγωγής ραδιοφώνου με συλλογικό τρόπο.

Δεν θα τους θυμάσαι. Είναι μια σχεδόν άρατη ιστορία αγώνων που συνέβησαν.

Οι περισσότεροι από αυτούς τους αγώνες χάθηκαν μακροπρόθεσμα.

Δεν είμαι μελαγχολική, επισημαίνω αυτούς τους αγώνες επειδή δεν έχουν τελειώσει, δεν είναι του παρελθόντος.

Το ότι ακούς τη φωνή μου θα γίνει μέρος αυτών των αγώνων. [...]

Ο αιθέρας πωλείται. Αυτό σημαίνει ότι ο αιθέρας ελέγχεται.
Έχει μεταβληθεί σε ιδιωτική περιουσία. Η ιδιωτική περιουσία είναι το καλύτερο μέσο ελέγχου. (LIGNA 2007: 178)

Οι [neuroTransmitter](#) συνεχίζουν, επίσης, τη δράση τους με αυτή την ονομασία ως το 2008.⁶² Παρακάτω θα δούμε κάποια παραδείγματα από τη δράση τους αυτά τα χρόνια.

Το [Branching to Broadcast](#) (2005) ήταν ένας προσωρινός σταθμός FM χαμηλής ισχύος, εγκατεστημένος σε ένα αυτοσχέδιο δεντρόσπιτο-«φρούριο», το οποίο είχε στηθεί στο Colonels Row στο Governors Island.⁶³ Το «φρούριο» απορροφούσε «τοπικούς ήχους, φυσικούς και τεχνητούς, και τους μετέδιδε σε ραδιόφωνα που είχαν τοποθετηθεί ολόγυρα στο νησί», αποσκοπώντας στη διερεύνηση «εναλλακτικής αρχιτεκτονικής και δικτύων επικοινωνίας» (neuroTransmitter).

Η εγκατάσταση [12 Miles Out](#) είναι ταυτόχρονα εικαστική και ηχητική και «συγχωνεύει την αναλογική ραδιοφωνική τεχνολογία με το σχέδιο». Η εγκατάσταση αναφέρεται στους πρώτους ραδιο-πειρατές των δεκαετιών 1960-1970 με διπλό τρόπο: το εικαστικό μέρος είναι ένα σχέδιο, το οποίο είναι βασισμένο στα σχέδια του πλοίου του *Radio Caroline*, που από το 1964 εξέπεμπε πειρατικά, όντας στα διεθνή χωρικά ύδατα (πέρα από τα 12 μίλια) και ταυτόχρονα λειτουργεί και ως κεραία ραδιοφωνικής μετάδοσης. Στον εκθεσιακό χώρο υπάρχουν πολλά ραδιόφωνα, τα οποία είναι συντονισμένα για να μεταδίδουν στη συχνότητα της ραδιοφωνικής εκπομπής του έργου αυτού, ενώ επιτρέπεται στους συμμετέχοντες να χρησιμοποιήσουν και το δικό τους ραδιόφωνο. «Η ηχητική σύνθεση αναμιγνύει ηχογραφήσεις από ένα ταξίδι στον ωκεανό [που έκαναν οι neuroTransmitter] σε διεθνή ύδατα με αρχαιακό υλικό από τις μεταδόσεις του Radio Caroline και ήχους που σηματοδοτούν τη χωροχρονικότητα αυτών των παράκτιων πειρατικών ραδιοφωνικών μεταδόσεων» (Ventrella 2007: 82).

Τέλος, το [The FM Ferry Experiment](#) (2007) ήταν ένας προσωρινός κινητός ραδιοφωνικός σταθμός, εγκατεστημένος για 8 ημέρες πάνω στο πλοίο που πηγαινοέρχεται μεταξύ του Lower Manhattan και του Staten Island. Τα μέλη της ομάδας των neuroTransmitter «ενδιαφέρθηκαν να ενεργοποιήσουν χωρικά και ηχητικά τον χώρο γύρω από το Staten Island Ferry» και οι παρεμβάσεις τους, που περιλάμβαναν ηχητικά έργα, συνεντεύξεις και διαλέξεις, διαρκούσαν περίπου 25 λεπτά η καθεμία, όσο δηλαδή κάνει το πλοίο να περάσει από τη μία ακτή στην άλλη.

8.2.6 Transmission arts

Οι Τέχνες της Μετάδοσης (Transmission arts) αποκτούν μια περαιτέρω δυναμική, η οποία έρχεται σε αντίστιξη με τις νέες τεχνολογίες: άλλες φορές είναι μια επιστροφή και αποθέωση του αναλογικού ήχου μέσα από την ανίχνευση ηλεκτρομαγνητικών συχνοτήτων και την κατασκευή αυτοσχέδιων πομπών και δεκτών, άλλοτε πάλι αξιοποιεί τα νέα ψηφιακά εργαλεία, τους αλγορίθμους και τη δημιουργία αυτοσχέδιου λογισμικού και κάποιες φορές συνδυάζει και τα δύο (αναλογικό και ψηφιακό).

Ο Tetssuo Kogawa προωθεί, παράλληλα, την ιδέα ενός ξεχωριστού είδους ραδιοφωνικής τέχνης, που δεν είναι «ηχητική τέχνη από το ραδιόφωνο», αλλά στην οποία ο καλλιτέχνης ασχολείται εκτός από το θέμα του ηχητικού περιεχομένου και με το θέμα της μετάδοσης, το οποίο γενικώς θεωρείται δεδομένο, δηλαδή ένας ραδιοφωνικός σταθμός -μόνιμος ή προσωρινός- που εκπέμπει στις δεδομένες συχνότητες των FM ή AM. Για να διαχωρίσει εννοιολογικά το είδος αυτό, ο Kogawa το ονομάζει “radioart” με μία λέξη (Kogawa 2019: 50).

Κανένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να ελέγξει την «τεχνική» πλευρά της μετάδοσης, ακόμα και ενός ραδιοφωνικού σταθμού με καλλιτεχνικό προσανατολισμό.

Αυτή είναι η βασική αιτία που ο ραδιοκαλλιτέχνης [radioartist] πρέπει να κατασκευάσει μόνος του έναν πομπό [...] αλλιώς δεν υπάρχει κανένας τρόπος να συμμετέχει στη μετάδοση που είναι η βάση της radioart. Επίσης, αυτό εξηγεί εν μέρει γιατί πολλοί ραδιοκαλλιτέχνες [radioartists] ενδιαφέρονται να βρουν και να λάβουν «φυσικά» ραδιοκύματα, όπως τα πολύ χαμηλής συχνότητας (VLF) κοσμικά ραδιοκύματα [...] (Kogawa 2019: 50).

⁶² Οι Angel Nevarez και Valerie Tevere συνεχίζουν και μετά το 2008 να συνεργάζονται μέχρι σήμερα.

⁶³ Νησάκι στην είσοδο της Νέας Υόρκης.

Στους ήχους που προέρχονται από ακτινοβολία VLF⁶⁴ αναφέρεται και ο Jason Kahn, ο οποίος αναφέρει πως αυτοί οι ήχοι είχαν εντοπιστεί ήδη από τις πρώτες μέρες του ραδιοφώνου. Προέρχονται από καταιγίδες και άλλα φαινόμενα, που έχουν να κάνουν με την πρόσπτωση των ηλιακών ανέμων στη μαγνητόσφαιρα της Γης (sferics, whistlers). Λόγω της χαμηλής συχνότητάς τους (μέσα στην ακουστή περιοχή) γίνονται αντιληπτές και εύκολα ανιχνεύσιμες και αξιοποιήσιμες σε ηχητικά έργα. Οι πρώτοι που προσπάθησαν να συνθέσουν ένα έργο με sferics ήταν η Pauline Oliveiros και ο Alvin Lucier το 1967 στο San Diego, χωρίς επιτυχία ωστόσο, διότι δεν μπόρεσαν να ανιχνεύσουν κανένα. Το 1981, τελικά, ο Lucier, ανεβαίνοντας σε ένα βουνό στο Κολοράντο κατάφερε να ηχογραφήσει VLF ακτινοβολία και συνέθεσε το έργο *Sferics*. Από τη δεκαετία του 1990 και ύστερα, η τάση αυτή εξελίχθηκε ακόμη περισσότερο και προεκτάθηκε και στην ανίχνευση ακτινοβολίας και από άλλες ανθρωπογενείς πηγές ή ακόμη και από έντομα (Kahn 2007: 225).

Παρακάτω θα δούμε κάποια παραδείγματα καλλιτεχνών και έργων που ανήκουν σε αυτήν την τάση, αλλά θα περιοριστούμε προς το παρόν στην περίοδο μέχρι το 2013.

Οι Sarah Washington και Knut Aufermann ξεκίνησαν να συνεργάζονται στον *Resonance FM*, αλλά από το 2005 έφτιαζαν την ομάδα [Mobile Radio](#), και κάτω από το όνομα αυτό πραγματοποιούν διάφορες ραδιοφωνικές παραγωγές χωρίς να έχουν μια σταθερή βάση, γεγονός από το οποίο προέρχεται και το όνομα της ομάδας αυτής (*Κινούμενο Ραδιόφωνο*). Από το 2011 έχουν ως βάση τη Γερμανία. Ανάμεσα στα ενδιαφέροντά τους προβάλλει ιδιαίτερα το θέμα της μετάδοσης και της χρήσης των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων. Αυτό φαίνεται, για παράδειγμα, τόσο στο έργο [Fire works!](#) (2008), στο οποίο συνδυάζονται ηλεκτρονικοί ήχοι με πυροτεχνήματα, στο πλαίσιο μιας εορταστικής μετάδοσης από το *Radio Kinesonus*, στην Ιαπωνία την Πρωτοχρονιά του 2008, όσο και στο έργο [Lee de Forest night loops](#) (2008), που ήταν ένας προσωρινός σταθμός που λειτούργησε για 10 ημέρες στο πλαίσιο του AV08 Festival στο Discovery Museum στο Newcastle. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι επίσης τα έργα [Morsonata](#) (2009), που μεταδόθηκε από τον *Resonance 104.4 FM* και έχει ως βασική του ιδέα τη μετατροπή της *Ursonate* του Kurt Schwitters σε κώδικα μορς, και [Endangered Radio Band](#) (2009), που είναι μια παράσταση βασισμένη σε διαφόρων ειδών παράσιτα και ηλεκτρομαγνητικούς ήχους από χαλασμένες συσκευές, αυτοσχέδιους ανιχνευτές ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας και άλλους δέκτες και ηλεκτρομαγνητικές ηχογραφήσεις του ταξιδιού με τρένο μεταξύ Ζυρίχης και Μιλάνου.

Ο Tetsuo Kogawa έχει δραστηριοποιηθεί, επίσης, εστιάζοντας στη χρήση των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, αλλά κυρίως σε ένα πλαίσιο παραστασιακό και σε συνδυασμό με μια πολιτική δήλωση. Από το 2003 το έργο του έχει αποκτήσει μια κατεύθυνση προς την ενσώματη εμπειρία, μέσα από την κατασκευή αυτοσχέδιων συσκευών και ραδιοφωνικών διατάξεων, που του επιτρέπουν να δημιουργεί ζωντανά ηχητικούς κόσμους βασισμένους στο ηλεκτρομαγνητικό φάσμα με τις κινήσεις των χεριών και του σώματός του (βλ. για παράδειγμα μια [παράστασή του στο Graz](#) το 2007).

Στην πλατφόρμα [Radius](#) υπάρχουν, επίσης, κάποια παραδείγματα, όπως το [07.13.10b](#) του C.R. Kasprzyk (2011)⁶⁵, το οποίο βασίζεται σε ηχογραφήσεις από πηγές ενέργειας της καθημερινής ζωής που παράγουν ηλεκτρομαγνητικά πεδία: ηλεκτρονικούς υπολογιστές, εκτυπωτές, τηλεοράσεις, αυτοκίνητα, στύλους ηλεκτρικού ρεύματος, καφετιέρες και άλλες. Σαν στόχο έχει να κάνει αντιληπτές «στιγμές της καθημερινής ζωής, που αλλιώς θα πέραγαν απαρατήρητες» (Radius).

Τέλος, υπάρχουν και άλλες πρακτικές, περισσότερο κατευθυνόμενες προς το διαδίκτυο και την (μουσική) πληροφορική, στις οποίες αρχίζει να εμπλέκεται και η ραδιοφωνική τέχνη, ως διαδικτυακή πλέον. Ένα εργαστήριο με τέτοια κατεύθυνση είναι το γαλλικό [APO33](#), το οποίο είναι «ένα διεπιστημονικό καλλιτεχνικό, θεωρητικό και τεχνολογικό εργαστήριο που αναπτύσσει διάφορα συλλογικά έργα, που συνδυάζουν την έρευνα, τον πειραματισμό και την παρέμβαση στον κοινωνικό χώρο», και το οποίο «στοχεύει να εργαστεί με τη δυναμική του κινήματος ελεύθερου λογισμικού» (APO33). Το εργαστήριο άρχισε να λειτουργεί από το 1996-97 στη Nantes και συνεχίζει μέχρι σήμερα, διατηρώντας διάφορα ατελιέ, ιστοσελίδα και μια σειρά από εκδηλώσεις και δράσεις. Στην περίοδο που εξετάζουμε, υλοποίησε το έργο *Poulpe (Χταπόδι)*, το οποίο ήταν ένα σύνθετο σύστημα δικτύωσης, που περιλάμβανε τέσσερις τοποθεσίες (αντίστοιχα εργαστήρια σε Nantes, Orléans, Tours και Bourges), στην καθεμία από τις οποίες υπήρχαν μικρόφωνα και άλλοι αισθητήρες διασκορπισμένοι μέσα σε κάθε κτίριο. Οι ήχοι που συλλέγονταν σε κάθε τοποθεσία μετασχηματιζόνταν με αυτόματες διαδικασίες από μία ψηφιακή μηχανή και στη συνέχεια στέλνονταν σε μεγάφωνα τοποθετημένα μέσα στο κτίριο και ως ραδιοφωνικές μεταδόσεις στο διαδίκτυο. Εν τέλει, οι διαφορετικές τοποθεσίες

⁶⁴ VLF: Very Low Frequency είναι η ζώνη μεταξύ 3 kHz και 30kHz, ωστόσο ο Kahn αναφέρει ότι περιλαμβάνει τις συχνότητες από 1-30 kHz. Η ακουστή περιοχή είναι από 16 Hz μέχρι 20 kHz.

⁶⁵ Πρόκειται για το 5^ο επεισόδιο της σειράς.

δικτυώθηκαν, όταν μια άλλη μηχανή τοποθετήθηκε για να πραγματοποιεί αυτόματα μετάδοση ψηφιακών ηχητικών δεδομένων διαδικτυακά από τη μία τοποθεσία στην άλλη. Το αποτέλεσμα ήταν η όλη αρχιτεκτονική της εγκατάστασης να «μετατραπεί σε ζωντανή ύπαρξη» και να δημιουργηθεί μια συνεχής ροή ήχων χωρίς αίσθηση χωρικότητας (Gosselin 2007: 144).

8.3 Η ραδιοφωνική τέχνη την εποχή των κοινωνικών δικτύων (2013-2022)

Στην τελευταία αυτή υποπερίοδο από το 2013 μέχρι το 2022 θα ασχοληθούμε ουσιαστικά με το τι συμβαίνει στη σύγχρονη σκηνή της ραδιοφωνικής τέχνης. Η επιλογή της τομής στο 2013 έχει να κάνει με την επανέναρξη κάποιων προσπαθειών από κεντρικά διαχειριζόμενους θεσμούς, όπως το ABC, και η καθιέρωση των βραβείων από την [Ομάδα Ars Acustica της EBU](#). Ωστόσο, δεν αποτελεί τόσο σημαντικό ορόσημο όπως το 1995 και είναι, επίσης, αρκετά δύσκολο να χωρίσουμε σε περιόδους μια τόσο κοντινή χρονικά περίοδο. Σε ένα βαθμό, λοιπόν, ο διαχωρισμός υπονοεί και την εξέταση της τελευταίας δεκαετίας μέχρι τη συγγραφή του βιβλίου (2022).

8.3.1 Βασικά χαρακτηριστικά της υποπεριόδου

8.3.1.1 Μορφές ραδιοφωνικής τέχνης

Στην περίοδο που βρισκόμαστε, ουσιαστικά, η ραδιοφωνική τέχνη συνεχίζει πάνω στα ίδια μονοπάτια που έχουν χαραχτεί τα προηγούμενα χρόνια. Οι νέες δυνατότητες που προσφέρει η πληροφορική και ιδιαίτερα ο συνδυασμός της με τα κινητά τηλέφωνα και τα tablets δημιουργούν, ωστόσο, ένα μεταβαλλόμενο τοπίο, που βοηθά και στη δικτύωση των καλλιτεχνών και στην κινητικότητά τους (δυνατότητες ηχογράφησης και παραστάσεων), αλλά και σε διαδραστικές εφαρμογές. Τα τελευταία χρόνια, λόγω της πανδημίας της covid-19, η παραστασιακή πλευρά σε χώρους που απαιτούν ζωντανή παρουσία και συμμετοχή μπορεί να είναι σε ύφεση, υπάρχει ωστόσο μια πληθώρα πρακτικών ραδιοφωνικής τέχνης, οι οποίες, λόγω και της ηχητικότητάς της, δεν σταμάτησαν να εφαρμόζονται, ακόμη και στις συνθήκες του αυστηρότερου εγκλεισμού, όπως η ars acustica ή ακόμη και συνεργατικά έργα που αξιοποιούν τη νέα συνθήκη τηλε-παρουσίας.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτής της εποχής είναι ότι πολλές από τις τεχνολογίες, οι οποίες ήταν κάποτε πειραματικές και περιορισμένες για χρήση από τους καλλιτέχνες, έχουν αρχίσει να ενσωματώνονται στην εμπορευματοποίηση του διαδικτύου και των κοινωνικών δικτύων. Ο καθένας μας είναι πλέον ένας μεταδότης: μεταδίδουμε κείμενα, εικόνες, βίντεο, ήχους, τα «ποστάρουμε» χρησιμοποιώντας ασύρματες τεχνολογίες νέας γενιάς, κινητά τηλέφωνα, δορυφορικές κεραιές, mobile internet, πράγματα ασύλληπτα πριν από κάποια χρόνια, αλλά που τα προσδοκούσαν οι ραδιοπειραματιστές. Και τώρα οι καλλιτέχνες ακολουθούν μια διπλή κατεύθυνση προς το μέλλον και προς το παρελθόν: συνεχίζουν να ψάχνουν νέους ορίζοντες μέσα από νέες τεχνολογίες, που θα έρθουν αύριο σε ευρεία χρήση, και επιστρέφουν πάντα να εξερευνήσουν ανεξερεύνητες πτυχές των παλιών τεχνολογιών του ραδιοφώνου (π.χ. την καθεαυτό ραδιοφωνική μετάδοση μέσω βραχέων κυμάτων, μέσω AM τεχνολογίας, που καταργούμενη θα μπορούσε να δοθεί για χρήση στους καλλιτέχνες και μόνο).

Αυτό το παραπάνω σχόλιο συνοψίζει την τρίτη υποπερίοδο (2013-2022) και δείχνει λίγο και το πού βρισκόμαστε: παλιές τεχνολογίες (αναλογικές) συνδυάζονται με την τελευταία λέξη της ψηφιακής τεχνολογίας, έτοιμα βιομηχανικά (ψηφιακά) προϊόντα (υπολογιστές, κινητά, mp3s, ψηφιακά ραδιόφωνα κ.λπ.) συνδυάζονται με μια DIY κουλτούρα αυτοσχέδιων κατασκευών για σύλληψη η/μ ακτινοβολίας, ως λογισμικό, και γενικά παντοίτροπες ηχητικές διατάξεις που ενέχουν τη μετάδοση και λήψη ηχητικών σημάτων/ηχητικής πληροφορίας.

Στη μεταβαλλόμενη αυτή κατάσταση έχει μεταβληθεί και η έννοια του ραδιοφώνου συνολικά. Δεν υπάρχει πλέον κάποιο δίλημμα σχετικά με το αν το διαδικτυακό ραδιόφωνο είναι πραγματικά ραδιόφωνο, όπως είχε διατυπωθεί στο μεταίχμιο των δύο αιώνων, αλλά αντίθετα έχουν καθιερωθεί πέρα από τις ροές (streaming) και άλλες μορφές ραδιοφώνου, όπως το podcasting, μια μορφή audio-on-demand. Οι ραδιοφωνικοί καλλιτέχνες, επίσης, δημιουργούν διάφορες εκδοχές των έργων τους είτε για κλασική μετάδοση ή για εκθεσιακό χώρο ή για podcasting. Αυτό που διαφέρει ανάμεσα στις διάφορες μορφές και αυτό που αλλάζει μεταξύ των διαφορετικών ειδών ραδιοφώνου είναι η σχέση του ραδιοφώνου με τον χρόνο. Στο κλασικό ραδιόφωνο, αλλά και στο web-streaming, υπάρχει η έννοια της συνεχούς ροής σήματος και πληροφορίας, η έννοια του εφήμερου και η απαίτηση της σύγχρονης με τη ροή ακρόασης. Στο podcasting, αντιθέτως, υπάρχει η έννοια του αποθηκευμένου ηχητικού έργου, το οποίο είναι προσβάσιμο οποιαδήποτε στιγμή θέλει ο ακροατής.

Παρά τις διαφορετικές μορφές που έχουν πλέον καθιερωθεί, για να μπορέσουμε να δούμε με συστηματικό τρόπο τη σύγχρονη ραδιοφωνική τέχνη, παρακάτω είναι χωρισμένη σε πέντε ενότητες: η πρώτη αφορά την *Ars Acustica*, η δεύτερη τη σχετική με το ηχοτοπίο, η τρίτη τις *transmission arts*, η τέταρτη τις παραστασιακές πρακτικές και η πέμπτη τις διαδικτυακές πλατφόρμες και τη σχέση της με την πληροφορική.

8.3.1.2 Σημαντικότερα κέντρα ραδιοφωνικής πρακτικής

Μετά από μία απουσία 11 ετών, το 2014 το ABC της Αυστραλίας καθιερώνει δύο εκπομπές για τη ραδιοφωνική τέχνη: το [Radiotonic](#) και το [Soundproof](#), αν και για μια σύντομη περίοδο (το πρώτο μέχρι το καλοκαίρι του 2016 και το δεύτερο ως τον Ιανουάριο του 2017). Ωστόσο, υπάρχουν άλλοι πιο σταθεροί υποστηρικτές της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως, στην Αυστρία, η εκπομπή [Kunstradio](#), που συνεχίζει μια αδιάλειπτη παράδοση 35 ετών, και, στις Η.Π.Α., το [Wave Farm](#) καθώς και η πλατφόρμα [Radius](#). Στη Γαλλία, τέλος, συνεχίζει να λειτουργεί το [ARTE Radio](#) και η ιστοσελίδα [Syntone](#), ενώ αντίθετα το *Atelier de Création Radiophonique* της *France Culture* καταργήθηκε το 2018.⁶⁶

Το δίκτυο [Radia](#) λειτουργεί και αυτό αδιάλειπτα, παράγοντας μία εκπομπή-ραδιοφωνική σύνθεση την εβδομάδα και έχοντας πλέον φτάσει τα 900 και πλέον επεισόδια. Τον τελευταίο ολοκληρωμένο κύκλο (48), τον αποτελούσαν 22 εκπομπές, δηλαδή στο δίκτυο συμμετείχαν 22 σταθμοί ή άλλες καλλιτεχνικές ομάδες. Ανάμεσα σε αυτές είναι σταθμοί που συναντήσαμε νωρίτερα, όπως οι βαλκανικοί [Radio Student](#) και [Kanal 103](#), οι βρετανικοί [Resonance FM](#) και [Soundart Radio](#), ο ιταλικός σταθμός [Radio Papesse](#) και το [Wave Farm](#). Όπως θα δούμε στη συνέχεια, οι συνθέσεις αυτές καλύπτουν διάφορες μορφές ραδιοφωνικής τέχνης και συμβάλλουν στη διάδοση και μεταφορά ποικίλων καλλιτεχνικών πρακτικών μεταξύ των διαφορετικών κέντρων του δικτύου.

Στην περίοδο που εξετάζουμε συνεχίζουν να αναπτύσσονται ανεξάρτητες ομάδες καλλιτεχνών, που δεν εξαρτώνται πλέον από τον κρατικό ή έναν κεντρικό ραδιοφωνικό σταθμό. Δημιουργούνται δίκτυα τέτοιων ομάδων και γενικώς συσσωματώσεις προσωρινού τύπου. Η ραδιοφωνική τέχνη βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε αυτές τις διαδικασίες. Παράλληλα, συμβαίνουν διάφορες δημιουργικές πρωτοβουλίες, αλλά ούτε αυτές προέρχονται από κάποιο κεντρικό σχεδιασμό, δηλαδή δεν προέρχονται από μεγάλους ραδιοφωνικούς σταθμούς, ούτε εμπλέκουν μεγάλους προϋπολογισμούς. Αντιθέτως, πρόκειται για πρωτοβουλίες, οι οποίες πραγματοποιούνται σε περιβάλλοντα καλλιτεχνικών κοινοτήτων ή άλλων ομάδων, όπως για παράδειγμα το [I-node](#) ή το [Soundcamp](#).

8.3.1.3 Συνέδρια, εκδόσεις, φεστιβάλ και άλλες διοργανώσεις

Συνέδρια για τη ραδιοφωνική τέχνη οργανώνονται συνήθως στα πλαίσια φεστιβάλ, που έχουν να κάνουν με την ηχητική τέχνη ή με τις οπτικοακουστικές τέχνες ευρύτερα. Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά, ξεχωρίζει το φεστιβάλ [Radio Revolten!](#), το οποίο οργανώθηκε το 2016 στην Halle της Γερμανίας και διάρρηξε 30 ημέρες γεμάτες από διάφορων ειδών καλλιτεχνικά γεγονότα γύρω από το ραδιόφωνο και μεταδόσεις από τον ραδιοφωνικό σταθμό [Radio Corax](#) και μέσω άλλων διαύλων. Για το φεστιβάλ κυκλοφόρησε στη συνέχεια (2018) και ένα βιβλίο τεκμηρίωσής του, αλλά και της κατάστασης της ραδιοφωνικής τέχνης σήμερα.

Σημαντική έκδοση είναι, επίσης, και το βιβλίο του 2019 *Radio as Art: Concepts, Spaces, Practices*, το οποίο εκδόθηκε με την ευκαιρία του ομώνυμου συμποσίου που έγινε στη Βρέμη μεταξύ 5 και 7 Ιουνίου 2014 και επιχειρεί μια θεωρητικοποίηση της ραδιοφωνικής τέχνης και μια κατηγοριοποίηση των θεμάτων γύρω από τις διαφορετικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν ιστορικά.

Τέλος, από τις 18 Ιουνίου ως τις 25 Σεπτεμβρίου 2022 υλοποιήθηκε το [Radio Art Zone](#), στο πλαίσιο του θεσμού της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης Esch 2022, στη δεύτερη μεγαλύτερη πόλη του Λουξεμβούργου, το Esch-sur-Alzette. Το [Radio Art Zone](#) ήταν ένα πρόγραμμα λειτουργίας ενός σταθμού ραδιοφωνικής τέχνης για 100 μέρες, με συντονιστές την ομάδα *Mobile Radio* και τον κοινοτικό ραδιοφωνικό σταθμό του Λουξεμβούργου [Radio ARA](#). Ο προσωρινός αυτός ραδιοφωνικός σταθμός εξέπεμπε 22 ώρες με έργα ραδιοφωνικής τέχνης από μια πλειάδα καλλιτεχνών από όλον τον κόσμο που συμπληρωνόταν, 2 ώρες κάθε μεσημέρι, με ζωντανές μεταδόσεις από κουζίνες της κοινότητας. Παράλληλα, υπήρχαν εργαστήρια και προσκεκλημένοι καλλιτέχνες και το πρόγραμμα μεταδιδόταν εκτός από το διαδίκτυο και σε διάφορους

⁶⁶ Υπάρχει ένα στοιχειώδες [αρχείο](#) τίτλων για την περίοδο 28/8/2005 ως 24/07 2011, με ελάχιστο ηχητικό υλικό, και ένα [πλήρες ηχητικό αρχείο](#), που καλύπτει την τελευταία περίοδο με τα τελευταία 39 επεισόδια, που μεταδόθηκαν από τις 3/9/2015 ως τις 20/1/2019.

επιλεγμένους σταθμούς κατά περιόδους (όπως για παράδειγμα ο [Resonance FM](#), ο [WGXC](#) του Wave Farm, ο [JET FM](#) στη Νάντη και ο [Radio ARA](#) στο Λουξεμβούργο -όλοι όσοι αναφέρθηκαν είναι μέλη του δικτύου [Radia](#)).

8.3.2 Ars Acustica

Στο πεδίο της Ars Acustica, το οποίο εδώ βλέπουμε ως συνέχεια της ενότητας 8.2.1, παρατηρούμε ολοένα και περισσότερες ωσμώσεις, που φαίνονται ιδιαίτερα και στα έργα που βραβεύονται από παραδοσιακούς θεσμούς, όπως το Karl Sczuka Preis, που είχε ως στόχευση το Hörspiel, αλλά έχει διευρυνθεί και σε άλλα είδη ραδιοφωνικής τέχνης. Επομένως, η κατηγοριοποίηση που ακολουθούμε γίνεται περισσότερο για συστηματικούς λόγους και λιγότερο για λόγους διαχωρισμού και κατηγοριοποίησης της ραδιοφωνικής τέχνης σε κλειστές κατηγορίες. Δεν θα μπορούσαμε εξ άλλου να κάνουμε κάτι τέτοιο, εφ' όσον και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες έχουν γενικά μια συμπεριληπτική διάθεση όταν ορίζουν τη ραδιοφωνική τέχνη και δεν αποκλείουν τη μία ή την άλλη μορφή και επίσης, η μία πρακτική μπορεί άνετα να συνδυαστεί με μία άλλη ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες, τα ενδιαφέροντα και τα κίνητρα κάθε καλλιτέχνη.

Όσον αφορά το Karl Sczuka Preis, εξακολουθεί να παραμένει ένα σημαντικό βραβείο για όσους έχουν ξεκινήσει με αφετηρία την Ars Acustica, αλλά και ένας καλός δείκτης των τάσεων στο πεδίο αυτό και στη ραδιοφωνική τέχνη γενικότερα. Στον πίνακα 8.5 βλέπουμε τα στοιχεία των έργων που βραβεύθηκαν από το 2014 μέχρι και το 2022.

Πίνακας 8.5 Έργα Ars Acustica που βραβεύθηκαν με το Karl Sczuka Preis μεταξύ 2014 και 2022
(Πηγή: <https://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/karl-sczuka-prize-archive-100.html>)

Έτος βράβευσης	Τίτλος έργου	Συνθέτης έργου
2014	<i>Circulating over Square Waters</i>	Carl Michael von Hausswolff
2015	<i>Hugo Wolf und drei Grazien, letzter Akt</i>	Gerhard Rühm
2016	<i>Desert Bloom</i>	Christina Kubisch, Peter Kutin & Florian Kindlinger
2017	<i>In The Woods There Is A Bird...</i>	Olaf Nicolai
2018	<i>Vive les fantômes</i>	Martin Brandlmayr
2019	<i>Meerschallschwamm und Schweigefang</i>	Ulrike Janssen & Marc Matter
2020	<i>ANTIPODES for voices and dead electronics</i>	Frédéric Acquaviva
2021	<i>Fog Factory</i>	Hanna Hartman
2022	<i>Überwachung – in drei Episoden</i>	Jan Jelinek

Το [Circulating over Square Waters](#) (2014) του Σουηδού καλλιτέχνη Carl Michael von Hausswolff είναι ένα κομμάτι που χρησιμοποιεί γεννήτριες ημιτονοειδών κυμάτων και τις φυσικές δονήσεις του δωματίου και θα μπορούσε άνετα να θεωρηθεί και ένα είδος performance (βλ. 8.3.5). Επίσης, η μέθοδος εργασίας θυμίζει έντονα αντίστοιχες μεθόδους που χρησιμοποιούνται σε εγκαταστάσεις στις transmission arts (βλ. 8.3.4). Με άλλα λόγια, μέσα από τη βράβευση αυτού του έργου μπορούμε να διακρίνουμε στην πράξη το τέλος των διαχωριστικών γραμμών, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω.

Το [Hugo Wolf und drei Grazien, letzter Akt](#) (*O Hugo Wolf και οι τρεις Χάριτες, τελευταία Πράξη*, 2015), που αναφέρεται στην τελευταία φάση της ζωής του συνθέτη Hugo Wolf (1860-1903), είναι ένα έργο του Gerhard Rühm, γι' αυτό και ακολουθεί την παράδοση της ηχητικής ποίησης. Ουσιαστικά, βασίζεται στην αποδόμηση της γλώσσας στην κατεύθυνση της «μουσικοποίησης» των λέξεων.

Το [Desert Bloom](#) (2016) των Christina Kubisch, Peter Kutin και Florian Kindlinger είναι ένα κομμάτι που βασίζεται στην ηχοποίηση της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας του φωτός, που εκπέμπουν οι διάφορων ειδών λάμπες. Ωστόσο, αυτό γίνεται ως ένα είδος αφήγησης, που εμπλέκει τον εφευρέτη του εναλλασσόμενου ρεύματος Nikola Tesla και την «υπερφωτεινή» πόλη Las Vegas. Είναι ένα εννοιολογικό κομμάτι, που στηρίζεται στην παράδοση των εικαστικών τεχνών, των video art αφηγήσεων, αλλά και ένα εναλλακτικό «ηχοτοπίο» της πόλης, αυτού που δεν γίνεται αντιληπτό με το αυτί, αλλά μόνο με το μάτι ως φως.

Το [In The Woods There Is A Bird...](#) (2017) του Olaf Nicolai είναι ένα πειραματικό ραδιοφωνικό ντοκιμαντέρ, το οποίο χωρίς να περιέχει λεκτικό σχολιασμό, παρουσιάζει μια σειρά από ηχογραφήσεις από διαδηλώσεις, ταραχές και άλλες δράσεις διαμαρτυρίας ανά τον κόσμο. Ουσιαστικά, το ηχητικό υλικό από αυτές τις διαμαρτυρίες και ταραχές γίνεται το υλικό της σύνθεσης σε μια εναλλακτική αφήγηση χωρίς προφορικό λόγο.

Το *Vive les fantômes* (2018) του συνθέτη και ντράμερ Martin Brandlmayr αποτελείται από σύντομα μουσικά στοιχεία και αποσπάσματα λόγου, τα οποία ανακατεύονται και συνδυάζονται με άλλα ηχητικά στοιχεία (επεξεργασμένη ομιλία, ηλεκτρονικοί ήχοι), ως «ένας φανταστικός διάλογος με τα φαντάσματα της [...] καλλιτεχνικής βιογραφίας» του συνθέτη. Το επίκεντρο του κομματιού και ο τίτλος του (*fantômes*) εμφανίζεται τρεις φορές με τη φωνή του συνθέτη, χωρίζοντάς το σε 3 μέρη και έναν επίλογο (13'45'', 27'25'', 50'25'').

Το *Fog Factory* (2021) της Σουηδού Hanna Hartman αποτελείται από διάφορους ηχογραφημένους ήχους, που έχουν συνδυαστεί με ήχους από ένα Buchla 200 Modular Synthesizer, και δημιουργήθηκε στο στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής (EMS) της Σουηδικής Ραδιοφωνίας. Τέλος, το *Überwachung – in drei Episoden* (*Παρακολούθηση – σε τρία Επεισόδια*, 2022) του Jan Jelinek βασίζεται σε ηχογραφήσεις από τρεις χώρους παλιών συστημάτων προειδοποίησης, τα οποία πλέον δεν είναι σε χρήση και είναι επισκέψιμα από το ευρύ κοινό (το οποίο δημιουργεί και αρκετούς από τους ήχους).

Όσον αφορά στον διαγωνισμό Phonurgia Nova, από το 2016 έχει καθιερώσει 5 βραβεία:

- 1) το βραβείο «Sound Art» για έργα ραδιοφωνικής και ηχητικής τέχνης.
- 2) το βραβείο «Sound Fiction» για έργα που βασίζονται στην εξιστόρηση (στη γαλλική γλώσσα).
- 3) το βραβείο «Human Word Archives» για έργα που βασίζονται στον λόγο.
- 4) το βραβείο «Field Recording» για έργα που βασίζονται στο ηχοτοπίο.
- 5) το βραβείο «Pierre Schaeffer Discoveries⁶⁷» για νέους δημιουργούς (κάτω των 30).

Παρακάτω θα δούμε ορισμένα από αυτά που κέρδισαν το βραβείο «Sound Art» τα τελευταία χρόνια, καθώς είναι και αυτά που σχετίζονται με τη ραδιοφωνική τέχνη και την *ars acustica* ιδιαίτερος.

Το έργο *Magneto Mori: Vienna* του Mark Vernon (μεταδόθηκε αρχικά στη *Kunstradio* το 2019 και κέρδισε το βραβείο Phonurgia Nova Sound Art το 2020) είναι ένα «κατακερματισμένο πορτρέτο της πόλης», το οποίο είναι αποτέλεσμα μιας ενδιαφέρουσας διαδικασίας. Οι ήχοι της πόλης αρχικά ηχογραφήθηκαν με μαγνητοταινία σε μια περίοδο δύο ημερών και στη συνέχεια η μαγνητοταινία αυτή κόπηκε σε κομμάτια και θάφτηκε σε έναν κήπο μαζί με μαγνητάκια ψυγείου, τα οποία αλλοίωσαν μοιραία το περιεχόμενό τους. Ύστερα από μερικές μέρες οι μαγνητοταινίες ξεθάφτηκαν και, αφού πλύθηκαν, ξανακολλήθηκαν με τυχαίο τρόπο και σε αυτές προστέθηκαν επίσης και άλλες ηχογραφήσεις από φωνογράφους και μαγνητοταινίες που βρέθηκαν σε υπαίθριες αγορές. Το αποτέλεσμα είναι μια κατακερματισμένη περιήγηση στον χώρο και τον χρόνο της πόλης, πολύ διαφορετική από την παράθεση των 24 καρτ-ποστάλ στο *Wien wie es klingt* του Gerhard Rühm. Στο *Magneto Mori: Vienna* η αναγνώριση συγκεκριμένων τοπίων από τη Βιέννη είναι αποσπασματική και συμπληρώνεται από άλλα στοιχεία περισσότερο ακουσματικά.

Το έργο *The Voice Party Opera Bot Farm* κέρδισε το 2021 το βραβείο Phonurgia Nova Sound Art. Πρόκειται για ένα έργο από την Loré Lixenberg, το οποίο έχει και πολιτικές προεκτάσεις. Βασίζεται στην εικονική δημιουργία ενός κόμματος του «Voice Party», το οποίο παρότι «κατάφερε να πείσει ένα μικρό μέρος του εκλογικού σώματος [...] μόλις έρθει στην εξουσία θα αναδιαρθρώσει ολόκληρο το πολιτικό σύστημα, ευθυγραμμίζοντάς το με τον ήχο, με τους όμορφους, ειλικρινείς και αρμονικούς νόμους του» (<https://www.hoerspielundfeature.de/klangkunst-eine-opernsaengerin-macht-politik-the-voice-100.html>). Το έργο της Lixenberg βασίζεται σε ένα “twitterbot”, μια ηλεκτρονικά επεξεργασμένη φωνή, που σχολιάζει τις δηλώσεις του Boris Johnson. Μετά από κάθε δήλωση του Johnson ξεδιπλώνεται μια ακολουθία από φωνές σε διάφορες μορφές, άλλες επεξεργασμένες, άλλες τραγουδιστές, άλλες σε στυλ όπερας, πάνω σε μία λέξη ή χωρίς λόγια, οι οποίες επαναλαμβάνουν τα ίδια πράγματα με διαφορετικό τρόπο άρθρωσης, απαντώντας στον Johnson ή ξεδιπλώνοντας την αμφισημία που μπορούν αυτές οι λέξεις να αποκτήσουν αναλόγως με την πλευρά που τις χρησιμοποιεί.

Στον πίνακα 8.6 (βλ. επόμενη σελίδα) είναι συγκεντρωμένα όλα τα βραβευμένα έργα στην κατηγορία Phonurgia «Sound Art» τα τελευταία χρόνια, δηλαδή από το 2013 μέχρι το 2021.

⁶⁷ Découvertes Pierre Schaeffer

Πίνακας 8.6 Έργα Ars Acustica που βραβεύθηκαν με το βραβείο Phonurgia Nova «Sound Art» μεταξύ 2013 και 2021. (Πηγή: <http://phonurgia.fr/palmares/>)

Έτος βράβευσης	Τίτλος έργου	Συνθέτης έργου
2013	<i>Couvre-feux 56</i>	Floy Krouchi
2015	<i>Zone de Silence</i>	Amandine Casadamont
2016	<i>Törst</i>	Hanna Hartman
	<i>Circular Thinking</i>	Mark Vernon & Jenn Mattinson
2017	<i>Qualia</i>	Charo Calvo
2018	<i>Sommeil paradoxal</i>	Julien Sarti
2019	<i>Autopoïèse</i>	Anne Lepère
	<i>Knallfunken</i>	Raviv Ganchrow
2020	<i>Magneto Mori: Vienna</i>	Mark Vernon
2021	<i>theVoicePartyOperaBotFarm</i>	Loré Lixenberg

Ένα ακόμη βραβείο, που καθιερώθηκε από το 2013 από την Ομάδα Ars Acustica της EBU, είναι το [Prix Palma Ars Acustica](#), που δείχνει ότι τα τελευταία χρόνια επανέρχονται στο προσκήνιο τα κεντρικά ραδιοφωνικά ιδρύματα σε πανευρωπαϊκό επίπεδο όσον αφορά στις βραβεύσεις. Βέβαια, συνεχίζει να είναι μια δύσκολη περίοδος, κατά την οποία η χρηματοδότηση για έργα ars acustica δεν βρίσκεται στα επίπεδα της δεκαετίας του 1990 ή των αρχών της δεκαετίας του 2000. Στον πίνακα 8.7 είναι συγκεντρωμένα τα έργα που έχουν βραβευθεί με το Prix Alma Ars Acustica από την καθιέρωσή του μέχρι το 2022.

Πίνακας 8.7 Έργα Ars Acustica που έχουν βραβευθεί με το Prix Palma Ars Acustica. (Πηγές: <https://www.ebu.ch/music/palma-ars-acustica> και <http://kunstradio.at/ARCHIVE/radio.html>)

Έτος βράβευσης	Τίτλος έργου	Συνθέτης έργου
2013	<i>Epiloghi - Sei modi di dire Zangtumbtumb</i>	Arturas Bumšteinas
2014	<i>Phonbiographie No.1</i>	Charo Calvo
2015	<i>The Notebooks</i>	Alessandro Bosetti
2016	<i>Me, My English and All the Languages of My Life</i>	Anna Raimondo
2017	<i>Fragments of an Unfinished Tale - A Cinematic Story</i>	Alfredo Costa Monteiro
2018	<i>Crush</i>	Hanna Hartman
2019	<i>Autopoiesis</i>	Anne Lepère
2020	<i>PHNOM PENH FM: RE / DISC / OVER</i>	Sopheak Sao
	<i>Ror-bu</i>	Veronika Svobodová
2021	<i>Ivry-sur-Seine</i>	Iain Chambers
2022	<i>Once Enea stuck an apple seed to my ear</i>	Elia Moretti
	<i>What is Not</i>	Fronte Violeta & Martha Kiss Perrone
	<i>Tree Spirits / Touch</i>	Brane Zorman

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε ορισμένα από αυτά τα έργα. Το [Epiloghi – Sei modi di dire Zangtumbtumb](#) του Λιθουανού Arturas Bumšteinas (2013) βασίζεται σε θορύβους από θεατρικές μηχανές, ήχους από τσέμπαλο και προετοιμασμένο τσέμπαλο και προσπαθεί να συνδυάσει το μπαρόκ με τον φουτουρισμό, έχοντας ως αφορμή την όπερα *Δάφνη* του Jacopo Peri (1598). Το έργο απαρτίζεται από 6 σκηνές, που λειτουργούν ως εναλλακτικοί επίλογοι στην *Δάφνη*: Επιθυμία, Θλίψη, Χαρά, Μίσος, Αγάπη, Θάυμα.

Το έργο [The Notebooks](#) του Alessandro Bosetti (2015) βασίζεται στα μικρά σημειωματάρια του συνθέτη Leoš Janáček, στα οποία συνήθιζε να σημειώνει ήχους της καθημερινότητάς του με μια ιδιότυπη «μουσική ομιλία». Ο Bosetti αναπλάθει τα περιβάλλοντα του Janáček, μέσα από τις σημειώσεις του, αξιοποιώντας και τις τρεις *αφηγηματικές διαστάσεις* ταυτόχρονα, καθώς αυτές συμπλέκονται γύρω από την ίδια σημείωση του συνθέτη για τον ίδιο ήχο (π.χ. τον ήχο ενός σμήνους μελισσών). Η *ανθρώπινη φωνή* ερμηνεύει τις σημειώσεις του σημειωμάριου με διάφορους τρόπους, υπάρχει επίσης και η αντίστοιχη μελωδική σημείωση που επαναλαμβάνεται στη διάσταση της *μουσικής*, ενώ ακόμη και η *ηχοπλαισίωση*, που παρουσιάζει τον ήχο στην αναφορικότητά του, αποκτά μέσω της επαναληπτικότητάς του κάποιες μελωδικές ή απλά ρυθμικές ιδιότητες. Υπάρχει, τέλος, μία φωνή που επεξηγεί στα αγγλικά την σημείωση, το είδος δηλαδή του ήχου στο οποίο αναφερόταν ο Janáček.

Στο έργο [Fragments of an Unfinished Tale – A Cinematic Story](#) του Πορτογάλου Alfredo Costa Monteiro (2017), ο συνθέτης έχει σαν υλικό του κινηματογραφικές ταινίες του «Νέου Κύματος» των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης. Κάνοντας ένα ιδιότυπο μοντάζ από σκηνές, κατασκευάζει μία νέα αφήγηση, που

αποτελείται από ηχητικά εφέ και μουσική των ταινιών, καθώς και κάποιους διαλόγους, η επεξήγηση των οποίων, εφ' όσον λείπει η εικόνα και δεν υπάρχει δυνατότητα κατανόησης της γλώσσας, μπορεί να γίνει με βάση την ερμηνεία τους (συναίσθημα) και άλλα ηχητικά στοιχεία που τη συνοδεύουν. Το έργο του Monteiro είναι ένας φόρος τιμής στους κινηματογραφικούς δημιουργούς της Ανατολικής Ευρώπης, οι οποίοι σε αντίθεση με τους δυτικούς, αλλά και τους σοβιετικούς, έμειναν άγνωστοι στο διεθνές κοινό.

Τέλος, στο *Ivry-sur-Seine* (2021) ο Iain Chambers συνθέτει ένα ηλεκτροακουστικό έργο βασισμένο σε ηχογραφήσεις που έχει κάνει σε διάφορες τοποθεσίες σε κτίρια της εποχής του *Brutalisme*, στο ομώνυμο προάστιο του Παρισιού. Ο συνθέτης μεταφέρει την εμπειρία των τιμεντένιων κατασκευών με τρία είδη ηχογραφήσεων: (α) ηχογραφήσεις περιβάλλοντος και κίνησης κατοίκων μέσα και γύρω από τα κτίρια, (β) ηχογραφήσεις από ήχους που διεγείρονται από την ακουστική των χώρων μέσα στο κτίριο από ανθρώπινους ήχους ή σκληρά αντικείμενα και (γ) ηχογραφήσεις από μικρόφωνα που είναι στερεωμένα σε μεταλλικές κουπαστές και πόρτες και γενικά στο κτίριο και «ενεργοποιούν την ίδια την αρχιτεκτονική». Πέρα από αυτές τις ηχογραφήσεις, «[ο] μόνος ήχος που ακούγεται πέρα από το Ivry είναι ένα απόσπασμα από την περιγραφή του 2005 του Νικολά Σαρκοζί για τους Γάλλους ταραχοποιούς ως “racaille” ή “αποβράσματα”», που φαίνεται να έχει πυροδοτήσει περαιτέρω ταραχές στα *banlieues*, όπου βρίσκονται κυρίως αυτές οι ωμές δομές (http://kunstradio.at/2021B/18_07_21en.html).

8.3.3 Ραδιοφωνική τέχνη με επίκεντρο τις ηχογραφήσεις πεδίου

Στην κατηγορία αυτή -αν και οι κατηγορίες έχουν δημιουργηθεί για λόγους μεθοδικής παρουσίασης- εμπίπτουν τα έργα εκείνα που βασίζονται στις ηχογραφήσεις πεδίου (field recordings) και εμπεριέχουν τη λογική της τοπικότητας, δηλαδή το υλικό τους ή/και η κεντρική τους ιδέα (concept) βασίζεται στα ειδικά ηχητικά τοπικά χαρακτηριστικά ενός τόπου, επομένως το ηχοτοπίο του, φυσικό, ανθρωπογενές ή πολιτισμικό (π.χ. τελετές, έθιμα). Η μορφή του έργου μπορεί να ποικίλλει και έχει να κάνει με τη διαχείριση αυτού του υλικού, αλλά και με την κεντρική ιδέα. Επομένως, υπάρχουν έργα που βασίζονται στο αδιαμεσολάβητο ηχοτοπίο (με ελάχιστες ενδεχομένως χρονικές συμπυκνώσεις), υπάρχουν τα έργα με εθνογραφική κατεύθυνση, που βασίζονται περισσότερο στο ανθρωπογενές και πολιτισμικό ηχοτοπίο και έρχονται πιο κοντά στην παράδοση του ντοκιμαντέρ, και τέλος, υπάρχει η σύνθεση ηχοτοπίων, η οποία πλησιάζει περισσότερο στην ακουσματική παράδοση και μπορεί να είναι μια ηλεκτροακουστική σύνθεση με λίγες αναφορές στο αυθεντικό ηχοτοπίο ή ακόμη και μια σύνθεση ενός εικονικού ηχοτοπίου.

Για παράδειγμα, το *A Night in Letea* του Toni Dimitrov (2019), που μεταδόθηκε ως συμβολή του σταθμού *Kanal 103* στο πλαίσιο του *Radia Network*, βασίζεται σε ηχογραφήσεις που έγιναν από τον καλλιτέχνη στο δέλτα του Δούναβη στη Ρουμανία. Στο έργο ακούγονται ηχογραφημένοι ήχοι από το ηχοτοπίο της περιοχής σε μια χρονική σειρά που διατηρεί την αφήγηση μιας νύχτας μέχρι το ξημέρωμα.

Επίσης, το *The Long Night of Yeast* των *Mobile Radio* (2013) είναι μια συντομευμένη εκδοχή μιας 17ωρης ηχογράφησης από τους ήχους ενός κελαριού κατά την περίοδο της ζύμωσης των κρασιών. Παρουσιάζει με αδιαμεσολάβητο τρόπο τους χαρακτηριστικούς ήχους από τον μούστο σε κατάσταση ζύμωσης, με τις χαρακτηριστικές ηχητικές τους ποιότητες και τις ρυθμικότητες που παράγουν.

Το *Summer Stillness* της Monica Kidd (2019) παρουσιάζει το ηχοτοπίο του νησιού που περνάει τις διακοπές της κάθε καλοκαίρι η συνθέτης (στο Bay of Exploits), όπου δεν υπάρχει ηλεκτρισμός και τρεχούμενο νερό. Οι ηχογραφημένες σκηνές της καθημερινότητάς της παρουσιάζονται σαν μία «αφήγηση», ενώ παράλληλα υπάρχει ένα διαρκώς επαναλαμβανόμενο μουσικό υπόβαθρο. Επομένως, εδώ το ηχοτοπίο δημιουργεί ένα είδος ιστορίας, η οποία πρέπει να γίνει κατανοητή από τον ακροατή από την *ηχοπλαισίωση* και τις λίγες φράσεις που ακούγονται από τις ανθρώπινες φωνές.

Το *Depiction of sounds – pray to Buddha and gods* του Ιάπωνα Kazuya Ishigami (2019) είναι μια σύνθεση ηχοτοπίων με εθνογραφική βάση, καθώς βασίζεται στους ήχους από τις καμπάνες της παραμονής της Πρωτοχρονιάς σε βουδιστικούς ναούς. Οι καμπάνες εμφανίζονται άλλοτε αυτούσιες και άλλοτε ως επεξεργασμένοι ήχοι και γίνονται η βάση για ακουσματικές ηχητικές ακολουθίες.

Τέλος, εδώ πρέπει να αναφέρουμε το διαδικτυακό πρόγραμμα *Reveil*, το οποίο διοργανώνει από το 2014 το *Soundcamp*, μια ομάδα καλλιτεχνών που έχει τη βάση της στο Λονδίνο, την Κρήτη και τη Χάγη και «ασχολείται με τις οικολογίες της μετάδοσης, από τις ιδιοκατασκευασμένες (DIY) συσκευές ραδιοφωνικής μετάδοσης μέχρι τις μεταδόσεις από δημόσιους χώρους και τα ραδιοφωνικά έργα» (https://soundtent.org/soundcamp_about.html). Το *Reveil* διοργανώνεται κάθε χρόνο στις αρχές Μαΐου ως ένα

24ωρο πρόγραμμα συλλογικής ραδιοφωνικής μετάδοσης, στο οποίο κάθε συμμετέχων μπορεί να συνεισφέρει μεταδίδοντας ζωντανά τον ήχο από το περιβάλλον, από την τοποθεσία όπου βρίσκεται.

8.3.4 Transmission arts

Παραπάνω, στο 8.2.6, είδαμε ότι οι ονομαζόμενες transmission arts αναπτύχθηκαν προς διάφορες κατευθύνσεις. Αυτές τις κατευθύνσεις θα τις δούμε χωριστά στις τρεις παρακάτω ενότητες, αν και ένα έργο μπορεί ενδεχομένως να μπει σε πολλές κατηγορίες. Στην ενότητα 8.3.4 θα ασχοληθούμε με την κύρια πηγή αυτού που εξ αρχής ονομάστηκε “transmission arts”, δηλαδή τα έργα εκείνα που έχουν να κάνουν με την αξιοποίηση της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας εν γένει, με την ηχοποίησή της (sonification) μέσω κατάλληλων μεθόδων στο εργαστήριο, κατά την ηχογράφιση, σε εγκαταστάσεις ή σε παραστάσεις.

Όπως είδαμε και παραπάνω στα βραβεία για τα έργα ars acustica, αλλά όπως φαίνεται και από το φεστιβάλ Deep Wireless και τα έργα του Radia Network, η τάση αυτή βρίσκεται σε άνοδο, καθώς μετατρέπει την έννοια του ηχητικού περιβάλλοντος σε μια ευρύτερη έννοια του ηλεκτρομαγνητικού περιβάλλοντος (συμπεριλαμβάνοντας και την καταγραφή του, καθώς αυτό καθημερινά μεταβάλλεται). Επίσης, συνεχίζει σε ένα βαθμό την παράδοση του ακτιβισμού και της DIY κουλτούρας που είναι εγγενής στη ραδιοφωνική τέχνη. Παρακάτω θα αναφερθούμε σε ορισμένα παραδείγματα. Το [Electromagnetic Nature](#) του Anton Pickard (2022) είναι μια ηλεκτροακουστική σύνθεση, που «παρουσιάζει τους ήχους του ψηφιακού κόσμου. Ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, που μετατρέπεται σε ακουστική ενέργεια. [...] Ενσωματώνει ηλεκτρομαγνητικές ηχογραφήσεις από συσκευές, όπως κινητά τηλέφωνα, τάμπλετ, πηκτρολόγια, φορητούς υπολογιστές, εκτυπωτές, σκληρούς δίσκους [...]» (<https://soundcloud.com/naisa/anton-pickard-electromagnetic-nature?in=naisa/sets/deep-wireless-16>).

Το έργο [The Gold Line](#) των Dinah Bird και Jean-Philippe Renoult (2020) βασίζεται σε ηχογραφήσεις, τις οποίες έκαναν κατά μήκος της διαδρομής από τη Νέα Υόρκη στο Σικάγο (στην επονομαζόμενη “Gold Line”) σε κεραίες τηλεφωνίας κατά μήκος του Interstate αυτοκινητόδρομου σε 24 ημέρες. Το έργο αναπλάθει αυτό το ταξίδι μέσα από μια σειρά από ηχητικές «εικόνες», που διαφέρουν ως προς την υφή τους.

8.3.5 Ραδιοφωνική τέχνη και παραστασιακές πρακτικές

Στην παρακάτω ενότητα, θα αναφερθούμε σε έργα που σχετίζονται περισσότερο με τις παραστασιακές πρακτικές, αλλά και τις εγκαταστάσεις, δηλαδή έργα που απαιτούν τη συμμετοχή του κοινού ως συμμετοχικά συμβάντα και εκτυλίσσονται σε εκθεσιακούς ή δημόσιους χώρους. Εδώ το ραδιόφωνο μπορεί να είναι ένα κομμάτι της παράστασης ή εγκατάστασης, ως ready-made, ή η όλη παράσταση ή εγκατάσταση συνοδεύεται συνειδητά με μια ραδιοφωνική μετάδοση ζωντανά ή σε ύστερο χρόνο ως ραδιοφωνική εκδοχή/μίξη του ζωντανού γεγονότος.

Επομένως, είναι προφανές ότι υπάρχει μια στενή σύνδεση με την προηγούμενη κατηγορία έργων. Για παράδειγμα, ο Tetsuo Kogawa, ο οποίος όπως είδαμε και στο 8.2.6 βασίζεται σε αυτοσχέδιες κατασκευές και την παραγωγή «ραδιοφωνικών» ήχων από αυτές, συνδυάζει πάντα τις πρακτικές του με μια λογική παράστασης. Για τον Kogawa, δηλαδή, το ραδιοφωνικό έργο είναι ένας ζωντανός αυτοσχεδιασμός μπροστά σε κοινό, που απαιτεί και την επίδειξη της χειρονομίας πάνω και γύρω από τις αυτοσχέδιες κατασκευές εκτός από το ακουστικό αποτέλεσμα.

Οι [Mobile Radio](#) (Sarah Washington και Knut Aufermann), οι οποίοι δραστηριοποιούνται από την προηγούμενη δεκαετία, συνηθίζουν να εμφανίζονται σε συναντήσεις και συνέδρια, διοργανώνοντας εργαστήρια, παραστάσεις ή ραδιοφωνικές εκπομπές σε συνεργασία και με άλλους καλλιτέχνες σε όλο τον κόσμο. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε εδώ το [Solo for hearing aids – two per hand](#) (2017), στο οποίο ο Aufermann, στο πλαίσιο μιας ζωντανής παράστασης στο πάρτυ γενεθλίων για τα 15 χρόνια του *Resonace FM*, κάθεται στη σκηνή κρατώντας ακουστικά βαρηκοΐας στα κλειστά του χέρια, παράγοντας ανατροφοδότηση σε συχνότητες ανάλογα με το μέγεθος της κοιλότητας που δημιουργείται ανάμεσα στα χέρια του.

Η [Anna Friz](#) έχει, επίσης, μια σημαντική παρουσία σε πολλά επίπεδα και είναι μία από τις χαρακτηριστικές γυναικείες φυσιογνωμίες της ραδιοφωνικής τέχνης. Χαρακτηριστικός είναι ο ζωντανός της αυτοσχεδιασμός σε συνεργασία με τον [Konrad Korabiewski](#), [Telefunken Twins](#) (2014-2015), ο οποίος βασίζεται στην αλληλεπίδραση δύο παλιών ραδιοφωνικών συσκευών και άλλων αναλογικών ηχητικών πηγών, επομένως συνδυάζει την αξιοποίηση ηλεκτρομαγνητικών και άλλων ραδιοφωνικών ήχων με την παράσταση.

Προσπαθώ να ξαναφантаστώ το ραδιόφωνο ώστε να αμφισβητήσω τις τρέχουσες συμβάσεις/περιορισμούς με όρους μορφής και περιεχομένου. Θέλω να χειροτεχνήσω μια εναλλακτική κατανόηση της ραδιοφωνικής χρήσης που έχει την πηγή της τόσο στην αντίθεση στη γενική ραδιοφωνική κουλτούρα, όσο και στην προώθηση μιας αυτόνομης ελάχιστονης υποκουλτούρας που υπάρχει εντός του κυρίαρχου πολιτισμικού πλαισίου, αλλά δεν ενδιαφέρεται για κυρίαρχη αποδοχή και συμβατικότητα. Ενδιαφέρομαι για τη δύναμη της μικρομετάδοσης (είτε σε ένα περιβάλλον παράστασης ή για μη αδειοδοτημένες τακτικές μεταδόσεις) εξαιτίας του κοινωνικού χώρου που δημιουργείται με έμφαση στο τοπικό (Friz, όπως αναφέρεται στο Waterman 2007: 129).

Μία ακόμη σημαντική δημιουργός είναι η Καναδή [Kathy Kennedy](#), η οποία στο έργο της συνδυάζει στοιχεία από εγκαταστάσεις, ηχοπεριπάτους και φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς. Ένα έργο, το οποίο έχει επαναλάβει πολλές φορές από το 2006, είναι το [HMMM](#), στο οποίο οι συμμετέχοντες καλούνται να επαναλάβουν μία σειρά από νότες (bouche fermée) που ακούν από τα ραδιόφωνα τους. Το τραγούδι αυτό διαρκεί περίπου μισή ώρα και επιτελείται στο κέντρο μιας πόλης (Λίμα, Μόντρεαλ, Κίγκστον, Λιουμπλιάνα). Οι παρευρισκόμενοι θεατές μπορούν και αυτοί να συμμετέχουν στο τραγούδι, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στη δημιουργία ενός συλλογικού τραγουδιού, που μεταβάλλει το ηχοτόπιο της πόλης. Ο ρόλος του ραδιοφώνου στο έργο είναι διπλός. Αξιοποιείται για να μεταδώσει τη φωνή της Kennedy στα ραδιόφωνα των συμμετεχόντων, αλλά παράλληλα μεταδίδει τους ήχους του συμβάντος μέσω του ραδιοφωνικού σταθμού και σε αυτούς που δεν παρευρίσκονται στον τόπο του, αλλά ακούνε από απόσταση.

8.3.6 Διαδικτυακές πλατφόρμες, ραδιοφωνική τέχνη και πληροφορική

Στην παρακάτω ενότητα θα παρουσιάσουμε τις τελευταίες εξελίξεις, όσον αφορά στον τομέα της διαδικτυακής ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς και της διάδρασης μέσω ηλεκτρονικών υπολογιστών. Ουσιαστικά, εδώ συναντιούνται οι διάφορες διαδικτυακές πλατφόρμες με τη ραδιοφωνική τέχνη, που συσχετίζεται έντονα με τη μουσική πληροφορική. Είδαμε ήδη από την προηγούμενη περίοδο κάποιες τέτοιες τάσεις, όπως για παράδειγμα στο [atelier APO33](#), όμως η διάχυση των ψηφιακών εργαλείων (μουσικές γλώσσες προγραμματισμού) και η δυνατότητα χρήσης τους σε φορητούς υπολογιστές έχει διευκολύνει την ανάπτυξη αυτής της τάσης.

Μια σημαντική πλατφόρμα διαδικτυακής ραδιοφωνικής τέχνης είναι το [Pi-node](#), με έδρα τη Γαλλία και διεθνή δικτύωση. Στην ιστοσελίδα του βρίσκονται συγκεντρωμένες «ροές» (streams) διαφόρων ειδών, από εναλλακτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς μέχρι αυτόματες (generative) ροές. Ο χρήστης μπορεί να διαλέξει μία από αυτές ή και να ακούσει έναν συνδυασμό από ροές, φτιάχνοντας τη δική του ραδιοφωνική σύνθετη ροή. Στην ιστοσελίδα αυτή υπάρχουν επίσης και πληροφορίες για διάφορα προγράμματα που συμβαίνουν και σχετίζονται με αυτή την αισθητική.

Τέλος, θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε στις διαδικτυακές πλατφόρμες την ιστοσελίδα της [Kunstradio](#), που είναι ταυτόχρονα εκπομπή και διαδικτυακός τόπος που συγκεντρώνει όλες τις τάσεις. Αν και έχει περισσότερο πληροφοριακό χαρακτήρα, δεν παύει να είναι ένας σημαντικός κόμβος για τη ραδιοφωνική τέχνη κάθε είδους. Στη [Kunstradio](#) θα βρούμε έργα όλων των τάσεων, έργα που έχουν βραβευτεί, καθώς και εκπομπές τις οποίες έχουν επιμεληθεί καλλιτέχνες για λογαριασμό της [Kunstradio](#) στο πλαίσιο της σειράς [curated by...](#), η οποία έχει ξεκινήσει από την προηγούμενη δεκαετία.

8.3.7 Συμπεράσματα

Από όλα τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι στην περίοδο 2013-2022 η ραδιοφωνική τέχνη συνεχίζει να είναι πολύμορφη και να μην έχει στεγανά και κλειστές κατηγορίες. Στο φεστιβάλ [Radio Revolten](#) είναι ενδεικτικό το γεγονός της συνάντησης όλων αυτών των διαφορετικών τάσεων και προτάσεων για τη ραδιοφωνική τέχνη:

Το Radio Revolten παρέμεινε στο ραδιόφωνο με μυριάδες τρόπους και παρουσίασε διεθνείς και τοπικές δραστηριότητες καλλιτεχνών ως προτάσεις και εξερευνήσεις του παρόντος και του μέλλοντος της ασύρματης μετάδοσης. Αυτές οι δραστηριότητες εκτελέστηκαν διαμέσου εκτεταμένων προσωρινών υποδομών συχνότητας, με μία αποκλειστική συχνότητα για το φεστιβάλ στα FM (UKW), η οποία μεταδόθηκε επίσης στα AM (MW), ως ο μόνος σταθμός στα AM στον αέρα σε όλη τη Γερμανία κατά τη διάρκεια

του Οκτωβρίου 2016. Το Radio Revolten ήταν επίσης το σημείο μηδέν για μια θύελλα από μικρο-μεταδόσεις, με πληθώρα μικρών πομπών που έγιναν σε εργαστήρια και ήρθαν μαζί με τους καλλιτέχνες, ως το συστατικό-κλειδί για εγκαταστάσεις, επιτελέσεις και ζωντανές δράσεις, μαζί με ενδοεπικοινωνίες μωρού, φορητά ραδιοτηλέφωνα, φούρνους μικροκυμάτων, περιστρεφόμενους δέκτες, τεράστιες κεραιές χαλκού, να μικρο-μεταδίδουν ανάμεσα στους υπάρχοντες σταθμούς στις ζώνες των FM και AM και να χρησιμοποιούνται με όλους τους τρόπους οι φορητές ασύρματες συσκευές. Ορισμένα έργα επιδίωκαν ρητά να κάνουν ακουστή τη δραστηριότητα από τις ζώνες του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος, από τις πολύ χαμηλών συχνοτήτων κεραιές-γλυπτά που συλλέγουν ηλεκτρικά πεδία, μέχρι δέκτες υψηλών συχνοτήτων που παρακολουθούν τη δραστηριότητα των WLAN (ασύρματων τοπικών δικτύων) ή των κινητών τηλεφώνων. Αυτές οι δραστηριότητες μαζί σε όλο το ηλεκτρομαγνητικό φάσμα αμφισβήτησαν τα όρια των κυβερνητικών συστημάτων όσον αφορά την αδειοδότηση και τον έλεγχο των συχνοτήτων, ισχυριζόμενες αντίθετα ότι το κοινό χρειάζεται πιο ουσιαστική πρόσβαση σε αυτούς τους αόρατους, αλλά πραγματικούς χώρους. Καθώς η βιομηχανία επιδιώκει τη μετεγκατάσταση της ραδιοφωνικής μετάδοσης σε ψηφιακές και δορυφορικές πλατφόρμες, το Radio Revolten ζήτησε να διατηρηθεί η ζώνη FM για πολιτιστική και κοινοτική χρήση. (Friz 2018: 33-34)

Το ζητούμενο, εν τέλει, στη νεότερη φάση της ραδιοφωνικής τέχνης, δεν είναι μόνο ο πειραματισμός και η αναζήτηση νέων μορφών αξιοποίησης του ραδιοφωνικού μέσου. Είναι, επίσης, η διεκδίκηση από τους καλλιτέχνες του δημόσιου ραδιοφωνικού χώρου, ως χώρου για καλλιτεχνική έκφραση, αλλά επιπλέον και η εμπλοκή των ίδιων των ακροατών στη διεκδίκηση και στον πειραματισμό μέσα από κοινοτικούς σταθμούς και διαδραστικά προγράμματα. Οι προσπάθειες των καλλιτεχνών, με τελευταία το [Radio Art Zone](#), συνεχίζονται.

8.4 Νεότερες εξελίξεις στη ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα

8.4.1 Προτοβουλίες στον τομέα της ραδιοφωνικής τέχνης

Στη νεότερη περίοδο (από το 1995 και μετά), η απουσία μιας τοπικής σκηνης ραδιοφωνικής τέχνης συνεχίζει να υπάρχει, χωρίς να λείπουν σποραδικές προσπάθειες, είτε αυτές αφορούν καλλιτέχνες που συμμετέχουν σε διεθνή προγράμματα, όπως για παράδειγμα το [Reveil](#), είτε περισσότερο ομαδικές προσπάθειες, όπως το στήσιμο προσωρινών ραδιοφωνικών σταθμών με καλλιτεχνική στόχευση στα πλαίσια διαφόρων φεστιβάλ και εκθέσεων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το [ArtwaveRadio](#), το οποίο λειτούργησε κατά τη διάρκεια της πρώτης Athens Biennale (2007). Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής, τα οποία διαφήμιζαν και προωθούσαν τον σταθμό και την έκθεση, το [ArtwaveRadio](#) παρουσιαζόταν ως

ένα πειραματικό ραδιόφωνο αφιερωμένο στη σύγχρονη τέχνη. Ο τρόπος που εκπέμπει θυμίζει τους πάλαι ποτέ πειρατικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς, καθ' ότι μεταδίδει μία εκπομπή την εβδομάδα, σε διαφορετικές ώρες, η οποία επαναλαμβάνεται καθημερινά. [...] Ο νέος διαδικτυακός ραδιοφωνικός σταθμός διευθύνεται από τους καλλιτέχνες **Κώστα Μπασάνο** και **Δημήτρη Φουτρή** και, σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, «αποτελεί μια ηχητική πλατφόρμα για τη δημιουργία και την ανάδειξη πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου, ενώ μεταξύ άλλων, περιλαμβάνει και σπάνιες ηχογραφήσεις, συζητήσεις, DJs και ροή από MP3. Έτσι το [ArtwaveRadio](#) καλεί καλλιτέχνες, επιμελητές, θεωρητικούς της τέχνης και γενικά εισηγητές από όλο το φάσμα της πολιτιστικής παραγωγής να συνδέσουν το έργο τους με τον ραδιοφωνικό σταθμό, παρέχοντας πρωτότυπο υλικό αποκλειστικά για ραδιοφωνική μετάδοση». («Ραδιόφωνο για τη Σύγχρονη Τέχνη» 2007: A25)

Επίσης, λίγα χρόνια αργότερα συναντάμε την ομάδα 3 137 (Πάκυ Βλασσοπούλου, Χρυσάνθη Κουμινάκη και Κοσμάς Νικολάου) στον προσωρινό ραδιοφωνικό σταθμό [Babylon Radio](#), ο οποίος εξέπεμπε

για 6 ημέρες (6-9 Νοεμβρίου 2014) στο πλαίσιο ενός προγράμματος του Ινστιτούτου Goethe της Αθήνας σε συνεργασία και με άλλους φορείς με την εξής φιλοσοφία:

Το Babylon Radio είναι ένας χώρος συνάντησης, μια κατασκευασμένη συνθήκη συνύπαρξης, ανοιχτή και μη κατευθυνόμενη. Χτίζοντας αρχικά μια ξύλινη αποσπώμενη σκάλα που ενώνει το πεζοδρόμιο στη Μαυρομιχάλη με το πατάρι του 3 137, στήνουμε έναν εφήμερο ιντερνετικό ραδιοφωνικό σταθμό με στόχο να λειτουργήσει σαν ένα ανοικτό και προσβάσιμο δίκτυο. [...] Το πρόγραμμα του Babylon Radio επιθυμεί να αναπτυχθεί προσκαλώντας ανθρώπους που συμμετέχουν σε ομάδες και εναλλακτικές κοινότητες, να παρουσιάσει εκπομπές τέχνης και ταυτόχρονα να λειτουργήσει σαν ένα “speaker's corner” προσκαλώντας ανοιχτά οποιονδήποτε θέλει να συμμετάσχει στο πρόγραμμα του σταθμού. Η συνάντηση και η συζήτηση με όλους τους καλεσμένους επιθυμούμε να δημιουργήσει νέες συγκυρίες και διασταυρώσεις από διαφορετικούς χώρους. («Babylon Radio» 2014)

Η ίδια ομάδα επανεμφανίστηκε το 2020 με έναν ακόμη προσωρινό ραδιοφωνικό σταθμό, με θέμα την πόλη, το [F.A.R. RADIO](#) (Floor Area Ratio, δηλαδή Συντελεστής Δόμησης).

Το 2016 η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση εγκαινίασε τη σειρά “[Radiophonics](#)”, η οποία «περιλαμβάνει έργα που δημιουργήθηκαν, μέσα από ένα ανοιχτό κάλεσμα που έγινε το 2016 σε επιμέλεια Χρήστου Καρρά & Θοδωρή Χιώτη, αλλά και νέα έργα εν μέσω πανδημίας.» Στους βασικούς στόχους του προγράμματος ήταν να απαντήσει σε ερωτήματα γύρω από την επίδραση της τεχνολογίας στον τρόπο που λέγονται ιστορίες μέσω του ραδιοφώνου και γενικά στο «πώς μπορεί να ακούγεται σήμερα ένα έργο γραμμένο για το ραδιόφωνο». Την άνοιξη και το καλοκαίρι του 2023 λειτούργησε επίσης και ο ραδιοφωνικός σταθμός [movement radio](#) από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση και είναι βασισμένος κυρίως στην έννοια της πολυπολιτισμικότητας παρά στην ανάδειξη της ηχητικής και ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία απουσιάζει από το θεωρητικό σκεπτικό του προγράμματος του σταθμού. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες συνεισφορές από καλλιτέχνες που μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ως ραδιοφωνική τέχνη, όπως για παράδειγμα το [Ioannina Radioscapes](#) του Μαρίνου Κουτσομιχάλη και το [Works](#) του Δημήτρη Καραγεώργου.

Τέλος, το 2017, στο πλαίσιο της *Documenta 14* -η οποία εξακτινώθηκε και στην Αθήνα- λειτούργησε το ραδιοφωνικό πρόγραμμα [Every Time A Ear Di Soun](#), στο οποίο συμμετείχαν 9 σταθμοί παγκοσμίως, από τους οποίους 2 ελληνικοί: ο [Paranoise Radio](#) στη Θεσσαλονίκη και ο [Cannibal Radio](#) στην Αθήνα. Παρά το ότι οι σταθμοί αυτοί δεν είχαν σαν περιεχόμενο τη ραδιοφωνική τέχνη (κινούνταν στο χώρο της «πειραματικής» DJ κουλτούρας) και το ότι η συμμετοχή των Ελλήνων καλλιτεχνών στο εγχείρημα αυτό ήταν ελάχιστη,⁶⁸ το «πρότζεκτ» αυτό αποτέλεσε μια σημαντική ευκαιρία μετάδοσης ραδιοφωνικών και ηχητικών έργων στο ελληνικό ραδιοφωνικό ακροατήριο.

το Every Time A Ear di Soun εξερευνά τη δυνατότητα να κατανοήσει κανείς την προφορικότητα και την ενσώματη εμπειρία μέσω ακουστικών φαινομένων ως φορέας διάδοσης γνώσης και καταχωρισμού της μνήμης σε όλα τα δομικά επίπεδα ενός αεικίνητου και ευάλωτου σώματος το οποίο υφίσταται σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό πλαίσιο. Το πρότζεκτ μελετά πώς ο ήχος δημιουργεί και φιλοξενεί ψυχικούς και απτούς χώρους και πώς μέσα από τον ήχο αναδύεται μια συγχρονικότητα η οποία διέπει σώματα, τοποθεσίες, χώρους και ιστορικές αφηγήσεις. Συγχρόνως, επιχειρεί να δώσει χώρο σε εναλλακτικές αφηγήσεις, όχι μόνο «για να λυτρώσει μια άγραφη και περιφρονημένη ιστορία, αλλά για να κάμψει την ευρωπαϊκή θεώρηση του κόσμου, αφού, έως τη στιγμή που μιλάμε, όταν αναφερόμαστε στην ιστορία εννοούμε αποκλειστικά το πώς η Ευρώπη έβλεπε –και συνεχίζει να βλέπει– τον κόσμο», σύμφωνα και με τον James Baldwin («Of the Sorrow Songs: The Cross of Redemption», 1979). («Every Time A Ear di Soun» 2017)

⁶⁸ Συμμετείχε μόνο η κολλεκτίβα [drog_A_tek](#), η οποία είναι «ένα ελαστικό μουσικό σχήμα που αυτοπροσδιορίζεται σε κάθε του συνάντηση. Ένα ετερόκλητο και εκλεκτικό σύνολο αυτοσχεδιαστικής αταξίας που δημιουργήθηκε το 2001 στην Αθήνα. Ηχογραφεί στιγμές σε πραγματικό χρόνο και παράγει προσωρινά ηχητικά/οπτικά περιβάλλοντα. Αποτελεί μία ανθρώπινη μηχανή που κουρδίζει ανάμαλα ήχους και υποβάλλει το υλικό της σε ένα συνεχές copy, paste & delete. Αυτοσχεδιάζουν με όργανα, εικόνες, συσκευές και πληροφορίες, κατασκευάζοντας δημόσιες αποσπασματικές αφηγήσεις. Τυπώνουν μουσική, αφίσες, stickers, γράφουν σε τοίχους και στο διαδίκτυο». (<https://www.elculture.gr/blog/drog-a-tek-gagarin/>)

Από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με τις διεθνείς εξελίξεις της ραδιοφωνικής τέχνης. Το πρόγραμμα *Every Time A Ear Di Soun* πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας έκθεσης του εξωτερικού, στο *Babylon Radio* συνεργάζονταν και δύο Γερμανοί καλλιτέχνες και στο *ArtwaveRadio* γινόταν κατά τακτά χρονικά διαστήματα αναμετάδοση του *Resonance FM*.

Ωστόσο, αυτή η πρώτη επαφή με το διεθνές περιβάλλον δεν μετουσιώνεται σε σταθερή επιδίωξη, λόγω κυρίως της έλλειψης ενός πλαισίου (π.χ. ενός κοινοτικού ραδιοφώνου - community radio) που να διευκολύνει τη σταθερή συνύπαρξη των καλλιτεχνών αυτών ή τη δημιουργία κάποιων φυτωρίων μέσα στα πανεπιστημιακά ιδρύματα (αντίστοιχα με τους πανεπιστημιακούς ραδιοφωνικούς σταθμούς - college radios).

Στα πανεπιστημιακά ιδρύματα μια προσπάθεια για τη λειτουργία ενός ραδιοφωνικού σταθμού σχετικού με τη ραδιοφωνική τέχνη που γνωρίζουμε είναι ο διαδικτυακός σταθμός του Εργαστηρίου Ηλεκτροακουστικής Μουσικής, Έρευνας και Εφαρμογών (ΕΡΗΜΕΕ) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, με την επωνυμία *Ραδιόνιο*, στον οποίο μεταδίδονταν ραδιοφωνικά έργα φοιτητών κατά τη διάρκεια του 9^{ου} Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών (27-31/5/2015). Επίσης, από το 2015 γίνεται μια συστηματική προσπάθεια διδασκαλίας της ραδιοφωνικής τέχνης στο Τμήμα αυτό με τη συνακόλουθη με αυτήν παραγωγή ραδιοφωνικών έργων, τα οποία παρουσιάζονται συνήθως στα φεστιβάλ του Ιονίου Πανεπιστημίου.

8.4.2 Συμπεράσματα

Από τα παραπάνω, προκύπτει ότι ακόμη και μετά το 1995 η ελληνική παρουσία στη διεθνή ραδιοφωνική σκηνή είναι σπάνια. Στα φεστιβάλ και τα δίκτυα που έχουν δημιουργηθεί (όπως το Radia Network) δεν υπάρχει αντιπροσωπεία από ελληνικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς. Επομένως, ακόμη και σήμερα, παρ' ότι υπάρχουν τα μέσα και παρ' ότι σε περιπτώσεις όπως αυτές του *Paranoise Radio* υπάρχει μια σαφής διαπίστωση ότι οι καλλιτέχνες και οι DJs αναζητούν εναλλακτικές μορφές έκφρασης αναπτύσσοντας έτσι κάποια ανεξάρτητη σκηνή, η ραδιοφωνική τέχνη απουσιάζει από την ελληνική βιβλιογραφία και η Ελλάδα -αν και μεμονωμένοι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε προγράμματα ραδιοφωνικής τέχνης του εξωτερικού- δεν έχει ούτε παράδοση στην τέχνη αυτή, ούτε τη δική της σκηνή ραδιοφωνικής τέχνης. Υπάρχει προς το παρόν ένα διασπασμένο τοπίο από εικαστικούς, μουσικούς και άλλους καλλιτέχνες, οι οποίοι εμπλέκονται στις σπάνιες εμδηλώσεις για τη ραδιοφωνική τέχνη. Αυτό που απουσιάζει είναι μια συνάντηση όλων αυτών σε μια συλλογική προσπάθεια καθώς και ένα σταθερό βήμα έκφρασης, που θα μπορούσε να είναι για παράδειγμα ένας ειδικός ραδιοφωνικός σταθμός ή ακόμα και μια ραδιοφωνική εκπομπή αφιερωμένη στη ραδιοφωνική τέχνη.

8.5 Ανακεφαλαίωση: Αισθητικά πρότυπα της ραδιοφωνικής τέχνης

Τα έργα που εξετάσαμε στα Κεφάλαια 3 ως 8 παρουσιάζουν πολλές διαφορές, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη και τη σχετικά μεγάλη χρονική περίοδο που καλύπτει η αναδρομή αυτή. Παρά τις διαφορές αυτές όμως θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν εντέλει ως έργα «ραδιοφωνικής τέχνης». Αυτό δεν είναι αποτέλεσμα μιας θεωρητικής απαίτησης, όπως αυτή του Robert Adrian (βλ. σελ. 84), αλλά οφείλεται στο γεγονός ότι στα έργα αυτά παρατηρούμε αρκετά κοινά θεματικά και αισθητικά πρότυπα. Τα βασικότερα από αυτά, που χαρακτηρίζουν διαχρονικά τη ραδιοφωνική τέχνη και επανέρχονται με διαφορετικούς τρόπους ανά περιόδους στα έργα της, είναι:

- I. Θόρυβος και σιωπή.
- II. Αποσωματοποιημένη φωνή.
- III. Διαδραστικότητα.
- IV. Προέκταση του χώρου.
- V. Κατάργηση της αφηγηματικής γραμμικότητας.

I. Ο θόρυβος και η σιωπή είναι δύο αλληλένδετες έννοιες που διατρέχουν τη ραδιοφωνική τέχνη, από τον Luigi Russolo στον John Cage και στα αστικά ηχοτοπία του σήμερα. Η ανάδειξη του θορύβου και της σιωπής ως ισότιμων στοιχείων με τον λόγο και τη μουσική αποτέλεσε τη βάση του πειραματισμού στο μεσοπολεμικό πειραματικό Hörspiel και στο Neues Hörspiel της δεκαετίας του '60. Παρόλα αυτά, ο θόρυβος αποκτά και μια νέα διάσταση, όταν από τη λατρεία της μηχανής, του μοντέρνου τρόπου ζωής και του ήχου της μητρόπολης περνάμε στη δεκαετία του '70 σε μια αντίστροφη πορεία της ανάδειξης και διατήρησης των φυσικών ήχων. Η δε σιωπή αποτελεί την υπέρβαση των ραδιοφωνικών συμβάσεων, αφού θεωρείται ανεπιθύμητη από το συμβατικό ραδιοφωνικό μοντέλο, αλλά επίσης χρησιμοποιείται και ως μέσο εξώθησης του

ακροατή να ακούσει τους ήχους του άμεσου περιβάλλοντός του και να αντιληφθεί ότι δεν υπάρχει απόλυτη σιωπή (Grundmann 1994: 129).

II. Το γεγονός ότι η ραδιοφωνική φωνή είναι εξαυλωμένη (*αποσωματοποιημένη – disembodied*) χρησιμοποιείται από τη ραδιοφωνική τέχνη με διάφορους τρόπους από την απαρχή της. Άλλοτε είναι ένα μέσο για την προώθηση της φαντασίας του ακροατή (όπως στο Hörspiel), άλλοτε αποτελεί ένα σχόλιο για τη χρήση της στο συμβατικό ραδιόφωνο ως φωνή της αυθεντίας και του ελέγχου (όπως στο *War of the Worlds*), άλλοτε πάλι χρησιμοποιείται για να εγκαθιδρύσει μια άλλου τύπου επικοινωνία μεταξύ εκφωνητή και ακροατή, «το στήσιμο ενός περίπλοκου παιχνιδιού θέσης, ενός παιχνιδιού που ξεδιπλώνεται μεταξύ μακρινών σωμάτων, ως επί το πλείστον άγνωστων μεταξύ τους» (Whitehead 1992: 254).

III. Η διάδραση, παρ' ότι τονίζεται περισσότερο στη δεύτερη από τις περιόδους που αναφέραμε παραπάνω, ουσιαστικά διατρέχει όλη την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, απλά στην πρώτη περίοδο υπάρχει περισσότερο ως ιδέα παρά ως πράξη, λόγω των περιορισμένων κοινωνικοπολιτικών και τεχνολογικών δυνατοτήτων. Χαρακτηριστικό είναι το πρώιμο παράδειγμα του Bertolt Brecht, όμως, όπως επισημαίνει και η Sabine Breitsameter, η αμφισβήτηση του μοντέλου μονόδρομης επικοινωνίας ενυπάρχει ακόμα και στο πρώτο πειραματικό Hörspiel του Hans Flesch, *Zauberei auf dem Sender* (1924) (Breitsameter 2007: 60-62). Ουσιαστικά οι δυνατότητες για διάδραση αυξάνονται όσο προχωράει η ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά και η τεχνολογία: από την αμφιδρομικότητα του Brecht που βασίζεται στη συμμετοχή του κοινού σε ένα ήδη διαμορφωμένο έργο (όπως βλέπουμε στο *Der Lindberghflug*), περνάμε σταδιακά στη μετατροπή του κοινού σε διαμορφωτή του τελικού αποτελέσματος (όπως στο έργο του Max Neuhaus) και τελικά σε ακόμα πιο διαδραστικά έργα, στα οποία ο κάθε ακροατής/διαμορφωτής είναι σε θέση να δημιουργήσει τη δική του εκδοχή του έργου μέσα από τη χρήση ψηφιακών δικτύων (ibid.: 65-67).

IV. Η προέκταση του χώρου είναι ένα μοτίβο που συναντάμε από νωρίς στις ραδιοφωνικές ουτοπίες. Το ραδιοφωνικό σήμα έχει τη δυνατότητα να ταξιδέψει σε όλη τη Γη διαμορφώνοντας έναν διευρυμένο χώρο, μία απέραντη και αόρατη σκηνή, που απλώνεται από τον ραδιοφωνικό σταθμό και περιλαμβάνει όλους τους ακροατές (Marinetti & Masnata 1992: 267). Οι ιδιότητες αυτής της αόρατης σκηνής αξιοποιήθηκαν από το προπολεμικό πειραματικό Hörspiel, έτσι ώστε το έργο να πραγματώνεται στη φαντασία του ακροατή. Από τη δεκαετία του '70 και μετά ο απέραντος δημόσιος χώρος του ραδιοφώνου έγινε το πεδίο μιας ιδιότυπης ραδιοφωνικής γλυπτικής, η οποία έχει ως υλικό της τον ήχο και ιδιαίτερα τους ήχους που καθημερινά ξεχύνονται από το ραδιόφωνο (Grundmann 1994: 137). Στα πιο πρόσφατα χρόνια, η γλυπτική αυτή βασίζεται όλο και πιο πολύ στη δημιουργία επικοινωνιακών σχέσεων σε πολλά επίπεδα μέσα από την επιλογή ή αποεπιλογή τηλεπικοινωνιακών συνάψεων, ενώ ο ραδιοφωνικός χώρος συνενώνεται με άλλους τηλεπικοινωνιακούς χώρους και ιδιαίτερα τον πολυεπίπεδο κυβερνοχώρο⁶⁹.

V. Όσον αφορά στην κατάργηση της αφηγηματικής γραμμικότητας, δηλαδή μιας τοποθέτησης των ηχητικών γεγονότων στη βάση της αιτιότητας,⁷⁰ παρά το γεγονός ότι αναφέρεται ήδη από το μανιφέστο των Marinetti & Masnata (1933), αποκτά διαφορετικό νόημα ανάλογα με την ιστορική περίοδο. Συνεπώς, στην προπολεμική περίοδο οι πειραματισμοί βασίζονται περισσότερο στην αναζήτηση μιας γλώσσας για το νέο μέσο, όπως ακριβώς είχε γίνει και με τον κινηματογράφο δύο δεκαετίες νωρίτερα. Μετά τον πόλεμο και καθώς η γραμμική αφήγηση έχει καθιερωθεί στις ραδιοφωνικές συμβάσεις, η αμφισβήτησή της γίνεται μια εναλλακτική πρόταση μέσα σε ένα εξελισσόμενο περιβάλλον γενικότερης αμφισβήτησης του συμβατικού ραδιοφώνου. Τέλος, τα τελευταία 25 χρόνια η ψηφιακή τεχνολογία και η αναζήτηση μιας ψηφιακής γλώσσας επιτρέπουν ακόμα πιο λεπτούς χειρισμούς σε επίπεδο μοντάζ, αλλά επίσης η κατάργηση της αφηγηματικής γραμμικότητας περνάει και στο επίπεδο πρόσληψης του έργου μέσα από ατομικές επιλογές πλοήγησης και διαμόρφωσης. Με λίγα λόγια, ο κάθε ακροατής ακολουθεί τη δική του πορεία πρόσληψης και (ανα)δημιουργίας

⁶⁹ Κυβερνοχώρος (Cyberspace): άμορφος, υποτιθέμενα «εικονικός» κόσμος που συναποτελείται από δίκτυα ηλεκτρονικών υπολογιστών και άλλων συσκευών με δυνατότητα σύνδεσης με το Διαδίκτυο, εξυπηρετητές (servers), δρομολογητές (routers) και άλλα στοιχεία της υποδομής του Διαδικτύου. Σε αντίθεση με το ίδιο το Διαδίκτυο, ωστόσο, ο κυβερνοχώρος είναι ο τόπος που παράγεται από αυτούς τους συνδέσμους. Υπάρχει, κατά την οπτική γωνία ορισμένων, εκτός από οποιοδήποτε συγκεκριμένο έθνος-κράτος. Ο όρος κυβερνοχώρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Αμερικανο-Καναδό συγγραφέα William Gibson το 1982 σε ένα διήγημα που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Omni και στη συνέχεια στο βιβλίο του *Neuromancer*. (Εγκυκλοπαίδεια Britannica - λήμμα [Cyberspace](#)).

⁷⁰ Η γραμμικότητα και η αιτιότητα ορίζονται και εξετάζονται ενδελεχώς στο Κεφάλαιο 10.4.

του έργου, άρα πλάθει τη δική του αφήγηση και το δικό του χρονικό πλέγμα. Πρέπει ασφαλώς να επισημανθεί ότι οι δυνατότητες αυτές δεν αφορούν μόνο στην πρωτοπορία, αλλά έχουν εισχωρήσει και σε πιο καθημερινές δραστηριότητες, όπως η χρήση του διαδικτύου, των κινητών τηλεφώνων και της ψηφιακής τηλεόρασης, συνεπώς δεν έχει αλλάξει απλά ο τρόπος σύλληψης και παρουσίασης του ραδιοφωνικού έργου από έναν πειραματιστή καλλιτέχνη, αλλά αλλάζουν και οι γενικότεροι κώδικες επικοινωνίας, άρα και οι προσδοκίες του κοινού.⁷¹

Επίσης, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι ορισμένα έργα βρίσκονται πιο κοντά στη συμβατική ραδιοφωνική αφηγηματικότητα, δηλαδή στον τρόπο λειτουργίας του λόγου και της μουσικής, και στη γενικότερη αξιοποίηση των κωδίκων του συμβατικού ραδιοφώνου, επιφυλάσσοντας όμως μέσα στη φαινομενική χρήση των συμβάσεων ένα αντισυμβατικό περιεχόμενο (ψευδοσυνεντεύξεις, ανάμιξη ειδών). Άλλα έργα έρχονται πιο κοντά στην έννοια της ηχητικής σύνθεσης, συνεπώς δεν αξιοποιούν την έννοια της συμβατικής ραδιοφωνικής γραμμικότητας, η οποία συνήθως έχει σημασιολογικό περιεχόμενο. Στο ίδιο μήκος κύματος, αλλά σε ένα πιο εννοιολογικό πλαίσιο, κινούνται τα έργα που έχουν ως κεντρική φιλοσοφία τη ραδιοφωνική μετάδοση και όχι το περιεχόμενο. Αυτά τα έργα, μάλιστα, λόγω της συχνής ζωντανής αυτοσχεδιαστικής μορφής τους, απομακρύνονται ακόμη περισσότερο από την έννοια της αφηγηματικής γραμμικότητας. Τέλος, καθώς ενδιαφέρονται περισσότερο για την επικοινωνιακή αρχιτεκτονική, παρά για τον ήχο, δηλαδή περισσότερο για το εννοιολογικό πλαίσιο, παρά για το περιεχόμενο, απομακρύνονται ακόμη περισσότερο από οποιαδήποτε μορφή ελέγχου πάνω στο τελικό αποτέλεσμα, συνεπώς και από τον σχεδιασμό οποιασδήποτε αφηγηματικής γραμμικότητας.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι καλλιτέχνες, ανάλογα με την τάση στην οποία ανήκαν, προσάρμοζαν τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα της ραδιοφωνικής τέχνης, ώστε να ταιριάζουν με τη φιλοσοφία της τάσης αυτής. Επίσης, όπως προαναφέραμε, σήμερα, οι καλλιτέχνες δεν περιορίζονται από τάσεις ή δογματισμούς, αλλά κινούνται ελεύθερα ανάμεσα σε διαφορετικές πρακτικές και διαφορετικές μορφές ραδιοφωνικής δημιουργίας. Επομένως, ο διαχωρισμός σε τάσεις ή κατηγορίες είναι καθαρά μεθοδολογικός και εξυπηρετεί από τη μία την ιστορική μελέτη και από την άλλη τη συστηματοποίηση της παρουσίασης της ραδιοφωνικής τέχνης.

⁷¹ Ο McLuhan είχε προβλέψει την μεταμοντέρνα «πολλαπλότητα» χρονικών γραμμών που είναι κοινότοπη σήμερα, πριν ασφαλώς διαδοθεί η ψηφιακή τεχνολογία. (δες McLuhan 1964: 161)

Βιβλιογραφικές Αναφορές

[Babylon Radio. \(2014\).](#)

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.

Burtner, Matthew. (2005). [Regenerative Feedback in the Medium of Radio: Study 1.0 \(FM\) for Radio Transceiver.](#)

[Every Time A Ear di Soun: Σχετικά. \(2017\).](#)

Friz, Anna. (2018). Preface: 30 Radio Days and Nights. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.

Gosselin, Sophie. (2007). Sound Mutations: From Radio Diffusion to Radio Communication. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

Grundmann, Heidi. (1994). The Geometry of Silence. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

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.

Huwiler, Elke. (2005). Storytelling by Sound: A Theoretical Frame for Radio Drama Analysis. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media* 3(1): 45-59.

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.

Joseph-Hunter, Galen, Duff, Penny & Papadomanolaki, Maria (επιμ.). (2011). *Transmission Arts: Artists and Airwaves*. New York: PAJ Publications.

Kahn, Douglas. (2007). Radio of the Sphere. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

Kogawa, Tetsuo. (2019). On Radioart. Στο Thurmann-Jajes, Anne et al. (επιμ.). *Radio as Art: Concepts, Spaces, Practices*. Bremen: transcript.

LIGNA. (2007). The Future of Radio Art. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

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.

McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media: The extensions of man*. London: Routledge.

Mikas, Matt. (2005). [Tune\(In\)\) Radio Community in Microcosm.](#)

[Ραδιόφωνο για τη Σύγχρονη Τέχνη: Πειραματικό Διαδικτυακό Ραδιοφωνικό Σταθμό Δημιούργησε η Μπιενάλε της Αθήνας. \(2007, 4 Μαΐου\). ΤΟ ΒΗΜΑ: Α25.](#)

Rataj, Michal. (2010). Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radio Art: Problems Related to the Specification of Creative Positions in the Environment of Acoustic Arts Seen Through the Prism of the Czech Radio Art Scene. Saarbrücken: PFAU. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <<https://monoskop.org/log/?p=511>>. Ανακτήθηκε: 12/7/2017.

Thurmann-Jajes, Anne et al. (επιμ.). (2019). *Radio as Art: Concepts, Spaces, Practices*. Bremen: transcript.

- Ventrella, Francesco. (2007). *How We Hear It: Francesco Ventrella Interviews neuroTransmitter*. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Waterman, Ellen. (2007). *Radio Bodies: Discourse, Performance, Resonance*. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Wennersten, Marie. (2007). *To see with each other's ears – SR c and Ambiguous Radio*. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies 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.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Aufermann Knut et al. (επιμ.). (2018). [*Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.](#)
- Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). (2007). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Joseph-Hunter, Galen, Duff, Penny & Papadomanolaki, Maria (επιμ.). (2011). *Transmission Arts: Artists and Airwaves*. New York: PAJ Publications.
- Thurmann-Jajes, Anne et al. (επιμ.). (2019). *Radio as Art: Concepts, Spaces, Practices*. Bremen: transcript.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

ΕΝΑ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Κεφάλαιο 9

Παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης: Πρώτο Μέρος

Σύνοψη

Στο Κεφάλαιο 9 θα γνωρίσουμε τις βασικές έννοιες της αφηγηματικής ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης και ιδιαίτερα δύο παραμέτρους ενός συστήματος για την ανάλυση αυτή: την αφηγηματική διάσταση και το επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Μέσα από παραδείγματα παρουσιάζονται οι τρεις διαστάσεις (ανθρώπινη φωνή, μουσική και ηχοπλαισίωση), καθώς και τα τέσσερα επίπεδα σημασιοδοτικότητας (σημασιολογικό, μουσικογενές, αναφορικό και αναγωγικό).

Προαπαιτούμενη γνώση

Καλή γνώση του ιστορικού κορμού της ραδιοφωνικής τέχνης, που παρουσιάστηκε στα Κεφάλαια 3 ως και 8.

9.1 Βασικές έννοιες της αφηγηματικής ανάλυσης

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου θα ασχοληθούμε με τη θεωρία της ραδιοφωνικής τέχνης στην κατεύθυνση της ανάλυσης της αφηγηματικής της οργάνωσης. Στο Κεφάλαιο 9 θα γίνει μια θεωρητική εισαγωγή στις βασικές έννοιες, στο Κεφάλαιο 10 θα ολοκληρωθεί η παρουσίαση του συστήματος ανάλυσης με πιο σύνθετες παραμέτρους και στο Κεφάλαιο 11 θα παρουσιαστούν μια σειρά από μελέτες περίπτωσης αναλύσεων ολοκληρωμένων έργων ραδιοφωνικής τέχνης. Κάθε κεφάλαιο περιλαμβάνει παραδείγματα και στο τέλος ασκήσεις ανάλυσης και σύνθεσης.

Για την περιγραφή αυτού του συστήματος θα αντλήσουμε μοντέλα από τη σημειολογία, τις θεωρίες επικοινωνίας, την [κοινωνική] θεωρία συστημάτων και την ψυχολογία. Θα βασιστούμε, όμως, κατά κύριο λόγο στη διερεύνηση του θέματος της αφηγηματικής ανάλυσης και της αφηγηματικής οργάνωσης ευρύτερα, αλλά και στην εξέταση της έννοιας του νοήματος και της επικοινωνίας, καθώς ουσιαστικά μέσω της ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου αναζητούμε διαφορετικούς τρόπους κωδικοποίησης και μετάδοσης ενός νοήματος στο πλαίσιο μιας επικοινωνίας μεταξύ συνθέτη και ακροατή.

9.1.1 Η έννοια της αφήγησης στη ραδιοφωνική τέχνη

Η έννοια της αφήγησης έχει αποκτήσει τα τελευταία χρόνια μια διευρυμένη έννοια, πέρα από αυτή της συνηθισμένης λογοτεχνικής αφήγησης. Στο πλαίσιο αυτό έχουν αναπτυχθεί διάφορες θεωρίες, οι οποίες έχουν ως αφετηρία τη συμπερίληψη στο θέμα της αφήγησης και της αφηγηματικότητας και άλλων μορφών, που δεν βασίζονται στον λόγο και τις λογοτεχνικές μορφές ή γενικότερα τη λογοτεχνικού τύπου δόμηση ενός έργου, τη βασισμένη δηλαδή σε γλωσσικές συντακτικές και νοηματικές σχέσεις.

Για παράδειγμα, η Marie-Laure Ryan προσφέρει έναν ορισμό της αφήγησης με σημειολογική κατεύθυνση, διαχωρίζοντας τη μελέτη της αφήγησης σε τρεις τομείς: α) την αφηγηματική σημασιολογία (narrative semantics), δηλαδή την πλοκή και την «ιστορία» της, τις διάφορες ποικιλίες της βασικής γνωστικής δομής, β) το αφηγηματικό συντακτικό (narrative syntax), δηλαδή τον λόγο (discourse), τον τρόπο που παρουσιάζονται και ερμηνεύονται οι ιστορίες και γ) την αφηγηματική πραγματολογία της (narrative pragmatics), δηλαδή την αφήγηση ως επιτέλεση, όπου μπορούν να υπάρχουν διαφορετικά πράγματα «να κάνει» ο χρήστης με την αφήγηση ή και να εμπλακεί σε αυτή. Το σημαντικότερο είναι ότι «ένα μέσο μπορεί να θεωρηθεί αφηγηματικά σχετικό αν έχει αντίκτυπο σε τουλάχιστον ένα από αυτά τα πεδία (Ryan 2003).

Σε άλλο σημείο η Ryan (2004) αναφέρει, επίσης, ότι «[α]φήγηση» μπορεί να θεωρηθεί κάθε σημειωτικό αντικείμενο που παράγεται με την πρόθεση της πρόκλησης ενός σεναρίου (script) στο μυαλό του κοινού. “Το να έχεις αφηγηματικότητα”, από την άλλη πλευρά, σημαίνει να μπορείς να προκαλέσεις ένα τέτοιο σενάριο» (Ryan 2004: 9, όπως αναφέρεται στο Bell 2006).

Η Jann Pasler, επίσης, αναφερόμενη στη μουσική, που μας ενδιαφέρει εδώ ως τέχνη που επιτελείται ηχητικά, υποστηρίζει:

Ακόμα και οι αντι-αφηγήσεις και οι μη αφηγήσεις μπορούν να έχουν αφηγηματικότητα, αν αυτό σημαίνει την παρουσία κάποιας οργανωτικής αρχής, κάποιας μακροδομής και συντακτικού που επιτρέπει κατηγοριακή κατανόηση της διαμόρφωσης ενός έργου και της σημειωτικής του. Εδώ [...] θέλω να διευρύνω τον ορισμό της αφηγηματικότητας ενός έργου σε αυτό για το οποίο έχει αμοιβαία συμφωνηθεί η ποιότητα, που κανονικά ενυπάρχει στον πολιτισμό, η οποία επιτρέπει στον συνθέτη να «συνδεθεί» με το μυαλό του ακροατή, να δεσμεύσει τη μνήμη του/της. (Pasler 1993: 5)

Ο Bartosz Lutostański, από την άλλη μεριά, αναφέρει ότι πολλοί εξέχοντες μελετητές της αφηγηματολογίας υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει μία μόνο αφηγηματολογία αλλά πολλές αφηγηματολογίες καθώς η στρουκτουραλιστική θεωρία των διηγήσεων έχει εξελιχθεί σε μια πολλαπλότητα μοντέλων για την αφηγηματική ανάλυση (βλ. Lutostański 2016: 117). Επομένως, παρατηρούμε ότι το πεδίο της αφηγηματολογίας δεν έχει μια ενιαία θεωρία πάνω στην οποία να στηρίζεται και, επίσης, ότι η αφηγηματικότητα ενός σημειωτικού αντικειμένου εξαρτάται και από το πώς θα το βιώσει το κοινό.

Ο James Andean, περιοριζόμενος σε θέματα ηλεκτροακουστικής μουσικής και τηρώντας μια μέση οδό μεταξύ του λογοτεχνικού ορισμού της αφήγησης και ενός εντελώς αόριστου ορισμού, δίνει έμφαση στην αφήγηση ως μια «λειτουργία της πράξης της λήξης, παρά σαν κάποια αυτόνομη ποσότητα που εδρεύει σε ένα “έργο”, που είναι κάπως ανεξάρτητη από την ανθρώπινη κατασκευή ή επαφή». Δηλαδή βλέποντας τα πράγματα από τη θέση του ακροατή, δίνει για την αφήγηση τους εξής ορισμούς: «η εμπειρία μας ενός γεγονότος ή μιας σειράς γεγονότων», «η εμπειρία μας μιας χρονικής ανάπτυξης και μιας διαδοχής γεγονότων» (Andean 2016: 192). Ο Andean, δηλαδή, προτείνει μια αφηγηματική ανάλυση που δίνει «μια έμφαση στο έργο ως μια εμπειρία “στον χρόνο” και μια επιμονή στην εμπειρία του ακροατή». Θεωρεί ότι

[η] εμπειρία της ακρόασης του έργου είναι θεμελιωδώς σχετική με τον χρόνο· και ως αποτέλεσμα, όταν εξετάζουμε έργα υπό μια αφηγηματική προοπτική, είναι άσκοπο να απομονώνουμε τα υλικά, βγάζοντάς τα από τη χρονική ροή, με σκοπό να τα εξετάσουμε από πιο κοντά, καθώς αυτό αμέσως εκμηδενίζει το νόημά τους και την αξία τους [...]. Αυτή η θεμελιώδης χρονική ποιότητα της αφήγησης είναι μια απευθείας συνέπεια της θεμελιώδους χρονικής ποιότητας της εμπειρίας. [...]
Με άλλα λόγια: η ανθρώπινη εμπειρία είναι θεμελιωδώς χρονική· επειδή η αφήγηση πληροφορεί και πληροφορείται από την ανθρώπινη εμπειρία, κι αυτή επίσης είναι θεμελιωδώς χρονική· και, κλείνοντας τον κύκλο, η χρονική εμπειρία είναι θεμελιωδώς αφηγηματική. Από αυτό μπορούμε παραπέρα να ισχυριστούμε ότι η εμπειρία μας της μουσικής θα είναι θεμελιωδώς αφηγηματική, από τη στιγμή που η μουσική βιώνεται «μέσα στον χρόνο». (Andean 2016: 193-194)

Στη βάση αυτής της γραμμής σκέψης, ο Andean προτείνει τελικά μια σειρά από τύπους αφήγησης (narrative modes) της ακουσματικής μουσικής, που βασίζονται σε διαφορετικά χαρακτηριστικά της, όπως για παράδειγμα στην προσκόλληση σε μια πηγή ήχου, στη φόρμα, στο συντακτικό, στην ηχητική συμπεριφορά, στην «ενσώματη» εμπειρία, σε μια ηχητική παράμετρο, στην αίσθηση του χώρου, στην αντίληψη των τεχνικών του συνθέτη, στη χρήση της ανθρώπινης φωνής ή σε άλλους εξω-μουσικούς παράγοντες, όπως για παράδειγμα οι πληροφορίες που δίνονται στο πρόγραμμα της συναυλίας (Andean 2016: 194-200). Οι αφηγηματικοί τρόποι αντλούν πρότυπα από διάφορα μοντέλα, όπως του Denis Smalley (1997) και του Trevor Wishart (1996), καθώς και από τις σκέψεις περί δραματουργίας του Leigh Landy (2007: 36) με την «αφήγηση ως την ύστατη “κατανοήσιμη μορφική ενότητα”» [something to hold on factor]» (Andean 2016: 193).

Οι παραπάνω παρεκτροπές από τη στενή λογοτεχνική αφήγηση φάνηκαν σε ένα βαθμό και στο Κεφάλαιο 2, στην ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου. Εκεί είδαμε ότι η Elke Huwiler αναφέρει ότι, αναλύοντας το ραδιοφωνικό θέατρο, δεν πρέπει να στηριχθούμε μόνο στο σημειολογικό σύστημα της γλώσσας, δηλαδή στους σημασιολογικούς κώδικες, παρ’ ότι αυτοί οι κώδικες όπως είδαμε, είναι κυρίαρχοι. Υπάρχουν και άλλα σημειολογικά συστήματα, στα οποία αναφέρεται η Huwiler, όπως η φωνή (δηλαδή τα διάφορα εκφραστικά στοιχεία της φωνής), η μουσική, ο θόρυβος, άλλοι ηχογραφημένοι ήχοι, η επεξεργασία του ήχου με διάφορους

τρόπους, αλλά και η σιωπή (Huwiler 2016: 102-103). Όπως επισημαίνει η Huwiler, «τα μη λεκτικά σημειολογικά συστήματα μπορούν, όπως και η γλώσσα, να συμβάλλουν με έναν μοναδικό τρόπο στην παραγωγή αφηγηματικού νοήματος» (Huwiler 2005: 57). Στη συνέχεια, διαπιστώσαμε ότι οι τρεις ραδιοφωνικές αφηγηματικές διαστάσεις (λόγος, μουσική και ηχοπλαισίωση) είναι στην ουσία τα τρία σημειολογικά συστήματα που παράγουν διάφορα είδη αφηγηματικών νοημάτων στα πλαίσια των καθιερωμένων κανόνων του ραδιοφωνικού θεάτρου. Ο λόγος συνδέεται με ένα σημασιολογικό νόημα ως προφορική χρήση της γλώσσας από την ανθρώπινη φωνή, η μουσική με ένα μουσικογενές νόημα και η ηχοπλαισίωση με ένα αναφορικό νόημα, δηλαδή εκείνο που συνδέεται με έναν τύπο ακρόασης, που συνδέει τους ήχους με την αιτία ή την πηγή προέλευσής τους.

Με παρόμοιο τρόπο, δηλαδή με αφετηρία τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις, θα γίνει και η ανάλυση των έργων ραδιοφωνικής τέχνης. Από όλους τους θεωρητικούς, μόνο ο Lars Bernaerts εξετάζει το πειραματικό ραδιοφωνικό θέατρο, δηλαδή ουσιαστικά την παράδοση του *neues Hörspiel* και της *Ars Acustica*, την οποία τοποθετεί απέναντι στο «λογοτεχνικό» ραδιοφωνικό θέατρο. Για να καθορίσει την αφηγηματικότητα του είδους, εκκινεί υιοθετώντας την έννοια της βιωματικότητας. Με τον όρο βιωματικότητα θα αποδίδουμε τον αντίστοιχο όρο “*experientiality*”, που εισήγαγε η Monika Fludernik (1996), περιγράφοντας την ιδιότητα των αφηγηματικών κειμένων να ανακαλούν ή σχεδόν να μιμούνται την εμπειρία της πραγματικής ζωής (ο ακριβής ορισμός της Fludernik για τη βιωματικότητα είναι «η οιονεί μιμητική πρόκληση εμπειρίας πραγματικής ζωής» (Fludernik 1996: 20). Ο Bernaerts, συσχετίζοντας με την αφηγηματικότητα, υποστηρίζει ότι «η αφηγηματικότητα συνεπάγεται την ικανότητα του ακροατή να προβάλλει την ανθρώπινη βιωματικότητα (*experientiality*) πάνω στην ακουστική σύνθεση. Αν ο ακροατής μπορεί να κινητοποιήσει την ανθρώπινη εμπειρία για να συνδέσει τα διακριτά στοιχεία της σύνθεσης, τότε αυτή αποκτά αφηγηματικότητα» (Bernaerts 2016: 133).

Ο Bernaerts, πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα από τις αναλύσεις των «λογοτεχνικών» ραδιοφωνικών θεατρικών έργων, τα οποία αναλύονται στη βάση μιας μιμητικής αφηγηματικότητας, δηλαδή της μιμητικής χρήσης των φωνών και των ήχων, αποδεικνύει ότι μπορούμε να έχουμε και άλλα είδη νοήματος ή αφηγηματικότητας, όπως είναι η θεματική-μουσική και η αισθητική-ποιητική-ηχητική (Bernaerts 2016: 134-135).

Ο Bernaerts, αφού αναγνωρίζει ως βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου «τον προφορικό λόγο σε συνδυασμό με τον ήχο, τη μουσική και τη σιωπή», αναγνωρίζει παράλληλα και τις πολλές διαφοροποιήσεις της χρήσης αυτών των υλικών σε ένα έργο ή την παντελή απουσία κάποιων. Προτείνει, συνεπώς, ως λύση για την ανάλυσή του «τη διάκριση μεταξύ ενός πρότυπου (*prototypical*) ραδιοφωνικού θεάτρου από τη μια μεριά και μια ισχυρή συνάφεια με τα γειτονικά είδη από την άλλη. Το πρότυπο είναι μια σύνθεση από πολλές φωνές, ήχο και μουσική, τοποθετημένες σε μια ακολουθία σκηνών, που προκαλεί μια αφηγηματική ανάπτυξη» (Bernaerts 2016: 137).

Στη συνέχεια, ο Bernaerts συγκρίνει το (συμβατικό) ραδιοφωνικό θέατρο με άλλα συναφή είδη (τη ραδιοφωνική διαφήμιση, το ραδιοφωνικό ντοκιμαντέρ, το *audiobook*) για να προβάλλει τις διαφορές τους. Συγκρίνοντας με την ηχητική τέχνη και τη *musique concrète*, αναφέρει ως διαφορά το γεγονός ότι το ραδιοφωνικό θέατρο έχει αφήγηση και γλωσσικά σημεία. Όσον αφορά στη σύγκριση με την ηχητική ποίηση και τα ηχητικά κολάζ, ως διαφορά μένει μόνο η έλλειψη αφήγησης (Bernaerts 2016: 137).

Τελικά, αυτό που επισημαίνεται είναι η αντι-αφηγηματικότητα του πειραματικού ραδιοφωνικού θεάτρου, στηριγμένη όμως στις αφηγηματικές συνήθειες του ακροατή, τις διαμορφωμένες από τους κώδικες του συμβατικού ραδιοφωνικού θεάτρου. Γι' αυτό και ένα κομμάτι ηχητικής τέχνης δεν ανήκει στην ίδιου τύπου αντι-αφηγηματικότητα, καθώς δεν συγκρίνεται με το πρότυπο ραδιοφωνικό θέατρο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Bernaerts:

Τα πειραματικά ραδιοφωνικά θεατρικά τοποθετούνται απέναντι στο υπόβαθρο της πρότυπης μορφής [...] Με άλλα λόγια, η πρότυπη μορφή πρέπει να γίνει κατανοητή ως ένα άθροισμα προσδοκιών για τον ακροατή και η πειραματική μορφή προσεγγίζεται υπό αυτή τη γωνία. Αυτό είναι ένα σημαντικό σημείο για την κατανόηση του αντι-αφηγηματικού ραδιοφωνικού θεάτρου. Δεν είναι πιθανό η ηχητική τέχνη ή η ηχητική ποίηση γενικά να αναγνωσθούν ως «αντι-αφηγηματικές», καθώς δεν υπάρχει προσδοκία μιας αφήγησης και υπάρχουν λιγότερα εναύσματα για αφηγηματοποίηση. (Bernaerts 2016: 138-139)

Στη συνέχεια, ο Bernaerts, για να διευκρινίσει τα λεγόμενά του, καταπιάνεται με τρεις «μεθοριακές» περιπτώσεις, το *Fünf Mann Menschen* (1968) των Ernst Jandl και Friederike Mayröcker, το *Wien wie es klingt* (1992) του Gerhard Rühm και το *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979) του John Cage.

Όσον αφορά στο *Fünf Mann Menschen*, παρ' ότι γενικά η αφήγηση βασίζεται σε μια σειρά από σημαντικά γεγονότα στη ζωή ενός ανθρώπου, αυτή επιτυγχάνεται μέσα από τη στερεοφωνία, το παιχνίδι των λέξεων και γενικά την ισότιμη χρήση των τριών υλικών (βλ. και Cory 1992).

Η απόσταση και η θέση της πηγής του ήχου σε σχέση με τα δύο μικρόφωνα αποτελούν τμήμα της σημασιολογικής δομής του έργου. Σε ένα σχόλιο, ο Jandl και η Mayröcker εξηγούν ότι το σημείο εκκίνησής τους δεν είναι η ιστορία, δηλαδή μια διάταξη «προσώπων, μοίρας, εμπειριών κ.λπ.», αλλά τα ακουστικά υλικά. Αυτά τα υλικά μπαίνουν στο παιχνίδι, όπως λένε, και από αυτό το παιχνίδι μπορεί να προκύψει μια ιστορία, σχεδόν ως παρενέργεια. (Bernaerts 2016: 139)

Όσον αφορά στο *Wien wie es klingt*, αυτό βασίζεται σε ήχους που έχουν ηχογραφηθεί από διάφορα σημεία της πόλης, το αστικό ηχοτοπίο της Βιέννης δηλαδή. «Καθώς [όμως] διάφοροι τόποι παρουσιάζονται ακουστικά στη χρονολογική σειρά μιας ημέρας, μπορεί να ερμηνευθεί μια στοιχειώδης αφηγηματική εξέλιξη. Συνδυασμένη με την προβολή της ανθρώπινης βιωματικότητας, αυτή η εξέλιξη αυξάνει τον βαθμό αφηγηματικότητας» (Bernaerts 2016: 139).

Όσον αφορά, τέλος, στο *Roaratorio*, ο Bernaerts επισημαίνει ότι

[ξ]εκάθαρα, αυτό το υπέροχο κολάζ ήχων, μουσικής, φωνών που τραγουδούν και προφορικού λόγου παράγει μιμητικά αποτελέσματα, αλλά παραμένει αδιαπέραστο για την ομαλή αφηγηματοποίηση ή για γενικές μιμητικές εξηγήσεις. Εάν ο ακροατής καλείται να προσεγγίσει το κομμάτι του Cage ως αφήγηση, και όντως καλείται, τότε σίγουρα έχει να κάνει με μια «αφύσικη» αφήγηση. [...] Ο στόχος του έργου [...] είναι «να παράγει ταυτόχρονα επίπεδα ήχου και νοήματος που αντιστοιχούν στην πολυπλοκότητα του γονικού⁷² κειμένου» (Bernaerts 2016: 140)

Αυτό που τελικά θέλει να αποδείξει συνολικά ο Bernaerts είναι ότι οι μη λεκτικοί κώδικες ενός πειραματικού ραδιοφωνικού έργου μπορούν να προσφέρουν, σε ένα κλασικά αντι-αφηγηματικό πλαίσιο, εναλλακτικούς τρόπους «αφύσικης» αφήγησης, όπως είναι η αισθητική και η θεματική. Και η ουσία της ραδιοφωνικής τέχνης, εφ' όσον απομακρύνεται παραδοσιακά από το ραδιοφωνικό θέατρο ή άλλες συμβατικές ραδιοφωνικές μορφές είναι να προσφέρει στον ακροατή τέτοιους εναλλακτικούς τρόπους αφήγησης και νοηματοδότησης των ήχων.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημάνουμε ότι ως αφήγηση νοείται η λογοτεχνική αφήγηση, ενώ μια ευρύτερη έννοια, το «αφηγηματικό» ή η «αφηγηματικότητα», είναι αποσυνδεδεμένη από τη λογοτεχνία (βλ. Marty 2012: 2, υπ.1). Στην ανάλυση της ραδιοφωνικής τέχνης που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια, θα βασιστούμε στην περιγραφή μιας σειράς εναλλακτικών αφηγηματικοτήτων, οι οποίες θα καθορίσουν και τους εναλλακτικούς τρόπους μετασχηματισμού και ομαδοποίησης των ήχων σε συνεκτικές «αφηγήσεις» ή «αντι-αφηγήσεις».

Αν η αφηγηματολογία θεωρείται μέχρι τώρα ότι χρησιμοποιείται στη μουσικολογία ως μεταφορά, είναι μόνο και μόνο επειδή η χρήση της είναι σε μεγάλο βαθμό διφορούμενη καθώς προσπαθεί να εφαρμόσει λογοτεχνικούς τύπους στη μουσική και χρησιμοποιεί, στην πραγματικότητα, μεταφορές [...] για να το καταφέρει. Όμως η χρήση των αφηγηματολογικών εννοιών δεν είναι απαραίτητα μεταφορική όταν πρόκειται για κάποιες ειδικές προσλαμβάνουσες που δημιουργεί στον ακροατή ένα μουσικό έργο [...] επειδή η πρόσληψη αυτή καθαυτή υπονοεί την επικέντρωση στη βιωματικότητα, που μπορεί να θεωρηθεί το μόνο απαραίτητο χαρακτηριστικό για να υπάρξει αφηγηματικότητα, αφού η πλοκή και η εξιστόρηση [storytelling] βασίζονται στη βιωματικότητα. (Marty 2012: 10)

⁷² το *Finnegans Wake* του James Joyce, βλ. κεφ. 5.2.2

Ανακεφαλαιώνοντας τα προηγούμενα, παρατηρούμε ότι υπάρχουν πολλές ερμηνείες του όρου «αφήγηση», ανάλογα με την αφετηρία της κάθε ανάλυσης. Στην προσπάθειά μας να καταλήξουμε σε έναν λειτουργικό ορισμό για την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης της ραδιοφωνικής τέχνης, είναι χρήσιμο να κρατήσουμε κάποια συμπεράσματα από τις προηγούμενες προσεγγίσεις.

Το πρώτο στοιχείο είναι η σχέση μεταξύ σημειολογίας και αφήγησης, την οποία επισημαίνει η Ryan (2003), αλλά και το γεγονός ότι σε αυτό το πλαίσιο δεν υπάρχει περιορισμός στο ποιο σημειολογικό σύστημα θα συμβάλει στην παραγωγή αφηγηματικού νοήματος (Huwiler 2005: 57). Αρκεί, λοιπόν, να ανακαλύψουμε τα σημειολογικά συστήματα της ραδιοφωνικής τέχνης για να μπορέσουμε να βρούμε το αφηγηματικό της νόημα.

Το δεύτερο στοιχείο είναι η σημαντική θέση που έχει η εμπειρία του ακροατή στη δημιουργία της αφήγησης (Bernaerts 2016, Andean 2016, Marty 2012). Και η εμπειρία αυτή είναι κάτι που βιώνεται μέσα στον χρόνο και αφορά στις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του έργου μεταξύ τους οριζόντια (διαχρονικά) και κάθετα (συγχρονικά) (Andean 2016, Marty 2012). Εδώ θα μας φανεί χρήσιμη η έννοια της *βιωματικότητας* (Fludernik) ως «γνωσιακής ενσωματικότητας» της εμπειρίας και σε ένα βαθμό η «επικεντροποίηση» που οδηγεί σε διαφορετικούς τύπους αφηγηματοποίησης (Marty 2012). Ωστόσο, δεν θα υιοθετήσουμε αυτούσιο αυτό το σύστημα, αλλά θα διατηρήσουμε την κεντρική θέση που έχει ο ακροατής σε αυτό και ως αφετηρία της *βιωματικότητάς* του θα θεωρήσουμε τις πρότυπες μορφές, που συνάγονται από τα καθιερωμένα πρότυπα ραδιοφωνικής ακρόασης (Bernaerts 2016).

Αυτό μας οδηγεί στο τρίτο στοιχείο, που είναι αυτό της σημασίας του χρόνου για τη διαμόρφωση, άρα και για την ανάλυση μιας αφήγησης της ραδιοφωνικής τέχνης. Οπότε αυτό που επισημαίνει η Ryan (2003), ότι κάθε μέσο έχει και τον δικό του, διαφορετικό τρόπο να πει μια αφήγηση, ταιριάζει εδώ: η ραδιοφωνική τέχνη ως «μέσο» έχει τον δικό της τρόπο να αφηγείται και αυτός ο τρόπος, που είναι καθαρά χρονικός, σχετίζεται από τη μία με την ηχητική τέχνη και από την άλλη με το συμβατικό ραδιόφωνο.

Το τέταρτο στοιχείο που θα κρατήσουμε είναι ο διαχωρισμός των υλικών, κάτι που συναντήσαμε και στον Lutostański με τα 4 ραδιοφωνικά υλικά. Όπως θα δούμε παρακάτω, η αναγνώριση της *αφηγηματικής διάστασης* μέσω του ήχου συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη νοηματοδότησή του.⁷³

Το τελευταίο στοιχείο που μας μένει, είναι ο διαχωρισμός του Nicolas Marty μεταξύ «αφήγησης» και «αφηγηματικού». Θα προτιμήσουμε να τον διατηρήσουμε εδώ, γιατί όπως φάνηκε και στην ιστορική μας επισκόπηση, υπάρχουν πολλές μορφές ραδιοφωνικής τέχνης που απέχουν πολύ από το ραδιοφωνικό θέατρο, άρα και από το να λέγονται αφηγήσεις. Άρα αυτό που ψάχνουμε και αυτό που αναλύουμε, στην ουσία είναι η αφηγηματικότητά τους, η οποία αποτελεί μια γενικότερη έννοια, που περιλαμβάνει πέρα από το κλασικό λογοτεχνικό ή δραματουργικό νόημα και άλλα μουσικά ή ηχητικά νοήματα, νοήματα που προκύπτουν από τον συσχετισμό ήχων.

Εντούτοις, για να μπορέσουμε να προχωρήσουμε στη συγκρότηση του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου, θα πρέπει πρώτα να ορίσουμε με συστηματικό τρόπο τι εννοούμε ως «νόημα» και «νοηματοδότηση» στο πλαίσιο της οργάνωσης αυτής.

9.1.2 Επικοινωνία και νόημα

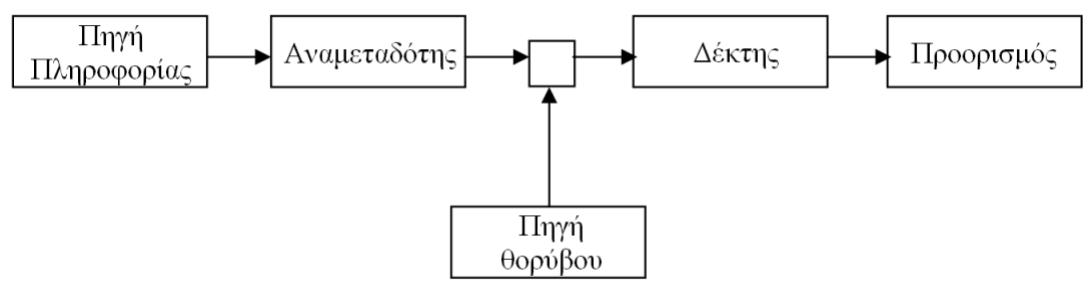
Ουσιαστικά, το ζητούμενο από την ανάλυση της ραδιοφωνικής τέχνης είναι να δείξει πώς παράγεται *νόημα*, και τι είδους νόημα παράγεται στο πλαίσιο της επικοινωνίας του συνθέτη με τον ακροατή. Το νόημα, ουσιαστικά, είναι το περιεχόμενο της επικοινωνίας και καθορίζεται από την αφηγηματική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου, δηλαδή τη μορφή του ή, όπως θα φανεί παρακάτω, τον *κώδικα* που αξιοποιείται κάθε φορά. Γι' αυτό τον λόγο θα πρέπει να σταθούμε λίγο περισσότερο στις έννοιες της *επικοινωνίας*, του *νοήματος* και της *αφηγηματικής οργάνωσης*, ώστε να καθορίσουμε με σαφήνεια τους στόχους μας πριν προχωρήσουμε στη συγκρότηση του συστήματος ανάλυσης.

Από την πλευρά της σημειολογίας, ως «νόημα» (meaning) ορίζεται η σημειολογική σχέση εκείνη που προκύπτει μεταξύ σημαϊνόντων και σημαϊνομένων (Barthes 1972: 114-115). Για τη σχολή του Charles Peirce, η οποία βασίζεται σε μια τριμερή σχέση (αντιπροσωπεύον-representamen, ερμηνευμα-interpretant, αντικείμενο-object), «κάθε αυθεντική τριαδική σχέση εμπλέκει το νόημα, καθώς το νόημα είναι εμφανώς μια τριαδική σχέση» (CP 1.345).

⁷³ Για την έννοια της *αφηγηματικής διάστασης*, δες αναλυτικά στο [9.2.1](#).

Στις θεωρίες της επικοινωνίας θα συναντήσουμε το νόημα ενταγμένο στο πλαίσιο κάποιων μοντέλων, ορισμένα από τα οποία θα δούμε παρακάτω. Το πρώτο από αυτά, που επηρέασε και τη λογική αρκετών άλλων, είναι αυτό των Claude E. Shannon και Warren Weaver (1949), σύμφωνα με το οποίο μια πηγή πληροφορίας μεταδίδει ένα μήνυμα μέσω ενός αναμεταδότη ως σήμα, το οποίο μέσω ενός καναλιού λαμβάνει ο δέκτης και παραδίδει το τελικό μήνυμα στον προορισμό (Σχ. 9.1). Οι Shannon και Weaver διαχώρισαν, επίσης, την πληροφορία από το νόημα. Στο μοντέλο των Shannon και Weaver

[τ]ο σήμα είναι ευπρόσβλητο σε τέτοιο βαθμό, ώστε ενδέχεται να καταστραφεί από θόρυβο, παρεμβολή που μπορεί να συμβεί, π.χ. όταν υπάρχουν ταυτόχρονα πολλά σήματα στο ίδιο κανάλι επικοινωνίας. Κάτι τέτοιο ίσως να έχει ως αποτέλεσμα μια κάποια διαφοροποίηση ανάμεσα στο μεταδιδόμενο και το παραλαμβανόμενο σήμα, πράγμα το οποίο με τη σειρά του μπορεί να σημαίνει ότι το μήνυμα που παράγεται από την πηγή και αυτό που ανασυγκροτείται από τον δέκτη και έχει προσεγγίσει τον προορισμό δεν έχουν το ίδιο νόημα. (ΜακΚουέλ & Βίνταλ 2001: 43)

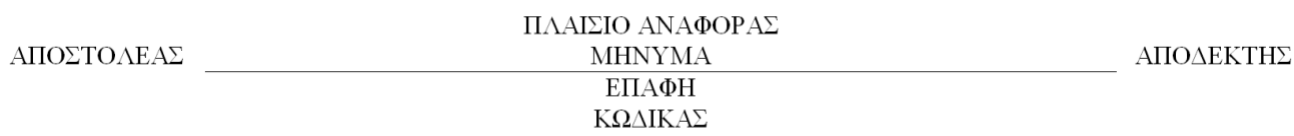


Σχήμα 9.1 Το «μαθηματικό» μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver (1949).

Το νόημα, δηλαδή, έχει να κάνει με την κατανόηση του μηνύματος, το οποίο στην περίπτωσή μας είναι το ραδιοφωνικό έργο. Επομένως, στο πλαίσιο της επικοινωνίας, ο συνθέτης κωδικοποιεί το νόημα αυτό σε μήνυμα και ο ακροατής-παραλήπτης του μηνύματος καλείται να το αποκωδικοποιήσει στην άλλη άκρη σε νόημα, με άλλα λόγια να το κατανοήσει.

Ο Roman Jakobson (1987) βασίζει τη θεωρία του σε ένα επικοινωνιακό μοντέλο (σχ. 9.2), στο οποίο

[ο] αποστολέας στέλνει ένα μήνυμα στον αποδέκτη. Το μήνυμα, για να δράσει, χρειάζεται ένα πλαίσιο αναφοράς (context) ή «αντικείμενο αναφοράς» (referent)... που να είναι εύληπτο από τον αποδέκτη, και το οποίο είναι είτε γλωσσικό είτε δυνάμενο να εκφραστεί γλωσσικά. Ακόμη χρειάζεται ένας κώδικας, εν όλω, ή τουλάχιστον εν μέρει, κοινός σε αποστολέα και αποδέκτη (ή με άλλα λόγια στον κρυπτογράφο και αποκρυπτογράφο του μηνύματος). Και τέλος μια επαφή, ένας φυσικός δίαυλος και μια ψυχολογική σύνδεση μεταξύ αποστολέα και αποδέκτη, η οποία καθιστά και τους δυο ικανούς να αρχίσουν και να διατηρήσουν την επικοινωνία. (Jakobson 1998: 59)



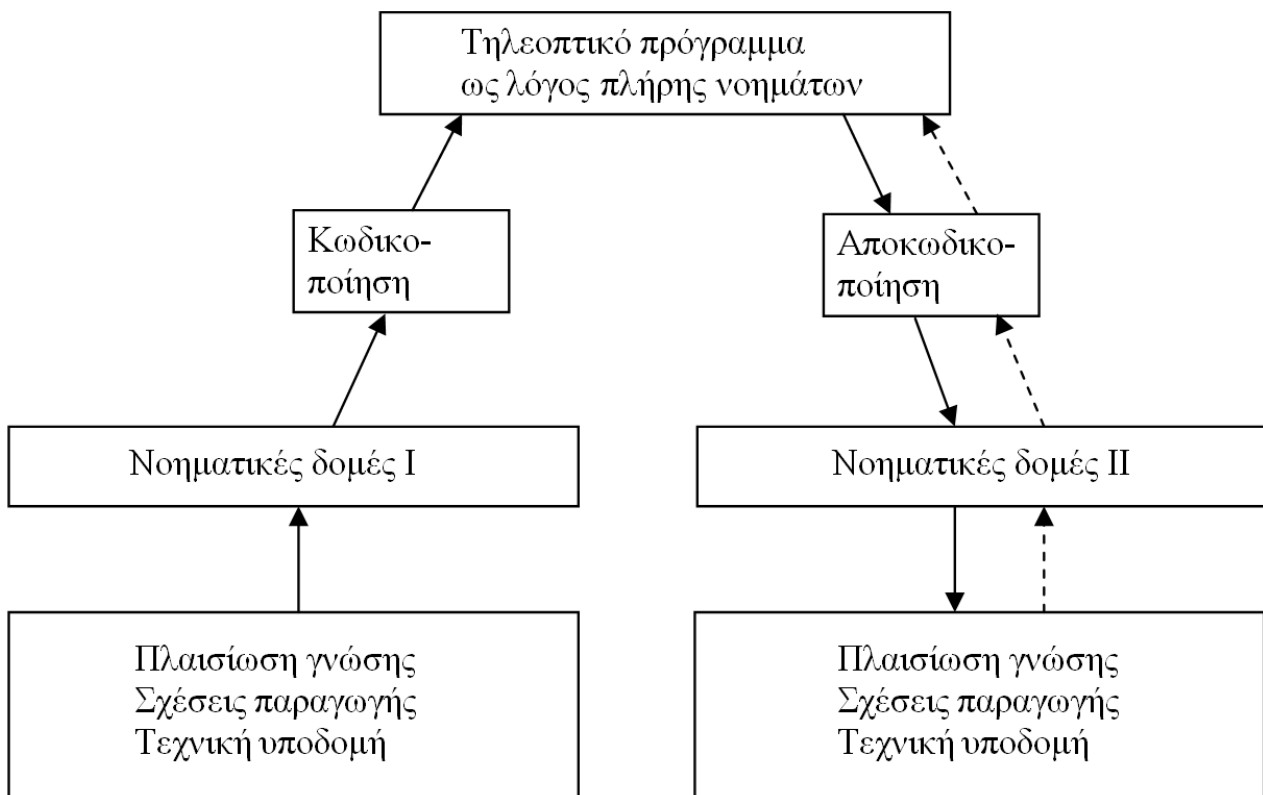
Σχήμα 9.2 Το επικοινωνιακό μοντέλο του Jakobson.

Αν και ο Jakobson αναφέρεται εδώ στη γλώσσα και τη λογοτεχνία, αξίζει να αναζητήσουμε κάποιες ευρύτερες συνδέσεις και με τους κώδικες των ραδιοφωνικών έργων. Όπως ο ίδιος αναφέρει, «πολλά ποιητικά στοιχεία ανήκουν όχι μόνο στην επιστήμη της γλώσσας, αλλά και στην όλη θεωρία των σημείων, δηλαδή στη γενική

σημειωτική. Και τούτο βέβαια έχει ισχύ όχι μόνο για τον έντεχνο λόγο, αλλά και για όλα τα είδη γλώσσας, γιατί η γλώσσα έχει πολλές κοινές ιδιότητες με μερικά άλλα σημειωτικά συστήματα ή και με όλα (πανσημειωτικά χαρακτηριστικά)» (Jakobson 1998: 58).

Με άλλα λόγια, η ραδιοφωνική τέχνη ως σημειωτικό σύστημα μπορεί να ενταχθεί στο μοντέλο του Jakobson, το οποίο σε αντίθεση με τα προηγούμενα μοντέλα, λαμβάνει υπόψη του και το πλαίσιο αναφοράς, δηλαδή τοποθετεί την επικοινωνία και επομένως και την κατανόηση της ραδιοφωνικής τέχνης στο κοινωνικό-πολιτισμικό της πλαίσιο. Το νόημα, δηλαδή, και η κατανόηση του ραδιοφωνικού έργου από την πλευρά του αποδέκτη-ακροατή είναι συνισταμένη και του κώδικα και του πλαισίου αναφοράς και της επαφής.

Επίσης, ο Stuart Hall, αναφερόμενος στα τηλεοπτικά προγράμματα, περιγράφει την επικοινωνία σε ένα μοντέλο κωδικοποίησης/αποκωδικοποίησης, με την αποκωδικοποίηση να είναι ένα ενεργό συστατικό της διαδικασίας σχετιζόμενο με κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές παραμέτρους (Hall 1980, όπως αναφέρεται στο ΜακΚουέλ & Βίνταλ 2001: 191-193, βλ. Σχ. 9.3).



Σχήμα 9.3 Το μοντέλο κωδικοποίησης/αποκωδικοποίησης του Hall (ΜακΚουέλ και Βίνταλ 2001: 192)

Όσον αφορά στη ραδιοφωνική τέχνη, αυτό το μοντέλο μάς παρουσιάζει την εικόνα ενός ενεργού ακροατή και σχετίζει το νόημα με τους κώδικες και τη γνώση ή μη γνώση τους σε ένα δεδομένο πλαίσιο (ικανότητα κατανόησης – competence).⁷⁴

Με ακόμη μεγαλύτερη πολυπλοκότητα αναπτύσσεται η διαδικασία της επικοινωνίας στη θεωρία των κοινωνικών συστημάτων του Niklas Luhmann, όπου η επικοινωνία δεν θεωρείται απλά ως μια διμερής σχέση ανταλλαγής της πληροφορίας από ένα πομπό σε ένα δέκτη. Ο Luhmann ορίζει την επικοινωνία ως τη σύνθεση

⁷⁴ Η επιλογή της απόδοσης του όρου “competence” ως *ικανότητα κατανόησης* και όχι ως γλωσσική ικανότητα, όπως συνηθίζεται στη γλωσσολογία, από όπου είναι δανεισμένος ο όρος (βλ. Chomsky), σχετίζεται με τη χρήση του όρου από τον Truax (1984: 48-50), ο οποίος εκτός από τη γλωσσική ικανότητα αναγνωρίζει την ύπαρξη και μιας «μουσικής ικανότητας», καθώς και μιας «ηχοτοπικής ικανότητας» (soundscape competence), με την τελευταία να «μας επιτρέπει να κατανοούμε τον περιβαλλοντικό ήχο ως ήχο με νόημα» (ibid.: 50). Επιλέγεται εδώ ο όρος *ικανότητα κατανόησης*, καθώς η ραδιοφωνική τέχνη, στο πλαίσιο μιας επικοινωνίας, χρησιμοποιεί διάφορους *ηχητικούς* κώδικες και όχι μόνο τον γλωσσικό.

τριών διαδοχικών επιλογών: α) *πληροφορία* -μια επιλογή από ένα δεδομένο σύνολο (repertoire) αναφορικών δυνατοτήτων- β) *ανακοίνωση* -μια επιλογή από ένα δεδομένο σύνολο εμπρόθετων πράξεων- και γ) *κατανόηση* -η παρακολούθηση της διάκρισης μεταξύ *ανακοίνωσης* και *πληροφορίας*) [...] με την επιφύλαξη ότι για τον Luhmann η διάκριση μεταξύ *πληροφορίας* και *ανακοίνωσης* είναι εντελώς έμφυτη σε σχέση με την «αυτοποίηση» ενός συστήματος που χρησιμοποιεί αυτό το συγκεκριμένο σχήμα για να επεξεργαστεί την πολυπλοκότητα με τη μορφή του νοήματος⁷⁵.

Η κοινή μεταφορά που συνδέει την έννοια της επικοινωνίας με αυτήν ενός αγωγού μέσα από τον οποίο μεταδίδεται η πληροφορία από το ένα άτομο στο άλλο έχει κάποιες συνέπειες όπως το ότι η επικοινωνία είναι μια διμερής διαδικασία αποστολής και πρόσληψης και ότι υπάρχει ταυτότητα μεταξύ αυτού που αποστέλλεται και αυτού που προσλαμβάνεται. Αυτό το "πράγμα" που αποστέλλεται/προσλαμβάνεται είναι η *πληροφορία* και τόσο η αποστολή της είναι απλά μια πράξη *ανακοίνωσης* όσο και η πρόσληψή της είναι μια εξίσου απλή διαδικασία. Ο Luhmann ωστόσο, θεωρεί παραπλανητική τη μεταφορά αυτή. Κατ' αρχάς επειδή θεωρώντας την *πληροφορία* ως «πράγμα» συσκοτίζεται από το γεγονός ότι η *πληροφορία* είναι μια επιλογή, μια διαδικασία που μειώνει την πολυπλοκότητα. Η *πληροφορία* όπως βιώνεται είναι ένα ενδεχομενικό και μερικό γεγονός. Ακόμα κι αν ένα πληροφοριακό-γεγονός εκληφθεί ως «πράγμα», δεν είναι ούτε ουσιώδες ούτε σταθερό ούτε καλά καθορισμένο. Εκτός αυτού η *ανακοίνωση* δεν είναι μια πράξη απλής αποστολής. Η *ανακοίνωση* περιλαμβάνει την διαδικασία επιλογής κάποιου νοήματος προς κοινοποίηση καθώς και μια διαδικασία επιλογής ενός κατάλληλου κώδικα που θα χρησιμοποιηθεί για την κοινοποίηση αυτή. Επίσης, η ολοκλήρωση της επικοινωνίας απαιτεί κάτι παραπάνω από την πρόσληψή της, δηλαδή απαιτεί *κατανόηση* της οποίας η φύση πρέπει να αναζητηθεί στην ίδια την επικοινωνιακή ικανότητα και όχι απλά στο σημασιολογικό (semantic) της επίπεδο. Η ταυτότητα αυτού που αποστέλλεται με αυτό που προσλαμβάνεται δεν είναι απλή υπόθεση και κάθε προσέγγιση της ταυτότητας αυτής εξασφαλίζεται όχι τόσο από το πληροφοριακό περιεχόμενο αλλά από το συνολικό πλαίσιο της ίδιας της επικοινωνιακής διαδικασίας. Έτσι, η επικοινωνία δεν είναι διμερής αλλά τριμερής αφού εμπλέκει τρεις διαδικασίες επιλογών: την *πληροφορία*, την *ανακοίνωση* και την *κατανόηση* (βλ. Bausch 2001: 185).

Ειδικότερα, όσον αφορά στην τέχνη, ο Luhmann αναφέρει ότι

[α]ντί να χρησιμοποιούν λέξεις και γραμματικούς κανόνες, οι άνθρωποι μεταχειρίζονται έργα τέχνης για να επικοινωνήσουν πληροφορίες με τρόπους που μπορούν να γίνουν κατανοητοί. Η τέχνη επιτρέπει μια καταστρατήγηση της γλώσσας – της γλώσσας θεωρούμενης ως η μορφή δομικής σύζευξης (structural coupling) μεταξύ συνείδησης και επικοινωνίας. Ακόμα και όταν χρησιμοποιούνται γλωσσικά μέσα, η τέχνη προκαλεί διαφορετικά αποτελέσματα. (Luhmann 2000: 22)

Η τέχνη επικοινωνεί «χρησιμοποιώντας αντιλήψεις (perceptions) αντίθετα στον κύριο σκοπό τους» (Luhmann 2000: 22). Από την άλλη, ο Luhmann αναφέρει ότι «[τ]α έργα τέχνης πρέπει να αναδεικνύουν επαρκή αμφισημία, ένα πλήθος πιθανών τρόπων ανάγνωσης. Ιδιαίτερα στη μοντέρνα τέχνη αυτό το χαρακτηριστικό ωθείται προκλητικά στα πιο ακραία όρια» (Luhmann 2003: 59, υπ. 15).

Ασφαλώς ο Luhmann αναγνωρίζει, όπως παντού στη θεωρία του (Lee 2000: 326), την πιθανότητα να μην υπάρξει επικοινωνία -άρα και κατανόηση- όταν ισχυρίζεται ότι «το έργο τέχνης παράγεται *αποκλειστικά* για τον σκοπό της επικοινωνίας και εκπληρώνει αυτόν τον στόχο ή αποτυγχάνει, αντιμετωπίζοντας τους συνηθισμένους, και ενδεχομένως ολοένα αυξανόμενους, κινδύνους που εμπλέκονται σε κάθε επικοινωνία».

Στη θεωρία του Luhmann το *νόημα* διατρέχει όλη τη διαδικασία της επικοινωνίας, η οποία είναι βασικό συστατικό του κοινωνικού συστήματος, στην προκειμένη περίπτωση της τέχνης. Η επιλογή της μορφής (μήνυμα, *ανακοίνωση*) του έργου και του κώδικα αυτής της *ανακοίνωσης* από τη μεριά του συνθέτη-πομπού, επηρεάζουν επομένως την *κατανόηση* του έργου από τον ακροατή-δέκτη, ο οποίος με τη σειρά του έχει να κάνει μία επιπλέον επιλογή στο επίπεδο της κατανόησης του δεδομένου κώδικα καθεαυτού. Με άλλα λόγια, ο συνθέτης έχει πρώτα να επιλέξει την ιδέα του και μετά να επιλέξει πώς θα την παρουσιάσει, δηλαδή την *αφηγηματική οργάνωση* του έργου του, επιλέγοντας ταυτόχρονα και έναν συγκεκριμένο *κώδικα*, ο οποίος έχει να κάνει με τη λειτουργία των ηχητικών του υλικών, αλλά έρχεται σε αντιδιαστολή με τον καθιερωμένο κώδικα του συμβατικού ραδιοφώνου (πλησιάζει ή απομακρύνεται από αυτόν). Στο τέλος της επικοινωνιακής διαδικασίας, ο ακροατής επιλέγει πώς θα αποκωδικοποιήσει αυτόν τον κώδικα, πώς θα γίνει δηλαδή σε αυτόν

⁷⁵ Knodt, Eva M., *The Postmodern Predicament*, Πρόλογος στο Luhmann (1995): xxvii. Η απόδοση του όρου *Mitteilung*, ως *ανακοίνωση* βασίζεται στην ελληνική μετάφραση της Πέρσας Ζέρη (βλ. Luhmann 2003: 28-29).

κατανοητή η δεδομένη αφηγηματική οργάνωση, η οποία φέρει και το *νόημα* του έργου. Η διαδικασία αυτής της επιλογής έχει να κάνει με το πλαίσιο της επικοινωνίας, δηλαδή το γενικότερο πλαίσιο παρουσίασης του ραδιοφωνικού έργου, αλλά και τη γνώση ή μη γνώση του *κώδικα* του συνθέτη. Με απλά λόγια, ο ακροατής έχει να επιλέξει ανάμεσα στον *κώδικα* αισθητικά ενδιαφέρον/αισθητικά μη ενδιαφέρον (ωραίο/άσχημο), που τοποθετεί το ραδιοφωνικό έργο στο σύστημα της τέχνης ή τον *κώδικα* πληροφορία/μη πληροφορία, που το τοποθετεί στο σύστημα των μέσων μαζικής επικοινωνίας (Luhmann 2003: 49-53).

Αυτό που μας αποκαλύπτει η ίδια η ποικιλομορφία των ραδιοφωνικών έργων είναι ότι στην ουσία έχουμε μια ποικιλομορφία *νοημάτων* που αντικατοπτρίζεται στην πολυπλοκότητα της *αφηγηματικής οργάνωσης*, η οποία έχει πολλές επιλογές για να συγκροτηθεί. Αυτή η πολυπλοκότητα της ραδιοφωνικής τέχνης είναι αποτέλεσμα της εξέλιξης των εκφραστικών ηχητικών μέσων ιστορικά, που ενέταξαν από τις αρχές του εικοστού αιώνα ολοένα και περισσότερα είδη ήχων στο σύστημα της τέχνης, συνεπώς προσέφεραν περισσότερες δυνατότητες για επιλογές από μέρους του συνθέτη (*πληροφορία, ανακοίνωση*) και από μέρους του ακροατή (*κατανόηση*). Το σύστημα, δηλαδή, *επικοινωνίας* της ραδιοφωνικής τέχνης, αν το θεωρήσουμε ως τέτοιο, έρχεται σε αντίθεση με τα καθιερωμένα συστήματα επικοινωνίας, όπως η οικεία γλώσσα ή η μουσική, που στόχο τους έχουν να μειώσουν την πολυπλοκότητα, και είναι αποτέλεσμα της εξέλιξης με την έννοια της θεωρίας συστημάτων (και όχι μιας κάποιας ιστορικής προόδου). Επομένως, εκτός των άλλων, στόχος του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης είναι να δώσει μορφή σε αυτή την πολυπλοκότητα και να ανοίξει δρόμους για την *κατανόηση* του ραδιοφωνικού έργου.

9.1.3 Νόημα και αφηγηματική οργάνωση

Στην παραπάνω ανάλυση φαίνεται ότι η έννοια του *νοήματος* αποκτά κεντρική θέση για την εξέταση των ζητημάτων που μας αφορούν. Ωστόσο, εδώ θα κρατήσουμε μια απόσταση από τον Luhmann και τη θεωρία συστημάτων, όσον αφορά στην έννοια του *κώδικα* και θα τη χρησιμοποιήσουμε με τη γενική σημειολογική έννοια, ως ένα σύνολο συμβάσεων ή κανόνων, τους οποίους μοιράζονται πομπός/συνθέτης και αποδέκτης/ακροατής. Για να ολοκληρωθεί με επιτυχία η επικοινωνία, θα πρέπει ο αποδέκτης/ακροατής να έχει την απαραίτητη *ικανότητα κατανόησης* (competence)⁷⁶, που θα του επιτρέψει να αποκωδικοποιήσει τον κώδικα. (Eco 1986: 164). Θα ακολουθήσουμε δηλαδή τον ορισμό του Jakobson, ο οποίος, ειδικά όσον αφορά στη μουσική, επισημαίνει:

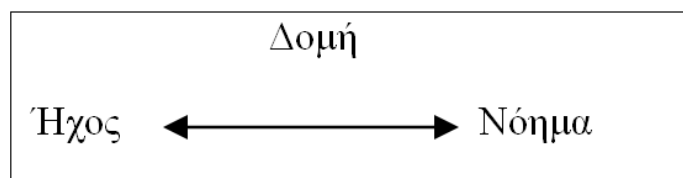
Ο κώδικας των αναγνωρισμένων ισοδυναμιών μεταξύ μερών, και ο συσχετισμός τους με το όλον, είναι σε μεγάλο βαθμό ένα τεκμαρτό σύνολο παραλληλισμών που έχει εκμαθηθεί, και που γίνεται αποδεκτό ως τέτοιο στο πλαίσιο μιας δεδομένης εποχής, πολιτισμού, ή μουσικής σχολής. (Jakobson 1968: 12, όπως αναφέρεται στο Eco 1986: 179)

Όσον αφορά στην επικοινωνία που βασίζεται σε ηχητικούς κώδικες, ο Barry Truax διαχωρίζει τρία διαφορετικά «*συστήματα ακουστικής επικοινωνίας*», τα οποία τοποθετεί σε μία σειρά ως εξής: Προφορικός Λόγος – Μουσική – Ηχοτοπίο (Truax 1984: 42-43). Κατ' αναλογία και σύμφωνα με όσα συζητήθηκαν παραπάνω στο 9.1.1, στη ραδιοφωνική τέχνη θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε την ύπαρξη τριών διαφορετικών κωδίκων, που αντιστοιχούν σε τρία διαφορετικά συστήματα, δηλαδή τον προφορικό λόγο, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση.

Και ενώ έχουμε τρεις (τουλάχιστον) διαφορετικούς κώδικες, άρα απαιτούνται και τρεις (τουλάχιστον) διαφορετικές *ικανότητες κατανόησης*, στην ουσία ο συνδυασμός τους, η ιεράρχησή τους και το παιχνίδι με τους ίδιους τους καθιερωμένους κώδικες είναι τα στοιχεία που αξιοποιεί η *αφηγηματική οργάνωση* και από τα οποία προκύπτει το *νόημα* του έργου. Με άλλα λόγια, η αφηγηματική οργάνωση είναι ο διαφορετικός κάθε φορά τρόπος και μορφή *ανακοίνωσης* της ηχητικής *πληροφορίας*, και είναι η αφηγηματική οργάνωση αυτή που μπορεί να φέρει διαφορετικά επικοινωνιακά αποτελέσματα, δηλαδή *νοήματα*.

Ο Truax στο επικοινωνιακό του μοντέλο τοποθετεί και τη «δομή» (βλ. Σχ. 9.4), την οποία εμφανίζει ως «τη μεσολαβούσα δύναμη μεταξύ ήχου και νοήματος. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο είναι δομημένη μια ηχητική ακολουθία καθορίζει το είδος του νοήματος, ή τα επίπεδα του νοήματος, που επικοινωνεί, υπό την προϋπόθεση ότι ο ακροατής έχει την απαραίτητη σιωπηρή γνώση (δηλαδή *ικανότητα κατανόησης* – competence) για να τα αποκωδικοποιήσει.» (Truax 1984: 158).

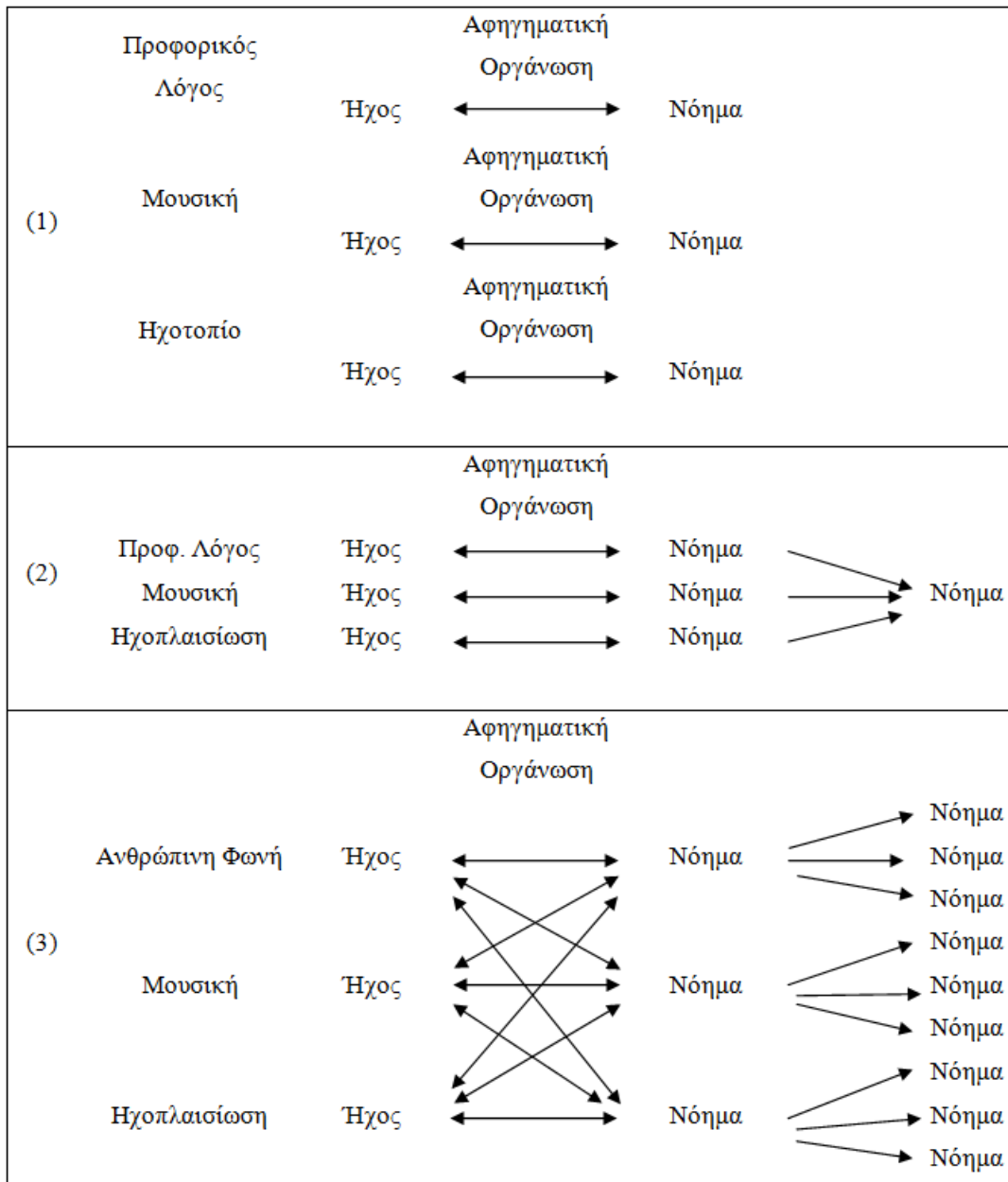
⁷⁶ βλ. παραπάνω, [υποσημείωση 74](#).



Σχήμα 9.4 Το μοντέλο συσχετισμού ήχου, δομής και νοήματος του Truax (1984: 47).

Ο Truax συνδέει την έννοια της «δομής» με το ζήτημα ότι σε κάθε ένα από τα τρία συστήματα με τα οποία ασχολείται (προφορικός λόγος, μουσική, ηχοτοπία) «ο ήχος είναι με κάποιον τρόπο “οργανωμένος”» (Truax 1984: 47). Συνεπώς, θα μπορούσαμε στο παραπάνω σχήμα αντί για «δομή» να γράψουμε «οργάνωση» και, διευρύνοντάς το περισσότερο, *αφηγηματική οργάνωση*. Ωστόσο, στην περίπτωση της ραδιοφωνικής τέχνης υπάρχουν θεμελιώδεις διαφορές σε σχέση με το μοντέλο του Truax. Το μοντέλο του Truax αναφέρεται σε *κάθε* σύστημα χωριστά, κατασκευάζοντας ένα συμπεριληπτικό μοντέλο και για τα τρία, ενώ η ραδιοφωνική τέχνη, όπως είδαμε παραπάνω, βασίζεται στην ταυτόχρονη χρήση και των τριών κωδίκων και επιπλέον σε πολλές διαφορετικές χρήσεις των κωδίκων αυτών. Ακόμα και αν υποστηρίξουμε ότι ο συνδυασμός των τριών κωδίκων παράγει έναν ραδιοφωνικό κώδικα, δηλαδή μια σειρά συμβάσεων που συναντάμε στο ραδιόφωνο, η ραδιοφωνική τέχνη δεν περιορίζεται στη συμβατική χρήση αυτού του συνολικού κώδικα, αλλά αναζητά νέους συνδυασμούς μέσω της αφηγηματικής οργάνωσης του έργου. Κατά συνέπεια, αυτή η «οργάνωση» (εν προκειμένω η αφηγηματική), στην οποία αναφερόμαστε, μπορεί να βασιστεί σε αυθαίρετους κανόνες ενός συνθέτη ή ακόμα και σε συμβάσεις από άλλους καλλιτεχνικούς χώρους, όπως η ποίηση, το θέατρο, η μουσική, τα εικαστικά, ή ακόμα και σε μια ανυπαρξία κανόνων (όταν ένα έργο βασίζεται σε τυχαίες διαδικασίες). Επομένως, δεν ξεκινάμε από ένα δοσμένο σύστημα, όπως αυτό της προφορικής γλωσσικής επικοινωνίας ή της μουσικής, αλλά θα πρέπει να ορίσουμε εμείς τις παραμέτρους εκείνες, βάσει των οποίων θα μπορέσουμε να αναλύσουμε την αφηγηματική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου.

Η διαφορά μεταξύ των τριών μοντέλων μπορεί να φανεί στο **Σχήμα 9.5**, όπου βλέπουμε αρχικά (1) τα τρία συστήματα του Truax στη σχετική τους αυτονομία, στη συνέχεια (2) τον συνδυασμό των τριών συστημάτων στο συνολικό σύστημα επικοινωνίας του συμβατικού ραδιοφώνου, στο οποίο από τις σχέσεις των τριών συστημάτων (τις λειτουργίες τους στο πλαίσιο του συμβατικού ραδιοφωνικού κώδικα) παράγεται νόημα για τον ακροατή. Τέλος, (3) στη ραδιοφωνική τέχνη, με την πολλαπλότητα των σχέσεων των επί μέρους συστημάτων προκύπτει και μία πολλαπλότητα συνολικών συστημάτων, αναλόγως με τους συνδυασμούς που παρέχει η εκάστοτε αφηγηματική οργάνωση, και επομένως προκύπτει και μία δυνατότητα για πολλαπλότητα είδους νοημάτων. Ουσιαστικά, ο συνθέτης και ο ακροατής κάθε φορά αναζητούν νέους κωδικές επικοινωνίας, ωστόσο η επικοινωνία δεν είναι σίγουρο ότι θα εδραιωθεί. Αυτό που μας ενδιαφέρει, ωστόσο, εδώ είναι οι δυνατότητες *κατανόησης* μιας δεδομένης *αφηγηματικής οργάνωσης*, παρά η συσχέτιση του αρχικού με το τελικό νόημα (βλ. σχ. 9.5).

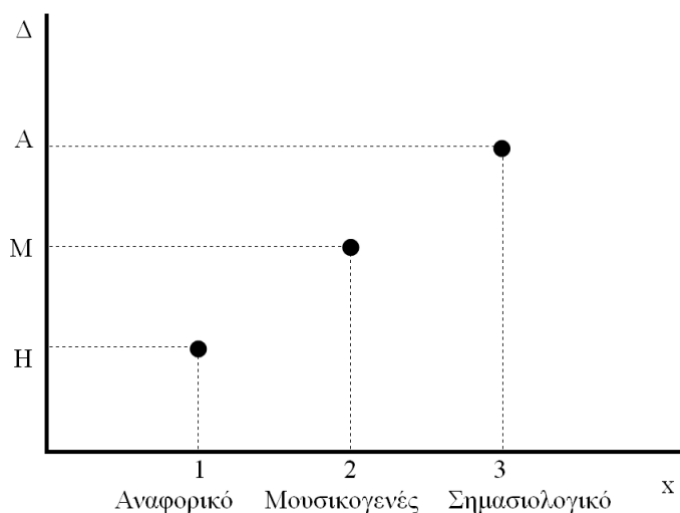


Σχήμα 9.5 Μοντέλα συσχετισμού ήχου, αφηγηματικής οργάνωσης και νοήματος (1) στην ακουστική επικοινωνία, (2) στο συμβατικό ραδιόφωνο και (3) στη ραδιοφωνική τέχνη.

Ανακεφαλαιώνοντας, το συμβατικό ραδιόφωνο έχει μια αφηγηματική οργάνωση που βασίζεται στον καθιερωμένο κώδικά του. Δηλαδή γνωρίζοντας ο ακροατής τον κώδικα, *κατανοεί* την πληροφορία που φέρει το μήνυμα (η εκπομπή), μέσω μιας συγκεκριμένης αφηγηματικής οργάνωσης. Στη ραδιοφωνική τέχνη, αντιθέτως, ο κώδικας, άρα και η αφηγηματική οργάνωση, δεν είναι εκ των προτέρων γνωστά και συμφωνημένα μεταξύ συνθέτη και ακροατή, συνεπώς υπάρχουν ζητήματα αποκωδικοποίησης και κατανόησης του αρχικού νοήματος. Ωστόσο, ύστερα από τις επιλογές αποκωδικοποίησης του ακροατή το έργο γίνεται κατανοητό με κάποιον τρόπο, συνεπώς αποκτά κάποιο *νόημα* (ή κανένα *νόημα*, όταν δεν μπορούν να δημιουργηθούν καθόλου σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του). Αυτό αποτελεί και το αντικείμενο ανάλυσης της *αφηγηματικής οργάνωσης* του ραδιοφωνικού έργου: δηλαδή η έρευνα των παραμέτρων εκείνων, όπως εξελίσσονται κατά τη χρονική διάρθρωση ενός έργου, οι οποίες, δημιουργώντας σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του, νοηματοδοτούν το έργο για τον ακροατή, μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς (context).

9.1.4 Σχέσεις ραδιοφωνικών διαστάσεων και νοήματος στη ραδιοφωνική τέχνη

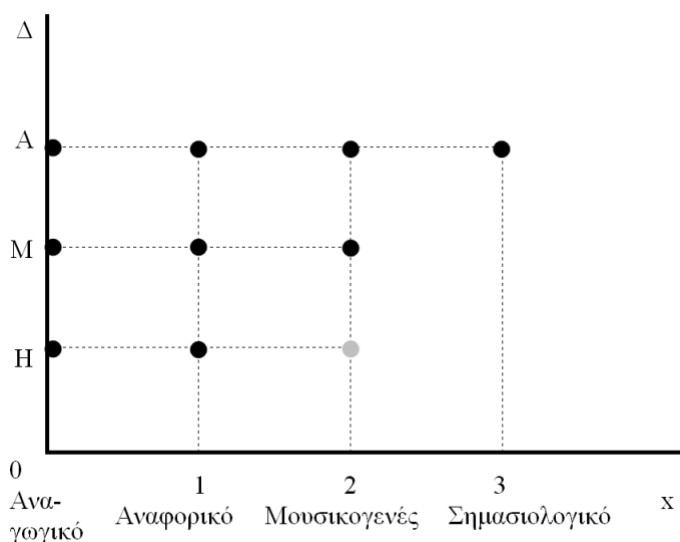
Όπως φαίνεται ξεκάθαρα από το **Σχήμα 9.5**, η διαφορά μεταξύ συμβατικού ραδιοφώνου και ραδιοφωνικής τέχνης είναι ότι στο πρώτο η αφηγηματική οργάνωση στηρίζεται σε σταθερές σχέσεις μεταξύ ήχου και νοήματος, ενώ στη δεύτερη οι σχέσεις αυτές μπορούν να ποικίλλουν από έργο σε έργο. Ουσιαστικά εδώ, στην πρώτη περίπτωση, βλέπουμε με έναν ακόμη τρόπο τις σταθερές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις ραδιοφωνικές *αφηγηματικές διαστάσεις* και τα διαφόρων ειδών νοήματα (*σημασιολογικό, μουσικογενές και αναφορικό*). Οι σχέσεις αυτές, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 2, καθορίζουν την αφηγηματική οργάνωση του συμβατικού ραδιοφωνικού θεάτρου και ένα πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης, πάνω στο οποίο έχουν δομηθεί οι συνήθειες του ακροατή. Σύμφωνα με αυτό, η ανθρώπινη φωνή ως προφορικός *λόγος*, δηλαδή παράγοντας με σταθερά *σημασιολογικό* νόημα, είναι το κυρίαρχο στοιχείο, ενώ ως δευτερεύοντα προβάλλουν η *μουσική* με ένα *μουσικογενές* νόημα, σχετικό με την επικοινωνία συναισθημάτων, και η *ηχοπλαισίωση* με ένα *αναφορικό* νόημα, δηλαδή ως ήχοι που νοηματοδοτούνται με βάση την αναγνώριση των πηγών τους. Οι σταθερές σχέσεις φαίνονται στο **Σχήμα 9.6** με έναν ακόμη τρόπο, στον οποίο οι *διαστάσεις* και τα είδη νοήματος τοποθετούνται σε δύο κάθετους άξονες.



Σχήμα 9.6 Οι σχέσεις ραδιοφωνικών διαστάσεων (Δ) και νοήματος (x) στο ραδιοφωνικό θέατρο. Υπάρχει μόνο μία βασική αντιστοίχιση στο κλασικό πρότυπο που βασίζεται στους καθιερωμένους κώδικες.

Στη ραδιοφωνική τέχνη αντιθέτως, οι σχέσεις μεταξύ *διαστάσεων* και νοήματος δεν είναι σταθερές, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται εναλλακτικοί συνδυασμοί, στη βάση των οποίων ο ακροατής μπορεί να νοηματοδοτήσει ένα ηχητικό δομικό στοιχείο ή μια ακολουθία. Οι συνδυασμοί αποτελούν ουσιαστικά τους εναλλακτικούς τρόπους αφηγηματικής οργάνωσης που έχει στη διάθεσή του ένας συνθέτης, καθώς και τους εναλλακτικούς τρόπους αφηγηματικότητας. Έτσι, εκτός από τη *σημασιολογική* αφηγηματικότητα, η οποία είναι η βάση της λογοτεχνικής αφήγησης, υπάρχει η *μουσικογενής* αφηγηματικότητα, η *αναφορική* και η *αναγωγική* αφηγηματικότητα. Επιπλέον, οι αφηγηματικότητες αυτές δεν εφαρμόζονται μόνο σε μια *αφηγηματική ραδιοφωνική διάσταση*, όπως στο ραδιοφωνικό θέατρο, αλλά όπως φαίνεται και στο **Σχήμα 9.7** μπορούν να

εφαρμοστούν σε διάφορες διαστάσεις, παράγοντας εναλλακτικά αποτελέσματα. Συγκρίνοντας εντέλει το **Σχήμα 9.6** (του ραδιοφωνικού θεάτρου) με το **Σχήμα 9.7** (της ραδιοφωνικής τέχνης), αντιλαμβανόμαστε ότι η ραδιοφωνική τέχνη διαθέτει περισσότερες δυνατότητες για αφηγηματική οργάνωση και για εναλλακτικούς συνδυασμούς.



Σχήμα 9.7 Οι σχέσεις ραδιοφωνικών διαστάσεων (Δ) και νοήματος (x) στη ραδιοφωνική τέχνη. Προσφέρονται περισσότερες εναλλακτικές δυνατότητες συσχετισμών μεταξύ των δύο παραμέτρων.

Η αποστολή της ανάλυσης του έργου ραδιοφωνικής τέχνης είναι, λοιπόν, να αποκωδικοποιήσει αυτές τις εναλλακτικές σχέσεις και τους ποικίλους συνδυασμούς που προκύπτουν σε διάφορα νοηματικά και αφηγηματικά επίπεδα. Παρακάτω θα δούμε αναλυτικότερα τις έννοιες στις οποίες μόλις αναφερθήκαμε, δηλαδή την *αφηγηματική διάσταση* και το νόημα. Από αυτές τις δύο έννοιες προκύπτουν οι δύο βασικότερες παράμετροι του συστήματος ανάλυσης, δηλαδή η *αφηγηματική διάσταση* και το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Στις ενότητες 9.2 και 9.3 θα μάθουμε να αναγνωρίζουμε τις διαφορετικές *διαστάσεις* και *επίπεδα* μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα, κάτι που σταδιακά θα μας οδηγήσει σε πιο σύνθετες διαδικασίες και στην ενασχόληση και με άλλες παραμέτρους του συστήματος (στο Κεφάλαιο 10).

9.2 Αφηγηματική διάσταση

9.2.1 Ορισμός της αφηγηματικής διάστασης

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η θεμελιώδης ηχητικότητα της ραδιοφωνικής τέχνης σημαίνει ότι συζητάμε για ένα καθαρά ηχητικό σημειολογικό σύστημα (Huwiler 2005: 50), το οποίο όμως στην πραγματικότητα είναι συνδυασμός περισσότερων συστημάτων, συνεπώς αναπτύσσεται σε πάνω από μία *διαστάσεις*. Οδηγούμαστε σε μία τέτοια θεώρηση της ραδιοφωνικής τέχνης ως σύστημα *διαστάσεων*, διότι ως θεωρητικό μοντέλο προσφέρει την απαραίτητη ανεξαρτησία μεταξύ των διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων που έχουν ως βάση τον ήχο.

Το ηχητικό υλικό του ραδιοφώνου συνήθως διαχωρίζεται σε τρεις (ή κατ'άλλους τέσσερις) κατηγορίες, όπως είδαμε και στο Κεφάλαιο 2: Ο Andrew Crisell, θεωρητικός του συμβατικού ραδιοφώνου κάνει διαχωρισμό ανάμεσα σε λόγο, ήχους, μουσική και σιωπή (Crisell 1994: 42-53). Οι Martin Shingler & Cindy Wieringa διαχωρίζουν αντίστοιχα πρώτα ανάμεσα σε ομιλία και μη λεκτικούς κώδικες και στη συνέχεια εξειδικεύουν τους μη λεκτικούς κώδικες σε τρία είδη: μουσική, θόρυβοι και σιωπή (Shingler & Wieringa 1998: 30-71). Αυτή είναι η βάση παραγωγής και ανάλυσης του συμβατικού ραδιοφωνικού περιεχομένου, στο οποίο όμως ο λόγος/ομιλία θεωρείται πάντα ο βασικός κώδικας (βλ. Crisell 1994: 53-55, Shingler & Wieringa 1998: 30-33).

Επίσης, ήδη από τις απαρχές του ραδιοφώνου και ακόμα στον ειδικό χώρο του ραδιοφώνου ως τέχνη, παρατηρούμε ότι πάντα υπάρχει μια τάση κατηγοριοποίησης της ηχητικότητάς του. Για παράδειγμα, ο Kurt Weill αναφέρει μιλώντας για μια απόλυτη ραδιοφωνική τέχνη (μουσικοποιημένη):

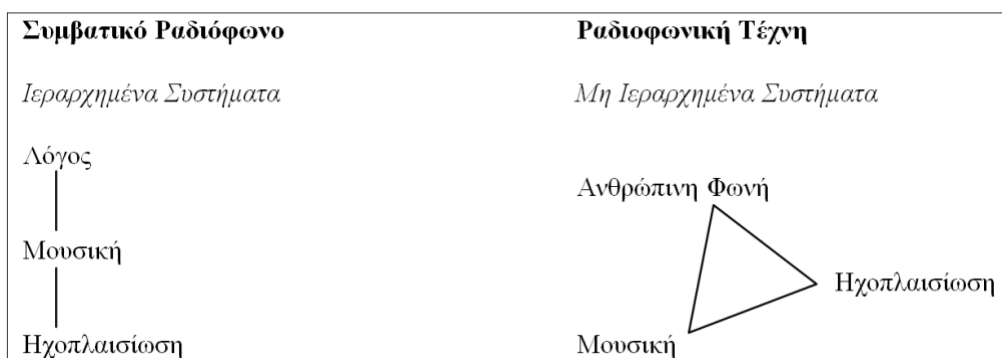
[τ]ώρα μπορούμε να φανταστούμε ότι νέοι ήχοι, ήχοι από άλλες σφαίρες, θα ενωθούν με τους τόνους και τους ρυθμούς της μουσικής: φωνές ανθρώπων και ζώων, φωνές της φύσης, οι θόρυβοι του ανέμου, του νερού, των δέντρων, και ύστερα ένα πλήθος καινούριων ανήκουστων ήχων που μπορεί να παράγει το μικρόφωνο με τεχνητούς τρόπους αν τα ηχητικά κύματα υψωθούν ή χαμηλωθούν, υπερτεθούν ή διαπλεχθούν, σβήσουν ή ξαναγεννηθούν. (Weill 1975: 130-131, όπως αναφέρεται στο Freire 2003: 69)

Το 1936, σε μια από τις πρώιμες θεωρίες ραδιοφωνικής τέχνης, ο Rudolf Arnheim στο σύγγραμμά του *Radio: An Art of Sound* αναφέρεται και αυτός ρητά σε 3 κατηγορίες, τις οποίες και καλεί τον ραδιοφωνικό παραγωγό-καλλιτέχνη να διαχειριστεί ως ένα και μόνο ραδιοφωνικό υλικό: «Η ανακάλυψη εκ νέου της μουσικής νότας στον ήχο και στον λόγο, η συγκόλληση της μουσικής και του λόγου σε ένα μόνο υλικό, είναι ένα από τα μεγαλύτερα καλλιτεχνικά έργα του ραδιοφώνου» (Arnheim 1936: 30-31).

Ο βασικός διαχωρισμός μεταξύ γλώσσας/ομιλίας, μουσικής και θορύβων/ήχων διατηρείται και στη ραδιοφωνική τέχνη (Hagelūken 2006: 5-9), καθώς οι ιστορικές πηγές της βρίσκονται στο Hörspiel (Huwiler 2005: 51), το οποίο ως είδος αναπτύσσει συγκεκριμένες λειτουργίες για καθεμία από αυτές τις ηχητικές κατηγορίες. Αυτό που αλλάζει όσο περνάμε στη ραδιοφωνική τέχνη (μέσω του *neues Hörspiel*) είναι η μεταβολή στη λειτουργία του κάθε υλικού, με μια τάση για ανεξαρτησία και ίση μεταχείρισή τους, όπως για παράδειγμα στο *Fünf Mann Menschen* (βλ. Cory 1992: 355, Bernaerts 2016: 139).

Με άλλα λόγια, αυτά που στο συμβατικό ραδιόφωνο ονομάζουμε «τρία διαφορετικά υλικά» με συγκεκριμένες «λειτουργίες», θα τα θεωρήσουμε ως ένα σύνολο, το οποίο αποτελείται από τρία συστήματα καλά ιεραρχημένα και διαστρωματωμένα, στη βάση του κώδικα του συμβατικού ραδιοφώνου. Η ιεράρχησή τους αυτή σημαίνει στην ουσία ότι καθένα από τα τρία συστήματα επιτελεί και συγκεκριμένες αφηγηματικές λειτουργίες ή με άλλα λόγια μπορεί να πάρει συγκεκριμένη θέση στο πλαίσιο της αφηγηματικής οργάνωσης μιας συμβατικής ραδιοφωνικής εκπομπής.

Στη ραδιοφωνική τέχνη, τα συστήματα αυτά χάνουν την ιεράρχηση την οποία είχαν και μπορούν να τοποθετηθούν σε διάφορες θέσεις στο πλαίσιο της αφηγηματικής οργάνωσης, σχετιζόμενα μεταξύ τους. Παρόλα αυτά, λόγω των προτύπων ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου, διατηρούν συγκεκριμένες *αφηγηματικές δυνατότητες* (affordances), όπως για παράδειγμα η ανθρώπινη φωνή διατηρεί μια *σημασιολογική δυνατότητα*, δηλαδή ο ακροατής σύμφωνα με το καθιερωμένο πρότυπο ακρόασης έχει την προσδοκία ότι η ανθρώπινη φωνή θα επιτελέσει μια σημασιολογική αφηγηματική λειτουργία υπό τη μορφή μονόλογου ή διαλόγου. Οι προσδοκίες αυτές, αναλόγως με την αφηγηματική οργάνωση, ικανοποιούνται ή ματαιώνονται κατά την ακρόαση.



Σχήμα 9.8 Ιεράρχηση των 3 Συστημάτων Ηχητικού Υλικού στο Συμβατικό Ραδιόφωνο και στη Ραδιοφωνική Τέχνη.

Επομένως, θα παρουσιάσουμε αυτά τα συστήματα ως ένα τρισδιάστατο σύστημα *αφηγηματικών διαστάσεων*. Οι τρεις αυτές διαστάσεις είναι η *ανθρώπινη φωνή*, η *μουσική* και η *ηχοπλαισίωση*,⁷⁷ και παρακάτω θα δούμε πώς ορίζονται και ποια είναι τα χαρακτηριστικά τους ως συστήματα παραγωγής νοήματος.

⁷⁷ Στο εξής, θα σημειώνουμε το όνομα κάθε *αφηγηματικής διάστασης* με πλάγιους χαρακτήρες για να το διαχωρίζουμε από άλλες γενικές σημασίες που μπορεί αυτό να δηλώνει.

Στην ουσία, αναλύοντας ένα ραδιοφωνικό έργο, θα το εξετάσουμε πάντα ως ένα σύνολο από επί μέρους δομικά στοιχεία, τα οποία ο ακροατής αντιλαμβάνεται ανάλογα με την τοποθέτησή τους στον χρόνο. Τα δομικά στοιχεία αυτά νοηματοδοτούνται από τον ακροατή σε διάφορα επίπεδα και συνδυαζόμενα προκαλούν (ή δεν προκαλούν) κάποιο είδος αφήγησης, η οποία εξαρτάται από την αφηγηματική οργάνωση του έργου. Προς το παρόν, λοιπόν, περιοριζόμαστε στην ταυτοποίηση από μέρους του ακροατή της *αφηγηματικής διάστασης* του κάθε δομικού στοιχείου. Με άλλα λόγια, η βασική μας ενασχόληση στην παρούσα φάση είναι η τοποθέτηση του κάθε δομικού στοιχείου (ή ακολουθίας δομικών στοιχείων) σε μια συγκεκριμένη *αφηγηματική διάσταση* από τις τρεις δεδομένες, οι οποίες βέβαια προέρχονται από την εμπειρία του ακροατή από το καθιερωμένο πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης. Επομένως, η *αφηγηματική διάσταση* είναι μια παράμετρος του συστήματος, την οποία θα συμβολίζουμε με ένα Δ και η οποία εκφράζεται με τρεις «τιμές», την *ανθρώπινη φωνή*, τη *μουσική* και την *ηχοπλαισίωση*, και παρακάτω θα εξετάσουμε αναλυτικότερα καθεμία από αυτές στο πλαίσιο της συνολικής διερεύνησης της παραμέτρου.

9.2.2 Ανθρώπινη φωνή

Ως *ανθρώπινη φωνή* ορίζεται εδώ κάθε είδος *φώνησης* (utterance)⁷⁸ και όχι μόνο ο προφορικός λόγος (Wishart 1996: 240). Διευρύνουμε εδώ τον στενότερο ορισμό του «προφορικού λόγου» (word, speech) που συναντάμε στο συμβατικό ραδιόφωνο και που είναι συνυφασμένος με τη σημασιολογική και κυρίαρχη λειτουργία του (βλ. Crisell 1994, Shingler & Wieringa 1998), καθώς στη ραδιοφωνική τέχνη οι *αφηγηματικές διαστάσεις* έχουν τη μέγιστη ελευθερία και ευελιξία να αλλάζουν τις καθιερωμένες λειτουργίες τους, δηλαδή να μη βασίζουν την οργάνωσή τους μόνο στους καθιερωμένους τύπους ακρόασης και συντακτικού. Η διεύρυνση του ορισμού, επομένως, υπαγορεύεται από την αντίστοιχη διεύρυνση της «γλώσσας» της ραδιοφωνικής τέχνης έναντι αυτής του συμβατικού ραδιοφώνου.

Για παράδειγμα, στα πρώτα έργα του neues Hörspiel, όπως οι *Schallspielstudien* (1964-1969) του Paul Pörtner, η *ανθρώπινη φωνή* διατηρεί σε πολύ μικρό βαθμό το σημασιολογικό της περιεχόμενο, στο επίπεδο της λέξης, και για την παραγωγή ενός αφηγηματικού νοήματος είναι απαραίτητες και οι άλλες *διαστάσεις* που συμβάλλουν με τον δικό τους τρόπο, διαμορφώνοντας τελικά μια αφηγηματική οργάνωση, που εν μέρει μόνο βασίζεται στα *σημασιολογικά* νοήματα (Cory 1992: 354-355, 358-359).

Σε άλλα έργα, όπως το *Vagues d'excès* (1990) του Claude Schryer, που βασίζεται σε ηχογραφημένους ήχους του ηχοτοπίου, η *ανθρώπινη φωνή* παρουσιάζεται μεν σε κάποια σημεία μη επεξεργασμένη και στη μορφή του κανονικού προφορικού λόγου, από την άλλη όμως αποσπασματική, δηλαδή όχι ως το κυρίαρχο αφηγηματικό στοιχείο του έργου ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.1](#)).

Υπάρχουν ασφαλώς έργα ραδιοφωνικής τέχνης, που διατηρούν σε μεγάλο μέρος τους, αν όχι σε ολόκληρο, τη δομή του προφορικού λόγου, όπως για παράδειγμα το *Voices in the Dark* (1991) της Jacki Apple, ενώ υπάρχουν κάποια άλλα όπως το *Principia Schizophonica* (1991) του Gregory Whitehead, το οποίο ξεκινώντας με την δομή του προφορικού λόγου, οδηγείται σταδιακά στην αποδόμησή του μέσα από συνεχείς διακοπές από θορύβους και αποσπάσματα από άλλα έργα του δημιουργού. «Εδώ η ηχητική αξία του θορύβου είναι ισότιμη με αυτή των προτάσεων που έχουν νόημα» (Weiss 1995: 90-91).

Γενικά, η ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου ως στοιχείου που ανήκει στη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* δεν είναι δύσκολη, λόγω της ιδιαιτερότητας του φωνητικού οργάνου έναντι άλλων πηγών ήχου. Ακόμη και σε περιπτώσεις που οι *φωνήσεις* χρησιμοποιούνται ως *ηχητικά αντικείμενα*, αποσπασμένα από τη γλώσσα και γενικά οποιαδήποτε αναφορά, τα δομικά στοιχεία των *φωνήσεων* αυτών, ακόμα και αν αποτελούν *άναρθρο* υλικό, όπως βήχα, λαρυγγισμούς, αναπνοές και άλλους παρόμοιους ήχους που σχετίζονται με το φωνητικό όργανο, πρέπει να ταυτοποιηθούν ως *ανθρώπινη φωνή* (βλ. για παράδειγμα *The Respirator* (1990) του Gregory Whitehead). Ο τρόπος διαφοροποίησης των παραπάνω παραδειγμάτων στο πεδίο της ανάλυσης θα εξηγηθεί στην ενότητα 9.3 και εκτενέστερα στο Κεφάλαιο 10.

Τέλος, οφείλουμε να συμπληρώσουμε εδώ ότι στο πλαίσιο αυτού του συστήματος ανάλυσης που προτείνουμε θα χρησιμοποιούμε συχνά γραφικές αναπαραστάσεις των έργων που αναλύονται. Στα διαγράμματα αυτά οι *διαστάσεις* αναπαριστώνται η καθεμία με ιδιαίτερο γεωμετρικό σχήμα. Έτσι, τα δομικά στοιχεία που ανήκουν στην *ανθρώπινη φωνή* θα αναπαρίστανται με ορθογώνια παραλληλόγραμμα μήκους ανάλογου με τη διάρκειά τους ενώ η *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* θα συμβολίζεται συντομογραφικά με ένα κεφαλαίο Α.

⁷⁸ Για την έννοια της *φώνησης* βλ. [υπ.24, σελ.95](#).

9.2.3 Μουσική

Για τον ορισμό της *αφηγηματικής διάστασης* της *μουσικής* θα μπορούσαμε να ανοίξουμε μια μεγάλη συζήτηση σχετικά με το τι είναι «μουσική», όμως αυτό είναι πέρα από το μέγεθος και τους στόχους του βιβλίου. Συνοπτικά, αναφέρουμε εδώ ότι με τον όρο *μουσική* δεν περιοριζόμαστε απαραίτητα στη σημασία της λέξης, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από τις τεχνολογικά ανεπτυγμένες δυτικές κοινωνίες. Πράγματι, το ραδιοφωνικό μέσο, και κατ' επέκταση και η ραδιοφωνική τέχνη, εμφανίστηκε ως πρακτική πρώτιστα στις κοινωνίες αυτές, με αποτέλεσμα η *μουσική διάσταση* να κινείται γύρω από τη δυτική αντίληψη για το τι είναι μουσική. Τα επόμενα χρόνια, ωστόσο, με την αποαποικιοποίηση και την διεύρυνση της σκηνής της ραδιοφωνικής τέχνης (δεκαετίες 1980-1990) συναντάμε στο πλαίσιο της *μουσικής διάστασης* και μουσικά στοιχεία από άλλα εξωδυτικά μουσικά συστήματα.

Παράλληλα, η έννοια που είχε για το ραδιόφωνο η μουσική αλλάζει μαζί με τις εξελίξεις και τις αλλαγές που συμβαίνουν στην τέχνη αυτή τον 20^ο αιώνα. Έτσι, ενώ αρχικά αναφερόταν σε ένα σαφές ρεπερτόριο που συμπεριλάμβανε τις παραδοσιακές μορφές της μέχρι τον 19^ο αιώνα και τα νεότερα έργα του 20ού, στη συνέχεια αφομοίωσε το διαφορετικό νόημα στη λέξη «μουσική» που εισάγουν πρωτοποριακοί συνθέτες του μεσοπολέμου, με χαρακτηριστικότερο τον Edgar Varèse που πρότεινε για τη μουσική τον όρο «οργανωμένος ήχος» (Varèse 1998[1962]: 207). Αν παρακολουθήσουμε όμως την εξέλιξη της μουσικής πρωτοπορίας ιδιαίτερα μετά τον 2^οΠΠ, η οποία σχετίζεται εξάλλου και με τη ραδιοφωνική τέχνη, θα προσέξουμε ότι η μουσική σταδιακά αναπτύσσεται προς την συμπερίληψη ήχων κάθε τύπου ακόμα και της έννοιας του «θορύβου», όπως για παράδειγμα μέσω της *συγκεκριμένης μουσικής*, της *ηλεκτρονικής μουσικής*, των πειραματισμών του John Cage κλπ.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι υπάρχουν όχι μόνο πολλοί τρόποι οργάνωσης του μουσικού υλικού (μουσικά συστήματα), αλλά και πολλές δυνατότητες επιλογής του μουσικού υλικού (από τις 5 νότες μιας απλής πεντατονικής μελωδίας ως την πολλαπλότητα των ήχων της ηλεκτροακουστικής μουσικής). Αυτό σημαίνει ότι, αν λάβουμε υπόψη και αυτούς τους παράγοντες, ο ορισμός αυτός αρχίζει να μην είναι ικανός πια και να χρειάζεται επιπλέον διευκρινίσεις. Γι' αυτόν τον λόγο θα προτιμήσουμε εδώ έναν ορισμό, συντηρητικό μεν, που όμως θα διαφυλάττει την ανεξαρτησία μεταξύ των παραμέτρων.

Στον ορισμό μας η *μουσική διάσταση* περιλαμβάνει μόνο ό,τι παράγεται από τα μουσικά όργανα, δηλαδή από τις ηχογόνες πηγές εκείνες που τα πρότυπα ακρόασης του ακροατή αναγνωρίζουν ως τέτοιες και που η *πρόθεσή* τους είναι να παράγουν «ήχους για χάρη των ήχων» (Marty 2012: 6). Εξάλλου, αν συνυπολογίσουμε τις λειτουργίες της *μουσικής*, όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί από το καθιερωμένο πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης, τότε θα διαπιστώσουμε ότι η *αφηγηματική δυνατότητα* αυτής της *διάστασης* περιορίζεται στην οριοθέτηση και σύνδεση στοιχείων, στη δημιουργία διάθεσης (Crisell 1994: 49-51) και γενικά σε λειτουργίες οι οποίες ενισχύουν την ταυτοποίησή της σύμφωνα με τον ορισμό που δώσαμε. Επίσης, η *μουσική* στο καθαρά μουσικό ψυχαγωγικό ραδιόφωνο ταυτίζεται με τον συντηρητικό ορισμό που δώσαμε, στο πλαίσιο της εμπορικής και ψυχαγωγικής λειτουργίας της και του καθιερωμένου προτύπου ραδιοφωνικής ακρόασης ευρύτερα (Adorno 1993).

Παρά την επιφανειακή συντηρητικότητα ενός τέτοιου ορισμού, η αποδέσμευση από το συντακτικό και τον τρόπο ακρόασης, αφήνει ανοικτό ένα πλήθος δυνατοτήτες, όπως για παράδειγμα τη χρήση ήχων από μουσικά όργανα χωρίς την παράλληλη χρήση *μουσικού συντακτικού*, καθώς και τη χρήση ήχων από μουσικά όργανα που δεν είναι αναγνωρίσιμα από τον δυτικό ακροατή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αξιοποίησης των ήχων των μουσικών οργάνων ως καθαρών ήχων, χωρίς δηλαδή τη χρήση *μουσικού συντακτικού* είναι το έργο *Hörspiel: Ein Aufnahmestand* (1969) του Mauricio Kagel (32'12''-33'33'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.2](#)).

Επομένως, η ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου ως στοιχείου που ανήκει στη *μουσική διάσταση*, έχει να κάνει με την αντίληψη ήχων από μουσικά όργανα, είτε αυτοί οι ήχοι συνδυάζονται στο πλαίσιο ενός μουσικού συστήματος, είτε όχι. Το ζήτημα της οργάνωσης των ήχων είναι κάτι που θα μας απασχολήσει στην παράμετρο του *συντακτικού*, στο Κεφάλαιο 10.

Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι για λόγους συντομογραφίας θα συμβολίσουμε, στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης, τη *διάσταση* της *μουσικής* με ένα κεφαλαίο Μ, ενώ στις γραφικές αναπαραστάσεις τα δομικά στοιχεία που ανήκουν στη *διάσταση* της *μουσικής* θα αναπαρίστανται με εξάγωνα μήκους ανάλογου με τη διάρκειά τους.

9.2.4 Ηχοπλαισίωση

Ως *ηχοπλαισίωση* ορίζεται η *αφηγηματική διάσταση* εκείνη που περιλαμβάνει ηχογραφημένους ή ηλεκτρονικά παραγόμενους ή/και επεξεργασμένους ήχους. Είναι αποτέλεσμα ενός «ηχητικού σχεδιασμού», δηλαδή μιας δημιουργικής διαδικασίας που αναπτύσσεται μαζί με το ραδιοφωνικό θέατρο (και τον κινηματογράφο) ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και έχει στόχο την αναδημιουργία με ηχητικά μόνο μέσα ενός ρεαλιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο οργανώνεται η ραδιοφωνική σκηνή. Στο παραδοσιακό ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύσσονται συγκεκριμένες στρατηγικές που όπως ήδη αναφέραμε στοχεύουν στη ρεαλιστική χωροθέτηση της δράσης. Αυτό επιτυγχάνεται με τη δημιουργία ενός ηχητικού χώρου που πλαισιώνει⁷⁹ την κυρίαρχη *διάσταση* του λόγου ενισχύοντας την αφηγηματική της ισχύ, εντάσσοντας τη δράση -όπως αυτή γίνεται κατανοητή από την αφήγηση των ηθοποιών- μέσα στο χώρο αυτό που αναπαρίσταται από χαρακτηριστικά ηχητικά στοιχεία του. Τα στοιχεία αυτά είναι ήχοι που στοχεύουν στο να δημιουργήσουν στον ακροατή την εντύπωση αυτού του χώρου⁸⁰.

Στη ραδιοφωνική τέχνη υπάρχουν πολλοί τρόποι για να αξιοποιηθεί ο ηχητικός σχεδιασμός πέρα από τη συμβατική χρήση της δημιουργίας ηχητικών εφέ, δηλαδή ενός βοηθητικού τεχνάσματος που υποστηρίζει τον κυρίαρχο προφορικό λόγο (βλ. Crisell 1994: 44-47, Hagelüken 2006). Αυτή η αυστηρά αναπαραστατική λειτουργία είναι ακριβώς εκείνη που κλονίζεται ως *ηχοπλαισίωση* στη ραδιοφωνική τέχνη. Ήχοι κάθε τύπου, αναγνωρίσιμοι, που παραδοσιακά πλαισιώνουν τον κυρίαρχο λόγο, αλλά και μη αναγνωρίσιμοι, ηλεκτρονικοί ή συνθετικής προέλευσης μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα και να παράγουν ανεξάρτητες «αφηγηματικές» γραμμές και νοήματα. Συνεπώς, η *ηχοπλαισίωση* στη ραδιοφωνική τέχνη προϋποθέτει πάντα έναν ευρύτερο καλλιτεχνικό στόχο, πέρα από την απλή αναπαραστατική λειτουργία και τα ηχητικά στοιχεία που τη συνιστούν δημιουργούνται με μια πρόθεση που να εξυπηρετεί το στόχο αυτό. Επομένως, σε ένα έργο ραδιοφωνικής τέχνης, η ταυτοποίηση ενός ηχητικού δομικού του στοιχείου ως στοιχείου *ηχοπλαισίωσης* γίνεται το ζητούμενο της ανάλυσής μας και έχει να κάνει με την ανακάλυψη όλων των ήχητικών στοιχείων που δεν μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με βεβαιότητα στις διαστάσεις της *ανθρώπινης φωνής* ή της *μουσικής*. Οι λεπτομέρειες και οι παράμετροι της κατηγοριοποίησης των στοιχείων της *ηχοπλαισίωσης* αναπτύσσονται στο επόμενο κεφάλαιο.

Στο σύστημα ανάλυσης και κατ' αναλογία με τις άλλες δύο διαστάσεις, η *διάσταση* της *ηχοπλαισίωσης* θα συμβολίζεται με ένα κεφαλαίο Η, ενώ στις γραφικές αναπαραστάσεις τα δομικά στοιχεία που ανήκουν στη *διάσταση* της *ηχοπλαισίωσης* θα αναπαρίστανται με ελλείψεις μήκους ανάλογου με τη διάρκειά τους.

9.2.5 Πρακτικά παραδείγματα στο πεδίο της ανάλυσης

Η ύπαρξη των τριών *αφηγηματικών διαστάσεων* απαιτεί από τον ακροατή πολυεπίπεδη ακρόαση. Υπάρχουν, ωστόσο, και περιπτώσεις έργων που αξιοποιούν μόνο μία ή δύο *διαστάσεις*. Τέτοια παραδείγματα συναντάμε σε διάφορες παραδόσεις και τάσεις της ραδιοφωνικής τέχνης. Για παράδειγμα, έργα που αξιοποιούν μόνο τη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* είναι το έργο *The Future of Radio Art* (2005) των LIGNA ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.3](#)), το *Sylvian Lecoq #1* (1992) του Christof Migone ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.4](#)), και το *Preislied* (1972) του Paul Wühr, με την εξαίρεση ενός ηχητικού μοτίβου οριοθέτησης των τμημάτων του έργου, που όμως δεν συμπλέκεται καθόλου με την *ανθρώπινη φωνή* ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.5](#)).

Αντίστοιχα, παραδείγματα έργων στα οποία αξιοποιείται μόνο η *διάσταση* της *ηχοπλαισίωσης* είναι τα *4 Images* (1990) του Jean-François Denis ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.6](#)), *Space Stream* (2005) του Jason Kahn ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.7](#)) και το τηλεματικό έργο *Radio Net* (1977) του Max Neuhaus ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.8](#)).

Περνώντας σε παραδείγματα έργων που αξιοποιούν δύο *διαστάσεις*, θα σταθούμε ιδιαίτερα σε αυτά που αξιοποιούν την *ανθρώπινη φωνή* και την *ηχοπλαισίωση*, όπως τα *Under the Flightpath* (1981) της Hildegard

⁷⁹ Με βάση τη λειτουργία αυτή προτείνουμε τον όρο *ηχητική πλαισίωση* ή *ηχοπλαισίωση* για αυτή την *αφηγηματική διάσταση*.

⁸⁰ Για τα ηχητικά αυτά στοιχεία που είναι γνωστά στο λεξιλόγιο των σχεδιαστών ήχου ως *sound effects*, προτείνουμε την ονομασία «αναφορικοί ήχοι». Μπορούν να διακριθούν σε τρεις κατηγορίες α) SFX - «δειγματικοί ήχοι», που είναι απευθείας ηχογραφήσεις των πηγών που πρέπει να αναπαρασταθούν (π.χ. ζητωκραυγές μεγάλου πλήθους, ήχος επιταχυνόμενου αυτοκινήτου κλπ.), β) foley - «αναπαραστατικοί ήχοι» που είναι ήχοι που παράγονται μέσα στο (ραδιοφωνικό) στούντιο και μιμούνται (αναπαριστούν) τα ηχητικά χαρακτηριστικά της επιθυμητής ηχητικής πηγής (π.χ. βήματα στο χιόνι, κερανοί, κλπ.), γ) *ambience* - «ηχητικό περιβάλλον» που είναι ηχογραφημένοι περιβαλλοντικοί ήχοι (π.χ. ήχος κοντά στην ακρογιαλιά, ήχος από τροπικό δάσος κλπ.)

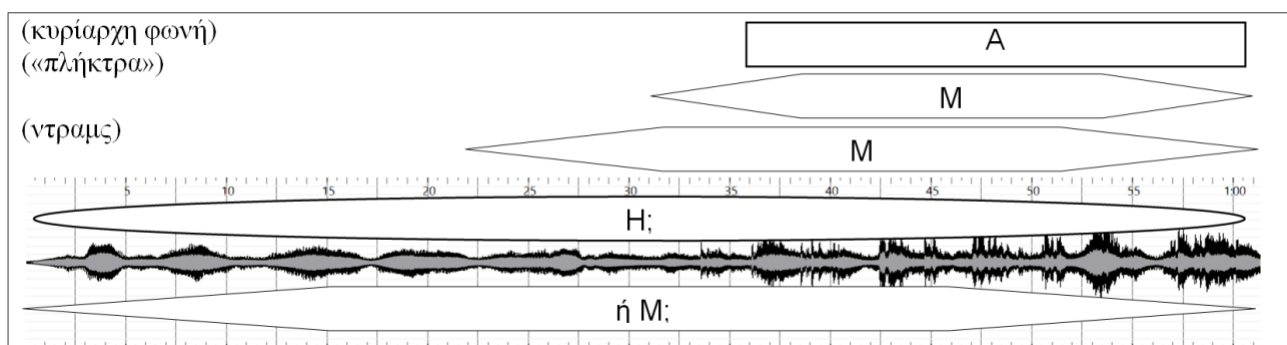
Westerkamp ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.9](#)) και *L'incosolable* (1990) της Monique Savoie ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.10](#)).

Με βάση την ανάλυση που προηγήθηκε και τα παραδείγματα που εκθέσαμε, παρατηρούμε ότι δεν μπορούμε να στοιχειοθετήσουμε κάποια αισθητική ομοιότητα που να βασίζεται στην αξιοποίηση της μιας ή της άλλης *αφηγηματικής διάστασης* ή ενός συγκεκριμένου συνδυασμού τους. Το *Future of the Radio Art* είναι ένα έργο εννοιολογικό που παρεμβαίνει στον δημόσιο χώρο, το *Sylvian Lecoq #1* βασίζεται στη «μετάφραση» των γραπτών των σχιζοφρενών (*écrits bruts*), ενώ το *Preislied*, ορμώμενο από την παράδοση του Hörspiel, χρησιμοποιεί τεχνικές του ραδιοφωνικού ντοκιμαντέρ (O-Ton).

Την ίδια διαπίστωση μπορούμε να κάνουμε και για τα αποκλειστικώς «ηχητικά» έργα: το *4 Images* βασίζεται σε ηχογραφήσεις από το ηχοτοπίο, ενώ τα *Space Stream* και *Radio Net* αξιοποιούν ηλεκτρονικά παραγόμενους ήχους. Προφανείς είναι, επίσης, οι διαφορές του *Under the Flightpath* που προέρχεται από την παράδοση της Ακουστικής Οικολογίας, σε σχέση με το *L'incosolable* που έχει επιρροές από την ηλεκτροακουστική μουσική.

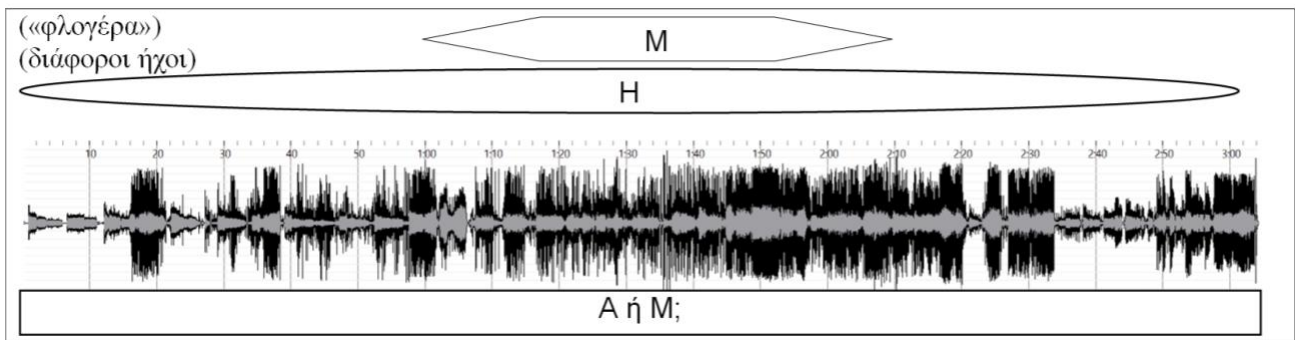
Οι ανομοιότητες αυτές υπάρχουν και θα παρατηρούνται, διότι δεν αρκεί μόνο να εξετάσουμε σε πόσες από τις *διαστάσεις* αναπτύσσεται ένα έργο, αλλά πρέπει να δούμε και τις άλλες παραμέτρους, καθώς και (όταν έχουμε παραπάνω από μία *διαστάσεις*) τις σχέσεις που τις διέπουν. Αν εξετάσουμε προσεκτικότερα τα έργα που αξιοποιούν την *ανθρώπινη φωνή* και την *ηχοπλαισίωση*, θα παρατηρήσουμε ότι σε κάποια βρίσκεται σε πρώτο πλάνο η *ανθρώπινη φωνή*, ενώ σε κάποια άλλα η *ηχοπλαισίωση*. Αυτό από μόνο του είναι μια θεμελιώδης διαφορά. Αυτά τα ζητήματα θα εξεταστούν αναλυτικά στο Κεφάλαιο 10, επομένως θα παραμείνουμε σε μια επιφανειακή καταγραφή του αριθμού των *διαστάσεων* που αξιοποιούνται, καθώς και στον ποιοτικό καθορισμό του είδους τους.

Ωστόσο, ακόμα και αυτή η απλή ταυτοποίηση των *αφηγηματικών διαστάσεων* παρουσιάζει κάποια προβλήματα όταν πρέπει να ορίσουμε με σαφήνεια σε ποια *διάσταση* ανήκει κάθε δομικό στοιχείο ή κάθε ακολουθία δομικών στοιχείων. Παρατηρούμε ότι τα όρια μεταξύ των τριών *διαστάσεων* είναι λεπτά, καθώς για παράδειγμα ο ήχος ενός ηλεκτρονικού μουσικού οργάνου μπορεί να θεωρηθεί και *μουσική* και *ηχοπλαισίωση*. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για ορισμένα κρουστά όργανα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ασάφειας είναι το 1^ο (και το 4^ο) μέρος του *Voices in the Dark* (1991) της Jacki Apple (0'00''-1'01'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.11](#)), που απεικονίζεται παρακάτω στο **Σχήμα 9.9**.



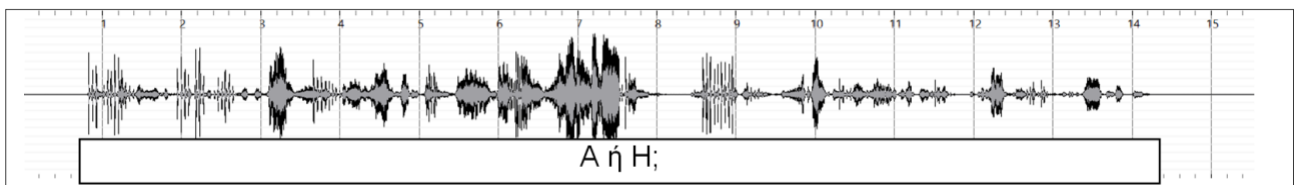
Σχήμα 9.9 Ασαφεια στην ταυτοποίηση μεταξύ μουσικής διάστασης και ηχοπλαισίωσης στο *Voices in the Dark* (0'00''-1'01'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.11](#)).

Από την άλλη, μια φωνή που τραγουδάει μπορεί να θεωρηθεί και *μουσική* και *ανθρώπινη φωνή*. Εδώ μπορούμε να βρούμε πολλά παραδείγματα από την εργογραφία και θα αναφέρουμε ενδεικτικά το 2^ο μέρος από το *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand* (Mauricio Kagel, 1969, 6'30''-9'33'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.12](#)), που απεικονίζεται στο **Σχήμα 9.10**.

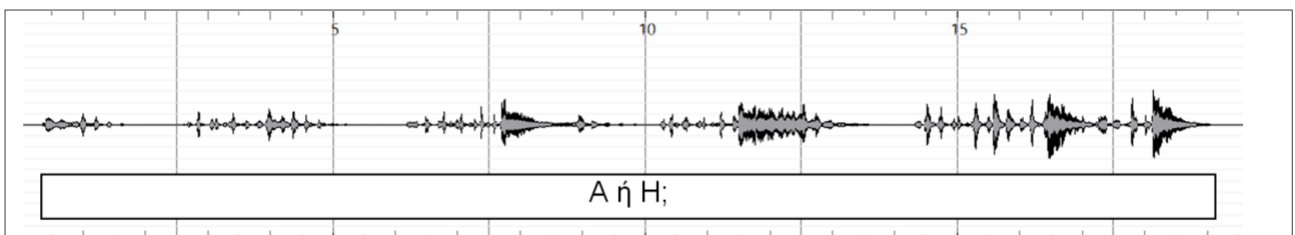


Σχήμα 9.10 Ασάφεια στην ταυτοποίηση μεταξύ μουσικής και ανθρώπινης φωνής στο Hörspiel: *Ein Aufnahmmezustand* (6'30''-9'33'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.12](#)).

Αντίστοιχα, όσο απομακρυνόμαστε από τις φωνήσεις του προφορικού λόγου και πλησιάζουμε σε επεξεργασμένες φωνήσεις, τόσο περισσότερο πλησιάζουμε στην ηχοπλαισίωση. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν εδώ η *Schallspielstudie 2* (1965) του Paul Pörtner (1'05''-1'17'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.13](#)) και το τέλος του *Building A Universe, Part 1* (1985) της Helen Thorington (18'32''-18'51'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.14](#)), που απεικονίζονται στα **Σχήματα 9.11** και **9.12** αντίστοιχα.

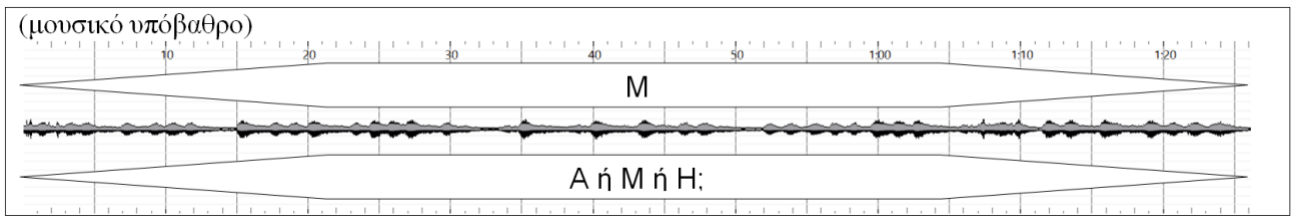


Σχήμα 9.11 Ασάφεια στην ταυτοποίηση μεταξύ ανθρώπινης φωνής και ηχοπλαισίωσης στο *Schallspielstudie 2* (1'05''-1'17'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.13](#)).



Σχήμα 9.12 Ασάφεια στην ταυτοποίηση μεταξύ ανθρώπινης φωνής και ηχοπλαισίωσης στο *Building A Universe, Part 1* (18'32''-18'51'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.14](#)).

Τέλος, υπάρχει και η δυνατότητα της ασάφειας και της υπέρβασης των ορίων μεταξύ και των τριών αφηγηματικών διαστάσεων συνολικά. Για παράδειγμα, στο *Walking Tune* (1986-87) του Charles Armikhanian, μεταξύ 5'26'' και 6'52'' έχουμε ένα πέρασμα το οποίο, ενώ παραπέμπει σε τραγούδι, άρα σε κάτι που είναι ταυτόχρονα ανθρώπινη φωνή και μουσική, το αναγνωρίζουμε επίσης και σαν μια τεχνητή, ηλεκτρονικά παραγόμενη ακολουθία ήχων, συνεπώς οδηγούμαστε την ίδια στιγμή στο να το κατατάξουμε στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.15](#), **Σχήμα 9.13**).



Σχήμα 9.13 Ασάφεια στην ταυτοποίηση μεταξύ ανθρώπινης φωνής, μουσικής και ηχοπλαισίωσης στο *Walking Tune* (5'26''-6'52'', [Ηχητικό Παράδειγμα 9.15](#)).

Γίνεται, συνεπώς, αντιληπτό ότι οι τρεις αφηγηματικές διαστάσεις δεν έχουν στεγανά μεταξύ τους και θα μπορούσαμε κάλλιστα να οδηγηθούμε σε ένα σύστημα απείρων ταυτοποιήσεων, το οποίο όμως δεν θα βοηθούσε καθόλου στη συγκρότηση ενός συστήματος αφηγηματικής ανάλυσης. Επομένως, θα παραμείνουμε στη διάκριση των τριών αφηγηματικών διαστάσεων, διότι αυτή είναι και η βάση της πρακτικής της ραδιοφωνικής τέχνης, πρακτική που στόχο έχει τη δημιουργική ανάμιξη των τριών διακριτών διαστάσεων (Glandien 2000: 170). Επιπλέον, η ίδια η βιωματικότητα του ακροατή βασίζεται στο πρότυπο ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου, όπου οι τρεις αυτές διαστάσεις διατηρούν τη λειτουργική τους ανεξαρτησία.

Προκειμένου να λυθούν τα προβλήματα που αναφέρθηκαν στα παραπάνω παραδείγματα -τα οποία δεν αποτελούν απλά κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις, αλλά συναντώνται συχνότατα- για να μπορέσουμε δηλαδή ουσιαστικά να ταυτοποιήσουμε ένα δομικό στοιχείο ή μια ακολουθία με βάση το σύστημα των τριών διαστάσεων, θα βοηθηθούμε και από τις υπόλοιπες παραμέτρους, οι οποίες έρχονται να προσθέσουν ποιοτικά χαρακτηριστικά στον τρόπο ακρόασης και οργάνωσης των τριών διαστάσεων. Επίσης, πολλά ζητήματα λύνονται αν δούμε ένα έργο συνολικά, δηλαδή και ως προς όλες τις διαστάσεις του και ως προς όλες τις παραμέτρους του, και όχι αποσπασματικά, όπως κάνουμε για λόγους παρουσίασης ως τώρα.

9.3 Επίπεδα σημασιοδοτικότητας

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε περισσότερο με την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης καθεαυτής, δηλαδή με τη σχέση ήχου και νοήματος. Αυτό μας οδηγεί ουσιαστικά σε ένα άλλο επίπεδο ανάλυσης, αυτό της ταυτοποίησης νοηματοδοτήσεων, επομένως εδώ θα ορίσουμε και θα εξετάσουμε τις παραμέτρους ταυτοποίησης νοηματοδοτήσεων. Ωστόσο, για την ώρα θα περιοριστούμε μόνο στα επίπεδα σημασιοδοτικότητας, τα οποία σχετίζονται με τον τρόπο ακρόασης του ακροατή. Ο συσχετισμός αυτός, που θα εξηγηθεί αναλυτικά παρακάτω, έχει να κάνει με τη γενικότερη προσέγγιση που έχει ως επίκεντρο τον ακροατή και φάνηκε και στον ορισμό των αφηγηματικών διαστάσεων παραπάνω. Υπάρχει μία ακόμη παράμετρος, το συντακτικό, αλλά αυτήν θα την εξετάσουμε στο Κεφάλαιο 10.

9.3.1 Ορισμός της σημασιοδοτικότητας

Ως σημασιοδοτικότητα εννοούμε εδώ τη «σημασιοδοτική ικανότητα», την οποία έχει ένα δομικό στοιχείο του ραδιοφωνικού έργου. Δηλαδή στη σχέση που συνδέει τον ήχο με το νόημα, αυτό που μας απασχολεί στην παράμετρο της σημασιοδοτικότητας είναι κατά πόσο το νόημα αυτό είναι φορέας μιας συγκεκριμένης σημασίας. Με άλλα λόγια, η παράμετρος της σημασιοδοτικότητας διερευνά τις δυνατότητες κάθε δομικού στοιχείου στην παραγωγή νοήματος στο πεδίο της σημασιοδότησης (signification).

Στη διερεύνηση της σημασιοδοτικότητας ενός δομικού στοιχείου ή μιας ακολουθίας θα μείνουμε προσηλωμένοι ακριβώς σε αυτό το είδος νοήματος και δεν θα ασχοληθούμε καθόλου ούτε με το συντακτικό, δηλαδή με την εσωτερική οργάνωση αυτού του νοήματος (σύμφωνα με ένα πλαίσιο «κανόνων»), ούτε και με τις σχέσεις μεταξύ επί μέρους ακολουθιών στο πλαίσιο μιας αντίληψης «συνέχειας» ή και «γραμμαμικότητας». Αυτά τα ζητήματα θα μας απασχολήσουν στο Κεφάλαιο 10. Ωστόσο, θα πρέπει πάντα να θυμόμαστε ότι οι διαχωρισμοί μεταξύ των παραμέτρων αποτελούν περισσότερο μια εργαστηριακή άσκηση για τον καλύτερο μεθοδολογικό καθορισμό τους, έτσι ώστε όταν φθάσουμε στη συνεξέτασή τους και στα θέματα αλληλοσχετισμού τους να είμαστε σε θέση να ορίζουμε την κατεύθυνση των διαφόρων επιδράσεων και εξαρτήσεων μεταξύ των χαρακτηριστικών του ραδιοφωνικού έργου.

Παρακάτω θα διερευνήσουμε αρχικά το θέμα της σημασιοδοτικότητας από την πλευρά της ακουστικής επικοινωνίας, δηλαδή στο πλαίσιο της παραγωγής νοήματος όπως το θέτει ο Truax, και στη συνέχεια από την

πλευρά του συμβατικού ραδιοφώνου (βλ. Σχήμα 9.5, σελ. 212). Σύμφωνα με την ανάλυση του Truax, ο προφορικός λόγος έχει περισσότερες δυνατότητες όσον αφορά στην παραγωγή *σημασιολογικού* νοήματος σε σχέση με τη μουσική, για την ακρίβεια, «η εξειδίκευση του νοήματος μειώνεται από τον προφορικό λόγο στη μουσική» (Truax 1984: 45). Επιπλέον, ο περιβαλλοντικός ήχος «αποκτά νόημα μόνο μέσω του πλαισίου αναφοράς του (context), δηλαδή μέσω της πλήρους σχέσης του με το περιβάλλον» (ibid.). Επομένως, προκύπτει ότι το νόημα έχει άμεση σχέση με το πλαίσιο αναφοράς. Συγκεκριμένα:

Το αν ένας περιβαλλοντικός ήχος έχει νόημα ή όχι (δηλαδή το αν είναι «απλά» ένας θόρυβος) εξαρτάται εξ ολοκλήρου από το πλαίσιο αναφοράς του και το πώς αυτό γίνεται κατανοητό. Το «ηχητικό αντικείμενο» (ένας ηχογραφημένος περιβαλλοντικός ήχος αποκομμένος από το πλαίσιο αναφοράς του) δεν μπορεί να σημαίνει τίποτα άλλο εκτός από τον εαυτό του ως μια ακουστική αίσθηση. Μια λέξη [ηχογραφημένη] μπορεί να απογυμνωθεί από το νόημά της σαν το ηχητικό αντικείμενο, όταν επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά μέχρι να αναχθεί σε απλό ήχο. Είναι [δηλαδή] το «ηχητικό γεγονός» (ήχος + πλαίσιο) που επικοινωνεί, ανάλογα με την ικανότητά μας να το ερμηνεύσουμε. (Truax 1984: 45)

Παρ' ότι ο Truax συσχετίζει τη *σημασιοδοτικότητα* με το πλαίσιο αναφοράς ενός ήχου, ταυτόχρονα ιεραρχεί τα τρία συστήματα (προφορικός λόγος, μουσική και ηχοτοπίο) όσον αφορά στην παραγωγή *σημασιολογικού* νοήματος. Η συνολική ιεράρχηση του Truax φαίνεται στον πίνακα 9.1.

Σύστημα Ακουστικής Επικοινωνίας	Σημασιοδοτικότητα
Προφορικός Λόγος	Μέγιστη
Μουσική	↓
Ηχοτοπίο	Ελάχιστη
Ηχογραφημένος Ήχος σε Επανάληψη	Απουσία Σημασιολογικού Νοήματος

Πίνακας 9.1 Ιεράρχηση Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας στο σύστημα Ακουστικής Επικοινωνίας του Truax.

Στο συμβατικό ραδιόφωνο υπάρχει και πάλι μια ιεράρχηση της *σημασιοδοτικότητας*, που συνδέεται με μια αντίστοιχη ιεράρχηση των *αφηγηματικών διαστάσεων*, κάτι που είναι λογικό, εφ' όσον οι σχέσεις των *διαστάσεων* με τη *σημασιοδοτικότητα* είναι σταθερές και βασίζονται στους καθιερωμένους κώδικες του συμβατικού ραδιοφώνου. Σύμφωνα με τον Crisell, «[φ]αίνεται λογικό να προτείνουμε [...] ότι ο πρωταρχικός κώδικας του ραδιοφώνου είναι γλωσσικός, από τη στιγμή που οι λέξεις είναι απαραίτητες για να τεθούν στο πλαίσιό τους όλοι οι άλλοι κώδικες» (Crisell 1994: 54). Κατά συνέπεια, οι ήχοι απαιτούν «υποστήριξη από τον διάλογο ή την αφήγηση» (ibid.: 48) και «είναι αμφίβολο αν κάποιος ραδιοφωνικός ήχος έχει τελικά νόημα χωρίς τη βοήθεια του προφορικού λόγου – ακόμα και συμβατικοί, άμεσα αναγνωρίσιμοι, οι ήχοι είναι σπάνια πολύ ακριβείς ως προς τη σημασία τους» (ibid.: 148).

Οι Shingler και Wieringa τονίζουν, επίσης, τις ειδικότερες λειτουργίες των «θορύβων» και της μουσικής, απαραίτητες μεν, αλλά πάντα σε ένα δεύτερο επίπεδο. Συγκεκριμένα θεωρούν ότι:

[ο] προφορικός λόγος μπορεί να είναι ο πρωταρχικός κώδικας του ραδιοφώνου, αλλά, παρόλα αυτά, οι μη λεκτικοί κώδικες, όπως ο θόρυβος και η μουσική, είναι αναπόσπαστα κομμάτια του μέσου. Προκαλούν τις διαθέσεις του ραδιοφώνου, συναισθήματα, ατμόσφαιρες και περιβάλλοντα. Παρέχουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα και μια πλουσιότερη υφή. Χωρίς τον λόγο, το ραδιόφωνο θα ήταν σε σοβαρά μειονεκτική θέση, θα είχε καταστεί ασαφές, αμφίβολο και κυριολεκτικά χωρίς νόημα. Ωστόσο, χωρίς θορύβους και μουσική το ραδιόφωνο δεν θα είχε βάθος και λεπτομέρεια, και θα φαινόταν στείρο, επίπεδο και μη ρεαλιστικό. Είναι επομένως απαραίτητο να συνδυάσουμε λεκτικούς και μη λεκτικούς ήχους προκειμένου να παρέχουμε στους ακροατές μια εμπειρία που να έχει και νόημα και να είναι υποβλητική. Ο θόρυβος και η μουσική είναι ισχυρά υποβλητικές μορφές, λειτουργώντας πάνω στη φαντασία μας και στα συναισθήματά μας. Αντηχούν με συσχετισμούς, ενεργοποιώντας συναισθηματικές

αποκρίσεις μέσα μας που βρίσκονται πέρα από τις λέξεις (οι οποίες δεν θα μπορούσαν να περιγραφούν εύκολα με λέξεις). Αλλά αν είναι να προκαλέσουν συγκεκριμένες αποκρίσεις, αποκρίσεις που να έχουν νόημα μέσα μας, τότε απαιτούνται λέξεις για να αγκυρωθούν σε αυτές, να προσδέσουν και να κατευθύνουν το δυναμικό που έχουν στο να διεγείρουν ιδέες και αισθήματα, να ενισχύουν τη σημασία τους (δηλαδή την ικανότητά τους να σηματοδοτούν). (Shingler & Wieringa 1998: 51)

Η ιεράρχηση του λόγου ως ανώτερου σημασιολογικά, γίνεται σαφής στην επισήμανση ότι «ο μόνος πραγματικός τρόπος να εξασφαλιστεί ότι οι ακροατές θα ερμηνεύσουν τους ήχους κατάλληλα είναι μέσω της χρήσης επιπρόσθετου λόγου. Οι περισσότεροι ήχοι, εκτός από τους πιο γενικούς και οικείους περιβαλλοντικούς θορύβους, απαιτούν λέξεις για να εγκαθιδρύσουν μια αφηγηματική σημασία» (Shingler & Wieringa 1998: 60).

Ουσιαστικά, από τις σημειολογικές θεωρίες του συμβατικού ραδιοφώνου προκύπτει ότι ο λόγος περιέχει το σημασιολογικό νόημα, η μουσική δίνει την κατάλληλη συναισθηματική ατμόσφαιρα, δρώντας σημειολογικά σε ένα δεύτερο επίπεδο, και οι υπόλοιποι ήχοι -αναφορικοί ήχοι ή ηχητικά εφέ (*sound effects*)- δίνουν τις λεπτομέρειες, άρα λειτουργούν κι αυτοί σε ένα κατώτερο επίπεδο από αυτό του λόγου, άλλες φορές δεικτικό και άλλες φορές συμβολικό (Shingler & Wieringa 1998: 53). Ο Crisell (1994: 44-52), βασισμένος στη σημειολογική θεωρία του Peirce, εξειδικεύει αυτά τα επίπεδα τοποθετώντας τα ως εξής:

- α) τον προφορικό λόγο στο επίπεδο του συμβόλου (*symbol*) ή του δείκτη (*index*) (μιας ανθρώπινης παρουσίας, ενός τύπου προσωπικότητας, μιας εκπομπής ή ενός σταθμού),
- β) τη μουσική στο επίπεδο της εικόνας (*icon*), του δείκτη ή του συμβόλου (όταν λειτουργεί ως μηχανισμός οριοθέτησης), του συμβόλου (όταν λειτουργεί ως σύνδεση), του δείκτη (όταν λειτουργεί ως μετάδοση ζωντανής συναυλίας) και του εικονικού δείκτη (*iconical index*) (όταν λειτουργεί ως τυποποιημένο εφέ ή στη μετάδοση προηχογραφημένης ζωντανής συναυλίας) και
- γ) οι αναφορικοί ήχοι (ηχητικά εφέ) στο επίπεδο του δείκτη (όταν σηματοδοτούν την πηγή του ήχου), του συμβόλου (όταν λειτουργούν με μια εκτεταμένη σημασία, π.χ. η κουκουβάγια σηματοδοτεί τη νύχτα) ή του εικονικού δείκτη (στην περίπτωση των "αναπαραστατικών ήχων" (*foley*), δηλαδή των ήχων που σηματοδοτούν διαφορετικές πηγές από αυτές που πραγματικά τους παρήγαγαν, όπως για παράδειγμα η σηματοδότηση του καλπασμού του αλόγου από ένα ζευγάρι μισές καρύδες.

Επιπλέον, οι λειτουργίες των τριών διαστάσεων περιγράφονται γλαφυρά από τους Shingler και Wieringa ως δομή, λεπτομέρεια και ζωή:

Εν τούτοις, αν οι λέξεις [ο λόγος] δίνουν στο ραδιόφωνο τη δομή του, οι θόρυβοι (ιδιαίτερα τα ηχητικά εφέ) στολίζουν και επεξεργάζονται αυτή τη δομή, παρέχοντας υφή και λεπτομέρεια, ενδιαφέρον και απόχρωση: το ακουστικό ισότιμο του χρώματος και της σκίασης. Τέλος, η μουσική κινεί όλο το θέμα συνολικά. Ενδυναμώνει, ενεργοποιεί, ζωογονεί, φέρνοντας το ραδιόφωνο στη ζωή. Το ραδιόφωνο χρειάζεται δομή, λεπτομέρεια και ζωή. Απόντος οποιουδήποτε οπτικού συστατικού, αυτά παρέχονται από τον λόγο και τη σιωπή, τον θόρυβο και τη μουσική. (Shingler & Wieringa 1998: 72)

Οι σχέσεις που παρουσιάστηκαν παραπάνω συγκροτούν μια ακόμη ιεράρχηση της σημασιοδοτικότητας, που τώρα αφορά στο συμβατικό ραδιόφωνο και συνοπτικά παρουσιάζεται στον πίνακα 9.2.

Πίνακας 9.2 Ιεράρχηση Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας στο Συμβατικό Ραδιόφωνο.

Αφηγηματικές Διαστάσεις	Σημασιοδοτικότητα
Προφορικός Λόγος	<p style="text-align: center;">Μέγιστη</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Ελάχιστη</p>
Μουσική (συμβολική χρήση)	
Αναφορικοί Ήχοι (συμβολική χρήση)	
Μουσική (δεικτική χρήση)	
Αναφορικοί Ήχοι (δεικτική χρήση)	
Μουσική (εικονική δεικτική χρήση)	
Αναφορικοί Ήχοι (εικονική δεικτική χρήση)	

Διαφορετική είναι η κατάσταση που διαμορφώνεται όσον αφορά στα επίπεδα *σημασιοδοτικότητας* σε σχέση με τη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία όπως είδαμε στο **Σχήμα 9.5** (σελ. 174) βασίζεται στην ανεξαρτησία μεταξύ *αφηγηματικών διαστάσεων* και παραγόμενου νοήματος, δηλαδή στην ουσία στην ανεξαρτησία μεταξύ *αφηγηματικών διαστάσεων* και *σημασιοδοτικότητας*. Συνεπώς, από εδώ και κάτω η *σημασιοδοτικότητα* θα εξεταστεί σαν αυτόνομη παράμετρος, παρά το γεγονός ότι κάποια από τα επίπεδά της, τα οποία θα οριστούν στη συνέχεια, είναι πρωταρχικά συνυφασμένα με συγκεκριμένες *αφηγηματικές διαστάσεις*.

Η *σημασιοδοτικότητα* στη ραδιοφωνική τέχνη (αλλά και ευρύτερα) έχει να κάνει με την κατανόηση ενός σημασιολογικού νοήματος από μέρος του ακροατή. Σχετίζεται συνεπώς με τους μηχανισμούς εκείνους της αποκωδικοποίησης που είναι μία πλευρά του μηχανισμού της ραδιοφωνικής ακρόασης. Αν χρησιμοποιούσαμε εδώ τους όρους του Schaeffer (1966), θα λέγαμε ότι εστιάζουμε στην αντικειμενική πλευρά της ακρόασης, δηλαδή αυτή που ασχολείται με την ηχογόνο πηγή και το σημασιολογικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, χωρίς ωστόσο να περιοριστούμε στους δύο τύπους “Écouter” και “Comprendre” (Αφουγκράζομαι και Κατανοώ) (Μνιέστρης 2015: 19-20).

Προς το παρόν, λοιπόν, θα περιοριστούμε σε μια κατά το δυνατόν αντικειμενική εξέταση του θέματος, θεωρώντας ότι ο ακροατής έχει την προσοχή του στραμμένη στο ραδιοφωνικό έργο, επομένως είναι ανοικτός για να προχωρήσει στην κατανόησή του, μέρος της οποίας είναι και η διαδικασία απόδοσης σημασιολογικού περιεχομένου στα δομικά στοιχεία του έργου. Ως εκ τούτου, τα επίπεδα *σημασιοδοτικότητας* που θα αναλύσουμε παρακάτω συνδέονται άμεσα με ανάλογους τρόπους ακρόασης.

Ήδη στη συγγενική με τη ραδιοφωνική τέχνη ηλεκτροακουστική μουσική υπάρχουν δύο διαφορετικές θεωρίες γύρω από την ακρόαση. Η πρώτη, την οποία εισηγήθηκε ο Pierre Schaeffer (1966) στο πλαίσιο της *musique concrète*, υποστηρίζει την απογύμνωση του ήχου από οποιαδήποτε αναφορικότητα -δηλαδή τη σχέση του με κάποια ηχητική πηγή- στο πλαίσιο μιας φαινομενολογικής «αναγωγικής ακρόασης» (*écouter réduite*), που τα θεωρεί *ηχητικά αντικείμενα* (Chion 1983: 33-35, Schaeffer 1966: 270).

Η δεύτερη, που εγκαινιάζεται με το έργο του Luc Ferrari *Hétérozygote* (1963-64) και ιδιαίτερα με τη σειρά *Presque Rien* (1970, 1977, 1989), υποστηρίζει την «αναφορική ακρόαση», δηλαδή έναν τρόπο ακρόασης που βασίζεται στην αναγνώριση της πηγής ή αιτίας των ηχητικών δομικών στοιχείων. Για να διαχωρίσουμε αυτά τα στοιχεία από τα *ηχητικά αντικείμενα* θα χρησιμοποιήσουμε την καθιερωμένη από τον Schafer ορολογία και θα τα ονομάσουμε, όπως και ο Truax (βλ. σελ. 222), *ηχητικά γεγονότα* (Schafer 1994: 131).

Αυτή τη διχοτομία τη συναντάμε σε διάφορες θεωρίες της ηλεκτροακουστικής μουσικής, όπως αυτή του Simon Emmerson (1986: 17-20), ο οποίος κατασκευάζει ένα συνεχές μεταξύ του μη αναφορικού-ακουστικού (aural) και του αναφορικού-μιμητικού (mimetic) μουσικού «λόγου» (discourse). Στη ραδιοφωνική τέχνη αυτή η διχοτομία είναι χρήσιμη, διότι αντικατοπτρίζει την τυπική λειτουργία της διάστασης της *ηχοπλαισίωσης*, η οποία κατέχει συνήθως κυρίαρχο ρόλο στο ραδιοφωνικό έργο. Πρέπει όμως να προστεθεί και ένας ακόμη «σημασιολογικός» τρόπος ακρόασης, που να έχει ως αφετηρία του την τυπική λειτουργία της *ανθρώπινης φωνής* ως προφορικού λόγου, καθώς η διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* είναι εξ ίσου σημαντική με την *ηχοπλαισίωση* στη ραδιοφωνική τέχνη, αφού στην περίπτωση αυτή μιλάμε για έναν τρόπο ακρόασης, που έχει σαν αφετηρία το πρότυπο της συμβατικής ραδιοφωνικής ακρόασης, που διαφέρει από άλλους τύπους ακρόασης

ηχητικών έργων (όπως π.χ. σε συναυλίες ηλεκτροακουστικής μουσικής, σε τοποειδικές ηχητικές εγκαταστάσεις κ.α.). Επειδή, ωστόσο, στη ραδιοφωνική τέχνη οι τρόποι ακρόασης είναι όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αλλά και όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια από τα παραδείγματα, ανεξάρτητοι από τις *αφηγηματικές διαστάσεις* από τις οποίες προήλθαν, θα ορίσουμε τα δομικά στοιχεία του σημασιολογικού τρόπου ακρόασης ως *σημασιολογικά αντικείμενα*.

Η τριχοτομία αναγωγικής, αναφορικής και σημασιολογικής ακρόασης προτείνεται από τον Michel Chion (1994: 25-34) για τον κινηματογράφο, αλλά διαφέρει από αυτήν που προτείνεται εδώ για τη ραδιοφωνική τέχνη. Μια πρώτη διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι η ύπαρξη της τριχοτομίας στη ραδιοφωνική τέχνη εντάσσεται στην ιστορική εξέλιξη της ίδιας της ραδιοφωνικής τέχνης τόσο προπολεμικά, όσο και μεταπολεμικά. Μια επιπλέον διαφορά σε σχέση με το μοντέλο του Chion έγκειται στη διαφορετική διάταξη των τριών τύπων ακρόασης, που υπονοεί και μια αντίστοιχη ιεράρχηση, όσον αφορά στο μοντέλο που προτείνεται εδώ (βλ. επίσης Γαλανόπουλος & Μνιέστρης 2020). Παρά τις παρατηρούμενες διαφορές, ο Chion θα παραμείνει μία χρήσιμη πηγή για τη διευκρίνιση κάποιων ζητημάτων που αφορούν στον καθορισμό των ορίων μεταξύ των τριών τύπων ακρόασης.

Από ιστορική σκοπιά, η τριχοτομία που μόλις παρουσιάσαμε διατρέχει τις ιδέες και τις μορφές της ραδιοφωνικής τέχνης ήδη από τα προπολεμικά χρόνια. Οι τρεις τρόποι ακρόασης ενυπάρχουν και συμβαδίζουν με τις τρεις παρακάτω στιγμές από την προπολεμική ραδιοφωνική πρωτοπορία: (α) τη χρήση του ήχου ως αυτόνομου αντικειμένου, που απαιτεί όμως και έναν αντίστοιχο τύπο ακρόασης (Arnheim, Weill, «απόλυτη ραδιοφωνική τέχνη»), (β) τη χρήση του αναφορικού ήχου, δηλαδή ήχου που κατά την ακρόασή του δημιουργούνται συσχετισμοί με την πηγή του (*Weekend*) και (γ) τη χρήση του ραδιοφωνικού κώδικα με δημιουργικό ή ανορθόδοξο τρόπο (*The War of the Worlds*). Όπως φάνηκε και από τη γενική ιστορική επισκόπηση του 1^{ου} Μέρους, η αξιοποίηση καθημιάς προοπτικής από τους καλλιτέχνες της ραδιοφωνικής τέχνης είναι συνάρτηση και των ιστορικών συνθηκών, δηλαδή των εξελίξεων στους τομείς της τεχνολογίας και των αισθητικών κινημάτων.

Στη μεταπολεμική περίοδο, ο τρόπος ακρόασης, συνεπώς το επίπεδο *σημασιοδοτικότητας*, ήταν καθοριστικό αναγνωριστικό στοιχείο μιας δεδομένης παράδοσης (αρχικά στο πλαίσιο του μοντερνισμού), με εκπεφρασμένες πάντα τις επιρροές και από άλλους καλλιτεχνικούς χώρους όπως η πειραματική μουσική, η ποίηση ή τα εικαστικά. Το neues Hörspiel, όπως είδαμε στο Κεφάλαιο 4, ήταν η πρώτη μορφή ραδιοφωνικής τέχνης στο πλαίσιο των μεταπολεμικών εξελίξεων του μοντερνισμού και επηρεάστηκε κατά κύριο λόγο από τη *συγκεκριμένη μουσική* και το κίνημα της ηχητικής ποίησης. Συνεπώς, και η θεωρία, αλλά και η πρακτική έχουν ως αφετηρία την αναγωγική ακρόαση (βλ. τη θεωρία του Knilli, [ενότητα 4.3.1](#)).

Αργότερα βλέπουμε να εμπλουτίζεται η ραδιοφωνική τέχνη με μορφές που βασίζονται στην αναφορική ακρόαση και εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε δύο ξεχωριστές αφετηρίες αυτής της διαφορετικής φιλοσοφίας. Η πρώτη ακολουθεί τη φιλοσοφία της χρήσης του ανεπιτήδευτου καθημερινού ήχου (anecdotal), η οποία εγκαινιάζεται με το έργο του Luc Ferrari στο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Εδώ μπορούμε να συμπεριλάβουμε έργα της Ars Acustica, όπως το *Wien wie es klingt*. Η δεύτερη αφετηρία της σύνθεσης έργων που απαιτούν αναφορική ακρόαση είναι το κίνημα της Ακουστικής Οικολογίας και η θεωρία του R. Murray Schafer εν γένει. Εδώ εντάσσεται ένα μεγάλο μέρος της канаδικής ραδιοφωνικής τέχνης.

Από την άλλη, κάποιοι καλλιτέχνες αξιοποίησαν τους ήδη υπάρχοντες ραδιοφωνικούς κώδικες για να «επιτεθούν» σε αυτούς, φτιάχνοντας ένα δικό τους μείγμα, όχι τόσο ριζοσπαστικό ηχητικά αλλά ριζοσπαστικό νοηματικά. Και το πέτυχαν αυτό επικεντρώνοντας την προσοχή τους στην «ανατροπή των συμβάσεων των μέσων ενημέρωσης παρουσιάζοντας κάτι διαφορετικό από τις γνωστές ραδιοφωνικές μορφές». Επίσης, «ενώ το έργο μπορεί να χρησιμοποιούσε δημοσιογραφικά τεχνάσματα ή θεατρικές συμβάσεις, δεν ήταν ούτε δημοσιογραφία, ούτε θέατρο» (Thorington 2008). Με άλλα λόγια, διατήρησαν ένα μέρος του σημασιολογικού κώδικα είτε όσον αφορά στη διαχείριση της *διάστασης της ανθρώπινης φωνής*, είτε όσον αφορά στις λειτουργίες των *διαστάσεων* συνολικά, αφαίρεσαν όμως από το συνολικό αποτέλεσμα (το μήνυμα) το *αναμενόμενο* νόημά του (σύμφωνα με το πρότυπο ακρόασης συμβατικού ραδιοφώνου), χτίζοντας μια νέα σχέση μεταξύ συνθέτη και ακροατή, τέτοια που να απαιτεί μια διαφορετική επεξεργασία από τον ακροατή για την κατανόησή του. Ενώ δηλαδή το μήνυμα προσομοιάζει σε αυτό του συμβατικού ραδιοφώνου, τελικά μέσα από την ακρόαση αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για ένα έργο τέχνης, που απαιτεί διαφορετικό τύπο κατανόησης, αν και μέσα στα όρια της σημασιολογικής του ερμηνείας.

Το επίκεντρο αυτής της τάσης ραδιοφωνικής τέχνης εντοπίζεται, αλλά δεν περιορίζεται, στις Ηνωμένες Πολιτείες, και ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 στο [New American Radio](#), όπου μία σειρά καλλιτεχνών από διάφορα πεδία έκανε παραγωγές, στις περισσότερες από τις οποίες παρατηρούμε ότι κυριαρχεί ο λόγος και γενικά οι κώδικες του συμβατικού ραδιοφώνου, με διαρκή όμως την υπονόμυσή τους

είτε μέσω του περιεχομένου του μηνύματος, είτε μέσω κατάλληλων μοντάζ (όπως είδαμε αναλυτικότερα στο 1^ο Μέρος, βλ. 5.6). Χαρακτηριστικά παραδείγματα όπου η *ανθρώπινη φωνή* ως προφορικός λόγος έχει κεντρική σημασία συναντάμε και σε πιο πρόσφατα έργα, όπως το *Desert Bloom* της Christina Kubisch (2016).








Στην πραγματικότητα, η χρήση των καθιερωμένων κωδικών με αυτόν τον τρόπο περιλαμβάνει και την αξιοποίηση ενός ακόμα τρόπου ακρόασης που σχετίζεται με τη διάσταση της *μουσικής*. Η *μουσική* αντιστοιχεί σε έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο ακρόασης, που δεν είναι ούτε αναφορικός -δηλαδή δεν αναγνωρίζουμε απλά τα μουσικά όργανα που παίζουν- ούτε όμως και σημασιολογικός, καθώς η μουσική γενικά δεν μπορεί να μεταφέρει σημασιολογικά νοήματα, αλλά είναι ένα είδος ευρύτερης «γλώσσας», που προκαλεί συναισθηματικές αποκρίσεις. Επομένως, πρέπει να ορίσουμε και έναν τέταρτο τρόπο ακρόασης, έναν *μουσικογενή*, ο οποίος σχετίζεται με την καθιερωμένη ακρόαση της διάστασης της *μουσικής* και την τυπική της λειτουργία ως φορέα συναισθηματικού νοήματος.

Από τη στιγμή που οι τέσσερις τύποι ακρόασης είχαν ήδη αξιοποιηθεί μέχρι τη δεκαετία του 1980, είναι φανερό ότι στα πιο πρόσφατα χρόνια, που είναι και αυτά κατά τα οποία καθιερώθηκε η ραδιοφωνική τέχνη ως αυτόνομη τέχνη, οι καλλιτέχνες κάνουν ελεύθερες δημιουργικές αναμίξεις. Η τηλεματική πλευρά της ραδιοφωνικής τέχνης και τα ραδιοφωνικά έργα που είναι προσανατολισμένα στη μορφή της «εγκατάστασης» επίσης συμμετέχουν σε αυτού του τύπου την αξιοποίηση, όσον αφορά στον τύπο ακρόασης. Παρότι βέβαια οι τρεις αυτές φιλοσοφίες όσον αφορά στον τρόπο ακρόασης, και επομένως και το επίπεδο *σημασιοδοτικότητας*, αναμιγνύονται ελεύθερα, συνεχίζουν να υπάρχουν ως βάση για να παράγουν υβριδικές πλέον μορφές. Κατά συνέπεια, μας επιτρέπεται να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα τέσσερα επίπεδα ως βάση για την ανάλυση του ραδιοφωνικού έργου γενικότερα, προσέχοντας ωστόσο ότι στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με κάτι πολυεπίπεδο από πολλές απόψεις. Ο πολυεπίπεδος χαρακτήρας έχει να κάνει (α) με τις σχέσεις μεταξύ ταυτόχρονων *αφηγηματικών διαστάσεων* και των αντίστοιχων *επιπέδων σημασιοδοτικότητάς* τους, (β) με τις διαδοχικές αλλαγές στον τύπο ακρόασης που απαιτούνται στη διάρκεια ενός έργου, (γ) με τις αλλαγές στον τύπο ακρόασης που συμβαίνουν λόγω της μεταβαλλόμενης «πρόθεσης» (intentionality) του ίδιου του ακροατή κατά τη διάρκεια της ακρόασης και (δ) με την πολυπλοκότητα που προκύπτει από την ταυτόχρονη ύπαρξη ενός επιπέδου καταδήλωσης και ενός επιπέδου συμπαραδήλωσης. Για την τελευταία αυτή πολυπλοκότητα που συναντάμε στη νοηματοδότηση των καλλιτεχνικών έργων ευρύτερα θα μιλήσουμε στην ενότητα 10.4.2 (βλ. σελ. 300).

Εν τέλει, είναι απαραίτητη ιδιότητα της ανάλυσης ενός ραδιοφωνικού έργου η όσο το δυνατόν περισσότερο απλοποιημένη διαδικασία ταυτοποίησης του *επιπέδου σημασιοδοτικότητας* καθενός δομικού στοιχείου του έργου. Αυτό βοηθά σημαντικά στην επίλυση των προβλημάτων που προκύπτουν από τις σχέσεις μεταξύ των επιπέδων αυτών, δεδομένης της «πολυεπιπεδικότητας» και της πολυπλοκότητας του ραδιοφωνικού έργου. Γι' αυτόν τον λόγο παρακάτω θα οριστούν με σαφήνεια τα τέσσερα *επίπεδα σημασιοδοτικότητας* που αντιστοιχούν στους τέσσερις τρόπους ακρόασης χωριστά: το *σημασιολογικό* (3), το *μουσικογενές* (2), το *αναφορικό* (1) και το *αναγωγικό* (0). Παρότι θα εξεταστούν ως τέσσερα ξεχωριστά στοιχεία σαφώς ορισμένα, επισημαίνουμε εξ αρχής ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα σύνθετο πλέγμα αλληλεπιδράσεων, που απλά σκιαγραφείται από αυτά. Επίσης, οι αριθμοί που τους έχουν δοθεί στο πλαίσιο του συστήματος έχουν να κάνουν με ένα είδος ιεραρχίας μεταξύ τους, η οποία θα εξηγηθεί στην ενότητα 9.3.6. Ανακεφαλαιώνοντας, για τον συμβολισμό της *αφηγηματικής διάστασης* και της *σημασιοδοτικότητας* ενός δομικού στοιχείου θα χρησιμοποιούμε από εδώ και στο εξής τη μορφή $\Delta(x)$, όπου Δ είναι η *αφηγηματική διάσταση* (με τιμές A, M ή H) και x η *σημασιοδοτικότητα* (με τιμές 0, 1, 2 ή 3).

Όσον αφορά τέλος στη γραφική αναπαράσταση των δομικών στοιχείων, η *σημασιοδοτικότητα* θα αναπαρίσταται με το χρώμα γεμίματος του δομικού στοιχείου, ανεξάρτητα από το σχήμα του, το οποίο αναπαριστά την *αφηγηματική διάσταση*. Έτσι, με κόκκινο θα αναπαρίσταται το *σημασιολογικό επίπεδο*, με πορτοκαλί το *μουσικογενές*, με πράσινο το *αναφορικό* και με μπλε το *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, σύμφωνα με τον πίνακα αντιστοιχιών 9.3.

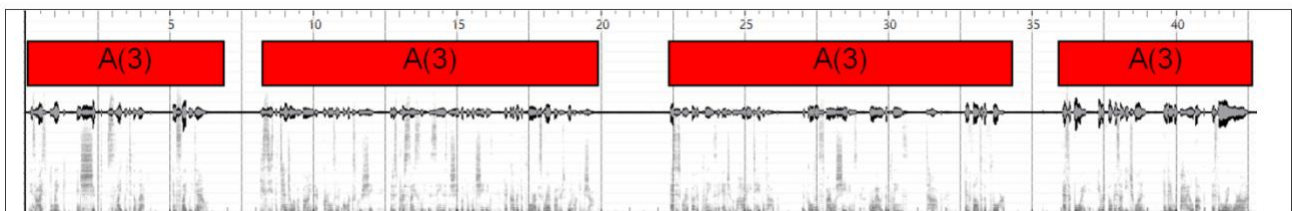
Πίνακας 9.3 Τρόπος αναπαράστασης αφηγηματικών διαστάσεων και επιπέδων σημασιολογικότητας.

Διαστάσεις (Δ)	Επίπεδο Σημασιολογικότητας (x)
Σχήμα	Γέμισμα
A 	Σημασιολογικό (3) 
M 	Μουσικογενές (2) 
H 	Αναφορικό (1) 
	Αναγωγικό (0) 

9.3.2 Σημασιολογικό επίπεδο (3)

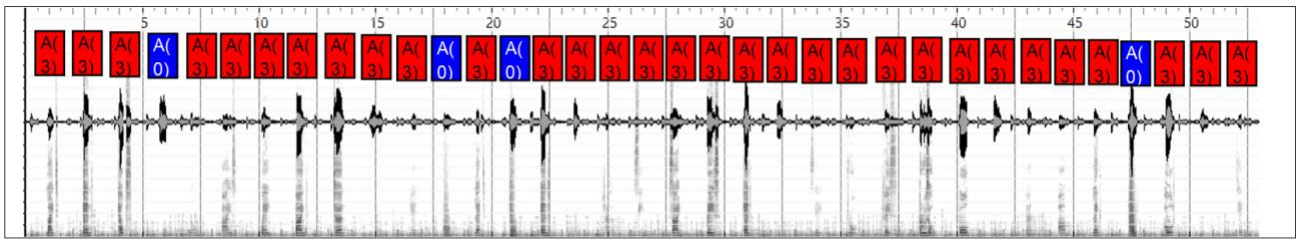
Ως *σημασιολογικό (semantic)* θα ορίσουμε το επίπεδο, στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα που βρίσκονται σε σχέση με τα σημανόμενά τους στη βάση ενός συμβολικού συστήματος/«γλώσσας». Σύμφωνα με τον ορισμό του Chion, «σημασιολογική ακρόαση είναι αυτή που αναφέρεται σε έναν κώδικα ή γλώσσα για να ερμηνεύσει ένα μήνυμα» (Chion 1994: 28). Αυτό σημαίνει ότι η μόνη *αφηγηματική διάσταση* που με προφανή τρόπο και στο επίπεδο της καταδήλωσης μπορεί να τοποθετηθεί στο *σημασιολογικό επίπεδο* είναι αυτή της *ανθρώπινης φωνής*, υπό προϋποθέσεις βέβαια, δηλαδή να πληροί τους κανόνες του συμβολικού συστήματος σε ένα ή περισσότερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*. Η συνεξέταση *χρονικών ιεραρχικών επιπέδων*, τρόπου οργάνωσης και τρόπου ακρόασης οδηγεί σε επιπλέον διαβαθμίσεις, όμως καθώς απαιτείται η μελέτη του *συντακτικού*, θα χρειαστεί να επιστρέψουμε σε αυτό το ζήτημα στο [υποκεφάλαιο 10.2](#).

Στη συνέχεια θα δούμε πώς σε πρακτικό επίπεδο αναγνωρίζουμε ότι ένα δομικό στοιχείο ανήκει στο *σημασιολογικό επίπεδο* και ανεξάρτητα από το *ιεραρχικό επίπεδο* του, το δομικό στοιχείο αυτό θα το ονομάζουμε *σημασιολογικό αντικείμενο*. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.16](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-4'40'', [Σχήμα 9.14](#)) παρατηρούμε μια σειρά από δομικά στοιχεία που ανήκουν στη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* και είναι *σημασιολογικά αντικείμενα*, ακριβώς διότι η κατανόησή τους βασίζεται σε ένα συμβολικό σύστημα.



Σχήμα 9.14 Αναπαράσταση των σημασιολογικών αντικειμένων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.16](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-4'40'').

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.17](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-18'01'', [Σχήμα 9.15](#)), παραμένοντας πάντα στη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής*, έχουμε *σημασιολογικά αντικείμενα* στο επίπεδο των λέξεων, χωρίς όμως αυτές οι λέξεις να συγκροτούν φράσεις και στη συνέχεια περιόδους. Η διαφορά με το προηγούμενο απόσπασμα θα αποσαφηνιστεί και θα καθοριστεί με συγκεκριμένα κριτήρια με την παράμετρο του *συντακτικού*, η οποία μέσα από τη σύγκριση των *σημασιολογικών παραδειγμάτων 9.16* και [9.17](#) φαίνεται πόσο απαραίτητη είναι (βλ. 10.2). Αυτό που μπορούμε να πούμε προς το παρόν είναι ότι τα *σημασιολογικά αντικείμενα* έχουν διαφορετικό τρόπο οργάνωσης και έκφρασης (μέσω της συμβολικής πάντα γλώσσας) ανάλογα με το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* στο οποίο βρίσκονται. Ασφαλώς ένας ακροατής κατανοεί τις λέξεις στο [ηχητικό παράδειγμα 9.17](#) και αυτό δε σημαίνει ότι δεν προσπαθεί να συνδέσει με κάποιον τρόπο τα δομικά στοιχεία αυτού του *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* (που όπως θα δούμε παρακάτω είναι το 2°), δηλαδή τις λέξεις αυτές σε ένα ανώτερο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* και σε μια ίσως όχι *σημασιολογική* κατανόηση. Ο τρόπος με τον οποίο το κάνει θα μας γίνει σαφές επίσης στην ενότητα 10.2.



Σχήμα 9.15 Αναπαράσταση των σημασιολογικών αντικειμένων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.17](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-18'01''). Με μπλε χρώμα αναπαρίστανται τα δομικά στοιχεία επεξεργασμένης φωνής. Δεν έχει σημειωθεί το συνεχές ηχητικό υπόβαθρο.

Ένα άλλο ζήτημα για την ανάλυσή μας είναι κατά πόσο τα *σημασιολογικά αντικείμενα*, δηλαδή τα δομικά στοιχεία του *σημασιολογικού επιπέδου*, ανήκουν αποκλειστικά στη *διάσταση της ανθρώπινης φωνής*. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η *διάσταση της μουσικής* δεν μπορεί να υπαχθεί στο *σημασιολογικό επίπεδο*, όπως το ορίσαμε παραπάνω, με την έννοια ότι δεν υπάρχει ένα (αυθαίρετο) σύστημα αντιστοίχισης δομικών στοιχείων με συγκεκριμένες αφηρημένες έννοιες. Η *μουσική* μπορεί να παράγει διάφορα εξωτερικά σημασιολογικά νοήματα, αυτά όμως δεν είναι τα πρωταρχικά *καταδηλωτικά* νοήματα, αλλά ανήκουν σε μια δεύτερη τάξη σημασιολογίας, η οποία ονομάζεται *συμπαράδηλωση* (Barthes 1972: 113). Τα νοήματα αυτά είναι, επίσης, παρόμοια με εκείνα στα οποία αναφέρεται ο Crisell στο σημασιολογικό του σύστημα για το συμβατικό ραδιόφωνο, αναφορικά με τη διάσταση της *μουσικής* και ειδικά της συμβολικής της χρήσης (Crisell 1994: 49-51). Όταν δηλαδή σηματοδοτεί κάτι από μόνη της, όταν λειτουργεί ως μηχανισμός οριοθέτησης ή όταν λειτουργεί ως σύνδεση στοιχείων.

Στα ίδια συμπεράσματα καταλήγουμε και για την *αφηγηματική διάσταση της ηχοπλαισίωσης*, η οποία μπορεί μόνο σε ένα δεύτερο επίπεδο (συμπαράδηλωτικό) να έχει *σημασιολογικό* νόημα. Όσον αφορά στο συμβατικό ραδιόφωνο, ο Crisell αναφέρει με τον όρο *εκτεταμένη σημασία* (extended signification) τη χρήση των *αναφορικών ήχων* με μια τάση προς το συμβολικό, όπως για παράδειγμα όταν ο ήχος μιας κουκουβάγιας σημαίνει «νύχτα» (Crisell 1994: 46). Στη ραδιοφωνική τέχνη θα συναντήσουμε τέτοια παραδείγματα, χρησιμοποιούμενα συνήθως με επικριτική ή σατιρική διάθεση προς το συμβατικό ραδιόφωνο. Ωστόσο και πάλι, όπως και σε ανάλογες χρήσεις της *μουσικής*, πρόκειται για *συμπαράδηλωτικές* σημασίες που δεν στοιχειοθετούν την ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου της *ηχοπλαισίωσης* στο *σημασιολογικό επίπεδο*, καθώς σε πρώτο επίπεδο σημασιολογίας προηγείται κάποιου άλλου είδους ταυτοποίηση *επιπέδου σημασιολογικότητας*.

Ωστόσο, σε ένα καθαρά θεωρητικό επίπεδο, θα μπορούσαν οι δύο αυτές *διαστάσεις*, η *μουσική* ή η *ηχοπλαισίωση*, να τοποθετηθούν στο *σημασιολογικό επίπεδο*, στην περίπτωση που είναι οργανωμένες γύρω από μια οικεία γλώσσα που μπορεί να φέρει σημασίες. Μια τέτοια γλώσσα θα μπορούσε να είναι μια αυθαίρετη κατασκευή ενός συνθέτη, ο οποίος θα χρησιμοποιούσε μουσικούς ήχους ή άλλους ήχους για να τη δομήσει αντί για φωνήματα, ωστόσο θα ήταν απαραίτητη η γνώση αυτής της γλώσσας και από ένα σώμα ακροατών (*ικανότητα κατανόησης - competence*) για να μπορεί να ονομάζεται «οικεία γλώσσα». Ένα πολύ γνώριμο παράδειγμα είναι ο κώδικας Μορς, ο οποίος μεταφέρει σημασιολογικό νόημα, βασίζεται όμως σε ήχους, άρα ταυτοποιείται στο πλαίσιο ενός ραδιοφωνικού έργου ως *ηχοπλαισίωση*.

9.3.3 Μουσικογενές επίπεδο (2)

Ως *μουσικογενές (musicogenic)*, θα ορίσουμε το επίπεδο στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα που βρίσκονται σε σχέση με τα σημασιολογικά τους στη βάση ενός νοήματος «που μπορεί να είναι σωματικό, συναισθηματικό και σχετικό με την προσωπικότητα (νόημα που είναι αποτέλεσμα προσωπικής σχέσης ή προσωπικής προτίμησης)» (Jentschke 2016: 350-351). Όπως είδαμε και στο 9.3.1, το *μουσικογενές επίπεδο* και τα *μουσικογενή αντικείμενα* είναι συνυφασμένα με την αφηγηματική διάσταση της *μουσικής*. Ωστόσο, στο πλαίσιο της ανεξαρτησίας των *αφηγηματικών διαστάσεων* μπορούμε να συναντήσουμε αυτό το επίπεδο σε συνδυασμό και με άλλες *αφηγηματικές διαστάσεις*.

Παρ' ότι το *μουσικογενές επίπεδο* βασίζεται και αυτό σε μια σχέση σημαίνοντος-σημαινομένου, είναι διαφορετικό από το *σημασιολογικό επίπεδο*, καθώς δεν έχει συγκεκριμένες σημασίες. Ήδη, ο Pierre Schaeffer κάνει διάκριση μεταξύ του νοήματος και της σημασίας:

Αποφύγαμε να χρησιμοποιούμε τον όρο «σημασία» για τη μουσική, καθώς προφανώς υποδηλώνει έναν κώδικα, ή τον καθαρά αυθαίρετο σύνδεσμο σημαίνοντος-σημαινομένου, ο οποίος αναφέρεται στην έννοια μέσω του ήχου. Αντίθετα, δύσκολα μπορούμε να αρνηθούμε ότι η μουσική έχει ένα νόημα, ότι είναι μια επικοινωνία μεταξύ ενός δημιουργού και ενός ακροατή, παρά την ουσιαστική της διαφορά από τη γλώσσα. (Schaeffer 1966: 377)

Ο Chion επεξηγεί ακόμα περισσότερο αυτή την ιδέα:

Ο Pierre Schaeffer διατυπώνει αυτόν τον τύπο: η μουσική έχει ένα γενικό νόημα και όχι, όπως η γλώσσα, ιδιαίτερες σημασίες. Επιπλέον, σε αντίθεση με τη γλώσσα, το μουσικό νόημα εδράζεται σε μια σχέση με το σημαίνον που *δεν είναι αυθαίρετη*, που επομένως δεν εξαρτάται ολοκληρωτικά από διακριτές δομές εντελώς ανεξάρτητες από το ακουστικό μέσο, αλλά που συνδέεται με τις γενικές ιδιότητες των αντιληπτικών δομών του ανθρώπινου αυτιού και των τριών του αντιληπτικών πεδίων. (Chion 1983: 85)

Η ομοιότητα μεταξύ μουσικής και γλώσσας εντοπίζεται συνήθως περισσότερο στην ύπαρξη ενός συστήματος κανόνων, δηλαδή ενός συντακτικού, κάτι με το οποίο συμφωνεί και ο Snyder (2000), αλλά και γενικά η μουσική ψυχολογία. Η διαφορά, λοιπόν, εντοπίζεται στην απουσία σημασιολογίας από μέρους της μουσικής:

Μια από τις πιο κρίσιμες διαφορές [μεταξύ μουσικής και γλώσσας] είναι η απουσία της σημασιολογίας στη μουσική, ενώ η γλωσσική σημασιολογία είναι ένα κρίσιμο στοιχείο της λεκτικής γλώσσας. Το σημασιολογικό νόημα μιας λέξης είναι η αναφορά σε αντικείμενα ή εμπειρίες της πραγματικότητας και σε νοητικές αναπαραστάσεις μιας τέτοιας πραγματικότητας. Το σημασιολογικό νόημα είναι αναφορικό, κάνοντας προτάσεις σχετικά με την πραγματικότητα. Αυτές είναι αρκετά φιλοσοφικές έννοιες που δείχνουν πόσο βαθιά είναι η γλωσσολογία ενσωματωμένη σε ιδέες του μυαλού και της σκέψης. Οι μουσικές δηλώσεις ή τα σύμβολα επικοινωνίας –μελωδικά μοτίβα, ρυθμικές φράσεις, αρμονικές ακολουθίες– είναι μη σημασιολογικά με την έννοια ότι αναφέρονται μόνο στον εαυτό τους εντός των κανόνων του μουσικού συντακτικού που χρησιμοποιείται. (Thaut 2016: 901)

Η βασική υποστήριξη της θεμελιώδους αυτής διαφοράς μεταξύ μουσικής και γλώσσας, δηλαδή για τα δεδομένα μας μεταξύ *μουσικής* και *ανθρώπινης φωνής*, περνάει πάντα μέσα από την εξέταση του κάθε συστήματος ως οργανωμένου με βάση ένα συντακτικό, όπως φαίνεται παρακάτω:

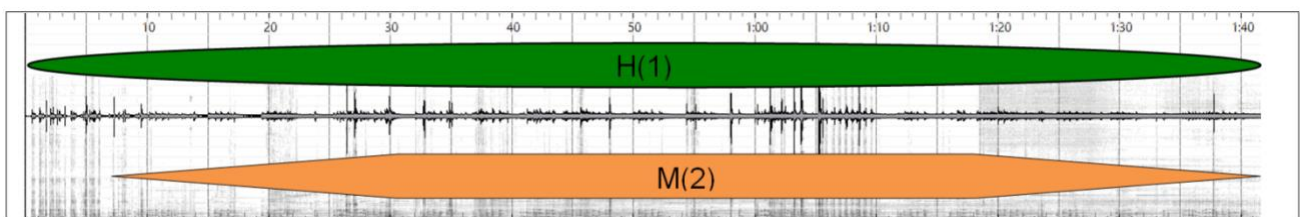
Τα δομικά στοιχεία της γλώσσας μπορούν να μειωθούν σε ένα πεπερασμένο σύνολο στοιχείων –το λεξικό– και έναν αριθμό κανόνων για τον συνδυασμό τους με καλά διαμορφωμένους τρόπους. Αυτό το λεξικό, μαζί με τους γραμματικούς κανόνες, αποτελεί ένα πεπερασμένο σύστημα, το οποίο χαρακτηρίζεται από *εξωτερική σημασιολογία*, που σημαίνει ότι τα στοιχεία αναφέρονται σε κάτι έξω από το γραπτό ή προφορικό κείμενο. Αυτό δεν συμβαίνει, ωστόσο, για τη μουσική, η οποία μπορεί να θεωρηθεί ότι βασίζεται σε μια αυτοαναφορική ή *εσωτερική σημασιολογία*. Οι μουσικοί ήχοι –και οι συνδυασμοί τους– δεν αναφέρονται σε κάτι εκτός της μουσικής. Επομένως, η μουσική είναι *αυτό-ανακλαστική (self-reflective)* διότι αναφέρεται μόνο στον εαυτό της, συνεπώς απελευθερώνοντας τους ήχους από οποιοδήποτε εξωτερικό και καταδηλωτικό (denotative) νόημα. (Reybrouck 2015: 10)

Όπως ωστόσο αποκαλύπτουν πρόσφατες έρευνες, έχει αρχίσει να στοιχειοθετείται ένα μοντέλο μουσικής σημασιολογίας που διαχωρίζει τρία είδη νόηματος. Πάνω σε αυτό το μοντέλο βασίζεται και η έννοια του *μουσικογενούς επιπέδου σημασιοδοτικότητας*.

Εξω-μουσικό νόημα, το οποίο μπορεί να αναδυθεί από (1) εικονικές (μουσικά σχήματα ή φόρμες που μοιάζουν με ήχους ή αντικείμενα, με ποιότητες αντικειμένων ή ακόμα με αφηρημένες έννοιες)· (2) ενδειξιακές (ηχητικά σχήματα που υποδηλώνουν την παρουσία μιας ψυχολογικής κατάστασης)· και (3) συμβολικές ποιότητες σημείων της μουσικής (εξω-μουσικοί συσχετισμοί, όπως των εθνικών ύμνων). [...] Ενδο-μουσικό νόημα, το οποίο είναι αποτέλεσμα της δομικής αναφοράς ενός μουσικού στοιχείου, ή ενότητας, σε τουλάχιστον ένα άλλο μουσικό στοιχείο, ή ενότητα (εξαιρετικά παραδείγματα είναι η συσσώρευση του αρμονικού πλαισίου, και η αρμονική διαφωνία). [...] Μπορεί να παρατηρηθεί, για παράδειγμα, μόλις μια μη κανονική συγχορδία έχει παραβιάσει τις προσδοκίες που έχουν βασιστεί στην γνώση του μουσικού συντακτικού. Τέλος, υπάρχει το μουσικογενές νόημα που μπορεί να είναι σωματικό (δραστηριότητα σε ανταπόκριση, και σε συγχρονισμό με τη μουσική, όπως το τραγούδι, η εκτέλεση ενός μουσικού οργάνου, ο χορός, το ελαφρύ χτύπημα του παλμού), συναισθηματικό (το να νιώθεις τα συναισθήματά σου συγκρινόμενα με την αναγνώριση των συναισθημάτων που υποθετικά εκφράζονται από τη μουσική), και σχετικό με την προσωπικότητα (νόημα που είναι αποτέλεσμα προσωπικής σχέσης ή προσωπικής προτίμησης). (Jentschke 2016: 350-351)

Για τα δεδομένα της ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης, το μουσικογενές νόημα, όπως ορίζεται παραπάνω, παρότι στηρίζεται στην υποκειμενικότητα του ακροατή, είναι σημαντικό ακριβώς διότι τον τοποθετεί στο επίκεντρο. Με αυτόν τον τρόπο τοποθετείται στο επίκεντρο η κατανόηση της μουσικής διάστασης ως τέτοιας, δηλαδή τα δομικά στοιχεία και οι ηχητικές ακολουθίες που ανήκουν στη μουσική διάσταση γίνονται αντιληπτά ως «ήχοι που παράγονται για χάρη των ήχων» (Marty 2012), περίπου ως αυτόνομα καλλιτεχνικά αντικείμενα μέσα στο καλλιτεχνικό έργο. Συνεπώς, η κατανόηση και ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου της μουσικής διάστασης με μουσικογενές νόημα (δηλαδή κάτι που παραπέμπει σε σωματική ανταπόκριση ή αναγνώριση συναισθημάτων που επικοινωνούνται ή σε προσωπική σχέση/προτίμηση) το τοποθετεί στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, δηλαδή το ταυτοποιεί ως μουσικογενές αντικείμενο.

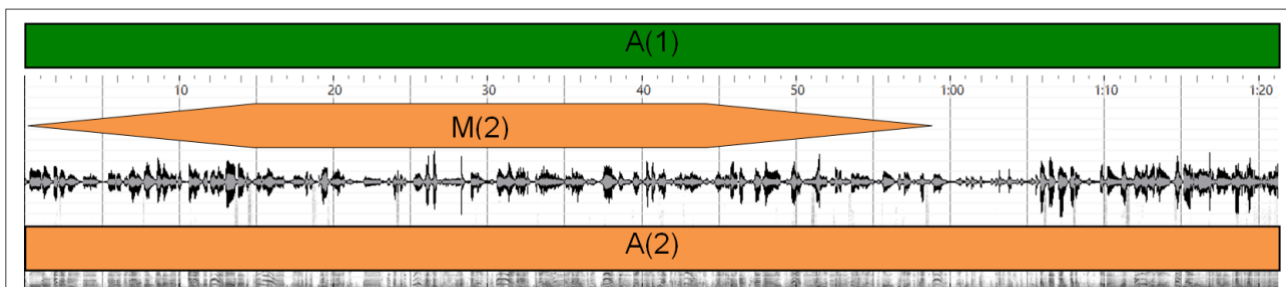
Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.18](#) (Monica Kidd, *Summer Stillness*, 2019, 0'00''-1'41'', [Σχήμα 9.16](#)) η μουσική διάσταση βρίσκεται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, διατηρώντας δηλαδή τα συνήθη μουσικογενή νοήματα που έχουν να κάνουν με την επικοινωνία συναισθημάτων. Στο συγκεκριμένο αποσπάσμα, η νοηματοδότηση αυτή επιτείνεται από το γεγονός ότι η μουσική διάσταση επιτελεί ταυτόχρονα και τη λειτουργία ενός «υπόβαθρου» στους κυρίαρχους αναφορικούς ήχους της ηχοπλαισίωσης.



Σχήμα 9.16 Αναπαράσταση της μουσικής διάστασης σε μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.18](#), Monica Kidd, *Summer Stillness*, 2019, 0'00''-1'41''). Σημειώνεται επίσης η ηχοπλαισίωση (στο αναφορικό επίπεδο, βλ. παρακάτω).

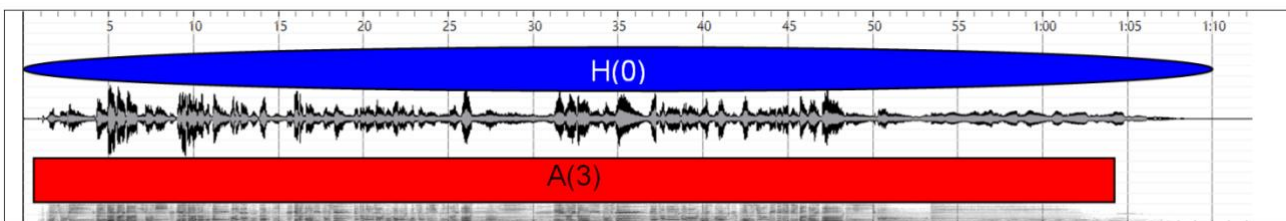
Το παρόν μοντέλο δεν αποκλείει πάντως την ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου που ανήκει σε άλλη αφηγηματική διάσταση πέραν της μουσικής στο μουσικογενές επίπεδο. Όσον αφορά στην ανθρώπινη φωνή, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε και την ύπαρξη ενός επιπέδου κατώτερου από το πλήρως σημασιολογικό, που έχει να κάνει με τη μετάδοση του συναισθηματικού νοήματος που φέρει η φώνηση. Αυτό οφείλεται σε περισσότερο «μουσικά» στοιχεία του λόγου, όπως για παράδειγμα η ταχύτητα (tempo) (βλ. Arnfield et al. 1995), ή το τονικό ύψος και η ένταση (βλ. Streeter et al. 1983, Protopapas & Lieberman 1997), συνεπώς θα μπορούσαμε να κατατάξουμε αυτού του είδους το νόημα στο μουσικογενές επίπεδο. Για να ταυτοποιηθεί, ωστόσο, ένα δομικό στοιχείο ανθρώπινης φωνής στο μουσικογενές επίπεδο, θα πρέπει να μην μπορεί να ταυτοποιηθεί στο

σημασιολογικό επίπεδο. Τέτοια είναι η περίπτωση κατά την οποία αναγνωρίζουμε μεν ότι πρόκειται για μια φώνηση με σημασιολογικό περιεχόμενο, δεν είμαστε όμως σε θέση να αποκωδικοποιήσουμε το περιεχόμενο αυτό, επειδή για παράδειγμα αρθρώνεται σε μία άγνωστη σε εμάς γλώσσα. Σε αυτή την περίπτωση αναγνωρίζουμε ότι η φώνηση έχει σκοπό την επικοινωνία (Böhme-Mehner 2007), εστιάζουμε όμως στο αμέσως κατώτερο επίπεδο, δηλαδή αυτό της έκφρασης των συναισθημάτων μέσω της γλώσσας, δηλαδή στο μουσικογενές νόημα της ανθρώπινης φωνής. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.19](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 16'00''-17'21'', **Σχήμα 9.17**) έχουμε ακριβώς την περίπτωση που προαναφέραμε, η οποία ενισχύεται από δύο παράγοντες: (α) την έλλειψη σύνταξης· τα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης φωνής είναι ασύνδετες λέξεις και (β) τη συνοδεία κάποιων μουσικών στοιχείων και τη μουσική (τραγουδιστή) εκφορά κάποιων στοιχείων ανθρώπινης φωνής.



Σχήμα 9.17 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής σε μουσικογενές επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.19](#), Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 16'00''-17'21''). Σημειώνονται επίσης η μουσική διάσταση (μουσικογενές επίπεδο) και μια δεύτερη ηχητική ροή ανθρώπινης φωνής στο υπόβαθρο (αναφορικό επίπεδο).

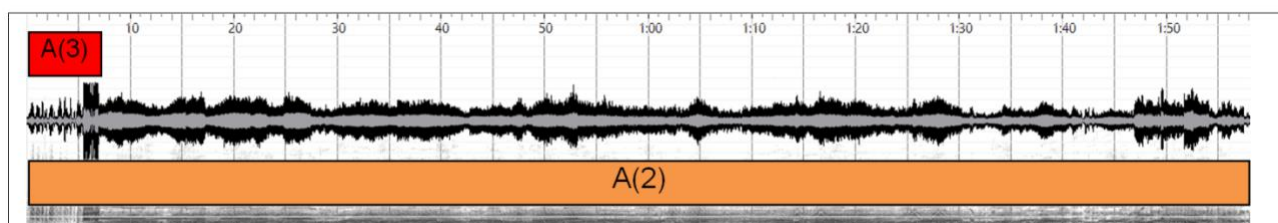
Στην ουσία εξάλλου, η έντονη μουσικότητα στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής, δηλαδή οι έντονες διακυμάνσεις στο τονικό ύψος, στην ένταση και στη ρυθμική αγωγή, αν γίνουν μέσα στο πλαίσιο ενός μουσικού συντακτικού, μπορούν να τονίσουν ακόμα περισσότερο αυτό το μουσικογενές επίπεδο, χωρίς να πάψει να συνυπάρχει το σημασιολογικό. Αυτή είναι η περίπτωση του τραγουδιού, η οποία συνδυάζει και τα δύο. Συνήθως το τραγούδι θα το τοποθετούμε στην ανθρώπινη φωνή, αλλά στο σημασιολογικό επίπεδο, καθώς συνεχίζει να έχει νόημα η γλωσσική σημασιολογία, ενώ η μουσικότητα έχει να κάνει με τον τρόπο οργάνωσης της φώνησης (δηλαδή στη βάση ενός μουσικού συντακτικού), και όπως προαναφέραμε, εδώ δεν θα ασχοληθούμε με θέματα οργάνωσης του υλικού. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake Rattle Roll*, 1993, 25'42''-26'54'', **Σχήμα 9.18**), η ανθρώπινη φωνή, αν και σε ελαφρώς επεξεργασμένη μορφή, εμφανίζεται με τη μορφή του τραγουδιού, αλλά το βάρος πέφτει στο σημασιολογικό της περιεχόμενο που σχετίζεται και με τον τίτλο του έργου.



Σχήμα 9.18 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής, που παρ' ότι είναι άδουσα τοποθετείται στο σημασιολογικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.20](#), Gregory Whitehead, *Shake Rattle Roll*, 1993, 25'42''-26'54''). Σημειώνεται επίσης και η ηχοπλαισίωση (στο αναγωγικό επίπεδο).

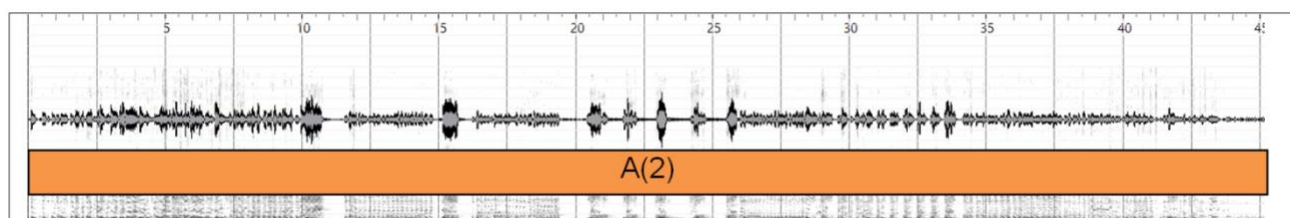
Ωστόσο, υπάρχει η περίπτωση να υπερισχύει σε ένα τραγούδι το μουσικογενές επίπεδο και αυτό έχει να κάνει με τη συνολική εξέταση των υπολοίπων παραμέτρων και των άλλων δομικών στοιχείων του έργου. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.21](#) (Loré Lixenberg, *The Voice Party Opera Bot Farm*, 2021, 3'54''-5'52'', βλ. **Σχήμα 9.19**) το περιεχόμενο της διάστασης της ανθρώπινης φωνής κινείται γύρω από το τραγούδι με διάφορους τρόπους και

από διάφορες φωνές ταυτόχρονα της λέξης «liar», αφού πρώτα έχει αναγγελθεί το βασικό θέμα της ακολουθίας από την επεξεργασμένη φωνή: «liar, liar, pants on fire». Αυτό που μένει, ωστόσο, δεν είναι τόσο το νόημα της λέξης «liar», όσο το μουσικογενές νόημα των πολλαπλών φωνών που συνθέτουν τη διάσταση της ανθρώπινης φωνής, επομένως εδώ έχουμε νοηματοδότηση στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.



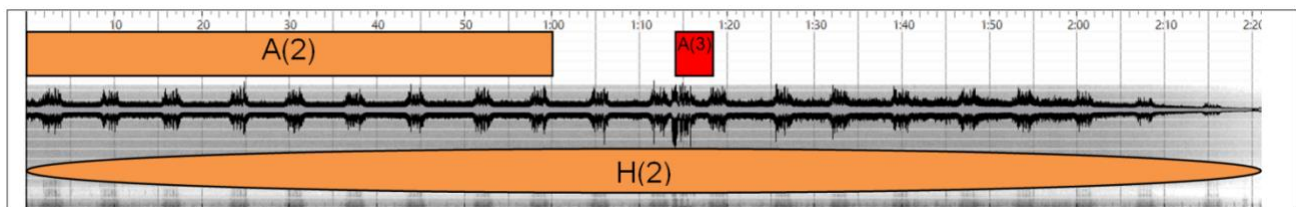
Σχήμα 9.19 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής που είναι άδουσα και τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.21](#), Loré Lixenberg, *The Voice Party Opera Bot Farm*, 2021, 3'54''-5'52''). Σημειώνεται επίσης και η αρχική επεξεργασμένη φωνή (στο σημασιολογικό επίπεδο).

Επίσης, υπάρχει η περίπτωση η ανθρώπινη φωνή να είναι άδουσα, αλλά χωρίς να υπάρχει σημασιολογία, όπως για παράδειγμα με το τραγούδι απλών φωνημάτων ή δίχως σημασία συλλαβών. Σε αυτή την περίπτωση, λόγω της σαφούς απουσίας σημασιολογικού περιεχομένου και της χρήσης της γλώσσας, είναι σαφές ότι η ανθρώπινη φωνή τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.22](#) (Loré Lixenberg, *The Voice Party Opera Bot Farm*, 2021, 9'13''-9'58'', βλ. [Σχήμα 9.20](#)) έχουμε την αποσύνθεση μιας φράσης μέσα από τη συνεχή και αλληλοεπικαλυπτόμενη επανάληψη διαφόρων συλλαβών της, με αποτέλεσμα να χάνεται εντελώς το σημασιολογικό περιεχόμενο και να ακούμε ασύνδετες συλλαβές, οι οποίες λόγω της τραγουδιστής εκφοράς τους τοποθετούνται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.



Σχήμα 9.20 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής που είναι άδουσα, αλλά χωρίς σημασιολογικό περιεχόμενο και τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.22](#), Loré Lixenberg, *The Voice Party Opera Bot Farm*, 2021, 9'13''-9'58'').

Τέλος, όσον αφορά στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης, μπορεί και αυτή να ταυτοποιηθεί στο μουσικογενές επίπεδο, ειδικά όταν είναι τέτοια η οργάνωση των δομικών στοιχείων (π.χ. χρήση μουσικού συντακτικού). Για παράδειγμα, στο έργο του Alessandro Bosetti *The Notebooks* (2015) συναντάμε ακολουθίες από ηχογραφημένους ήχους, που μέσω της επανάληψής τους αποκτούν μουσικά χαρακτηριστικά και θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στο μουσικογενές επίπεδο μακροδομικά. Μια τέτοια περίπτωση ακούμε στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.23](#) (6'40''-9'01''), στο οποίο ο ήχος ενός σμήνους μελισσών αποκτά μέσω της συνεχούς επανάληψης μια ρυθμομελωδική ποιότητα, η οποία ενισχύεται από την αντίστοιχου τύπου επανάληψη στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής που έχει προηγηθεί και συνυπάρχει στο πρώτο λεπτό του παραδείγματος στο υπόβαθρο ([Σχήμα 9.21](#)).



Σχήμα 9.21 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης που τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.23](#), Alessandro Bosetti, *The Notebooks*, 2015, 6'40''-9'01''). Σημειώνεται, επίσης, η διάσταση της ανθρώπινης φωνής στο μουσικογενές επίπεδο (στην αρχή του αποσπάσματος) και η επεξηγηματική φράση (στο σημασιολογικό επίπεδο).

9.3.4 Αναφορικό επίπεδο (1)

Ως αναφορικό (*referential*) θα ορίσουμε το επίπεδο, στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα, που βρίσκονται σε σχέση με τα σημασιολογικά τους στη βάση μιας σχέσης *δεικτικής* (*indexical*). Το δομικό στοιχείο, που ήδη παραπάνω έχουμε ονομάσει *ηχητικό γεγονός*, αναφέρεται στην πηγή του ή την αιτία που το προκάλεσε, δηλαδή σε ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός. Είναι δηλαδή το επίπεδο που σχετίζεται με την «αιτιώδη ακρόαση» (*causal listening*) του Chion, η οποία «συνίσταται στην ακρόαση ενός ήχου με σκοπό τη συλλογή πληροφοριών σχετικά με την αιτία (ή πηγή) της» (Chion 1994: 25). Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχουν διαφορετικές διαβαθμίσεις εντός του αναφορικού επιπέδου και αυτό έχει να κάνει με την αναγνωρισιμότητα της πηγής-αιτίας ενός δομικού στοιχείου, αυτό το στοιχείο που ο Smalley ονομάζει *σύνδεσμο-με-την-πηγή* (*source bonding*) (Smalley 1997: 110).

Η διαβάθμιση του επιπέδου έχει να κάνει με την ακρίβεια με την οποία ο ακροατής μπορεί να αναγνωρίσει μια πηγή-αιτία, σε ένα συνεχές που ξεκινά από το «μοναδικό» ως το «γενικό» και καταλήγει στο «φανταστικό/φανταστικό» (Chion 1994: 26-27, Kilpatrick & Stansbie 2011: 56-57). Με άλλα λόγια, στο «μοναδικό» επίπεδο «αναγνωρίζουμε την ακριβή αιτία: τη φωνή ενός συγκεκριμένου ανθρώπου, τον ήχο που παράγεται από ένα συγκεκριμένο μοναδικό αντικείμενο» (Chion 1994: 26), όπως είναι για παράδειγμα ένα ηχόσημο οικείο στον ακροατή. Η καμπάνα από το ρολόι του Big Ben να παίζει τη χαρακτηριστική της μελωδία, θα μπορούσε να είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Και ένα ηχοτοπίο θα μπορούσε να ανήκει σε αυτή την κατηγορία, αλλά τότε περιορίζεται η ομάδα των ακροατών που θα το αναγνώριζε δυνητικά. Για παράδειγμα, ένας κάτοικος της Αθήνας θα αναγνώριζε εύκολα μέσα σε ένα έργο τα χαρακτηριστικά σήματα που ακούγονται στο μετρό της Αθήνας (φωνές ανακοινώσεων, ήχοι άφιξης-αναχώρησης κ.λπ.), ακόμη και εάν δεν γινόταν διακριτό το περιεχόμενο των λέξεων. Οι υπόλοιποι ακροατές, όμως, θα άκουγαν μόνο τους ήχους ενός άγνωστου σταθμού υπογείου σιδηροδρόμου κάπου στον κόσμο, τοποθετώντας το ηχοτοπίο όχι στη διαβάθμιση του «μοναδικού», αλλά μία βαθμίδα παρακάτω, δηλαδή στο «ειδικό/κατηγοριακό». Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση έργου είναι το [Wien wie es klingt](#), το οποίο αποτελείται από μία σειρά ηχοτοπίων της Βιέννης, τα οποία ο κάτοικος και ο γνώστης της Βιέννης θα τοποθετήσει στο «μοναδικό» επίπεδο, ενώ οι υπόλοιποι ακροατές απλά στο «ειδικό». Λέγοντας «ειδικό» επίπεδο, εδώ εννοούμε ότι ναι μεν καθορίζεται η ιδιαίτερη πηγή-αιτία του ήχου, ως πούμε μια πόρτα που κλείνει ή ένα πλοίο που πλησιάζει στο λιμάνι, όχι όμως και η μοναδικότητά της.

Αν προχωρήσουμε αφαιρετικά ακόμα περισσότερο από τον καθορισμό της πηγής-αιτίας, τότε κατεβαίνουμε στο «γενικό» επίπεδο, δηλαδή σε αυτό που ο Chion ονομάζει τη «γενική φύση της αιτίας του ήχου» (Chion 1994: 27). Με άλλα λόγια, ο ακροατής αναγνωρίζει γενικά έναν μηχανικό ήχο ή έναν ήχο ζώου ή έναν «υγρό» ήχο. Τέλος, όταν δεν υπάρχει ούτε αυτή η πληροφορία, ο ακροατής στρέφεται στη συμπεριφορά της πηγής (*source-behavior*), αντιλαμβάνεται δηλαδή «δυο επιφάνειες που τρίβονται», «κάτι που αναπηδά» κ.λπ. Αυτό το επίπεδο μπορεί να ονομαστεί «ακαθόριστο» και είναι αυτό που ενισχύει τον παράγοντα της φαντασίας του ακροατή, δηλαδή τον ωθεί να επινοήσει υποτιθέμενες πηγές από τις οποίες παράγεται ο ήχος, είτε αυτό είναι τελικά αληθές, είτε όχι. Φθάνοντας λοιπόν σε αυτό το επίπεδο, βλέπουμε ότι το νόημα-πρόθεση του συνθέτη και το νόημα-ερμηνεία του ακροατή είναι δυσκολότερο να βρεθούν σε συμφωνία. Όπως επισημαίνουν και οι Stephen Kilpatrick και Adam Stansbie:

Οι ακροατές ορισμένες φορές ταυτοποιούν αντικείμενα και γεγονότα (και επομένως χωρο-χρονικές αναφορές) τα οποία δεν αναπαρίστανται σκόπιμα στο έργο. Ο Denis Smalley (1997) αναφέρεται στις έμφυτες προσπάθειές μας να συσχετίσουμε τους ήχους που ακούμε με πράγματα που υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο, χρησιμοποιώντας τον όρο *σύνδεσμος-με-την-πηγή* (*source bonding*) (Smalley, 1997). Επισημαίνει ότι ορισμένοι σύνδεσμοι μπορεί να είναι ουσιαστικοί φορείς νοήματος μέσα σε ένα έργο. Ωστόσο, προτείνει επίσης ότι τους συνδέσμους μπορεί να τους φαντάζεται και να τους κατασκευάζει ο ακροατής. (Kilpatrick & Stansbie 2011: 57)

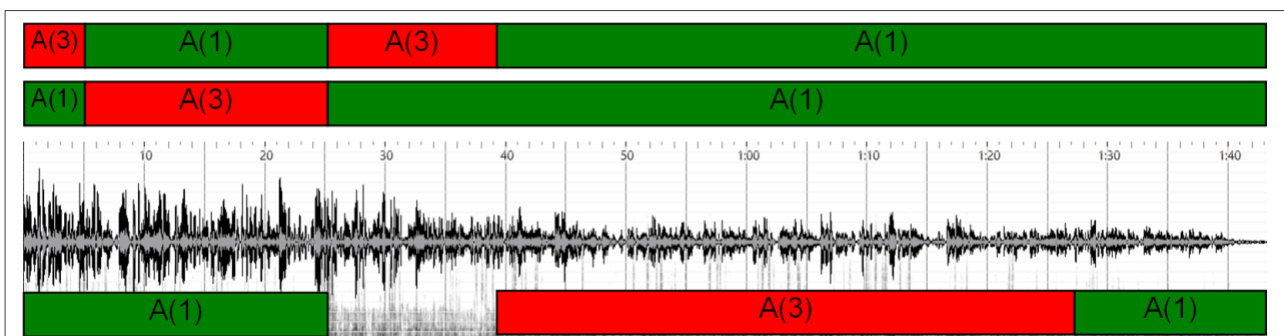
Οι διαβαθμίσεις του αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας (βλ. πίνακα 9.4) εξαρτώνται επομένως από το πόση πληροφορία έχουμε για τον καθορισμό της πηγής-αιτίας ενός δεδομένου δομικού στοιχείου. Η απόλυτη ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου σε μια από αυτές τις διαβαθμίσεις του αναφορικού είναι και θέμα ερμηνείας, δηλαδή θέμα *ικανότητας κατανόησης* (*competence*) του ακροατή, κάτι που δεν θα μας απασχολήσει στην παρούσα φάση.

Πίνακας 9.4 Διαβαθμίσεις του αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας.

Διαβαθμίσεις του αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας	
Μοναδικό	Ακριβής πηγή
Ειδικό/κατηγοριακό	Ειδική κατηγορία πηγής
Γενικό	Γενική φύση της πηγής του ήχου
Ακαθόριστο	Συμπεριφορά της πηγής – φανταστική πηγή

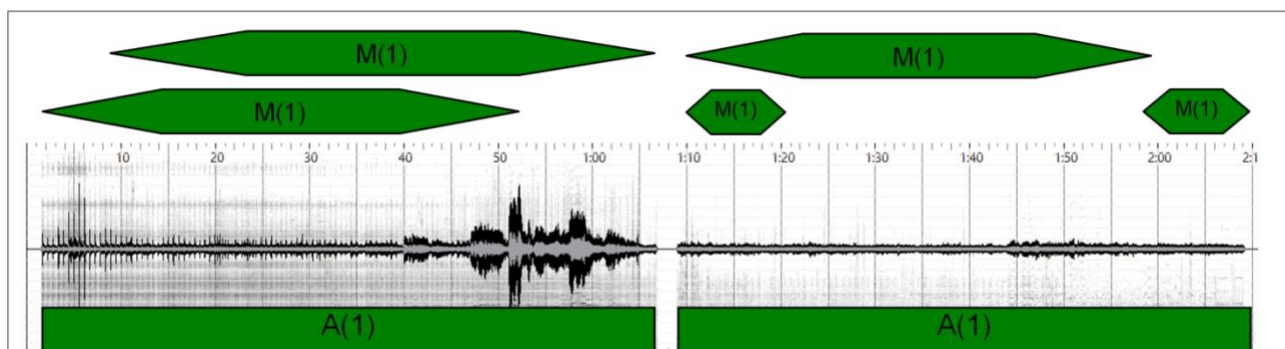
Επομένως, οι διαβαθμίσεις αυτές, αν και υπάρχουν και είναι χρήσιμες, δεν θα αξιοποιηθούν ως ξεχωριστές κατηγορίες. Με άλλα λόγια, θα περιοριστούμε στην ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων ενός ραδιοφωνικού έργου στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας γενικά. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τα θέματα του αναφορικού επιπέδου και της ταυτοποίησής του μέσα από πέντε ηχητικά παραδείγματα, χωρισμένα ανά αφηγηματική διάσταση.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.24](#) (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 1'17''-3'00'') έχουμε ανθρώπινη φωνή στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (A(1)). Παρ' ότι αναγνωρίζουμε σημασιολογικά μία από τις ηχητικές ροές, οι άλλες δύο ταυτοποιούνται μόνο αναφορικά. Γνωρίζουμε σταδιακά από την ακρόαση του έργου ότι έχουμε τρεις προσωπικότητες (αν και έχουμε μια αόριστη εικόνα γι' αυτές σχηματισμένη στο μυαλό μας) και μετά την πρώτη γνωριμία μας με αυτές μπορούμε να τις αναγνωρίσουμε μέσα στο έργο στην αναφορικότητά τους. Δηλαδή αυτό που αναγνωρίζουμε στην ουσία (και ειδικά στο ασαφές τελικό κομμάτι του παραδείγματος) είναι η ύπαρξη τριών πηγών, δύο αντρικών φωνών και μίας γυναικείας, και μάλιστα είμαστε σε θέση να αναγνωρίσουμε τότε ακριβώς εκφέρει λόγο η καθεμία από αυτές, παρότι μας διαφεύγει το σημασιολογικό νόημα τουλάχιστον των δύο από αυτές τις τρεις φωνήσεις (βλ. [Σχήμα 9.22](#)).



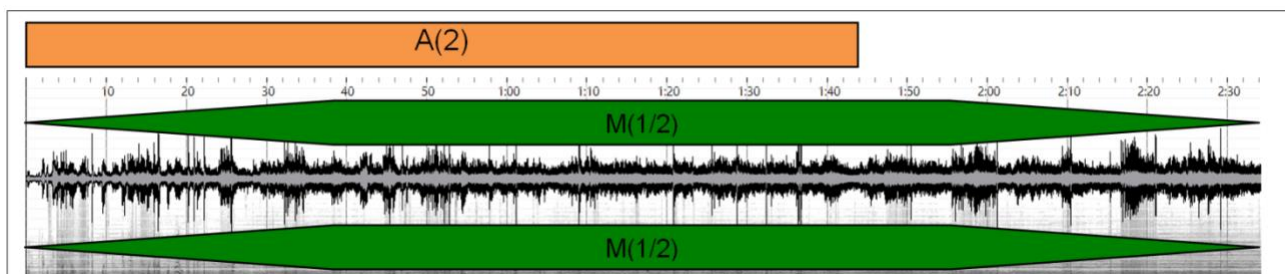
Σχήμα 9.22 Αναπαράσταση των τριών ηχητικών ροών της ανθρώπινης φωνής. Πάνω σημειώνονται οι δύο ανδρικές και κάτω η γυναικεία φωνή. Κάθε φορά μόνο μία φωνή βρίσκεται στο σημασιολογικό επίπεδο, ενώ οι υπόλοιπες υποχωρούν στο αναφορικό. Στο τέλος του παραδείγματος υποχωρούν όλες οι φωνές στο αναφορικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.24](#), Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 1'17''-3'00'').

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.25](#) (Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 19'21''-21'32'') η μουσική είναι ενσωματωμένη στο υπόλοιπο ηχοτοπίο και δεν δρα σαν αυτόνομη αφηγηματική διάσταση. Αυτό που έχουμε, πλησιάζει σε αυτό που ο Crisell ονομάζει «ζωντανή επικαιρότητα» (actuality) και το τοποθετεί στο επίπεδο του εικονικού δείκτη (*iconical index*), επειδή είναι προηχογραφημένο (Crisell 1994: 52). Η ουσία είναι ότι στο παράδειγμα που εξετάζουμε η μουσική διάσταση έχει απωλέσει το όποιο μουσικογενές νόημα μπορεί να φέρει και η ακρόαση κατευθύνεται σε ένα ευρύτερο αναφορικό νόημα του τύπου «ένα ντέφι που παίζει», «πλανόδιοι μουσικοί», «ορχήστρα του δρόμου». Σε αυτό βέβαια συνηγορούν και τα υπόλοιπα μη μουσικά δομικά στοιχεία, καθώς και η συνολική αφήγηση του έργου (**Σχήμα 9.23**).



Σχήμα 9.23 Αναπαράσταση των διαφόρων δομικών στοιχείων της μουσικής διάστασης που τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο (ντέφι, κλαρινέτο, τραγουδιστής, έγχορδα, βιολί). Στο κάτω μέρος σημειώνεται και το πλήθος που ανήκει στην ανθρώπινη φωνή, αλλά επίσης στο αναφορικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.25](#), Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 19'21''-21'32'').

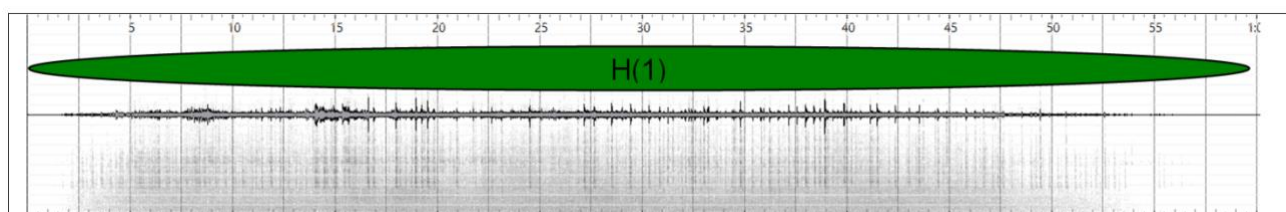
Παραμένοντας στη διάσταση της μουσικής, θα περάσουμε στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.26](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 17'54''-20'28''), στο οποίο παρατηρούμε την απουσία μουσικού συντακτικού. Η απουσία αυτή οδηγεί τον ακροατή στο να επικεντρωθεί στις πηγές των ήχων, δηλαδή στα μουσικά όργανα καθεαυτά. Με άλλα λόγια, ο ακροατής δίνει καθαρά αναφορικό νόημα σε αυτή την ακολουθία, κατανοώντας δηλαδή ότι «ακούγεται ένα τύμπανο» και όχι «ακούγεται μουσική από ένα τύμπανο». Αντιλαμβάνεται δηλαδή το δομικό αυτό στοιχείο ως ηχητικό γεγονός και όχι ως μουσικογενές αντικείμενο. Το ίδιο μπορεί να συμβεί σε έναν ακροατή που ακούει μέσα σε ένα έργο ένα είδος μουσικής με το οποίο δεν είναι εξοικειωμένος, για παράδειγμα σε έναν δυτικό ακροατή σε επαφή με την ασιατική παραδοσιακή μουσική. Αλλά και στο παράδειγμα που εξετάζουμε ο ακροατής που έχει ικανότητα κατανόησης της σύγχρονης μουσικής μπορεί κάλλιστα να κατανοήσει αυτό το απόσπασμα με έναν καθαρά μουσικογενή τρόπο. Επομένως, υπάρχει αρκετή δυσκολία, όταν εισάγουμε στην εξίσωσή μας τον παράγοντα της ικανότητας κατανόησης του ακροατή.



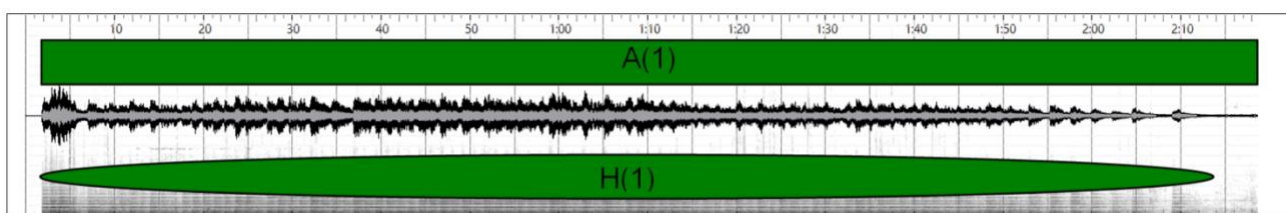
Σχήμα 9.24 Αναπαράσταση της μουσικής διάστασης που τοποθετείται στο αναφορικό ή στο μουσικογενές επίπεδο (1 ή 2) ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.26](#), Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 17'54''-20'28''). Κάτω σημειώνεται η ηχητική ροή των τυμπάνων, στη μέση το drone της ορχήστρας και επάνω οι διάφορες φωνές, που όπως είδαμε στο ηχητικό παράδειγμα 9.19 τοποθετούνται στο μουσικογενές επίπεδο.

Η μουσική διάσταση και η διάσταση της ανθρώπινης φωνής γενικά είναι δύσκολο να καταλήξουμε αν ταυτοποιούνται, λόγω έλλειψης ικανότητας κατανόησης, στο αναφορικό επίπεδο με σαφήνεια και για ένα ικανό να μετρηθεί ποσοστό ακροατών. Οι πιο σαφείς περιπτώσεις, επομένως, κατά τις οποίες ταυτοποιούμε αυτές τις δύο διαστάσεις στο αναφορικό επίπεδο είναι όταν υπάρχει μια σαφής πρόθεση από μέρους του συνθέτη για μια τέτοια ταυτοποίηση. Αυτό συμβαίνει όταν έχουμε ενσωμάτωση αυτών των διαστάσεων μέσα σε ένα ηχοτοπίο (δηλαδή ανάμιξη τους με την ηχοπλαισίωση) ή όταν σκόπιμα έχουμε μη κατανοητές -για τα δεδομένα της καθιερωμένης σε κάθε διάσταση γλώσσας- αρθρώσεις, μέσα από την ανάμιξη τους με άλλα δομικά στοιχεία ή την συντακτική ελλειπτικότητά τους, κάτι που οδηγεί τον ακροατή από τη νοηματοδότηση μέσω απόδοσης γλωσσικών σημασιών ή μουσικογενών ιδιοτήτων στη νοηματοδότηση μέσω της αναγνώρισης της πηγής ή αιτίας των ήχων (μια φωνή, ένα μουσικό όργανο κλπ.).

Τα επόμενα δύο παραδείγματα μαρτυρούν τη χρήση της ηχοπλαισίωσης με αναφορικό τρόπο, δηλαδή ζητούν από τον ακροατή να κατανοήσει το έργο μέσα από την αναγνώριση της αιτίας-πηγής των ήχων. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.27](#) (Jean-François Denis, *4 Images*, 1990, 1'40''-2'55'') έχουμε την ηχογράφηση ενός ηχοτοπίου βροχής, το οποίο έχει «ειδικό» νόημα, δηλαδή μια βροχή, αλλά χωρίς συγκεκριμένη ταυτότητα, αλλά οι επιφάνειες που ακούγονται ρέπουν προς το «γενικό», δεν μπορούμε δηλαδή να γνωρίζουμε ακριβώς τα αντικείμενα πάνω στα οποία πέφτει η βροχή παρά μόνο τη γενική φύση τους. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.28](#) αντίθετα (Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 22'39''-24'58'') έχουμε την περίπτωση του «μοναδικού» νοήματος, καθώς αυτό που πρέπει να κατανοήσει ο ακροατής είναι ότι ακούει ένα πολύ σημαντικό ηχόσημο της Βιέννης και συγκεκριμένα τις καμπάνες του καθεδρικού του Αγίου Στεφάνου το μεσημέρι. Και στις δύο περιπτώσεις πάντως τα δομικά στοιχεία της διάστασης της ηχοπλαισίωσης ταυτοποιούνται ως ηχητικά γεγονότα.



Σχήμα 9.25 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.27](#), Jean-François Denis, *4 Images*, 1990, 1'40''-2'55'').



Σχήμα 9.26 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.28](#), Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 22'39''-24'58''). Σημειώνεται, επίσης, και η διάσταση της ανθρώπινης φωνής, που τοποθετείται και αυτή στο αναφορικό επίπεδο, καθώς πρόκειται για ένα πλήθος, του οποίου δεν κατανοούμε τις συζητήσεις.

Επίσης, παρότι στο αναφορικό επίπεδο δεν έχουμε την άρθρωση αφηρημένων εννοιών, όπως είχαμε στο σημασιολογικό, υπάρχει η δυνατότητα σε μία τάξη συμπαραδήλωσης τα ηχητικά γεγονότα να λειτουργήσουν συμβολικά. Πρόκειται όμως για μια επιπλέον νοηματοδότηση, που ενέχει τον πολιτισμικό και υποκειμενικό παράγοντα, συνεπώς δεν μας βοηθά στην ανάλυση στην παρούσα φάση (βλ. Κεφάλαιο 10).

9.3.5 Αναγωγικό επίπεδο (0)

Ως *αναγωγικό (reduced)* ορίζουμε το επίπεδο στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα χωρίς σημααινόμενα. Ο ήχος γίνεται αυτόνομο αντικείμενο, το *ηχητικό αντικείμενο*. Εδώ μπορούν να συμπεριληφθούν και οι τρεις *αφηγηματικές διαστάσεις*, αρκεί να μην υπάρχει αναφορικότητα. «Η αναγωγική ακρόαση παίρνει τον ήχο -λεκτικό, εκτελεσμένο σε μουσικό όργανο, θορύβους ή στιδήποτε- ως καθεαυτό το αντικείμενο για παρατήρηση, παρά ως τον φορέα για κάτι άλλο» (Chion 1994: 29).

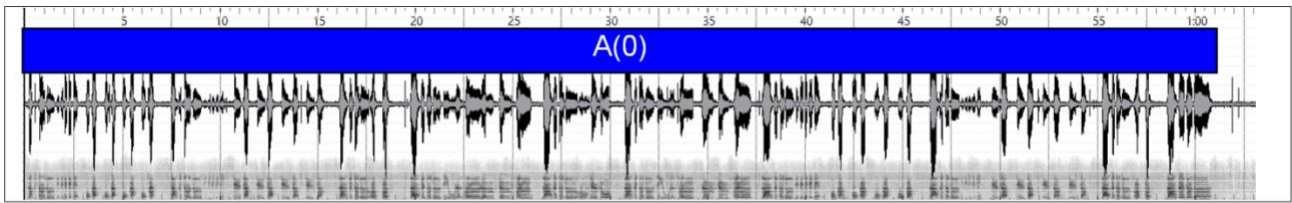
Για να ταυτοποιηθεί ένα δομικό στοιχείο ως *ηχητικό αντικείμενο* θα πρέπει να συμβαδίζει με την ανάλογη «στάση ακρόασης, που συνίσταται στην ακρόαση του ήχου *καθεαυτού* [...] αφαιρώντας την πραγματική ή υποτιθέμενη πηγή του και τη σημασία που μπορεί να μεταφέρει» (Chion 1983: 33). Αυτό απαιτεί «μια βαθιά ακρόαση, μια εμπύθιση μέσα και εντός του ηχητικού υλικού» (López 2004: 87). Σύμφωνα με τον Schaeffer, το «ηχητικό αντικείμενο είναι το σημείο συνάντησης μιας ακουστικής πράξης και μιας ακροαματικής πρόθεσης» (Schaeffer 1966: 271, όπως αναφέρεται στο Chion 1983: 30).

Για να επιτευχθεί, ωστόσο, η *αναγωγική ακρόαση*, θα πρέπει ο ακροατής να εφαρμόσει αυτό που ονομάζουμε φαινομενολογική *αναγωγή (εποχή-epoché)*. Ο Schaeffer είναι ξεκάθαρος όσον αφορά σε αυτή τη διαδικασία: «η αναγωγική ακρόαση δεν μπορεί να εξασκηθεί μονομιάς· για να την κατορθώσουμε πρέπει να περάσουμε ασκήσεις *απεξάρτησης (deconditioning)* ώστε να αντιληφθούμε τα “αναφορικά” μας αντανakλαστικά ακοής και να μπορέσουμε να τα “*αναστείλουμε*”» (Schaeffer 1966: 270, όπως αναφέρεται στο Chion 1983: 33). Η επαναλαμβανόμενη ακρόαση ενός ηχητικού αποσπάσματος, που συνιστά το εν δυνάμει *ηχητικό αντικείμενο*, βοηθά στην αναστολή αυτών των ανακλαστικών, δηλαδή στην απομόνωση της όποιας αναφορικότητας ή σημασίας προσπαθεί να δώσει ο ακροατής σε ένα δομικό στοιχείο.

Πράγματι, αν και η περιέργεια για τις αιτίες παραμένει στην ακουσματική ακρόαση [...], η επανάληψη του ηχογραφημένου σήματος μπορεί ενδεχομένως να «εξαντλήσει» αυτή την περιέργεια και λίγο λίγο να επιβάλλει «το *ηχητικό αντικείμενο ως μια αντίληψη άξια ακρόασης από μόνη της* (Schaeffer 1966: 94)», αποκαλύπτοντάς μας όλο του τον πλούτο. (Chion 1983: 19)

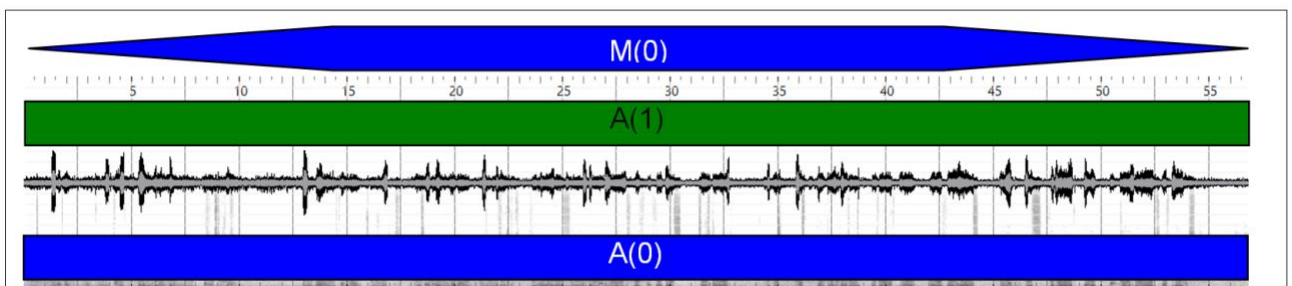
Σύμφωνα με τα παραπάνω, το *αναγωγικό επίπεδο* μοιάζει ασύμβατο με τη ραδιοφωνική ακρόαση, η οποία έχει το στοιχείο της μοναδικότητας, δεν μπορεί δηλαδή ο ακροατής να επαναλάβει το ραδιοφωνικό έργο, όπως θα έκανε σε ένα αρχείο ήχου. Ωστόσο, δεν πρέπει να συγχέουμε τις *ασκήσεις* που μας οδηγούν στην *αναγωγική ακρόαση*, με τις υπόλοιπες τεχνικές που μπορεί να χρησιμοποιήσει ένας συνθέτης για να τοποθετήσει το υλικό του στο *αναγωγικό επίπεδο*. Εν τέλει, θα δείξουμε παρακάτω με παραδείγματα από την εργογραφία, ότι στη ραδιοφωνική τέχνη μπορούν να υπάρξουν *ηχητικά αντικείμενα* με την έννοια της απουσίας απόδοσης *δεικτικής ή συμβολικής* (με την έννοια της χρήσης μιας οικείας «γλώσσας») σημασίας στα δομικά στοιχεία ενός έργου από μέρους του συνθέτη. Αυτή η συνθετική πρόθεση μπορεί με τις κατάλληλες σχέσεις μεταξύ δομικών στοιχείων (την αφηγηματική οργάνωση, που μπορεί να περιλαμβάνει την επαναληπτικότητα), αλλά και την *ικανότητα κατανόησης* εκ μέρους του ακροατή, να οδηγήσει στην *κατανόηση του ηχητικού αντικείμενου* ως τέτοιου από τον συγκεκριμένο ακροατή. Με άλλα λόγια, σε μια ακροαματική πρόθεση που στοχεύει στο ίδιο το *ηχητικό αντικείμενο* αυτό καθαυτό και τις ιδιότητές του παρά σε κάποια φυσική πηγή από την οποία θα μπορούσε να προέρχεται.

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 9.29](#) (Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1922, 0'00''-1'03'') αποτελεί ουσιαστικά μια εμβληματική χρήση της *διάστασης της ανθρώπινης φωνής* ως καθαρού ήχου. Τα δομικά στοιχεία, επομένως, είναι αποστερημένα από τη σημασιολογική αναφορά τους και λειτουργούν ως *ηχητικά αντικείμενα*. Αυτό δηλαδή που έχει σημασία στο παρόν απόσπασμα (και στο έργο συνολικότερα) είναι η επικέντρωση στα φωνηματικά χαρακτηριστικά της άρθρωσης ως ιδιαίτερες ποιότητες του ήχου (**Σχήμα 9.27**).



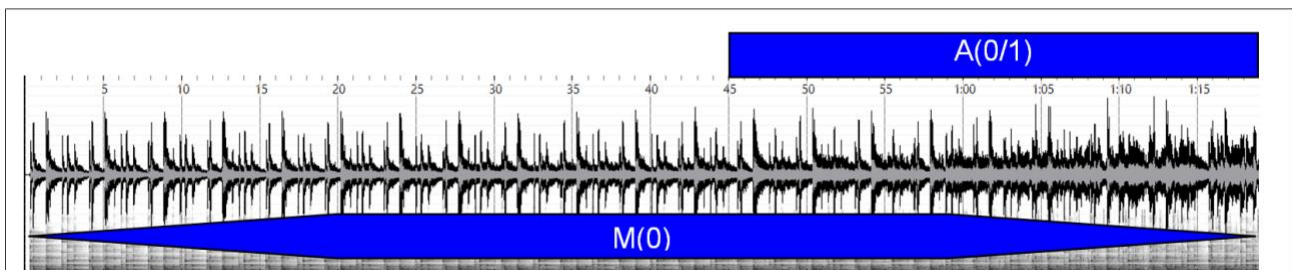
Σχήμα 9.27 Αναπαράσταση της διάστασης της ανθρώπινης φωνής στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.29](#), Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1922, 0'00''-1'03'').

Παρόμοιο παράδειγμα αποτελεί και το [Ηχητικό Παράδειγμα 9.30](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 12'31''-13'28''), στο οποίο συνυπάρχουν τρεις ηχητικές ροές, δύο στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής και μία μουσική. Αυτή που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η ηχητική ροή της ανθρώπινης φωνής, που βρίσκεται στο προσκήνιο και συγκροτείται από φωνήματα. Η οργάνωση αυτή του υλικού της ανθρώπινης φωνής, σε συνδυασμό με τις άλλες ηχητικές ροές, κατευθύνει τον ακροατή μακριά από τις σημασιολογικές αναφορές ή αναφορές σε αιτία-πηγή, επομένως κοντά σε αυτό που προηγουμένως περιγράψαμε ως αναγωγικό επίπεδο. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η ανθρώπινη φωνή αποτελεί έναν πολύ ισχυρό δείκτη για τον ακροατή, συνεπώς είναι πολύ δύσκολο στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής να περάσουμε στο καθαρά αναγωγικό επίπεδο, διαγράφοντας εντελώς την αναφορικότητα του δομικού στοιχείου (Σχήμα 9.28).



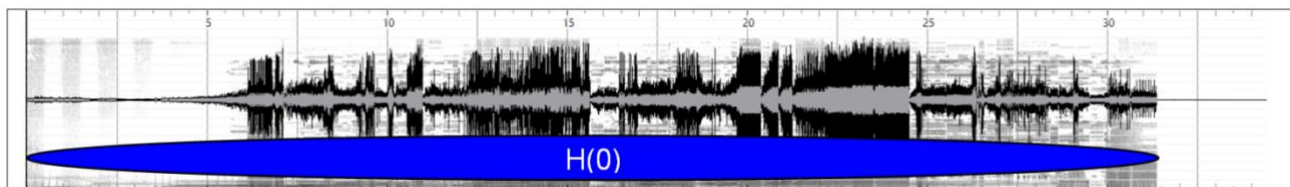
Σχήμα 9.28 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής στο αναγωγικό επίπεδο (κάτω). Σημειώνονται, επίσης, η δεύτερη ηχητική ροή ανθρώπινης φωνής στο αναφορικό επίπεδο (οι ομιλίες στο υπόβαθρο) και η μουσική διάσταση στο αναγωγικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.30](#), Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 12'31''-13'28'').

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 9.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*, DiffusionFM 91.9, Radia Show 745, 2019, 15'45''-17'04'') αποτελεί την περίπτωση κατά την οποία η μουσική διάσταση μπορεί να τοποθετηθεί στο αναγωγικό επίπεδο. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της συνεχούς επανάληψης της συγκεκριμένης φράσης, κάτι που δίνει τη δυνατότητα στον ακροατή να κάνει αναγωγική ακρόαση και να την αντιληφθεί ως ηχητικό αντικείμενο, κατευθύνοντας την προσοχή του μακριά από το μουσικογενές και το αναφορικό επίπεδο, προς τους ήχους καθεαυτούς και τις ποιότητές τους.



Σχήμα 9.29 Αναπαράσταση της μουσικής διάστασης στο αναγωγικό επίπεδο. Σημειώνεται, επίσης, η ανθρώπινη φωνή που τοποθετείται στο αναγωγικό ή αναφορικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.31](#), Jon Panther, *A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*, 2019, 15'45''-17'04'').

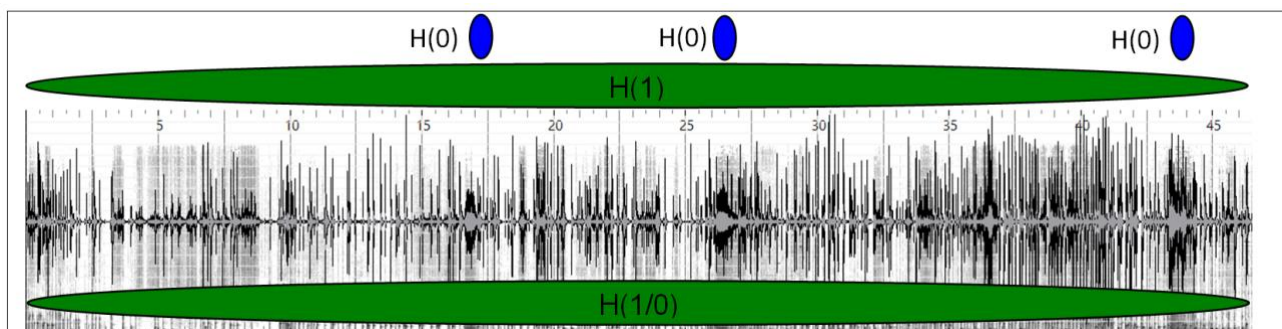
Το [Ηχητικό Παράδειγμα 9.32](#), τέλος, (Luca Piraro, *A matter of water?*, Radio ARA, Radia Show 748, 2019, 12'28''-13'02'') αποτελεί μια συνήθη χρήση της *διάστασης* της ηχοπλαισίωσης ως ηχητικού αντικειμένου. Ο ακροατής χωρίς την ύπαρξη κάποιας σαφούς αιτίας-πηγής και χωρίς κάποιο σημασιολογικό περιεχόμενο κατευθύνει την προσοχή του στα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά των δομικών στοιχείων.



Σχήμα 9.30 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης στο αναγωγικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.32](#), Luca Piraro, *A matter of water?*, 2019, 12'28''-13'02'').

Ωστόσο, κατά τη διαδικασία της ανάλυσης, η επιλογή του αναφορικού ή του αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας για ένα δεδομένο δομικό στοιχείο ή ακολουθία, είναι συνάρτηση και άλλων παραγόντων, όπως για παράδειγμα του επιπέδου σημασιοδοτικότητας άλλων αφηγηματικών διαστάσεων που έχουν προηγηθεί, που έπονται ή ακούγονται ταυτόχρονα. Επίσης, η επιλογή του αναφορικού έναντι του αναγωγικού έχει να κάνει με τη λεπτή γραμμή μεταξύ των «υποτιθέμενων πηγών», τις οποίες ο ακροατής φαντάζεται ότι υπάρχουν (αναφορικό επίπεδο) και της «έλλειψης πρόθεσης για νοηματοδότηση μέσω της αναζήτησης της πηγής του ήχου», δηλαδή της κατάστασης εκείνης, στην οποία ο ακροατής επικεντρώνεται μόνο στα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά ενός ήχου.

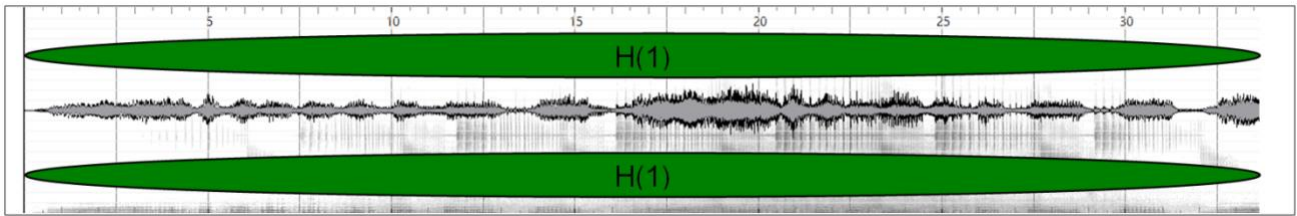
Για παράδειγμα, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 9.33](#) (Dan Wilson, *Corrosion Suite*, Resonance FM, Radia Show 001, 2005, 30'21''-31'07'') και συγκεκριμένα στους ήχους που μοιάζουν με «μπουκάλια» ή «κυγρά», ο ακροατής μπορεί να φανταστεί μια υποτιθέμενη πηγή ή τη γενική φύση της ηχητικής πηγής του δομικού στοιχείου υπό εξέταση, επομένως θα το τοποθετήσει στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Σε αυτό συνηγορούν και άλλοι ήχοι καθαρά αναφορικοί, που ακούγονται ταυτόχρονα υπό τη μορφή ενός «σειστρου». Αν παρόλα αυτά τοποθετήσουμε το δομικό στοιχείο στο γενικότερο πλαίσιο του έργου, τότε το πιθανότερο είναι να προχωρήσουμε σε νοηματοδότηση του δομικού στοιχείου στο αναγωγικό επίπεδο, ακριβώς επειδή στο ίδιο επίπεδο βρίσκονται και τα προηγούμενα και επόμενα δομικά στοιχεία.



Σχήμα 9.31 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης σε αναφορικό ή αναγωγικό επίπεδο (1/0) ανάλογα με την προοπτική που έχουμε του έργου ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.33](#), Dan Wilson, *Corrosion Suite*, 2005, 30'21''-31'07''). Σημειώνεται, επίσης, η αναφορική ηχητική ροή («σειστρου») και οι διάφοροι άλλοι αναγωγικοί θόρυβοι.

Επίσης, στο παράδειγμα [Ηχητικό Παράδειγμα 9.34](#) (Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0'00''-0'34''), παρ' ότι ακούμε δομικά στοιχεία τα οποία έχουν υποστεί επεξεργασία και πιθανότατα αν τα ακούγαμε αυτόνομα θα μπορούσαμε να τα θεωρήσουμε ηχητικά αντικείμενα, δηλαδή θα τα νοηματοδοτούσαμε με βάση τα φασματομορφολογικά τους χαρακτηριστικά, την εσωτερική ρυθμικότητα της ηχοχρωματικής τους εξέλιξης στο χρόνο, αν τα εξετάσουμε συνολικά στο ραδιοφωνικό έργο, θα διαπιστώσουμε ότι είναι φανταστικά μεν δομικά στοιχεία, τα οποία όμως καλούνται να νοηματοδοτηθούν με αναφορικό τρόπο ως ηχητικά γεγονότα, ως ήχοι ενός «φανταστικού ηχοτοπίου». Παρά την τεχνητή τους παραγωγή, τα δομικά στοιχεία θα

τοποθετηθούν στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, γιατί οι ακροατές καλούνται να αναγνωρίσουν σε αυτά έστω και φανταστικές πηγές ή αιτίες παραγωγής ήχων.



Σχήμα 9.32 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης στο αναφορικό επίπεδο. Σημειώνονται δύο χωριστά δομικά στοιχεία: το «τρίζιμο» και τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.34](#), Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0'00''-0'34'').

Από όλα τα παραπάνω παραδείγματα μπορεί να υποστηριχθεί ότι υπάρχουν περιπτώσεις, στις οποίες ενθαρρύνεται η αναγωγική ακρόαση και είναι αυτές «όπου ο ακροατής μπορεί να επιλέξει να παραβλέψει τις αιτιακές αναφορές των ήχων (όταν οι αιτιακές αναφορές φέρουν μικρότερο βάρος) και να εμπλακεί με τις εσωτερικές μορφολογικές ποιότητες του ηχητικού υλικού» (Pasoulas 2011: 67).

9.3.6 Ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας

Πρέπει να επιστημονούμε ότι τα τέσσερα επίπεδα σημασιοδοτικότητας που περιγράφηκαν παραπάνω δεν είναι απλά αφηρημένες κατασκευές, αλλά ένα μοντέλο, το οποίο επιχειρεί να περιγράψει τις διαφορετικές διαδικασίες ακρόασης και νοηματοδότησης του ραδιοφωνικού έργου. Πρέπει, επίσης, να γίνει κατανοητό ότι δεν υπάρχει κάποια σταθερότητα όσον αφορά στην αντίληψη αυτών των επιπέδων στα οποία κατηγοριοποιούνται τα στοιχεία του ραδιοφωνικού έργου από τη μεριά του ακροατή. Στην πραγματικότητα η ακροαματική του πρόθεση περνά από το ένα επίπεδο στο άλλο διαρκώς. Αυτό εξαρτάται βέβαια από την αφηγηματική οργάνωση του έργου, την ικανότητα κατανόησης του ακροατή και γενικότερα το πολιτισμικό υπόβαθρο στο οποίο πραγματοποιείται η ακρόαση. Υπάρχει ωστόσο πάντα μια κυρίαρχη πρόθεση κατ' αρχάς από τον συνθέτη και στη συνέχεια από τον ακροατή που υποδεικνύει ένα υπερισχύον επίπεδο σημασιοδοτικότητας· δηλαδή μέσα στην πολυεπίπεδη αυτή διαδικασία ένα από αυτά τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας τελικά είναι επικρατέστερο.

Το πρόβλημα που προκύπτει είναι αν τα επίπεδα που εξετάσαμε αποτελούν ένα συνεχές ή όχι. Αυτό έχει απασχολήσει και τους θεωρητικούς της ηλεκτροακουστικής μουσικής όσον αφορά στη διχοτομία αναφορικής και αναγωγικής ακρόασης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Chion, παραθέτοντας τον Schaeffer: «αυτές οι διαφορετικές [ακροαματικές] προθέσεις δεν αποκλείουν απολύτως η μία την άλλη: “Τίποτα δεν μπορεί να σταματήσει έναν ακροατή από το να ποικίλλει” αυτήν την ακροαματική πρόθεση “περνώντας από το ένα σύστημα στο άλλο ή από μια αναγωγική ακρόαση σε μία μη αναγωγική. [...] είναι αυτός ο στροβιλισμός των προθέσεων που δημιουργεί συνδέσεις ή ανταλλαγές πληροφορίας”» (Chion 1983: 30).

Οι Kilpatrick & Stansbie καταλήγουν ότι οι ορισμοί που δίνουν μπορεί να υπονοούν «ότι υπάρχει κάποιο είδος συνεχούς με τους αναφορικούς ήχους στη μία άκρη και τους μη αναφορικούς ήχους στην άλλη. Ωστόσο, αυτό δεν είναι σωστό. Σε μια δεδομένη στιγμή, επιλέγουμε να εμπλακούμε είτε σε αναγωγική ακρόαση ή σε άμεση, φυσική ακρόαση. Ως αποτέλεσμα, τα ακουσματικά ηχητικά υλικά δεν είναι σε καμία άκρη του συνεχούς, (δυνητικά) επικαλύπτονται» (Kilpatrick & Stansbie 2011: 57).

Στο ραδιοφωνικό έργο, όπου μπορεί να έχουμε και ταυτόχρονες ηχητικές ροές από διαφορετικές αφηγηματικές διαστάσεις, δηλαδή ένα επιπλέον στοιχείο πολυπλοκότητας στη διαστρωμάτωση, συνεπώς και στην ακρόαση, είναι δεδομένο ότι θα υπάρχει κάποιου είδους συνέχεια, όσον αφορά στην απώλεια σημασιοδοτικότητας. Είναι εξάλλου κάτι το οποίο είδαμε και στα ηχητικά παραδείγματα που εξετάσαμε. Έχει διαφορετική διαβάθμιση το σημασιολογικό αντικείμενο με πλήρεις συντακτικούς κανόνες ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.16](#)) σε σχέση με αυτό που δεν έχει ([Ηχητικό Παράδειγμα 9.17](#)). Επίσης, είδαμε τις διαφορετικές διαβαθμίσεις του αναφορικού επιπέδου. Παρ' όλες αυτές τις διαβαθμίσεις εντός των επιπέδων, υπάρχουν σαφή όρια που οριοθετούν τα επίπεδα αυτά. Οπότε θα μιλήσουμε για μια διαίρεση στα τέσσερα των επιπέδων σημασιοδοτικότητας.

Αυτό που είναι απαραίτητο για την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου, είναι αυτά τα τέσσερα επίπεδα να ιεραρχηθούν με συγκεκριμένο τρόπο, καθορίζοντας ταυτόχρονα και τις «τιμές» της παραμέτρου που εξετάζουμε. Ο Chion (1994) παρουσιάζει τους τρεις τρόπους ακρόασης με τη σειρά, αιτιώδης, σημασιολογικός και αναγωγικός, χωρίς ωστόσο να τους ιεραρχεί. Εδώ παρουσιάστηκαν με τη σειρά που θα ιεραρχηθούν, δηλαδή ξεκινώντας από το επίπεδο που είναι ικανό να παράγει περισσότερη σημασία ή με άλλα λόγια από το επίπεδο που έχει περισσότερη *σημασιοδοτικότητα*. Επομένως και σύμφωνα με τους ορισμούς που δώσαμε παραπάνω, στην κορυφή τοποθετείται το *σημασιολογικό επίπεδο*, πιο κάτω το *μουσικογενές*, παρακάτω το *αναφορικό* και τελευταίο το *αναγωγικό επίπεδο*.

Η παραπάνω προσέγγιση μάς πληροφορεί ότι όσο πιο ψηλά βρισκόμαστε ιεραρχικά, τόσο πιο εξαρτημένο είναι το δομικό στοιχείο του έργου από κάποιο εξωτερικό σημαινόμενο. Αυτό σημαίνει ότι όσο πιο πολύ ανεβαίνουμε, τόσο περισσότερο εμπλέκεται ο ακροατής στην αναζήτηση αυτών των εξωτερικών σημαινόμενων και απομακρύνεται από τον ήχο καθεαυτού. Η διαφορά φαίνεται ήδη από το πέρασμα από το *αναγωγικό* στο *αναφορικό επίπεδο*:

Ενώ τα ηχητικά αντικείμενα είναι «πραγματικά» και συγκεκριμενοποιημένα, τα αναφορικά αντικείμενα δεν είναι: είναι απλές πιστές αναπαραστάσεις των πραγματικών αντικειμένων. Ως αποτέλεσμα, η ύπαρξή τους εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις σκόπιμες πράξεις ενός ακροατή, ο οποίος είναι υποχρεωμένος να συγκεκριμενοποιεί, ή να συμπληρώνει διάφορα, ακαθόριστα, στοιχεία προκειμένου να ταυτοποιήσει το αναφορικό αντικείμενο. (Kilpatrick & Stansbie 2011: 56)

Επομένως, όσο ανεβαίνουμε ιεραρχικά ο ακροατής έχει την ανάγκη ενός συστήματος αποκωδικοποίησης του σημαινόμενου. Χρησιμοποιώντας την ορολογία των φαινομενολογικών κατηγοριών εμπειρίας του Peirce, αυτό μεταφράζεται σε μια αντιστοιχία των τριών κατηγοριών με τα τέσσερα επίπεδα, συνεξετάζοντας όμως το *σημασιολογικό* και το *μουσικογενές* στη βάση της χρήσης μιας «συμβολικής» γλώσσας. Το *σημασιολογικό*, λοιπόν, και το *μουσικογενές* αντιστοιχούν σε αυτό που ο Peirce ονομάζει “thirdness”, που είναι το επίπεδο του «νόμου», και του *ερμηνεύματος* (*interpretant*), δηλαδή του νου και της αναπαράστασης μέσω ερμηνείας. Το *αναφορικό επίπεδο* αντιστοιχεί στο “secondness”, που είναι το επίπεδο της «σχέσης» και του *αντικειμένου* (*object*), δηλαδή της πραγματικότητας, της «εμπειρίας της προσπάθειας που προκαθορίζεται από την ιδέα ενός σκοπού». Τέλος, το *αναγωγικό επίπεδο* αντιστοιχεί με το “firstness”, που είναι το επίπεδο της «ποιότητας» και του *αντιπροσωπεύοντος* (*representamen*), δηλαδή των «ποιότητων αισθήματος και των απλών εμφανίσεων» (CP 8.327-8.332, Capeller 2018: 51⁸¹).

Η ίδια τριαδικότητα μπορεί να εφαρμοστεί κατ’ αναλογία και στα είδη των σημείων, τα οποία αντιστοιχούν σε κάθε επίπεδο. Θα μπορούσαμε να αντιστοιχίσουμε τα *σημασιολογικά* και *μουσικογενή αντικείμενα* με τα *σύμβολα* (*symbols*), τα *ηχητικά γεγονότα* με τους *δείκτες* (*indices*) και τα *ηχητικά αντικείμενα* με τις *εικόνες* (*icons*). Και πάλι εδώ προβάλλει η ιεράρχηση που υποστηρίζουμε, καθώς οι *εικόνες* περιορίζονται στην αναπαράσταση του ήχου καθεαυτού και των ποιότητων του, οι *δείκτες* κατευθύνουν προς μια εξωτερική πηγή-αιτία και τα *σύμβολα* χρησιμοποιούν ένα σύστημα-γλώσσα για να κατευθύνουν προς μια σειρά από αφηρημένες έννοιες και σημασίες.

Μια ακόμα γραμμή υποστήριξης της ιεράρχησης των *επιπέδων σημασιοδοτικότητας* αποτελεί και η άποψη ότι σε κάθε επίπεδο ο ακροατής ενεργοποιεί διαφορετικές διαδικασίες της ακουστικής του μνήμης για να μπορέσει να νοηματοδοτήσει τα δομικά στοιχεία (*ηχητικά αντικείμενα*, *ηχητικά γεγονότα*, *μουσικογενή* ή *σημασιολογικά αντικείμενα*). Τα *σημασιολογικά* και *μουσικογενή αντικείμενα* σχετίζονται με *παραγωγικές* (top-down) διαδικασίες που εμπλέκουν τη μακροπρόθεσμη μνήμη, διότι «αυτό που οι ακροατές αντιλαμβάνονται εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την πρότερη εμπειρία τους» (Snyder 2000: 33). Με άλλα λόγια, απαιτείται η γνώση της συμβολικής γλώσσας εκείνης, μέσω της οποίας θα γίνουν κατανοητά ως *σημασιολογικά* ή *μουσικογενή* αντίστοιχα. Ουσιαστικά, είναι αυτό που ο Truax ονομάζει *ικανότητα κατανόησης* (competence) (Truax 1984: 48-51). Τα *ηχητικά αντικείμενα*, αντιθέτως, σχετίζονται με *επαγωγικές* (bottom-up) διαδικασίες. «Βασικά χαρακτηριστικά, όπως η συχνότητα, το πλάτος και τα όρια όπου τα γεγονότα αρχίζουν και τελειώνουν, ανιχνεύονται στο πρωιμότατο στάδιο της επεξεργασίας, την εξαγωγή χαρακτηριστικών, το οποίο εξάγει ίχνη (cues), που στη συνέχεια μπορούν να αναγνωριστούν από την επεξεργασία στα πιο υψηλά επίπεδα (μακροπρόθεσμη μνήμη)» (Snyder 2000: 32). Τα *ηχητικά γεγονότα* που βρίσκονται κάπου ανάμεσα σχετίζονται

⁸¹ Ο Capeller βασίζεται στον Santaella (2005: 85-86), ο οποίος έχει επίσης ως αφετηρία του την ιεράρχηση των τριών τύπων ακρόασης του Chion (βλ. Capeller 2018: 49).

και αυτά με διαδικασίες καθοδηγούμενες από «νοητικά σχήματα» (schema-driven), αλλά αφορούν περισσότερο στις ακουστικές κατηγορίες που σχηματίζονται και συσσωρεύονται στη μακροπρόθεσμη μνήμη από τις εμπειρίες του ακροατή από τις πρώτες ήδη στιγμές της ζωής του, παρά σε εμπειρίες που συνδέονται με κάποιου είδους μάθηση ή κάποιο σύστημα συμβολικής επικοινωνίας (όπως είναι η γλώσσα ή ένα μουσικό σύστημα). Επομένως, από τα παραπάνω, φαίνεται ότι η ιεραρχία η οποία έχουμε δομήσει μπορεί να αποκτήσει μια αναλογία, κατά την οποία στο πάνω μέρος βρίσκονται οι γνωσιακές (cognitive) διαδικασίες και στο κάτω μέρος οι αντιληπτικές (perceptual) διαδικασίες.

Η παραπάνω διαπίστωση μάς οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στο *σημασιολογικό επίπεδο*, όπου δηλαδή ο συνθέτης κάνει τη χρήση μιας συμβολικής γλώσσας οικείας στον ακροατή, υπάρχει καλύτερη ικανότητα από τον τελευταίο να αποκωδικοποιήσει το νόημα που θέλει να επικοινωνήσει ο συνθέτης, απαιτείται όμως μια δεδομένη *ικανότητα κατανόησης*. Για παράδειγμα, δεν μπορώ να αντιληφθώ το νόημα ενός ραδιοφωνικού έργου που στη *διάσταση της ανθρώπινης φωνής* χρησιμοποιεί *σημασιολογικά αντικείμενα* στη γερμανική γλώσσα, όταν δεν γνωρίζω γερμανικά. Με άλλα λόγια, το νόημα-πρόθεση του συνθέτη και το νόημα-ερμηνεία του ακροατή βρίσκονται σε αρκετή απόσταση λόγω των απαιτήσεων σε *ικανότητα κατανόησης* και της δυνατότητας να έχουν οι ακροατές πολλές διαφορετικές *ικανότητες κατανόησης*. Όσο κατεβαίνουμε προς τα κάτω στην ιεράρχησή μας, τόσο μικραίνει η απομάκρυνση μεταξύ των δύο αυτών νοημάτων. Στο *αναφορικό επίπεδο*, η πηγή-αιτία του ήχου μπορεί να μην γίνει απόλυτα κατανοητή από έναν ακροατή, η *ικανότητα κατανόησης* όμως που απαιτείται από αυτόν μπορεί να βρεθεί σε περισσότερους ακροατές: περισσότεροι ακροατές μπορούν να αναγνωρίσουν την πηγή-αιτία των ήχων ενός λιβαδιού της Ολλανδίας από αυτούς που θα καταλάβουν την ολλανδική γλώσσα. Στο *αναγωγικό επίπεδο*, τέλος, η απουσία του κώδικα και η στροφή στο ίδιο το *ηχητικό αντικείμενο*, τον ήχο καθεαυτό, εκμηδενίζει την απόσταση μεταξύ των δύο νοημάτων, καθώς η αντίληψη των ηχητικών ποιοτήτων δεν εμπλέκει κάποιου είδους *ικανότητα κατανόησης* ή μάλλον επιτρέπει και στους ακροατές που δεν έχουν *ικανότητα κατανόησης*, π.χ. της ηλεκτροακουστικής μουσικής, να αντιληφθούν *αναγωγικά* τα δομικά στοιχεία του έργου.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, θα τοποθετήσουμε τα τέσσερα *επίπεδα σημασιοδοτικότητας* σε έναν πίνακα και θα τους δώσουμε και από έναν αριθμό. Ο αριθμός αυτός θα αντιστοιχεί και στην «τιμή» της παραμέτρου του επιπέδου *σημασιοδοτικότητας* που θα δίνουμε σε ένα δεδομένο δομικό στοιχείο (βλ. πίνακα 9.5). Ουσιαστικά, πρόκειται για τους αριθμούς που ήδη έχουμε δώσει στα *επίπεδα σημασιοδοτικότητας* από την αρχή της ενότητας 9.3, αλλά εδώ εξηγήσαμε τον τρόπο με τον οποίο προέκυψαν.

Πίνακας 9.5 *Ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας.*

3	Σημασιολογικό Επίπεδο
2	Μουσικογενές Επίπεδο
1	Αναφορικό Επίπεδο
0	Αναγωγικό Επίπεδο

Η ιεράρχηση αυτή δεν είναι απλά μια αυθαίρετη κατασκευή, αλλά αφορά ουσιαστικά 4 επίπεδα διαστρωμάτωσης των προτεραιοτήτων του προσανατολισμού της αντίληψης του ακροατή προς την αναζήτηση μιας οργάνωσης, ενός κώδικα, που να νοηματοδοτεί με κάποιον τρόπο τα δομικά στοιχεία του έργου. Προηγείται το *σημασιολογικό*, διότι αυτό αναζητά πρώτα ο ακροατής βασισμένος στις προσδοκίες του από το σημασιολογικά προσανατολισμένο καθιερωμένο πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης. Εφ' όσον το *σημασιολογικό* νόημα απουσιάζει, ο ακροατής θα τείνει να αναζητήσει ένα *μουσικογενές*. Με άλλα λόγια, μέσα από ένα περιβάλλον πρόκλησης συγκινησιακής ανταπόκρισης που μπορεί να δημιουργήσει η μουσική. Αν και αυτό απουσιάζει (για τον ακροατή), τότε στρέφεται μόνο στις αιτίες-πηγές των ήχων (*αναφορικό επίπεδο*) και αν και αυτό απουσιάζει, τότε μπορεί να κάνει απρόσκοπτα *αναγωγική* ακρόαση. Συνήθως, λοιπόν, στη *διάσταση της ανθρώπινης φωνής* (Α) υπερισχύει και προηγείται το *σημασιολογικό*, στη *μουσική διάσταση* (Μ) το *μουσικογενές* και στη *διάσταση της ηχοπλαισίωσης* (Η) το *αναφορικό* (εκτός αν σπάνια υπάρχει το *μουσικογενές*). Αυτό βέβαια δεν εμποδίζει, όπως είδαμε, την ύπαρξη του *αναγωγικού*. Η ραδιοφωνική τέχνη, βέβαια, καλείται να υπερβεί το καθιερωμένο πρότυπο ακρόασης και με τους νέους συνδυασμούς που προσφέρει φέρνει τον ακροατή συνεχώς μπροστά σε νέες επιλογές, που στόχο έχουν την αλλαγή του καθιερωμένου προτύπου ακρόασης. Επομένως, η ιεραρχία αυτή, παρότι υπάρχει σε πολλά επίπεδα, αξιοποιείται ή αμφισβητείται ανάλογα με την αφηγηματική οργάνωση του έργου. Θα συναντήσουμε έργα που βασίζονται στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, αλλά και έργα που βασίζονται στο *αναγωγικό επίπεδο*.

Οι ταυτοποιήσεις της αφηγηματικής διάστασης και της σημασιοδοτικότητας μάς οδηγούν ένα βήμα πιο κοντά στην ανάλυση του ραδιοφωνικού έργου, ωστόσο αποτελούν μόνο δύο από τις παραμέτρους της αφηγηματικής οργάνωσης. Για να αντιληφθούμε τη διαδικασία της νοηματοδότησης των δομικών στοιχείων στην πληρότητά της, θα πρέπει πρώτα να εξετάσουμε και τις υπόλοιπες παραμέτρους και με αυτό θα ασχοληθούμε στο επόμενο Κεφάλαιο.

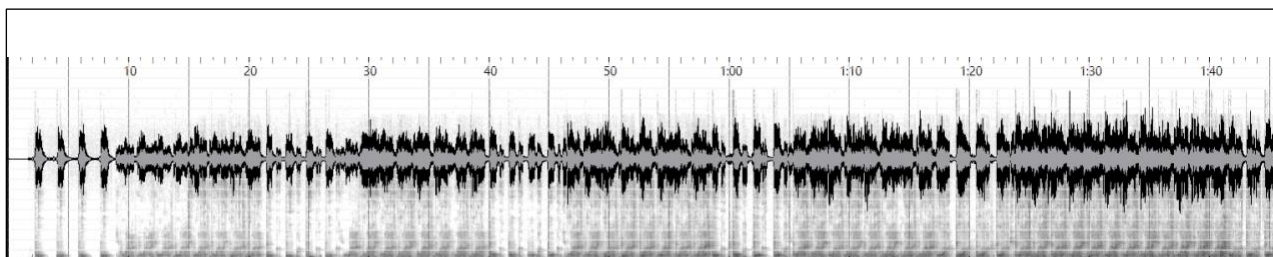
9.4 Ασκήσεις ανάλυσης

Να κάνετε τις παρακάτω ασκήσεις ανάλυσης δομικών στοιχείων από ραδιοφωνικά έργα. Η ανάλυση περιορίζεται στις βασικές έννοιες της αφηγηματικής διάστασης και του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, όπως περιγράφηκαν στο Κεφάλαιο 9.

9.4.1 Άσκηση 1

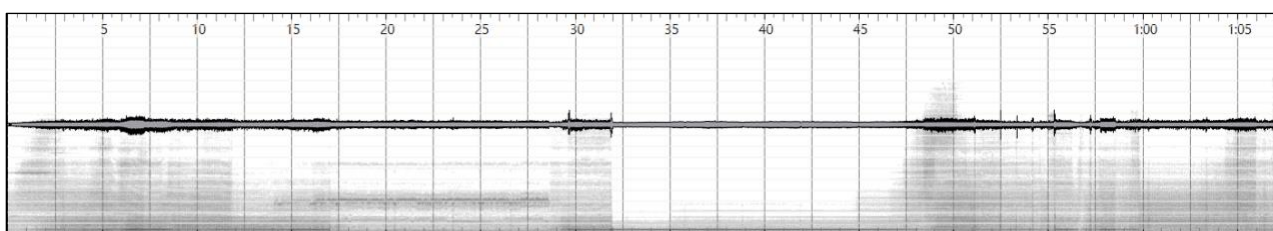
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και, λειτουργώντας ως ακροατές, να βρείτε την αφηγηματική διάσταση και το επίπεδο σημασιοδοτικότητάς τους. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε το σχήμα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τον πίνακα 9.3, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Κάθε ηχητικό παράδειγμα είναι ένα δομικό στοιχείο.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.35](#) (Nuno Pinto and the Hypnotists, *Arquivodu*, 2019, Radia Show 754, 00'30''-02'16'').



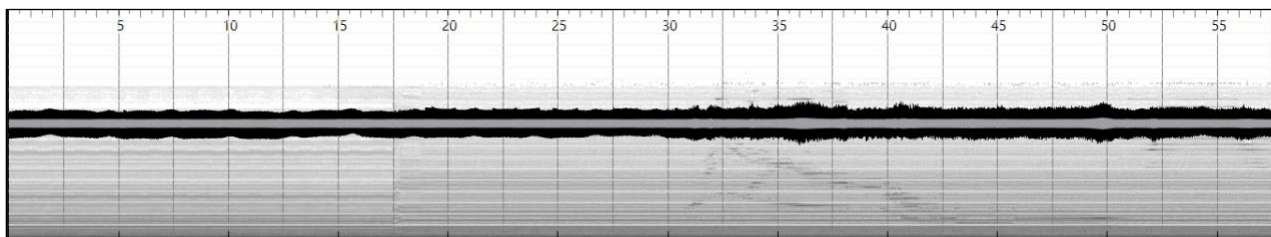
Εικόνα 9.1 Ηχητικό Παράδειγμα 9.35.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.36](#) (Marie Limoujoux, *Paroles Gelées Archive No4*, 2019, Radia Show 762, 7'51''-9'24'').



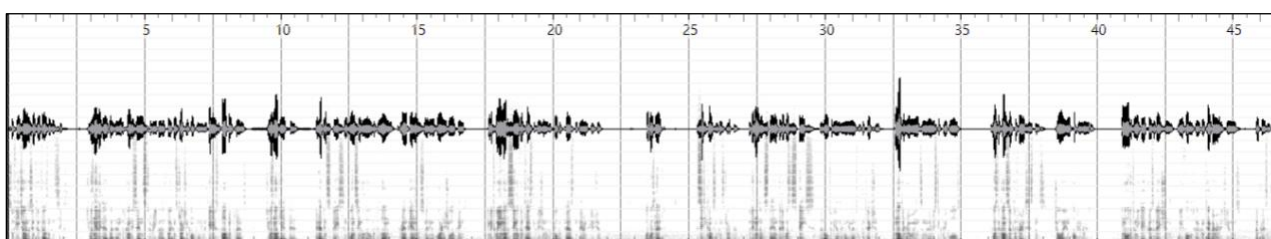
Εικόνα 9.2 Ηχητικό Παράδειγμα 9.36.

- 3) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.37](#) (Francesco Giomi, *Kevlar*, 2020, Radia Show 774, 9'37''-10'35'').



Εικόνα 9.3 Ηχητικό Παράδειγμα 9.37.

- 4) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.38](#) (Lale Rodgarkia-Lale et al., *Sofielseelend*, 2006, Radia Show 056, 01'56''-02'43'').

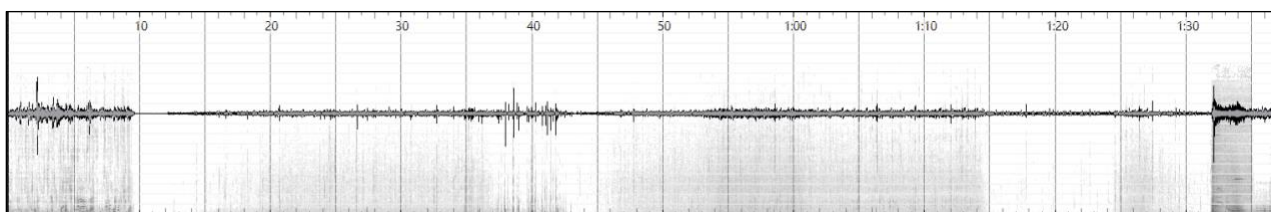


Εικόνα 9.4 Ηχητικό Παράδειγμα 9.38.

9.4.2 Άσκηση 2

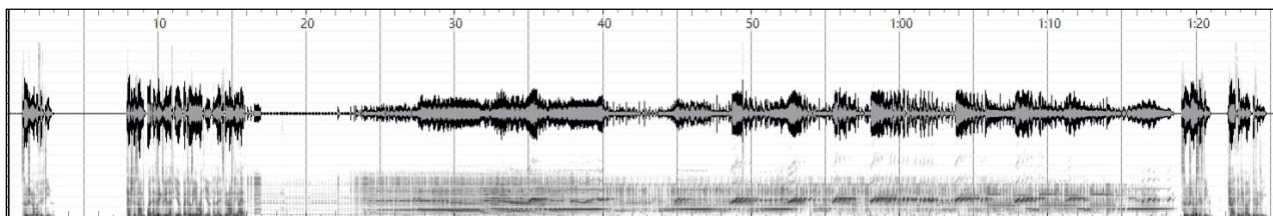
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και, λειτουργώντας ως ακροατές, να βρείτε την αφηγηματική διάσταση και το επίπεδο σημασιοδοτικότητας του αποσπάσματος που αναφέρεται στην αντίστοιχη αγκύλη. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε το σχήμα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τον πίνακα 9.3, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Σε κάθε ηχητικό παράδειγμα απαιτείται η ανάλυση μόνο του δομικού στοιχείου εκείνου που διαρκεί ανάμεσα στους αναγραφόμενους χρόνους.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.39](#) (Juliette Qualizza, *Marge Alpen Adria*, 2019, Radia Show 770, 12'54''-14'32''). [Να αναλυθεί το απόσπασμα 0'15''-1'32''].



Εικόνα 9.5 Ηχητικό Παράδειγμα 9.39.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.40](#) (Ben Dratwicki et al., *Annoised*, 2020, Radia Show 775, 19'04''-20'30'').
[Να αναλυθεί το απόσπασμα 0'16''-1'19''].

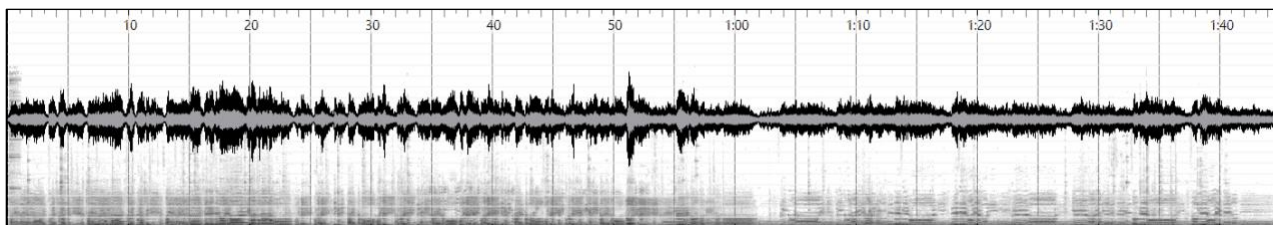


Εικόνα 9.6 Ηχητικό Παράδειγμα 9.40.

9.4.3 Άσκηση 3

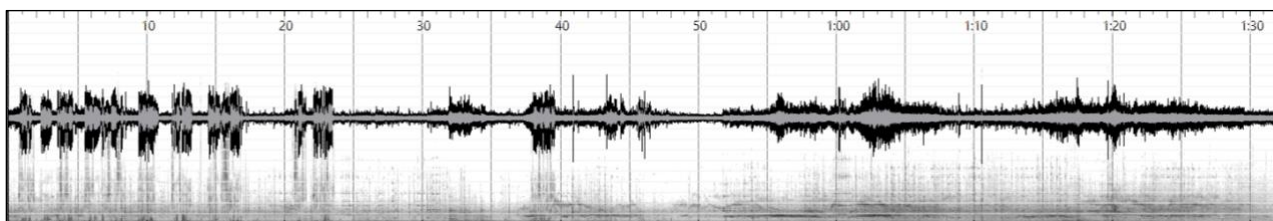
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και, λειτουργώντας ως ακροατές, να βρείτε την αφηγηματική διάσταση και το επίπεδο σημασιοδοτικότητας των δομικών στοιχείων τους. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε τα σχήματα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τον πίνακα 9.3, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Σε κάθε ηχητικό παράδειγμα δίνεται σε παρένθεση το πλήθος των δομικών στοιχείων.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.41](#) (Juliette Qualizza, *Marge Alpen Adria*, 2019, Radia Show 770, 4'47''-6'32'', 2 δομικά στοιχεία)



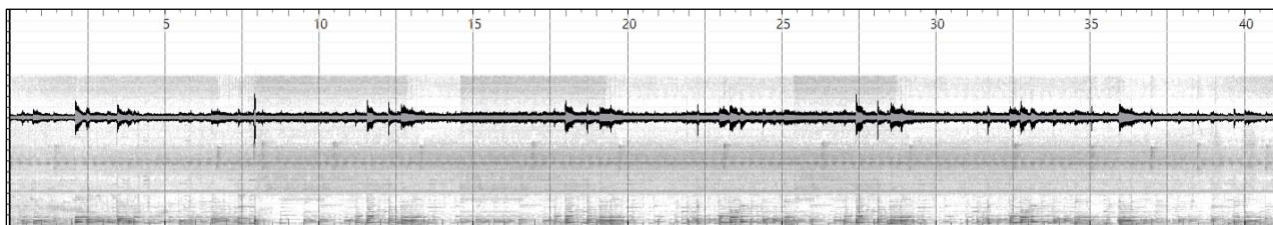
Εικόνα 9.7 Ηχητικό Παράδειγμα 9.41.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.42](#) (Marie Limoujoux, *Paroles Gelées Archive No4*, 2019, Radia Show 762, 7'51''-9'24'', 2 δομικά στοιχεία)



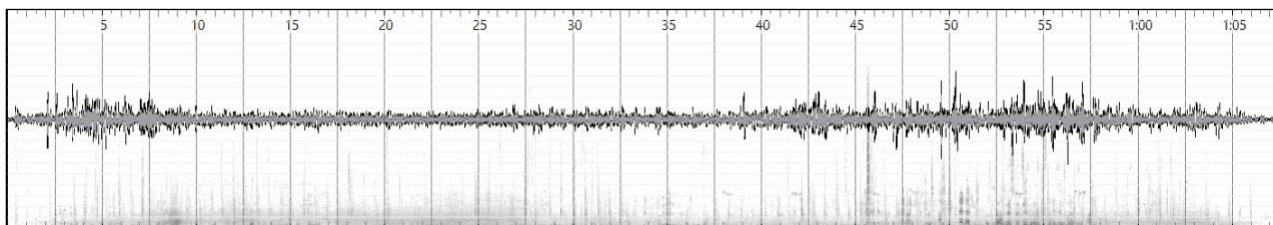
Εικόνα 9.8 Ηχητικό Παράδειγμα 9.42.

- 3) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.43](#) (Radio Papesse, *Benjamin. Sounds along the tramway*, 2019, Radia Show 758, 6'00''-6'41'', 2 δομικά στοιχεία)



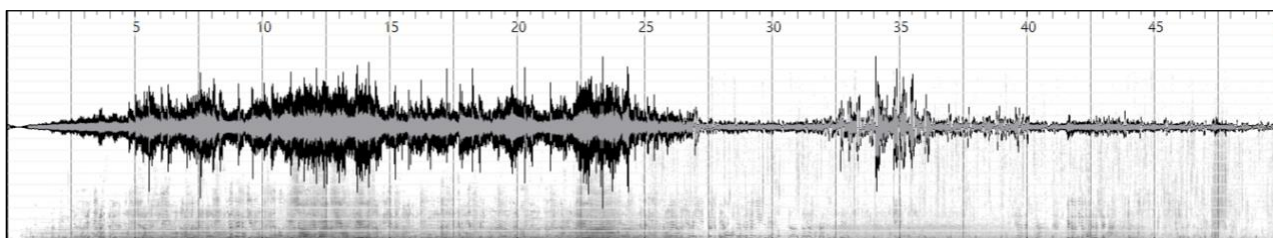
Εικόνα 9.9 Ηχητικό Παράδειγμα 9.43.

- 4) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.44](#) (Juliette Qualizza, *Marge Alpen Adria*, 2019, Radia Show 770, 9'26''-10'34'', 2 δομικά στοιχεία)



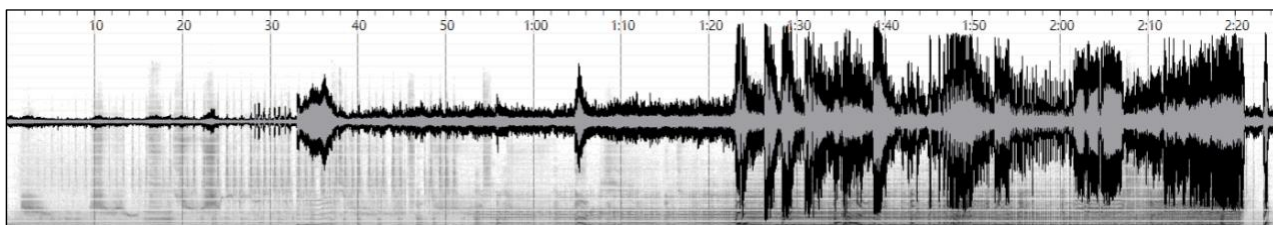
Εικόνα 9.10 Ηχητικό Παράδειγμα 9.44.

- 5) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.45](#) (Juliette Qualizza, *Marge Alpen Adria*, 2019, Radia Show 770, 11'57''-12'47'', 3 δομικά στοιχεία)



Εικόνα 9.11 Ηχητικό Παράδειγμα 9.45.

- 6) [Ηχητικό Παράδειγμα 9.46](#) (Suzy Vincens, *Tksitevy*, 2014, Radia Show 482, 3'00''-5'30'', 3 δομικά στοιχεία)



Εικόνα 9.12 Ηχητικό Παράδειγμα 9.46.

Ασκήσεις σύνθεσης

Να συνθέσετε σύντομα ραδιοφωνικά έργα αξιοποιώντας τις παραμέτρους της *αφηγηματικής διάστασης* και του *επιπέδου σημασιοδοτικότητας*, καθώς και τις γνώσεις και εμπειρίες σας από τον ιστορικό κορμό της ραδιοφωνικής τέχνης που παρουσιάστηκε στα Κεφάλαια 3 ως 8.

Άσκηση 1

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο (μινιατούρα), που να επιτελείται μόνο στην *αφηγηματική διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής*. Να αξιοποιήσετε το *σημασιολογικό*, το *μουσικογενές* και το *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Άσκηση 2

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο (μινιατούρα), που να επιτελείται στις *αφηγηματικές διαστάσεις* της *ανθρώπινης φωνής* και της *ηχοπλαισίωσης*. Η *ανθρώπινη φωνή* να βρίσκεται στο *σημασιολογικό επίπεδο* και η *ηχοπλαισίωση* στο *αναφορικό* ή/και το *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Άσκηση 3

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο αποκλειστικά στο *αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Άσκηση 4

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο αποκλειστικά στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Άσκηση 5

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο αξιοποιώντας όλες τις *αφηγηματικές διαστάσεις*, με την προϋπόθεση ότι η *μουσική* δεν θα τοποθετείται στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Άσκηση 6

Να συνθέσετε ένα έργο με δύο μέρη, τα οποία θα διαχωρίζονται από αλλαγές στην αξιοποίηση των *αφηγηματικών διαστάσεων* και των *επιπέδων σημασιοδοτικότητας*.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Adorno, Theodor. (1993). A Social Critique of Radio Music. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Andean, James. (2016). Narrative Modes in Acousmatic Music. *Organised Sound* 21(3): 192-203.
- Arnfield, Simon et al. (1995). [Emotional Stress and Speech Tempo Variation. *Speech Under Stress. ESCA/NATO Tutorial and Research Workshop. Lisbon, Portugal: 13-15.*](#)
- Arnheim, Rudolf. (1936). *Radio*. London: Faber & Faber.
- Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. Μτφρ. Lavers, Annette. New York: The Noonday Press.
- Bausch, Kennet C. (2001). *The Emerging Consensus in Social Systems Theory*. New York: Springer Science+Business Media.
- Bell, Alice. (2006). Book Reviews: Narrative Across Media: The Languages of Storytelling edited by Marie-Laure Ryan, 2004. *Language and Literature* 15(4): 399-402.
- Bernaerts, Lars. (2016). Voice and Sound in the Anti-Narrative Radio Play. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Böhme-Mehner, Tatjana. (2007). [Language as Material – Language as Communication: “Words” and “Texts” in Electroacoustic Music. *Proceedings of the Electroacoustic Music Network Conference: The ‘Languages’ of EElectroacoustic Music. Leicester.*](#)
- Γαλανόπουλος, Σπύρος & Μνιέστρης, Ανδρέας. (2020). Προς Ένα Μοντέλο Ηχοκεντρικής/Ακουοκεντρικής Ανάλυσης της Ραδιοφωνικής Τέχνης. Στο *Πρακτικά 5^{ου} Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Καλαμάτα-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας-Διεύθυνση Π.Ε. Μεσσηνίας.
- Capeller, Ivan. (2018). [Sounds, Signs and Hearing: Towards a Semiotics of the Audible Field. *Athens Journal of Philology* 5 \(1\): 45-60.](#)
- Chion, Michel. (1983). *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*. Paris: Buchet/Chastel.
- Chion, Michel. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Μτφρ. Gorbman, Claudia. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel. (2009). [Guide to Sound Objects. Μτφρ. Dack, John & North, Christine.](#)
- 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.
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Eco, Umberto. (1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Emmerson, Simon. (1986). The Relation of Language to Materials. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan.
- Fludernik, Monika. (1996). *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge.
- Freire, Sérgio. (2003). Early Musical Impressions from Both Sides of the Loudspeaker. *Leonardo Music Journal* 13: 67-71.
- Glandien, Kersten. (2000). Art on Air: A Profile of New Radio Art. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate.
- Hagelüken, Andreas. (2006). Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio – an Examination of the Historical Conditions in Germany. *World New Music Magazine* 16: 90-102.

- Huwiler, Elke. (2005). Storytelling by Sound: A Theoretical Frame for Radio Drama Analysis. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media* 3(1): 45-59.
- Huwiler, Elke. (2016). A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Jakobson, Roman. (1987). *Language in Literature*. Cambridge MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson, Roman. (1998). *Δοκίμια για τη Γλώσσα της Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Μπερλής, Άρης. Εστία.
- Jentschke, Sebastian. (2016). The Relationship Between Music and Language. Στο Hallam, Susan et al. (επιμ.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Kilpatrick, Stephen & Stansbie, Adam. (2011). Materialising Time and Space within Acousmatic Music. *L' Espace du Son III – LIEN VI*: 55-62.
- Landy, Leigh. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Lee, Daniel. (2000). The Society of Society: The Grand Finale of Niklas Luhmann. *Sociological Theory* 18: 320-330.
- López, Francisco. (2004). Profound Listening and Environmental Sound Matter. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.
- Luhmann, Niklas. (1995). *Social Systems*. Μτφρ. Knodt, Eva M. Stanford CA: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas. (2000). *Art as a Social System*. Μτφρ. Knodt, Eva M. Stanford CA: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas. (2003). *Η Πραγματικότητα των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*. Μτφρ. Ζέρη, Πέρσα. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Lutostański, Bartosz. (2016). A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- ΜακΚουέλ, Ντένις & Βίνταλ, Σβεν. (2001). *Σύγχρονα Μοντέλα Επικοινωνίας για τη Μελέτη της Μαζικής Επικοινωνίας*. Μτφρ. Μεταξά, Κάτια. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Marty, Nicolas. (2012). [Sonic Identification and Listening Strategies Towards a 'Natural' Narratology for Electroacoustic Musics. Proceedings of the Electroacoustic Music Network Conference: Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music. Stockholm.](#)
- Μνιέστρης, Ανδρέας. (2015). Σχετικά με την Απόδοση στα Ελληνικά Μερικών Βασικών Όρων της Θεωρίας του Pierre Schaeffer. *Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Αθήνα-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας.
- Pasler, Jann. (1993). Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory. *Contemporary Music Review* 7(2): 3-32.
- Pasoulas, Aki. (2011). Temporal Associations, Semantic Content and Source Bonding. *Organised Sound* 16 (1): 63-68.
- Protopapas, Athanassios & Lieberman, Philip. (1997). Fundamental Frequency of Phonation and Perceived Emotional Stress. *The Journal of the Acoustical Society of America* 101 (4): 2267-2277.
- Reybrouck, Mark. (2015). [Music as Environment: An Ecological and Biosemiotic Approach. Behavioral Sciences 5\(1\): 1-26.](#)
- Ryan, Marie-Laure. (2003). [On Defining Narrative Media. Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative 6 \(Medium Theory\).](#)
- Ryan, Marie-Laure (ed.). (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- Schafer, R. Murray. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Schaeffer, Pierre. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil.
- Shannon, Claude E. & Weaver, Warren. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *On Air: Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold
- Smalley, Denis. (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound* 2(2): 107-126.
- Snyder, Bob. (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Streeter, L.A. et al. (1983). Acoustic and Perceptual Indicators of Emotional Stress. *The Journal of the Acoustical Society of America* 73 (4): 1354-1360.
- Thaut, Michael. (2016). History and Research. Στο Hallam, Susan et al. (επιμ.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- [The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. \(1994\). Electronic Edition.](#)
- Thorington, Helen. (2008). [Radio, Art, Life: New Contexts. Στο Intermedia Art.](#)
- Truax, Barry. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Varèse, Edgard. (1998). The Liberation of Sound. Στο Schwartz, Elliott & Childs, Barney with Fox, Jim. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press.
- Weiss, Allen S. (1995). *Phantasmic Radio*. Durham and London: Duke University Press.
- Wishart, Trevor. (1996). *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Γαλανόπουλος, Σπύρος & Μνιέστρης, Ανδρέας. (2020). Προς Ένα Μοντέλο Ηχοκεντρικής/Ακουοκεντρικής Ανάλυσης της Ραδιοφωνικής Τέχνης. Στο *Πρακτικά 5^{ου} Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Καλαμάτα-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας-Διεύθυνση Π.Ε. Μεσσηνίας.
- Chion, Michel. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Μτφρ. Gorbman, Claudia. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel. (2009). [Guide to Sound Objects. Μτφρ. Dack, John & North, Christine.](#)
- Emmerson, Simon. (1986). The Relation of Language to Materials. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan.
- Huwiler, Elke. (2016). A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Truax, Barry. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.

Κεφάλαιο 10

Παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης: Δεύτερο Μέρος

Σύνοψη

Στο Κεφάλαιο 10 αναπτύσσονται οι πιο σύνθετες παράμετροι του συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης, που είναι το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, ο τύπος συντακτικού, η γραμμικότητα, η υφή και η πολλαπλότητα. Μέσα από ηχητικά παραδείγματα και σχήματα παρουσιάζονται τα διάφορα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα (ηχητικό στοιχείο, μικρομάδα, φράση, περίοδος, τμήμα, κίνηση), οι τύποι συντακτικού (σημασιολογικός, μουσικός, αναφορικός, αναγωγικός και απουσία συντακτικού), οι τύποι γραμμικότητας (π.χ. γραμμική κίνηση, μη γραμμική κίνηση, διακοπτόμενη κίνηση, στάση), οι τιμές πολλαπλότητας (προσκήνιο, υπόβαθρο, μεσοδιάστημα) και οι τύποι υφής (π.χ. συνεχής, εναλλασσόμενη, διασταυρούμενη, μικτή).

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαιο 9 και τα Κεφάλαια 3 ως 8.

10.1 Βασικές έννοιες

Στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχοληθήκαμε με τις βασικότερες έννοιες της αφηγηματικής ανάλυσης, την *αφηγηματική διάσταση* και τη *σημασιοδοτικότητα*. Οι έννοιες αυτές είδαμε ότι συσχετίζονται με διάφορους τρόπους κατά τη διαδικασία νοηματοδότησης ενός δεδομένου δομικού στοιχείου. Ωστόσο, όπως φάνηκε και από τα παραδείγματα τα οποία είδαμε, υπάρχουν και άλλες παράμετροι, τις οποίες πρέπει να εξετάσουμε προκειμένου να περιγράψουμε ξεκάθαρα τις διάφορες ποικιλίες νοηματοδοτήσεων στα πλαίσια των δυνατοτήτων που προσφέρει η ραδιοφωνική τέχνη: απομακρυνόμενη δηλαδή από το καθιερωμένο πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης.

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, αυτές οι παράμετροι έχουν να κάνουν κυρίως με τη σχέση των δομικών στοιχείων με τον χρόνο, ένα ζήτημα θεμελιώδες για μια τέχνη που εκτυλίσσεται στον χρόνο, πόσο μάλλον μια τέχνη που είναι σχεδιασμένη για να έχει εφήμερο χαρακτήρα. Επομένως, θα ασχοληθούμε με παραμέτρους που έχουν να κάνουν με την τοποθέτηση των δομικών στοιχείων σε μια χρονική κλίμακα (*ιεραρχικό επίπεδο*), αλλά και με την οργάνωση των δομικών στοιχείων στον χρόνο (*συντακτικό*) και σε σχέσεις διαδοχής (*γραμμικότητα*) ή ταυτοχρονικότητας (*υφή και πολλαπλότητα*).

Με τη συμπλήρωση του συστήματος ανάλυσης με αυτές τις παραμέτρους θα είμαστε σε θέση να περιγράψουμε μία σειρά από σχέσεις που διέπουν και νοηματοδοτούν το ραδιοφωνικό έργο και θα μπορέσουμε στη συνέχεια να περάσουμε σε μια ολοκληρωμένη μέθοδο ανάλυσης (Κεφάλαιο 11). Οι παράμετροι θα παρουσιαστούν στο κεφάλαιο αυτό όσο το δυνατόν αυτόνομα, αλλά στην ουσία θα προστίθενται στην ήδη κατακτημένη γνώση, εκλεπτύνοντας τον τρόπο σκέψης μας γύρω από την αφηγηματική ανάλυση και ταυτόχρονα διευρύνοντας το σύστημα συμβολισμών και αναπαραστάσεων που ήδη έχουμε εγκαθιδρύσει από το Κεφάλαιο 9 με την *αφηγηματική διάσταση* και το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

10.2 Τα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα

Οι τρεις *αφηγηματικές διαστάσεις* ουσιαστικά ορίζουν τον ηχητικό «χώρο» της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά καθώς περνάμε τώρα και στην αναλυτική προσέγγιση της οργάνωσης της χρονικής δομής των ραδιοφωνικών έργων, προκύπτουν, μία σειρά από, ζητήματα. Τα ζητήματα αυτά είναι τα εξής: α) με ποιο τρόπο κατά την ακρόαση γίνονται αντιληπτά τα ηχητικά δομικά στοιχεία ως διαδοχικές ή επάλληλες ηχητικές ενότητες β) ποια είναι η ιεραρχική χρονική οργάνωση του ηχητικού υλικού, αν υπάρχει. Προκύπτει στη συνέχεια και ένα τρίτο ζήτημα, αυτό των αιτιακών σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων και των διαφόρων *χρονικών ιεραρχικών επιπέδων* που θα προκύψουν είτε «οριζόντια» (χρονική διαδοχή, αντιπαράθεση και απόσταση), είτε «κάθετα» (συγχρονία, ασυγχρονία, επικάλυψη, ενίσχυση) (Pressing 1993: 110), στο οποίο θα αναφερθούμε εδώ μόνο

όσον αφορά στην ύπαρξη και τον διαχωρισμό ταυτόχρονων *ηχητικών ροών* (streams), αφήνοντας το θέμα των αιτιακών σχέσεων για την ενότητα 10.4.

10.2.1 Τμηματοποίηση

Όσον αφορά στο διαχωρισμό μιας ηχητικής ακολουθίας σε δομικά στοιχεία (τμηματοποίηση – segmentation), ακολουθούμε μια αρχή ανάλυσης που βασίζεται στην *κατανόηση*–από την πλευρά του ακροατή, δηλαδή με κριτήρια αντίληψης παρά σύνθεσης. Πρέπει να επισημάνουμε ότι από τη μία πλευρά εμείς έχουμε μπροστά μας ολόκληρο το έργο και είμαστε σε θέση να το ακούσουμε ξανά και ξανά και να επεξεργαστούμε τις διάφορες πτυχές του μέσα από ειδικά προγράμματα απεικόνισης στον ηλεκτρονικό υπολογιστή, και από την άλλη ο ακροατής, στις πιο συνηθισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις, κάνει ακρόαση του έργου μόνο μία φορά. Συνεπώς, οι όποιες τμηματοποιήσεις και ομαδοποιήσεις συμβαίνουν στο ηχητικό συνεχές καθορίζονται από τις διαδικασίες της ακουστικής μνήμης και τους περιορισμούς που αυτή αποδεδειγμένα έχει. Ενώ, λοιπόν, θα μπορούσαμε να επιχειρήσουμε σε ένα έργο μια δομική ανάλυση που να υπαγορεύεται από την κατάτμηση του έργου σε μέρη και στη συνέχεια σε ακόμα μικρότερα τμήματα με βάση κάποιες δομικές σχέσεις και τη λογική του συνθέτη, θα παραμείνουμε προς το παρόν στην αντίστροφη διαδικασία, που είναι αυτή που συμβαίνει στο παρόν της ακρόασης του έργου, δηλαδή από μικρότερα δομικά στοιχεία να συγκροτούνται μεγαλύτερες ομαδοποιήσεις και από αυτές ακόμα μεγαλύτερες. Θα στηριχθούμε για αυτή τη διαδικασία στις βασικές αρχές της Gestalt ψυχολογίας, όπως αυτές έχουν διατυπωθεί για τη μουσική γενικότερα ή για την ηλεκτροακουστική μουσική ειδικότερα και θα επιχειρήσουμε σε αυτήν την ενότητα μια προσαρμογή τους στο αντικείμενο της ραδιοφωνικής τέχνης.

Η προσαρμογή αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι υπάρχει μία «φυσική τάση του ανθρώπινου νευρικού συστήματος να διαχωρίζει τις ακουστικές πληροφορίες από τον εξωτερικό κόσμο σε *ενότητες* (units), των οποίων τα συστατικά μοιάζουν να σχετίζονται σχηματίζοντας κάποιου είδους *ολότητες* (wholes). Μια ομαδοποίηση είναι [...] μια συνεκτική οντότητα εντός ορίων» (Snyder 2000: 31). Η προσέγγιση του Bob Snyder, συμπληρώνεται σχετικά με το θέμα των *ορίων* (boundaries) ως εξής: «Όταν κάτι στο ακουστικό περιβάλλον αλλάζει επαρκώς τότε δημιουργείται ένα όριο. Αυτό το όριο καθορίζει πού ξεκινά ή πού τελειώνει μια ομαδοποίηση και είναι το πιο βασικό χαρακτηριστικό που εντοπίζεται στα αρχικά στάδια της αντιληπτικής διαδικασίας» (ibid.: 33).

Σύμφωνα με τις βασικές αρχές της ψυχολογίας Gestalt, η ομαδοποίηση βασίζεται:

- 1) στην (χρονική) εγγύτητα: οι ήχοι που βρίσκονται σε μικρή χρονική απόσταση μεταξύ τους ομαδοποιούνται.
- 2) στην ομοιότητα: ήχοι που τους αντιλαμβανόμαστε ως παρόμοιους ομαδοποιούνται.
- 3) στη συνέχεια (κοινή εξέλιξη): όταν μια σειρά γεγονότων αλλάζει σταθερά (συνεχόμενα) ως προς μία παράμετρο και προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση, σε βήματα παρόμοιου μεγέθους (δηλαδή κλιμακωτά), τα γεγονότα αυτά τείνουν να σχηματίζουν ομαδοποιήσεις (Snyder 2000: 40-43).
- 4) στην αρχή του σχηματισμού αναγνωρίσιμων (οικείων) διαμορφώσεων -- «καλή εικόνα (good figure)» (Adkins 2009: 3).

Τα όρια μεταξύ των ομαδοποιήσεων όσον αφορά στη μουσική, έχουν να κάνουν με αλλαγές σε μία ή περισσότερες παραμέτρους (ανάλογα με το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, όπως θα δούμε παρακάτω). Δηλαδή, μια αλλαγή στο τονικό διάστημα ή στην κατεύθυνση της κίνησης ή στο χρονικό διάστημα μεταξύ των γεγονότων ή άλλες αλλαγές (δυναμικής, άρθρωσης, ηχοχρώματος, τονισμού κ.λπ.) σηματοδοτούν κάποιου είδους όριο (Snyder 2000: 37).

Οι παραπάνω αρχές έχουν εφαρμοσθεί στη μουσική ανάλυση (Lerdahl & Jackendoff 1983), εφαρμόζονται όμως και στη γλωσσική τμηματοποίηση με ανάλογο τρόπο. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Snyder, η αλλαγή του τονικού ύψους της φωνής στο τέλος των δηλωτικών προτάσεων σε πολλές γλώσσες είναι ουσιαστικά ένα πτωτικό σχήμα, δηλαδή χαμήλωμα του τονικού ύψους. Όσο πιο δηλωτικό και καθοριστικό είναι το περιεχόμενο μιας πρότασης τόσο πιο πτωτικό είναι το σχήμα αυτό, δηλαδή τόσο πιο μεγάλη είναι το χαμήλωμα του τονικού ύψους. Αυτό το χαμήλωμα του τονικού ύψους της φωνής είναι μια σχεδόν παγκόσμια ένδειξη δηλωτικής ολοκλήρωσης μιας φράσης (Cruttendon, 1986: 168-169). Σε μια ερωτηματική φράση, που εκφράζει μια σημασιολογικά ανολοκλήρωτη κατάσταση (υποθέτοντας ότι η ολοκλήρωση θα έρθει με την

απάντηση), το σχήμα αυτό αντιστρέφεται και έτσι στο τέλος της ο τόνος υψώνεται σχετικά με το αρχικό τονικό της ύψος. Αυτή η άνοδος του τονικού ύψους που δημιουργεί μια «αιώρηση» σε σχέση με το κανονικό τονικό περιβάλλον, με αποτέλεσμα μια αίσθηση αναμονής. Επίσης, μιλώντας σε πιο ψηλό τονικό ύψος, ή «υψώνοντας» τη φωνή, είναι ένδειξη συναισθηματικής έντασης ή θυμού (Snyder 2000: 63).

Επίσης, ο ήχος, που τον συναντάμε και στην ηλεκτροακουστική μουσική σε όλες του τις μορφές, θα μπορούσε να υπαχθεί στις βασικές αρχές που περιγράφηκαν παραπάνω, αρκεί να διευρύνουμε το πεδίο των τύπων των αλλαγών που σηματοδοτούν τα όρια μεταξύ των ομαδοποιήσεων. Ο Matthew Adkins προτείνει με βάση μια αναλυτική προσέγγιση (memetic analysis) της ηλεκτροακουστικής μουσικής τέσσερις ακόμα τύπους αλλαγών που μπορούν να δημιουργήσουν όρια:

- α) αλλαγή χειρονομίας/υφής (gestural/textural interference) – η διακοπή μιας σταθερής ηχητικής κατάστασης μέσω ενός ισχυρά αρθρωμένου ηχητικού αντικειμένου.
- β) αλλαγή ηχοχρώματος (timbral interference)– μια αλλαγή από ένα φασματικά διακριτό ηχητικό υλικό σε ένα άλλο με διαφορετικά φασματικά χαρακτηριστικά.
- γ) αλλαγή δυναμικής (dynamic interference)– μια κίνηση από έναν σιγανό ήχο σε έναν δυνατό ήχο (ή το αντίθετο).
- δ) αλλαγή τονικής στάθμης (registeral interference) – μια κίνηση από έναν ψηλό σε έναν χαμηλό ήχο και αντίστροφα. (Adkins 2009: 2-3)

Ο David Hirst, επίσης, αναφέρει ότι μεγάλες μεταπτώσεις συχνότητας συνήθως διαχωρίζουν ομάδες, γρήγορες αλλαγές στο ηχώχρωμα το ίδιο, ενώ λιγότερο γρήγορες φτιάχνουν «φράσεις». Υπάρχουν γεγονότα που είναι «στολίδια» και προσκολλώνται σε άλλα για να φτιάξουν ένα μεγαλύτερο γεγονός (σύμφωνα με τα Gestalt πρότυπα ανάλυσης) (Hirst 2004). Ειδικότερα, για την αναφορική ακρόαση πρέπει να αναζητηθούν πρόσθετα κριτήρια τμηματοποίησης, καθώς υπάρχει σαφής σύνδεση του ήχου με μία αιτία-πηγή και όλο το νοηματικό πλέγμα που τη συνοδεύει. Ο Hirst αναφέρει δύο παράγοντες: τους *ακουστικούς*, δηλαδή τους σχετικούς με τη φασματική κατανομή και τους *συντακτικούς ή σημασιολογικούς*, δηλαδή τους σχετικούς με τη χρονική δομή και τη γνώση της πηγής (Hirst 2004: 2).

Για να τμηματοποιήσουμε χρονικά, λοιπόν, μια ακολουθία σε επί μέρους δομικά στοιχεία και στη συνέχεια να τα ομαδοποιήσουμε σε ανώτερα *ιεραρχικά επίπεδα*, θα εφαρμόσουμε για κάθε *αφηγηματική διάσταση* τις αρχές της εγγύτητας, της ομοιότητας και της συνέχειας. Πρώτα από όλα, όμως, πρέπει να ορίσουμε ποια είναι αυτά τα *ιεραρχικά επίπεδα*, στα οποία μπορούμε να τοποθετήσουμε ένα δεδομένο δομικό στοιχείο ή ομαδοποίηση. Αυτή η διαδικασία, επαναλαμβάνουμε, θα γίνει από την πλευρά της ακρόασης του έργου και όχι από την πλευρά της δομής του (της σύνθεσής του).

10.2.2 Ορισμός των κατώτερων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων

Όπως φάνηκε και από τα παραπάνω, τα δομικά στοιχεία ομαδοποιούνται με ιεραρχικό τρόπο, δηλαδή σε *ιεραρχικά χρονικά επίπεδα* στη μνήμη του ακροατή. Στο συμβατικό ραδιόφωνο γενικά αναγνωρίζονται συνήθως δύο χρονικές ενότητες οργάνωσης του ραδιοφωνικού χρόνου, αυτή της ροής του προγράμματος, δηλαδή της διαδοχής των ραδιοφωνικών εκπομπών, και αυτή του περιεχομένου, δηλαδή της ηχητικής διάρθρωσης μίας ραδιοφωνικής εκπομπής (βλ. Spinelli 2004). Αυτή η δομή ωστόσο, ξεπερνιέται, όταν συζητάμε για τη ραδιοφωνική τέχνη. Εδώ οι όροι οργάνωσης του περιεχομένου σε σχέση με τους δύο αυτούς τύπους διάρθρωσης του χρόνου αλλάζουν, στο βαθμό που οι καλλιτεχνικοί στόχοι στη ραδιοφωνική τέχνη δεν μπορούν να περιοριστούν από τη χρονική οργάνωση του συμβατικού ραδιοφώνου. Επιπλέον, στη ραδιοφωνική τέχνη, ο συνθέτης δημιουργεί ένα δικό του χρονικό πλέγμα όπου ιεραρχεί τις διάρκειες των ηχητικών του στοιχείων. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα μια ραδιοφωνική εμπειρία με την οποία είναι δύσκολο να συντονιστεί ένας ακροατής, αν αυτός δεν είναι γνώστης των προθέσεων του συνθέτη ως προς τον τρόπο οργάνωσης του υλικού του (Clarke 1987: 212). Ακόμα και για έναν τακτικό ακροατή της ραδιοφωνικής τέχνης, είναι πολύ δύσκολο να γνωρίζει τα ποικίλα καλλιτεχνικά εργαλεία, τα υλικά και τις κωδικοποιήσεις που χρησιμοποιούν οι διάφοροι συνθέτες.

Όμως, όπως ήδη προαναφέραμε, δεν εξετάζουμε εδώ την αφηγηματική οργάνωση από την πλευρά του συνθέτη, αλλά από πλευρά του πώς αυτή γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή. Όσον αφορά λοιπόν το πώς γίνεται αντιληπτή η χρονική οργάνωση των στοιχείων ενός έργου και λαμβάνοντας υπόψη την προσέγγιση του Bob Snyder σχετικά με την ακουστική μνήμη (Snyder 2000: 37) θα ορίσουμε την παράμετρο της *ιεραρχικής*

οργάνωσης σύμφωνα με την οποία κατηγοριοποιούμε τα ηχητικά δομικά στοιχεία ενός έργου ανάλογα με τη διάρκειά τους, από την πιο σύντομη (σε χαμηλό επίπεδο) έως την πιο μεγάλη (σε ανώτερο επίπεδο). Στο υποκεφάλαιο αυτό θα ορίσουμε τρεις από αυτές ενώ τις υπόλοιπες θα τις εξετάσουμε στο υποκεφάλαιο 10.2.4.

Εξετάζοντας τα βραχύχρονα ηχητικά δομικά στοιχεία, διακρίνουμε τρία επίπεδα διαρκειών που φθάνουν μέχρι το όριο επεξεργασίας της βραχυπρόθεσμης μνήμης (Short Time Memory), και ορίζουμε τα 3 κατώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα ως:

- (E₁) ηχητικό στοιχείο
- (E₂) μικροομάδα
- (E₃) φράση

Για λόγους συστηματικούς και εφ' όσον εξετάζουμε τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις χωριστά, θα συμβολίζουμε καθένα από αυτά τα επίπεδα για την ανθρώπινη φωνή ως A₁, A₂, A₃, για τη μουσική ως M₁, M₂, M₃ και για την ηχοπλαισίωση ως H₁, H₂, H₃.

10.2.2.1 Τα ηχητικά στοιχεία

Το βασικό δομικό στοιχείο (E₁), από το οποίο συγκροτούνται όλα τα δομικά στοιχεία των επόμενων επιπέδων, ορίζεται εδώ ως ηχητικό στοιχείο⁸², και επιλέγουμε να το ονομάσουμε «στοιχείο» για να το διαχωρίσουμε από το ηχητικό «γεγονός» και το ηχητικό «αντικείμενο», που είναι όροι τους οποίους χρησιμοποιήσαμε στα επίπεδα σημασιοδοτικότητας (βλ. 9.3). Ένα ηχητικό στοιχείο ορίζεται από τον Jeff Pressing ως εμπειρία «με μια αρχή και ένα τέλος» (Pressing 1993: 105).

Οι Tenney και Polansky, όπως αναφέρεται στο (Adkins 2009: 3), ορίζουν ως ένα χρονικό gestalt (TG) το στοιχείο δόμησης της μουσικής εκείνο που είναι το ελάχιστο δυνατό σε διάρκεια αντιληπτικά, δηλαδή που δεν μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελείται από άλλα - συντομότερα - χρονικά gestalt. Σε αυτό το επίπεδο ο Snyder τοποθετεί για τη μουσική το τονικό γεγονός (*pitch event*). Αντίστοιχα για τη γλώσσα θεωρεί ως ελάχιστο δομικό στοιχείο το φώνημα (*phonem*, βλ. Snyder 2000: 37-38). Υιοθετούμε τους όρους αυτούς και για το δικό μας αναλυτικό σύστημα και έτσι στην διάσταση της ανθρώπινης φωνής θα χρησιμοποιούμε τον όρο φώνημα για να αναφερόμαστε στο ηχητικό στοιχείο αυτής της αφηγηματικής διάστασης. Αντίστοιχα τον όρο τονικό στοιχείο για να αναφερόμαστε στο ηχητικό στοιχείο της αφηγηματικής διάστασης της μουσικής. Τέλος, τον όρο ήχημα για να αναφερόμαστε στο ηχητικό στοιχείο της αφηγηματικής διάστασης της ηχοπλαισίωσης. Με τον τρόπο αυτό το ηχητικό στοιχείο παρουσιάζεται με το δικό του ξεχωριστό όνομα σε καθεμία από τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις (βλ. Πίνακα 10.1).

Πίνακας 10.1 Ορολογία για τα δομικά στοιχεία του πρώτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου.

E ₁	Ηχητικό Στοιχείο
A ₁	Φώνημα
M ₁	Τονικό Στοιχείο
H ₁	Ηχημα

Ως ειδική περίπτωση ηχητικών στοιχείων αξίζει να αναφέρουμε εδώ μια συγκεκριμένη κατηγορία μακρόσυρτων ηχητικών δομών, που χαρακτηρίζονται από υφές μεγαλύτερης ή μικρότερης ηχοχρωματικής πολυπλοκότητας και κυρίως από μια ομοιογένεια ή μονοτονία στη δυναμική και χρονική τους εξέλιξη και που στην αργό της ηλεκτροακουστικής μουσικής είναι γνωστές και ως *drones*⁸³. Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να κατατάξουμε γενικά κάθε μεμονωμένο αργά μεταβαλλόμενο συνεχή ήχο. Το γεγονός ότι τέτοιου είδους ηχητικά στοιχεία υπερβαίνουν το όριο των άλλων ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων έχει σημαντικές επιπτώσεις

⁸² Προσοχή: Η έκφραση «ηχητικό στοιχείο» όπως ορίζεται εδώ δεν πρέπει να συγχέεται με την έννοια «ηχητικό δομικό στοιχείο» που εναλλακτικά εμφανίζεται στο κείμενο αυτό και ως «δομικό στοιχείο» και σημαίνει οποιαδήποτε ηχητική ενότητα είναι μέρος του ηχητικού υλικού του έργου σε οποιοδήποτε χρονικό επίπεδο. Όπως και όλες οι άλλες παράμετροι που ορίζουμε θα εμφανίζεται πάντα με πλάγιους χαρακτήρες (ηχητικό στοιχείο / ηχητικά στοιχεία).

⁸³ Μπορούμε να αποδώσουμε τη λέξη αυτή στα ελληνικά με τον όρο κράτημα (ή ηχοκράτημα ή ηχοκράτης). Υπάρχει βέβαια η αρχαία ελληνική λέξη *θρῶναξ* που όχι μόνο συμπίπτει με μια από τις κυριολεξίες του *drone* (κηφήνας) αλλά ηχεί και παρόμοια. Αυτήν θα την αποφύγουμε, στο κείμενο αυτό τουλάχιστον.

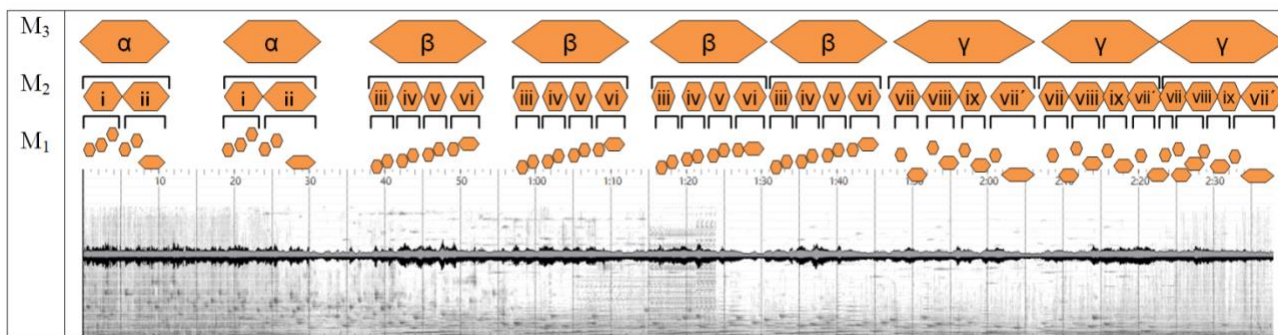
για την αντίληψή τους από τον ακροατή. Με *ηχητικά στοιχεία* τόσο μεγάλου μήκους είναι αδύνατο να οριοθετηθεί η διάρκειά τους σε ένα δεδομένο χρονικό πλαίσιο. Αυτό το χαρακτηριστικό εμποδίζει την αντίληψη ολοκλήρωσης των *ηχητικών στοιχείων* δημιουργώντας μια αίσθηση απουσίας εξέλιξης, ενός διαρκούς παρόντος (βλ. Snyder 2000: 238). Περισσότερα για τη σημασία τους και τη χρηστικότητά τους στη ραδιοφωνική τέχνη θα δούμε στην ενότητα της *γραμμικότητας* (10.4).

10.2.2.2 Οι μικροομάδες

Το 2^ο επίπεδο (E_2) είναι αυτό της *μικροομάδας*.⁸⁴ Σε αυτό ο Snyder (2000: 37) τοποθετεί τις ομαδοποιήσεις που σχηματίζονται στο στάδιο της πρώιμης επεξεργασίας της ακουστικής μνήμης και αποτελούνται συνήθως από πέντε ή λιγότερα *τονικά στοιχεία*. Αντίστοιχα, στη γλώσσα τα *φωνήματα* σχηματίζουν λέξεις (Snyder 2000: 38). Παρ' ότι δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς την ύπαρξη ή όχι ενός ξεχωριστού επιπέδου για τις συλλαβές (βλ. Reetz & Jongman 2009: 251), στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης που χρησιμοποιούμε εδώ οι συλλαβές θα θεωρείται ότι ανήκουν είτε στο E_1 είτε στο E_2 , αναλόγως με τη δομή και λειτουργία των δομικών στοιχείων της *διάστασης* της *ανθρώπινης φωνής* και του έργου συνολικότερα. Εξάλλου, εφ' όσον δεν συζητάμε μόνο για τη γλώσσα αυστηρά, αλλά γενικότερα για την *ανθρώπινη φωνή*, θα πρέπει να διατηρήσουμε και για αυτήν τη *διάσταση* τον όρο *μικροομάδες*, είτε πρόκειται για λέξεις που χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο ενός σημειολογικού συστήματος με συγκεκριμένη σημασιολογία, είτε έχουμε απλές συσσωματώσεις συλλαβών, είτε μεμονωμένες συλλαβές (για τις παραμέτρους ομαδοποίησης και τμηματοποίησης της ομιλίας βλ. Crouzet 2007, Davis & Johnsrude 2007, Giroux & Rey 2009). Τον όρο *μικροομάδα* θα κρατήσουμε και για τη *διάσταση* της *ηχοπλαισίωσης*, κάτι που μας εξυπηρετεί, εφ' όσον είναι πολύ πιθανές οι ομαδοποιήσεις και ανάμεσα σε διαφορετικές *αφηγηματικές διαστάσεις*.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.1](#) (Charles Armikhanian, *Walking Tune*, 1986-87, 20'59''-23'37'') έχουμε τυπικές *μουσικές ομαδοποιήσεις*, οι οποίες βασίζονται στους κανόνες που προαναφέρθηκαν (εγγύτητα, ομοιότητα, συνέχεια και οικεία διαμόρφωση). Στο **Σχήμα 10.1** έχουμε ακριβώς αυτό το απόσπασμα με τα 3 πρώτα *ιεραρχικά επίπεδα* (M_1 , M_2 , M_3) οπτικοποιημένο, συνεπώς βλέπουμε ακριβώς τη δομή του αποσπάσματος, την ομαδοποίηση δηλαδή των *ηχητικών στοιχείων* της *μουσικής διάστασης* (M_1 , *τονικά στοιχεία*) σε σύνολα του δεύτερου *ιεραρχικού επιπέδου* (M_2 , *μικροομάδες*). Για παράδειγμα, η πρώτη *μικροομάδα* (i) προκύπτει λόγω της αλλαγής κατεύθυνσης μελωδικού διαστήματος που συμβαίνει μεταξύ 3^{ου} και 4^{ου} *τονικού στοιχείου*, και έτσι δημιουργεί ένα όριο, τμηματοποιεί δηλαδή την ακολουθία των στοιχείων σε δύο *μικροομάδες*, i και ii. Οι *μικροομάδες* iii, iv, v, και vi βασίζονται στην αρχή της ομοιότητας που υπάρχει μεταξύ τους, τόσο σε τονικό (διαστήματα 2ας), όσο και σε ρυθμικό επίπεδο (σχέση διαρκειών 1:2). Εδώ βέβαια, όσον αφορά στο τονικό υλικό, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε και για ένα είδος «συνέχειας», αφού υπάρχει μια συνεχής ανοδική κίνηση σε διαστήματα 2ας, που ξεκινάει από το τελευταίο *τονικό στοιχείο* της προηγούμενης *μικροομάδας*, με εξαίρεση την vi. Αυτή η κλιμακωτή κίνηση είναι ένα είδος συνέχειας. Τέλος, όσον αφορά στις *μικροομάδες* vii, viii, ix και x έχουμε και εδώ ομοιότητα μελωδικού διαστήματος (6^η μικρή) και σχέσης διαρκειών (1:2) (για παρόμοια μουσικά παραδείγματα βλ. Snyder 2000: 39-42).

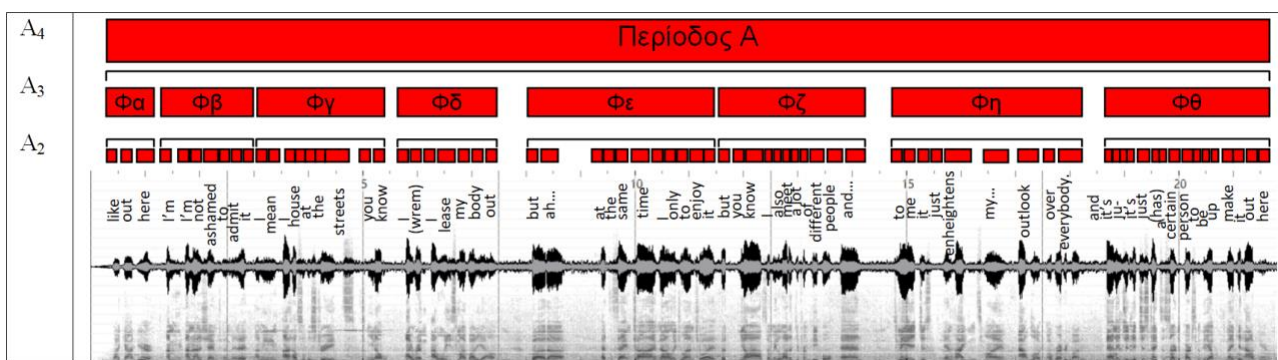
⁸⁴ Ο Snyder χρησιμοποιεί τον όρο *grouping* με δύο σημασίες. Με την πρώτη αναφέρεται στις ομαδοποιήσεις δομικών στοιχείων γενικότερα. Με τη δεύτερη αναφέρεται στην ομαδοποίηση *τονικών στοιχείων*, που είναι ανώτερη ιεραρχικά από αυτά αλλά διαχωρίζεται από την αμέσως ανώτερη, τη *φράση*. (Snyder 2000: 31-39). Εδώ επιλέγουμε για τη γενική σημασία να χρησιμοποιήσουμε τον όρο *ομαδοποίηση*, ενώ για την ειδική σημασία του συγκεκριμένου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* τον όρο *μικροομάδα*.



Σχήμα 10.1 Αναπαράσταση των τριών πρώτων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων στη μουσική διάσταση (M_1 , M_2 και M_3 , [Ηχητικό Παράδειγμα 10.1](#), Charles Armikhanian, *Walking Tune*, 1986-87, 20'59''-23'37'').

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι όλες οι παραπάνω παρατηρήσεις βασίστηκαν σε σχέσεις που δημιουργούνται στο στάδιο της «πρωτόγονης ομαδοποίησης» (primitive grouping), δηλαδή σημασία έχουν οι *επαγωγικοί* (bottom-up) μηχανισμοί της αντίληψης, παρά μια *παραγωγική* (top-down) διαδικασία ακρόασης που βασίζεται στη μάθηση μιας συγκεκριμένης μουσικής «γλώσσας» (learned grouping). Το απόσπασμα αυτό επιλέχθηκε για να τονίσει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα απουσίας του παράγοντα της μάθησης. Περισσότερα για αυτό το ζήτημα θα συζητήσουμε στην παράμετρο του *συντακτικού* ([βλ. 10.3](#)).

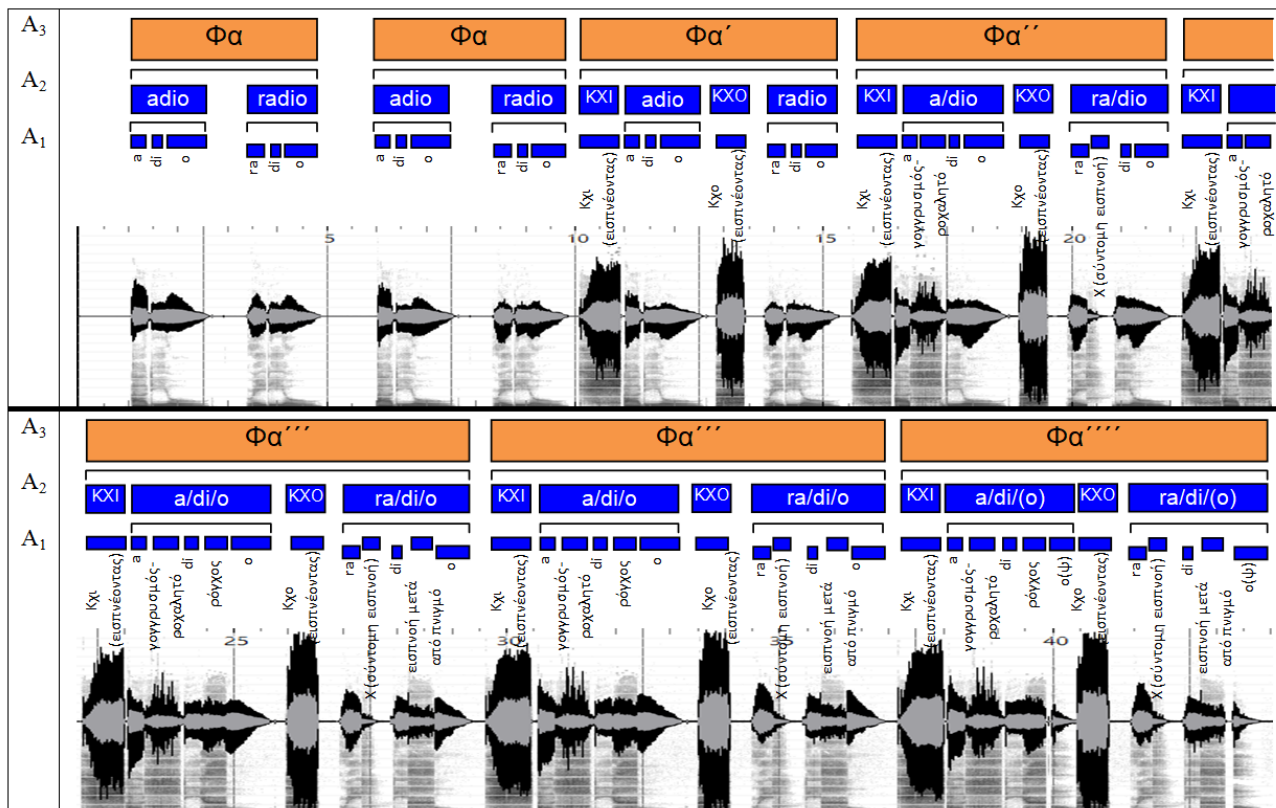
Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.2](#) (Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 0'53''-1'15'') έχουμε ένα δείγμα σημασιολογικής, αλλά καθαρά προφορικής και αυτοσχέδιας ομιλίας, δηλαδή επικεντρωμένα στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*. Ακριβώς επειδή πρόκειται για μια αυθεντική ομιλία από μία γυναίκα του κοινωνικού περιθωρίου, η εκφορά των λέξεων δεν είναι πάντα εύκολα κατανοητή από τον ξενόγλωσσο ακροατή και, επίσης, έχουν διατηρηθεί διάφοροι δισταγμοί, όπως «ah[...]», που δυσχεραίνουν ακόμα περισσότερο τη ροή του λόγου. Επίσης, κάποιες λέξεις λόγω της γρήγορης εκφοράς τους αποτελούν αδιαχώριστα ηχητικά σύνολα (για παράδειγμα “I also”). Σε γενικές γραμμές, όμως, η ομαδοποίηση των *φωνημάτων* σε λέξεις ακολουθεί τους γλωσσικούς κανόνες, απαιτεί δηλαδή μια *παραγωγική* διαδικασία ακρόασης ([Σχήμα 10.2](#)).



Σχήμα 10.2 Αναπαράσταση του δεύτερου (λέξεις), τρίτου (φράσεις) και τέταρτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου (περίοδοι) στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής (A_2 , A_3 και A_4 , [Ηχητικό Παράδειγμα 10.2](#), Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 0'53''-1'15'').

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.3](#) (Gregory Whitehead, *Addio Radio!*, 1986, 0'00''-0'44'') έχουμε μία ανάμιξη σημασιολογικής και μη σημασιολογικής *ανθρώπινης φωνής*, η οποία αναπτύσσεται μέσω των «ψαλλόμενων» λέξεων “addio” και “radio” και άλλων *φωνήσεων* (διάφορες θορυβώδεις εισπνοές, ρόγχοι κ.λπ). Ωστόσο, οι δύο βασικές λέξεις, σταδιακά μεταμορφώνονται μέσω της παρεμβολής κάποιων από τις *φωνήσεις* ανάμεσα στις συλλαβές τους. Οι παρεμβολές που ενσωματώνονται στις λέξεις είναι οι πιο ήπιες και οι πλησιέστερες στις συλλαβές των λέξεων. Αντίθετα, οι πολύ δυνατές παρεμβολές «ΚΧΙ» και «ΚΧΟ» δεν καταφέρνουν να ενσωματωθούν στις λέξεις, κυρίως λόγω της δυναμικής τους διαφοράς. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε δύο πράγματα: το πρώτο είναι ότι στο βασικό επίπεδο (A_1) έχουμε από τη μία *φωνήσεις* που δεν ανήκουν στη γλώσσα και από την άλλη για τις λέξεις έχουμε θεωρήσει ως βασικές μονάδες τις συλλαβές τους και όχι τα *φωνήματά* τους. Αυτό μας οδηγεί στη δεύτερη επισήμανση, που είναι ότι εδώ έχουμε μία μίξη *επαγωγικών* και *παραγωγικών* διαδικασιών ακρόασης. Καθώς στα ανώτερα επίπεδα αποφεύγεται η δημιουργία *φράσεων* με

σημασιολογικό νόημα, ενώ παράλληλα υπάρχει και μία «μουσικότητα» στον τρόπο εκφοράς των λέξεων, πιθανότερη είναι η *επαγωγική* προσέγγιση, ο περιορισμός δηλαδή του παράγοντα της μάθησης (και της LTM) (Σχήμα 10.3).

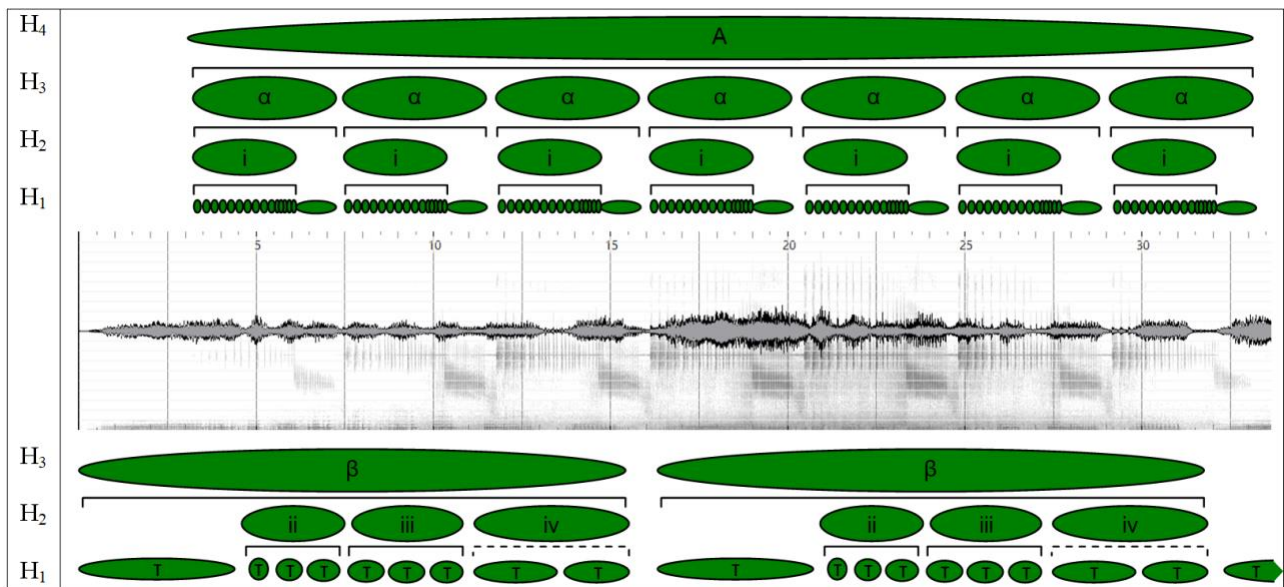


Σχήμα 10.3 Αναπαράσταση των τριών πρώτων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής (A₁, A₂ και A₃, [Ηχητικό Παράδειγμα 10.3](#), Gregory Whitehead, *Addio Radio!*, 1986, 0'00''-0'44'').

Τέλος, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.4](#) (Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0'00''-0'34'') έχουμε την περίπτωση ενός ραδιοφωνικού κομματιού που βασίζεται εξ ολοκλήρου στη *διάσταση* της ηχοπλαισίωσης (βλ. Σχήμα 10.4). Στα πρώτα αυτά δευτερόλεπτα παρατηρούμε την ταυτόχρονη εξέλιξη δύο διαφορετικών «πηγών» ήχου: ενός χαμηλής συχνότητας και αργής εξέλιξης «τριξίματος», που παραπέμπει στα κουπιά μιας βάρκας, και μιας σειράς υψηλής συχνότητας ήχων, που παραπέμπουν σε κελάηδημα πουλιών, με εμφανή ωστόσο επεξεργασία. Λόγω της προφανούς διαφοράς τους όσον αφορά στη συχνότητα και το ηχόχρωμα, αλλά σε ένα βαθμό και στο ρυθμό ανάπτυξης στον χρόνο, οι δύο αυτές «πηγές» ήχου παράγουν και δύο διαφορετικές ταυτόχρονες ανεξάρτητες *ηχητικές ροές* (streams) (βλ. αναλυτικά παρακάτω στην [ενότητα 10.2.3](#)). Ωστόσο εμείς εδώ θα εξετάσουμε προς το παρόν χωριστά την κάθε μια *ηχητική ροή*.

Η *ηχητική ροή* με το «κελάηδημα» βλέπουμε να εξελίσσεται σε ένα μοτίβο από 15 «συλλαβές» κελαιδήματος, οι οποίες επιταχύνονται προς το τέλος. Παρ' ότι σύμφωνα με τους νόμους της ομαδοποίησης μια *μικροομάδα* μπορεί να αποτελείται από 5 περίπου *ηχημάτα*, εδώ επιλέξαμε λόγω της συνολικής ρυθμικής κίνησης των *ηχημάτων* αυτών προς το δεύτερο γρηγορότερο κελάηδημα, να θεωρήσουμε αυτά τα *ηχημάτα* ως μία *μικροομάδα* (i), που λόγω και της ηχοχρωματικής της διαφοράς τμηματοποιείται από το δεύτερο κελάηδημα. Η επανάληψη εξάλλου αυτής της *μικροομάδας* συντείνει στην εδραίωσή της στην ακουστική μνήμη του ακροατή και στο ξεπέρασμα πιθανών περιορισμών που ενδεχομένως τίθενται.

Η άλλη *ηχητική ροή* με τους ήχους τριξίματος (τ) συγκροτεί τις *μικροομάδες* ii και iii, βασισμένες στην ομοιότητα σε διάρκεια και ενδεχομένως και μία *μικροομάδα* iv, αν και οι δύο αυτοί ήχοι μπορούν να θεωρηθούν ανεξάρτητοι λόγω της μεγαλύτερης διάρκειας και των παύσεων μεταξύ τους, όπως συμβαίνει και με τον αρχικό ήχο. Το μοτίβο αυτό διαδοχής των *μικροομάδων* επαναλαμβάνεται με αμφίβολη, όπως θα δούμε στην εξέταση του 3^{ου} επιπέδου, την αντίληψή του από τον ακροατή.



Σχήμα 10.4 Αναπαράσταση των τριών πρώτων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης (H_1 , H_2 και H_3 , [Ηχητικό Παράδειγμα 10.4](#), (Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0'00''-0'34''). Στο πάνω μέρος σημειώνεται η ηχητική ροή με το «κελάδημα» (με επιπρόσθετα και το τέταρτο ιεραρχικό επίπεδο, H_4) και στο κάτω μέρος σημειώνεται η ηχητική ροή με τους ήχους τριζίματος.

Γενικά, ενώ δεν γίνεται χρήση κάποιου γνωστού συντακτικού, με την έννοια της γλώσσας επικοινωνίας ή του μουσικού συντακτικού, η ομαδοποίηση κατά την ακρόαση βασίζεται σε έναν βαθμό σε παραγωγικές διαδικασίες, διότι, παρά την όποια επεξεργασία, αξιοποιεί πρότυπα από πραγματικές πηγές ήχου, όπως τις φωνές των πουλιών ή το τριζίμο του κουπιού. Με άλλα λόγια, ο ακροατής καλείται να ομαδοποιήσει τους ήχους με βάση κάποια πρότυπα που ήδη γνωρίζει από την εμπειρία του από τον κόσμο.

10.2.2.3 Οι φράσεις

Το 3^ο επίπεδο (E_3) καθορίζεται ουσιαστικά από τα όρια της βραχυπρόθεσμης μνήμης (STM), που είναι χονδρικά ο νόμος των από πέντε ως εννέα (7 ± 2) διαφορετικών στοιχείων και των 3 ως 5 δευτερολέπτων (Snyder 2000: 50). Εδώ συγκροτούνται οι φράσεις, που διαφέρουν από τις μικροομάδες. Η βασική τους διαφορά συνίσταται στο ότι κάθε φράση χαρακτηρίζεται από αδιαμφισβήτητη ολοκλήρωση (closure). Ουσιαστικά, οι φράσεις δημιουργούνται ακριβώς επειδή οι μικροομάδες παρουσιάζουν ασάφεια ως προς την ολοκλήρωσή τους. Μια δεύτερη διαφορά των φράσεων από τις μικροομάδες είναι στο πώς γίνονται αντιληπτά τα όριά τους. Οι μικροομάδες οριοθετούνται με βάση τη μεταβολή μίας μόνο βασικής παραμέτρου τους. Για την οριοθέτηση των φράσεων, ωστόσο, απαιτούνται αλλαγές σε περισσότερες παραμέτρους (π.χ. μεγαλύτερη διάρκεια + παύση)

Επιστρέφοντας στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.1](#) ([Σχήμα 10.1](#)), παρατηρούμε ότι οι μικροομάδες i και ii συγκροτούν τη φράση α λόγω της εγγύτητάς τους και της αίσθησης ολοκλήρωσης, που προσδίδει η τελευταία μακρύτερη νότα της ii. Η φράση β ακούγεται σαν επανάληψη της φράσης α λόγω της ομοιότητας των ηχητικών στοιχείων και της δόμησής τους. Στη συνέχεια, η φράση γ ξεχωρίζει με την αλλαγή διαστήματος που εισάγει (6^η μικρή) και τα πιο χαμηλά τονικά στοιχεία ενώ μας δίνεται η αίσθηση της ολοκλήρωσής της τόσο λόγω της παύσης, όσο και λόγω της επανάληψης της μικροομάδας vii, με το τελευταίο τονικό στοιχείο της να έχει μεγαλύτερη διάρκεια. Η επανάληψη των φράσεων, βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση βοηθά ακόμα περισσότερο στην εδραίωσή τους ως σύνολα.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.2](#) ([Σχήμα 10.2](#)), παρατηρούμε ότι για το διαχωρισμό των φράσεων, δηλαδή την τμηματοποίηση του 3^{ου} επιπέδου (A_3), παίζει κυρίαρχο ρόλο η παύση και αυτό είναι κάτι που επισημαίνει και ο Snyder (2000: 38). Ωστόσο, λόγω της φύσης και της ταχύτητας της ομιλίας, κάποιες φράσεις διαχωρίζονται λόγω της σχετικής αλλαγής στον τόνο της φωνής ή της παρεμβολής κάποιων «διαχωριστικών» εκφράσεων, όπως “I mean” μεταξύ των φράσεων β και γ και “but you know” μεταξύ των φράσεων ε και ζ.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.3](#) ([Σχήμα 10.3](#)) έχουμε ένα δείγμα δημιουργίας μη σημασιολογικών φράσεων στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής. Ενώ αρχικά δομείται μία σχεδόν τραγουδιστή φράση που

αποτελείται από τις δύο λέξεις “addio” και “radio”, στη συνέχεια αυτό το μελωδικό σχήμα επιβάλλεται και ενσωματώνει και τις υπόλοιπες φωνήσεις που προστίθενται σταδιακά, δημιουργώντας παραλλαγές της αρχικής φράσης (Φράσεις α', α'', α''', α'''). Τελικά, αυτό που μένει ως βασική έννοια της φράσης αυτής δεν είναι τόσο το σημασιολογικό ή φωνητικό περιεχόμενο, όσο το τονικό σχήμα μεταξύ δύο νοτών. Αυτό θα γινόταν ακόμα εμφανέστερο αν ακούγαμε όλο το έργο, αφού στο τέλος του έργου οι πολλαπλές παρεμβολές αποσυνθέτουν τη φράση, μένει όμως κατά την ακρόαση επικρατέστερο στοιχείο η εναλλαγή των συλλαβών “di” στις δύο τονικές περιοχές.

Τέλος, στο Ηχητικό Παράδειγμα 10.4 (Σχήμα 10.4) προκύπτουν δύο παράλληλες φράσεις, μία σε κάθε ηχητική ροή. Στη ροή του «κελαηδήματος» δημιουργείται η φράση α, που προκύπτει από την ομαδοποίηση του επαναλαμβανόμενου σχήματος εναλλαγής των δύο διαφορετικών «φωνών πουλιών», άρα από την αρχή μιας ηχοχρωματικής ομοιότητας. Η φράση β δεν είναι απαραίτητα αντιληπτή, διότι δομείται σε πολύ αργούς ρυθμούς και σε ένα δεύτερο επίπεδο, ενώ επίσης λόγω της ασυμμετρίας στις διάρκειες των ήχων είναι αρκετά δύσκολο να ομαδοποιηθούν οι 9 ήχοι, που είναι σημειωμένοι στο σχήμα σε μία φράση. Απλά σε αυτή την περίπτωση στο σχήμα αποκαλύπτεται περισσότερο ο σχεδιασμός του συνθέτη.

10.2.3 Οι ηχητικές ροές

Στην παρακάτω ενότητα θα μας απασχολήσει το θέμα του διαχωρισμού συνηχούντων ηχητικών δομικών στοιχείων σε επί μέρους ηχητικές ροές. Η «ακουστική ροή» (auditory stream), είναι μια νευρωνική δραστηριότητα που προέρχεται από το αισθητήριο της ακοής όταν διεγείρεται από μια συγκεκριμένη ηχητική πηγή. Το πρόβλημα του πώς το γνωστικό σύστημα έχει την ικανότητα από μια ομάδα ηχητικών πηγών που συνηχούν⁸⁵ να μπορεί διακρίνει την κάθε μια ξεχωριστά, ο Albert S. Bregman, που είναι ένα βασικός ερευνητής του φαινομένου αυτού, το ονομάζει «Ανάλυση της ακουστικής σκηνής» (Auditory scene analysis, βλ. Bregman 1990). Ο Bregman χρησιμοποιεί τον όρο «ακουστική ροή» σε αντιδιαστολή με τον όρο «ήχος».

Τι είδους πληροφορία μας μεταφέρεται από τον ήχο;. Ο ήχος δημιουργείται όταν συμβαίνουν πράγματα διαφόρων ειδών. Ο άνεμος φυσάει, ένα ζώο τρέχει σε ένα ξέφωτο, η φωτιά καίει, κάποιος φωνάζει. Επομένως, η ακουστική πληροφορία μάς ενημερώνει για τα φυσικά «συμβάντα» (happenings). Στον κόσμο μας πολλά συμβάντα γίνονται ταυτόχρονα, το καθένα όντας ένα διακριτό γεγονός. Αν πρέπει να αντιδράσουμε σε καθένα από αυτά ως διακριτό [συμβάν], πρέπει να υπάρχει ένα επίπεδο νοητικής περιγραφής στο οποίο να υπάρχουν ξεχωριστές αναπαραστάσεις για καθένα από αυτά σαν ανεξάρτητο [ηχητικό] γεγονός. Αναφέρομαι στην αντιληπτική μονάδα που αναπαριστά [νοητικά] ένα μεμονωμένο συμβάν ως ακουστική ροή (auditory stream). Γιατί να μην το ονομάσω απλά ήχο; Υπάρχουν δύο λόγοι: Πρώτα από όλα, ένα φυσικό συμβάν (και αντίστοιχα η νοητική του αναπαράσταση) μπορούν να ενσωματώσουν περισσότερους από έναν ήχους [...] Μια σειρά από βήματα, για παράδειγμα, μπορεί να δημιουργήσουν την εντύπωση ενός ενιαίου συμβάντος, παρά το γεγονός ότι το κάθε ένα από αυτά είναι και ξεχωριστός ήχος [...] Συνεπώς, οι νοητικές μας αναπαραστάσεις των ακουστικών γεγονότων μπορεί να είναι πολύπλευρες με έναν τρόπο που η απλή λέξη «ήχος» δεν μπορεί να υποδηλώσει. Επινοώντας μια νέα λέξη, τη «ροή» (stream), είμαστε ελεύθεροι να της δώσουμε οποιεσδήποτε θεωρητικές ιδιότητες φαίνονται κατάλληλες. (Bregman 1990: 10)

Επισημαίνουμε ότι ο Bregman αναφέρει δύο διαφορετικές χρήσεις του όρου «ροή». Η πρώτη σχετίζεται με την αντιληπτική ικανότητα του διαχωρισμού των διαφορετικών ηχητικών «συμβάντων» ή ηχητικών πηγών που συνθέτουν το ηχητικό περιβάλλον. Η δεύτερη είναι μια ειδική περίπτωση της πρώτης, και σχετίζεται με συγκεκριμένες εργαστηρικές ψυχοακουστικές παρατηρήσεις:

⁸⁵ Η συνήχηση συνεπάγεται ότι τα ακουστικά σήματα που έχει εκπέμψει η καθημία ηχητική πηγή συνδυάζονται στο ίδιο ενιαίο - και πολύπλοκοτερο - ακουστικό σήμα

είναι απαραίτητο να διαχωρίσουμε μεταξύ δύο φαινομένων που έχουν ονομαστεί [...] «ροές» ("streaming"). Το πρώτο είναι η γενική μέθοδος ανάλυσης της ακουστικής σκηνής (auditory scene analysis), όπου δημιουργούνται δεσμοί μεταξύ τμημάτων των αισθητηριακών δεδομένων [που] επηρεάζουν το τι συμπεριλαμβάνεται και το τι αποκλείεται από τις αντιληπτικές μας περιγραφές των διακριτών ακουστικών γεγονότων (auditory events). Αυτή η διαδικασία θα αναφέρεται [...] ως «διαχωρισμός της ακουστικής ροής» (auditory stream segregation). Το δεύτερο είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται εργαστηριακά και δημιουργείται όταν, σε μια γρήγορα επαναλαμβανόμενη ακολουθία υψηλών και χαμηλών τόνων, ο υψηλός και ο χαμηλός τόνος σχηματίζουν [ανεξάρτητες] διακριτές ροές (streams). Αυτό θα αναφέρεται ως «φαινόμενο ροής» (streaming effect). (Bregman 1990: 47)

Ο Bob Snyder αναφέρει ότι εξ αιτίας του «φαινομένου ροής» (streaming effect), τονικοί ήχοι που προέρχονται από την ίδια πηγή μπορεί, σε γρήγορες και μεγάλο εύρους εναλλαγές του τονικού ύψους, να γίνονται αντιληπτοί σαν να προέρχονται από ανεξάρτητες πηγές. Αυτό συμβαίνει επειδή το γνωστικό μας σύστημα τείνει να θεωρεί ότι οι ήχοι με μεγάλες τονικές αποκλίσεις προέρχονται από διαφορετικές πηγές που κάθε μια θεωρείται να εξελίσσεται, να «ρέει» (streaming), ανεξάρτητα από τις άλλες. Η ικανότητά μας να ομαδοποιούμε ταυτόχρονα εξελισσόμενα ακουστικά γεγονότα σε διαφορετικές ροές μας επιτρέπει επίσης να παρακολουθούμε τον ήχο που προέρχεται από διαφορετικά μουσικά όργανα που παίζουν μαζί και να μπορούμε να προσδιορίσουμε από ποιο ακριβώς προέρχεται η κάθε μελωδική γραμμή, ιδιότητα στην οποία βασίζεται και η ανάπτυξη της μουσικής αντίστιξης. Ωστόσο, παρόλο που μπορούμε να αντιληφθούμε την παρουσία (*presence*) πολλών ταυτόχρονων ροών δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε προσεκτικά (*attend*) παρά μόνο μία από αυτές. Ένα ανάλογο παράδειγμα είναι η δυνατότητα να αντιλαμβανόμαστε πολλές συνομιλίες που συμβαίνουν ταυτόχρονα αλλά δεν μπορούμε να καταλάβουμε το περιεχόμενο παρά μίας μόνο από αυτές. Όταν συμβαίνει αυτό, η συνομιλία στην οποία έχουμε εστιάσει έρχεται σε ένα προσκήνιο (*foreground*) ενώ οι υπόλοιπες υποχωρούν σε μια άμορφη ηχητική υφή που γίνεται αντιληπτή ως ένα υπόβαθρο (*background*). Η επιλογή του ποια ροή έρχεται στο προσκήνιο εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, ωστόσο πολλές φορές η προσοχή μας μεταπηδάει από μια ροή σε κάποια άλλη όταν συμβαίνει ένα ηχητικό γεγονός να έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία για μάς (π.χ. αν ακούσουμε ξαφνικά να αναφέρεται το όνομά μας) (Snyder 2000: 143-145).

Αν κάνουμε μια μεταφορά των παραπάνω θεωρητικών παρατηρήσεων στο αναλυτικό σύστημα που παρουσιάζουμε για τη ραδιοφωνική τέχνη, μπορούμε να πούμε ότι η αναγνώριση των *αφηγηματικών διάστασεων* ως διαφορετικές *ηχητικές ροές* πλησιάζει σε αυτό που ο Snyder και ο Bregman ονομάζουν «διαχωρισμό της ακουστικής ροής» (auditory stream segregation). Στη ραδιοφωνική τέχνη -ιδιαίτερα μάλιστα στο ραδιοφωνικό θέατρο- οι τρεις *αφηγηματικές διαστάσεις* συνιστούν μια παράμετρο που είναι από τις πιο βασικές για την κατανόηση του ηχητικού συνεχούς ενός ραδιοφωνικού έργου, που είναι ένα σύμπλοκο *ηχητικών ροών*. Πράγματι, αυτή η παράμετρος, διαχωρίζοντας μεταξύ τους τα στοιχεία της *ανθρώπινης φωνής*, της *μουσικής* και της *ηχοπλαισίωσης*, επιτρέπει να τεθεί ένα απλό πλαίσιο διαχωρισμού κάποιων *ηχητικών ροών* όσον αφορά τον ακροατή -στη φάση της ακρόασης- καθώς και όσον αφορά τον συνθέτη- στη φάση της σύνθεσης.

Στο αναλυτικό μας σύστημα, ωστόσο, η έννοια της *ηχητικής ροής* αποκτά μια γενικότερη σημασία. Ως *ηχητική ροή* θα εννοούμε κάθε ομαδοποίηση μιας ενότητας δομικών στοιχείων με συγκεκριμένα ποιοτικά χαρακτηριστικά, η οποία γίνεται αντιληπτή σαν ξεχωριστή από το υπόλοιπο ηχητικό συνεχές εξ αιτίας των χαρακτηριστικών αυτών και διαφορετική από άλλες παρόμοιες ομαδοποιήσεις με διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά που πιθανόν να συνυπάρχουν μέσα σ' αυτό. Ας σημειωθεί εδώ ότι χρησιμοποιούμε τον όρο αυτό όταν αναφερόμαστε σε δομικά στοιχεία που αφορούν κυρίως τη μακροδομική οργάνωση ενός ραδιοφωνικού έργου. Διακρίνουμε τους εξής παράγοντες, που σχετίζονται με τη θέση και με τη λειτουργία της *ηχητικής ροής*:

- α) μια *ηχητική ροή* έχει ικανή διάρκεια, δηλαδή υπάρχει για ένα σχετικά μεγάλο χρονικό διάστημα σε ένα ραδιοφωνικό έργο.
- β) μια *ηχητική ροή* ενδέχεται να επανεμφανίζεται μέσα σε ένα έργο, εδραιώνοντας μια μακροδομική λειτουργία μέσα στο έργο αυτό.
- γ) μια *ηχητική ροή* διαμορφώνεται από πολλούς ποιοτικούς παράγοντες που έχουν να κάνουν με τη συνολική ακρόαση του έργου και επομένως τις παραμέτρους οργάνωσής του όπως οι

αφηγηματικές διαστάσεις, το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τις σχέσεις προσκηνίου-υπόβαθρου καθώς και με άλλες παραμέτρους του συστήματος τις οποίες δεν έχουμε εξετάσει ακόμη.

Εδώ, επιπλέον, θα εισάγουμε δύο τύπους παράθεσης των ηχητικών ροών που ορίζουμε ως εξής: α) την ταυτόχρονη και β) τη διαδοχική. Η πρώτη σημαίνει τη συνήχησή τους ενώ η δεύτερη σημαίνει την εμφάνιση της μίας μετά την ολοκλήρωση της προηγούμενης. Ως προς τη σημειογραφία του τρόπου παράθεσης του υλικού, για την ταυτόχρονη παράθεση θα χρησιμοποιήσουμε το συμβολισμό «x» (επί), ενώ για τη διαδοχική παράθεση το σύμβολο «+» (συν).

Ένα ραδιοφωνικό έργο γίνεται αντιληπτό από τη διάκριση ηχητικών ροών που δημιουργούνται από ακολουθίες, δηλαδή από διαδοχές δομικών στοιχείων σε οποιοδήποτε χρονικό ιεραρχικό επίπεδο. Οι ηχητικές ροές απεικονίζονται στα γραφήματα ανάλυσης των έργων ως ακολουθίες των συμβόλων των δομικών στοιχείων τοποθετημένων στην ίδια ευθεία γραμμή⁸⁶. Στο **Σχήμα 10.5** για παράδειγμα μπορούμε να διακρίνουμε τις τρεις διαφορετικές ηχητικές ροές που λειτουργούν στο έργο αυτό να διαμορφώνουν τρεις σειρές συμβόλων (δύο στο πάνω μέρος της εικόνας και μία στο κάτω).

Για την καλύτερη κατανόηση του συστήματος απεικόνισης αλλά και του τρόπου οργάνωσης της αναγνώρισης και απεικόνισης των ροών εξετάζουμε στη συνέχεια χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τρία ραδιοφωνικά έργα.

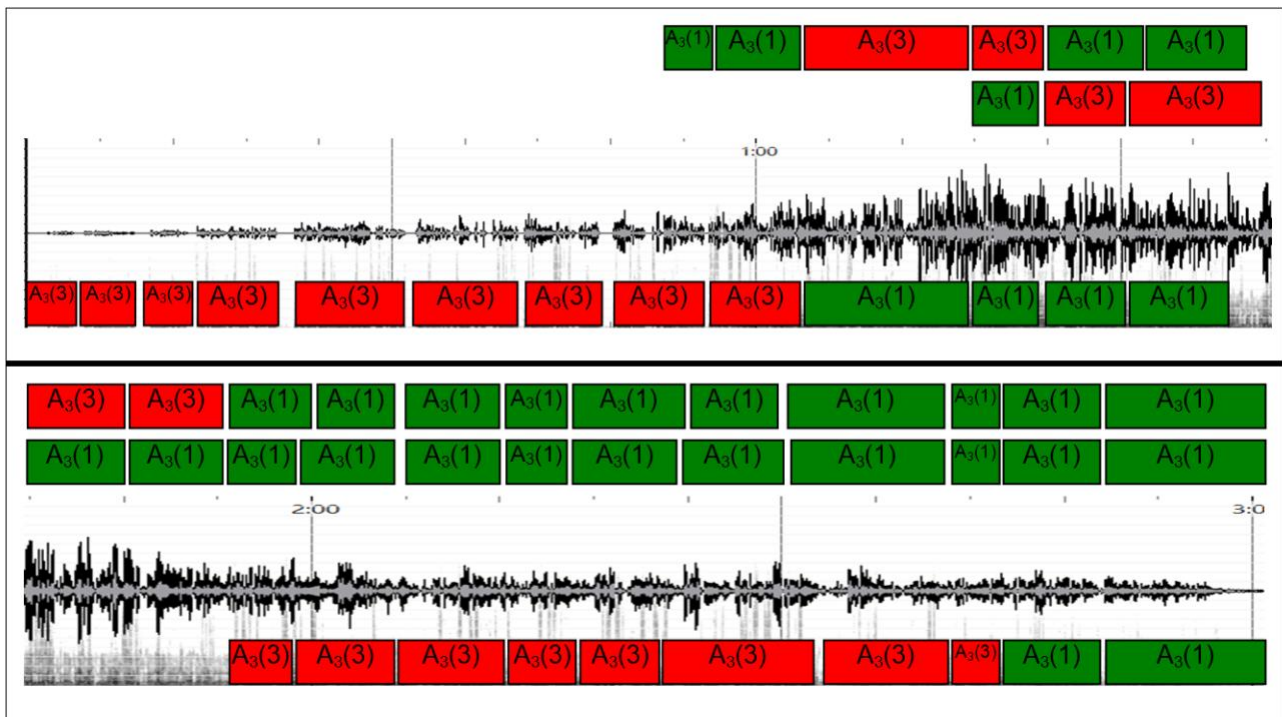
Στο **Ηχητικό Παράδειγμα 10.5** (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0'00''-3'01'') έχουμε τρεις ταυτόχρονες ροές⁸⁷ στη διάσταση: ανθρώπινη φωνή. Σύμφωνα με το σύστημα συμβολισμών που ορίσαμε παραπάνω, η ταυτόχρονη παραθετική σχέση των ροών αυτών συμβολίζεται ως: $A \times A \times A$. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα παρατηρούμε ότι γίνεται δυσκολότερο να ξεχωρίσουν σε κάποια σημεία οι δύο ανδρικές φωνές, ενώ ο βασικός παράγοντας ο οποίος κάνει κάποια από τις ροές να ξεχωρίζει κάθε φορά είναι η αύξηση της έντασής της σε σχέση με τις άλλες. Ο διαχωρισμός των φράσεων σε κάποια σημεία είναι δύσκολος και επιτυγχάνεται μόνο σε σημεία που γίνεται αντιληπτό το κλείσιμο ή το ξεκίνημα μιας φράσης, παρότι δεν γίνεται αντιληπτή ολόκληρη η φράση. Τέλος, στα σημεία εκείνα, στα οποία το λεκτικό περιεχόμενο στις τρεις ροές είναι ιδιαίτερα δύσκολο να γίνει κατανοητό, χάνεται η έννοια της φράσης και περνάμε στο επίπεδο της αντίληψης σκόρπιων λέξεων (επίπεδο A_2) από διάφορες ροές, που ενδέχεται όμως να φτιάχνουν νέα σύνολα (φράσεις χωρίς συντακτικό), όπως στο 2'39'' ως 3'01''. Αυτό που πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι πάντα κάποια ροή βρίσκεται στο προσκήνιο (*foreground*) και οι άλλες αποκτούν μάλλον μια μουσική ή ηχητική αίσθηση, σαν συνοδεία. Με άλλα λόγια, πάντα κάποια ροή βρίσκεται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και οι άλλες στο μουσικογενές ή αναφορικό επίπεδο. Συμπερασματικά, παρατηρούμε τα εξής:

- α) η κάθε ροή μεταβάλλεται από το σημασιολογικό επίπεδο στο αναφορικό κατά τη διάρκεια του αποσπάσματος.
- β) οι τρεις ροές εναλλάσσονται στον ρόλο του σημασιολογικού, τον οποίο πάντα αναλαμβάνει μόνο μία ροή.
- γ) το βασικό στοιχείο που μπορούμε να επισημάνουμε σε σχέση με τα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα είναι ότι αυτή η διαδικασία μεταβολής της σημασιοδοτικότητας δεν επηρεάζει το δεύτερο ιεραρχικό επίπεδο (A_2).
- δ) ο «ρυθμός» αλλαγής του ρόλου του σημασιολογικού από ροή σε ροή δεν είναι σταθερός και συμβαίνει σε ανώτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο από αυτό της φράσης (A_3).

Για να συμβολίσουμε τις παραπάνω σχέσεις, θα χρησιμοποιήσουμε την ήδη γνωστή μορφή $\Delta(x)$, στην οποία θα προσθέσουμε και το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο (E) ως δείκτη στη διάσταση, δηλαδή θα προκύψει μια νέα πληρέστερη μορφή $\Delta_E(x)$, όπου Δ είναι η αφηγηματική διάσταση, E το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο και x το επίπεδο σημασιοδοτικότητας του δεδομένου δομικού στοιχείου. Επομένως εδώ, εφ' όσον οι αλλαγές συμβαίνουν στο επίπεδο της φράσης και από τις τρεις ταυτόχρονες ηχητικές ροές η μία είναι σημασιολογική και οι άλλες δύο αναφορικές, θα γράψουμε $A_3(3) \times A_3(1) \times A_3(1)$ (βλ. **Σχήμα 10.5**). Προς το παρόν εξετάζουμε τις ροές ως ξεχωριστά στοιχεία, αλλά όπως θα δούμε στην ενότητα 10.5, όταν θα εξετάσουμε τις σχέσεις μεταξύ αυτών των ροών, θα εμπλουτίσουμε ακόμη περισσότερο με παραμέτρους και συμβολισμούς το σύστημά μας.

⁸⁶ Προσοχή: Στις γραφικές απεικονίσεις ραδιοφωνικών έργων που έχουμε παρουσιάσει μέχρι τώρα αυτό που απεικονίζεται σε γραμμικές ακολουθίες συμβόλων δεν είναι ηχητικές ροές γενικά (με εξαίρεση τα **Σχήματα: 9.17, 9.22, 9.24, 9.28, 9.31**).

⁸⁷ Εφεξής ο όρος ηχητική ροή θα παρουσιάζεται εναλλακτικά και ως ροή, πάντα με πλάγιους χαρακτήρες.

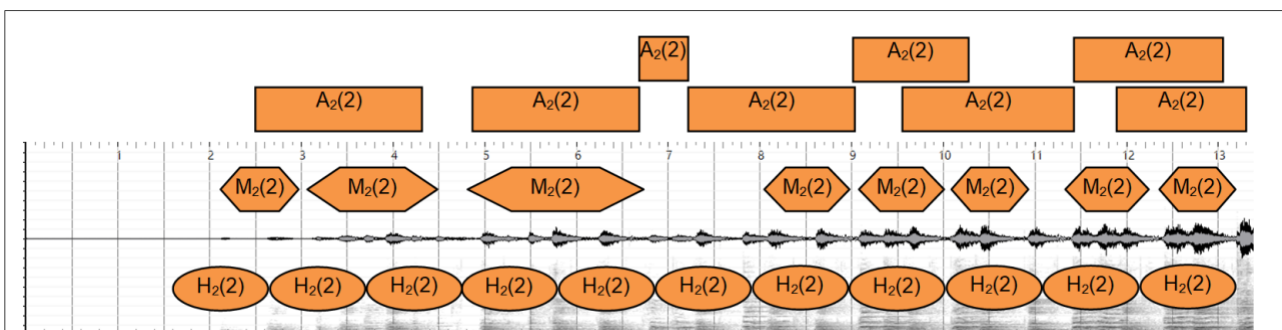


Σχήμα 10.5 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων τριών ταυτόχρονων ηχητικών ροών ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#), Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0'00''-3'01''). Επάνω σημειώνονται οι δύο ανδρικές φωνές και κάτω η γυναικεία. Η συνοπτική περιγραφή της αναπαράστασης είναι $A_3(3) \times A_3(1) \times A_3(1)$.

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.6](#) (Gregory Whitehead, *Degenerates in Dreamland*, 1995, 0'00''-0'44'') αποτελεί μια διαφορετική περίπτωση, καθώς ο διαχωρισμός των ταυτόχρονων ροών επιτυγχάνεται

- α) λόγω των τριών διαφορετικών αφηγηματικών διαστάσεων ($A \times M \times H$) και
- β) από το επίπεδο του ηχητικού στοιχείου (E_1) και όχι της φράσης (E_3), δηλαδή στα επίπεδα A_1 (φωνήματα), M_1 (τονικά στοιχεία) και H_1 (ηχήματα που παραπέμπουν σε χτύπους ποδιών στο πάτωμα).

Παρόλα αυτά, ο τρόπος αντιπαράθεσης των διαφορετικών ροών δε στερεί από το απόσπασμα τη ρυθμικότητά του, κάτι που οφείλεται κυρίως στο υπόβαθρο των πατημάτων των ποδιών (H_1), που ενεργεί ως ρυθμική βάση. Αυτό που συμβαίνει στο επόμενο επίπεδο (E_2) είναι μια αντιπαράθεση ρυθμών που δημιουργεί την αίσθηση μιας αλληλουχίας συγκοπτόμενων ρυθμικών μοτίβων, άρα τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Επομένως εδώ έχουμε τη μορφή $H_2(2) \times M_2(2) \times A_2(2) \times A_2(2)$, λόγω της ύπαρξης δύο διαφορετικών ροών ανθρώπινης φωνής, όπως φαίνεται και στο **Σχήμα 10.6**, όπου βλέπουμε την αναπαράσταση των πρώτων 13 δευτερολέπτων του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.6](#).

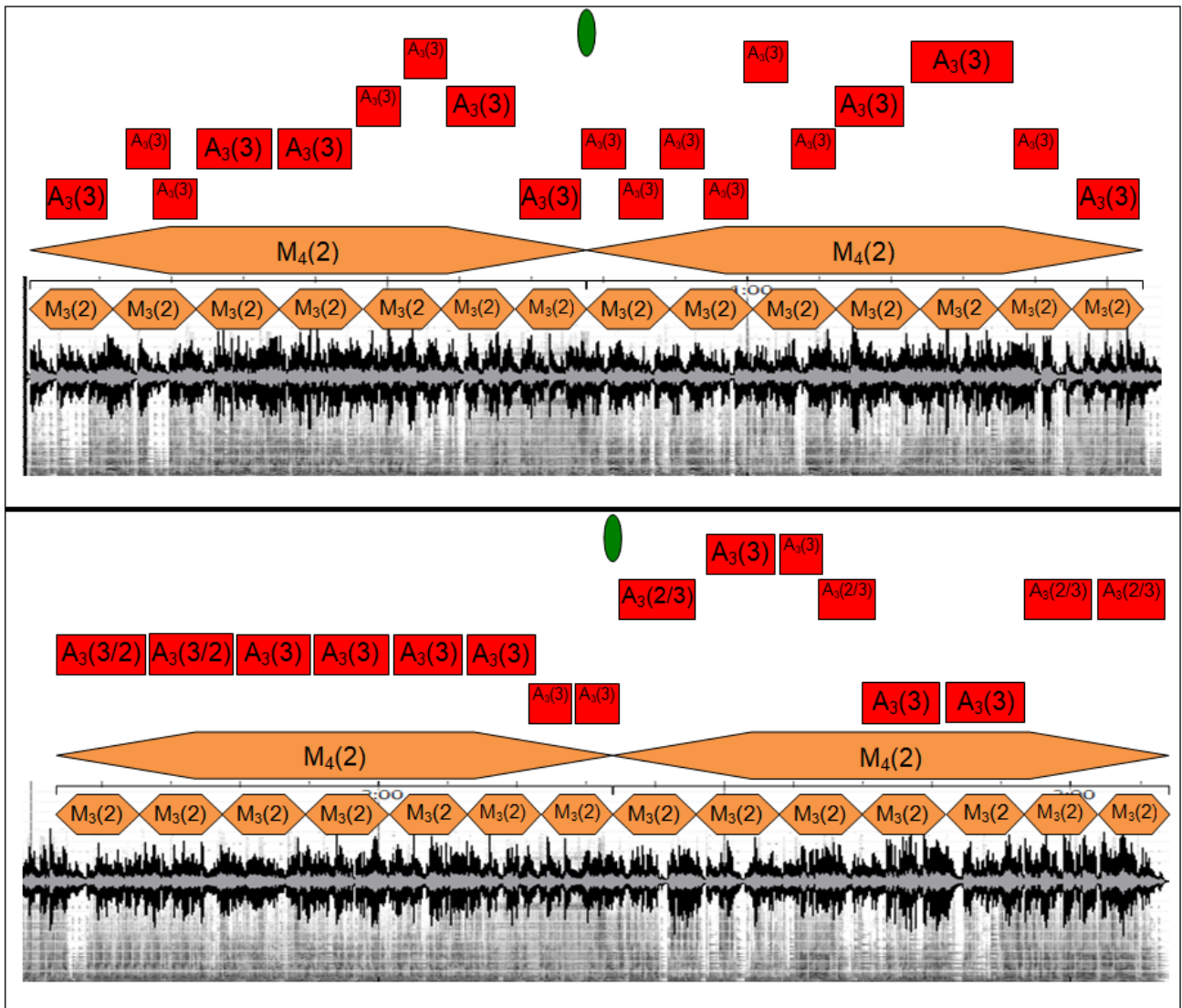


Σχήμα 10.6 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στα πρώτα 13'' από το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.6](#) (Gregory Whitehead, *Degenerates in Dreamland*, 1995, 0'00''-0'44''). Σημειώνονται οι τέσσερις διαφορετικές ηχητικές ροές που αντιπαράτιθενται χρονικά $H_2(2) \times M_2(2) \times A_2(2) \times A_2(2)$. Ως $H_2(2)$ έχει θεωρηθεί μια τετράδα χτύπων.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.7](#) (Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 3'15''-6'30'') παρατηρούμε ότι υπάρχει μια διαδοχή δομικών στοιχείων που ανήκουν στη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* υπό μια μορφή εναλλασσόμενων *ροών* και μια δεύτερη ταυτόχρονη *ροή* που ανήκει στη *διάσταση* της *μουσικής* ((A+A)×M). Η *μουσική διάσταση* οργανώνεται σε *φράσεις* στη βάση της ρυθμικής και τονικής ομοιότητας και οι *φράσεις* αυτές με τη σειρά τους συγκροτούν ανώτερες συσσωματώσεις (του επιπέδου E₄), με αποτέλεσμα να έχουμε μια ολοκληρωμένη μακρο-δομή (στο επίπεδο E₅, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω), η οποία στο συγκεκριμένο απόσπασμα προκύπτει από την επανάληψη των *περιόδων* (E₄) τέσσερις φορές. Πάνω σε αυτή τη μακρο-δομή, οργανώνεται και η *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής*, κατά κύριο λόγο ακολουθώντας τα ίδια όρια με αυτήν, χωρίς όμως να οργανώνει στο μακρο-δομικό επίπεδο σύνολα με συντακτικούς κανόνες, παρά μόνο με μία χαλαρή σύνδεση μεταξύ τεσσάρων «θεματικών», που σχετίζονται τόσο με την ηχοχρωματική ποιότητα των φωνών ή με τον τρόπο *φώνησης* (π.χ. τραγούδι), όσο και με το σημασιολογικό περιεχόμενο. Για παράδειγμα, στην τρίτη *περίοδο* (4'48''-5'34'') ακούμε πρώτα την επαναλαμβανόμενη φράση “Spare change! Spare change! Spare change!” τέσσερις φορές και στη συνέχεια γυναικείες φωνές να μιλούν για την αντιμετώπισή τους από τους ανθρώπους και για το πόσο σημαντικό είναι τελικά ένα χαμόγελο. Το *τμήμα* κλείνει με ήχους βημάτων και μια ανδρική φωνή με την ακολουθία “dealing with the public, from a dramatic point of view, it isn't like dealing with the public, OK”.

Οφείλουμε, ωστόσο, να επισημάνουμε ότι η βασική αφηγηματική οργάνωση της *ανθρώπινης φωνής* ουσιαστικά επιτελείται στο επίπεδο της *φράσης* (E₃) και λιγότερο στο ανώτερο επίπεδο (E₄) και σε αυτή την τμηματοποίηση βοηθούν οι επαναλήψεις κάποιων φράσεων όπως “dealing with the public [...]”, “from a dramatic point of view [...]”, “you spare some change? [...]”, “hahahaha [...]”, “Isn't this nice? [...]”, “guys spare some change? [...]”, “you know [...]”.

Από τον συνδυασμό των παραπάνω παρατηρήσεων συμπεραίνουμε ότι από τη μία υπάρχει ένα συνεχές *μουσικών* δομικών στοιχείων (*φράσεων*-E₃ και *περιόδων*-E₄) και από την άλλη μια αντίστοιχη ασυνέχεια *φράσεων* στη *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής*. Αυτή η διαφορετικότητα στην οργάνωση των δύο *διαστάσεων* είναι αποτέλεσμα της θεμελιώδους διαφοράς όσον αφορά στις χρονικές κλίμακες, στην οποία αναφέρεται και ο Barry Truax σχετικά με τα τρία συστήματα ακουστικής επικοινωνίας, τα οποία καθορίζει ([βλ. και 9.1.3](#)). Συγκεκριμένα αναφέρει: «Τα στοιχεία του προφορικού λόγου είναι αρκετά πυκνά συσκευασμένα (π.χ. τα φωνήματα παράγονται κατά μέσο όρο περίπου 5 ανά δευτερόλεπτο), σε σύγκριση με τη μουσική, τουλάχιστον αν λάβουμε υπόψη μόνο μία μοναδική γραμμή από το καθένα» (Truax 1984: 44). Ωστόσο, όπως επισημαίνει, χρειαζόμαστε περισσότερη χρονική διάρκεια (άρα και περισσότερη πληροφορία και σχέσεις ηχητικών δομικών στοιχείων μεγαλύτερων χρονικών διαρκειών) για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε το νόημα μιας ακολουθίας στη μουσική σε σχέση με τον προφορικό λόγο και γενικά «όσο κινούμαστε από τον προφορικό λόγο στη μουσική στο ηχοτόπιο, βασιζόμαστε στις μακροπρόθεσμες σχέσεις περισσότερο από τις βραχυπρόθεσμες για να ολοκληρώσουμε την κατανόηση» (ibid.: 44-45). Με βάση την παραπάνω λογική, επομένως, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.7](#) η *ροή* της *ανθρώπινης φωνής* καταφέρνει να αποκτήσει νόημα για τον ακροατή παρά την έντονη τμηματοποίησή της σε *φράσεις* (E₃), ενώ η *ροή* της *μουσικής* χρειάζεται μεγαλύτερη συνέχεια και σχέσεις που να ολοκληρώνονται σε ανώτερα *ιεραρχικά επίπεδα* (E₄), προκειμένου να νοηματοδοτηθεί με την έννοια ενός «μουσικού» αφηγηματικού νοήματος. Επομένως, εδώ έχουμε τη μορφή [A₃(3)+A₃(3)]×M₄(2), όπως φαίνεται και στο [Σχήμα 10.7](#).



Σχήμα 10.7 Αναπαράσταση των διάφορων ηχητικών ροών ανθρώπινης φωνής και μουσικής στο [Ηχητικό παράδειγμα 10.7](#) (Earwax Productions, Audiographs: Songs from the Tenderloin, 1987, 3'15''-6'30''). Στη μουσική διάσταση συγκροτείται ανώτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο (E_4), ενώ στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής όχι $[A_3(3)+A_3(3)] \times M_4(2)$.

Ως εδώ διερευνήσαμε κάποια από τα ζητήματα που αφορούν στις ηχητικές ροές, αλλά τα ζητήματα συνέχειας και αιτιότητας εντός των ηχητικών ροών και μεταξύ τους, που μέχρι εδώ εξετάστηκαν μόνο επιφανειακά, θα διερευνηθούν αναλυτικότερα στις ενότητες 10.4 και 10.5, στα θέματα των αιτιακών σχέσεων. Επίσης, όπως φάνηκε από τα παραπάνω παραδείγματα, υπάρχουν και άλλες παράμετροι που συντελούν στη δημιουργία ηχητικών ροών (όπως για παράδειγμα ο τύπος συντακτικού που θα εξεταστεί παρακάτω στο 10.3).

10.2.4 Ορισμός των ανώτερων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων

10.2.4.1 Τα τρία, συν ένα, ανώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα

Από το 4^ο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο (E_4) και πάνω έχουμε διαμόρφωση ομαδοποιήσεων που απαιτεί τη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM), συνεπώς οι ομαδοποιήσεις και αντίστοιχα οι τμηματοποιήσεις αυτές είναι αποτέλεσμα της δυνατότητας αντίληψης των ορίων τους, δηλαδή της ολοκλήρωσής τους. Αυτή η δυνατότητα είναι με τη σειρά της αποτέλεσμα πολιτισμικών και υποκειμενικών παραγόντων που αναπτύσσονται με διάφορους τρόπους μέσα στα κοινωνικά περιβάλλοντα. Αυτό συμβαίνει για παράδειγμα στις μουσικές παραδόσεις. Όπως αναφέρει ο Snyder, οι πιο σαφείς προσδοκίες μουσικής ολοκλήρωσης δημιουργούνται από μια παράδοση κανόνων χρήσης μουσικών σχημάτων (patterns) που σηματοδοτούν αυτήν την ολοκλήρωση τα

οποία είναι προϊόντα μάθησης. Αυτά τα σχήματα αποτελούν μέρος αυτού που μπορεί να ονομαστεί ένα μουσικό «συντακτικό» και η αναγνώρισή τους είναι θεμελιώδης προϋπόθεση για την αποτελεσματικότητά του. Μια *ολοκλήρωση* μπορεί να συμβαίνει μερικώς όταν από τις πολλές παραμέτρους που διαμορφώνουν την εξέλιξη ενός μουσικού έργου σε κάποιες εμφανίζονται σχήματα που τη σηματοδοτούν ενώ σε κάποιες άλλες όχι. Τόσο υψηλότερο είναι το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο ολοκλήρωσης* μιας μουσικής δομής όσο περισσότερες είναι οι παράμετροι στις οποίες εμφανίζονται τα σχήματα αυτά. (Snyder 2000: 60-61).

Γενικεύοντας την ιδέα αυτή στη δομική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου -όπου άλλωστε η μουσική είναι μια από τις τρεις *αφηγηματικές του διαστάσεις*- αναζητούμε παρόμοια σχήματα που δημιουργούν ομαδοποιήσεις σε καθένα *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*. Οι ομαδοποιήσεις που προκύπτουν από οριοθετήσεις βασισμένες σε σχήματα που σηματοδοτούν *ολοκλήρωση* σε ένα επίπεδο δημιουργούν δομικά στοιχεία ανωτέρου *ιεραρχικού επιπέδου*. Για παράδειγμα, η ομαδοποίηση *φράσεων* (του 3^{ου} *ιεραρχικού επιπέδου* E₃), δημιουργεί ένα νέο στοιχείο ανωτέρου, (4^{ου}) *ιεραρχικού επιπέδου* (E₄). Ομαδοποιήσεις δομικών στοιχείων του E₄ δημιουργούν τα δομικά στοιχεία του 5^{ου} *ιεραρχικού επιπέδου* (E₅) κ.ο.κ.

Ωστόσο, για να επιτευχθεί αυτού του είδους η ιεραρχία, δηλαδή για να μπορέσει να επεξεργαστεί η ακουστική μνήμη τα δομικά στοιχεία σε κάθε διαφορετικό *ιεραρχικό επίπεδο*, πρέπει να είναι δυνατή η αντίληψη σχημάτων που σηματοδοτούν *ολοκλήρωση* στο αντίστοιχο επίπεδο, δηλαδή η δόμηση του ηχητικού υλικού οφείλει να είναι τέτοια που να επιτρέπει την *κατάτμηση* (chunking) σε σαφώς οριοθετημένες ακολουθίες που εξαρτάται από τις βασικές αρχές της ομοιότητας, της εγγύτητας και της συνέχειας.

Με βάση τα παραπάνω ορίζουμε τρία ανώτερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* οργάνωσης του ηχητικού υλικού του ραδιοφωνικού έργου ως εξής:

(E₄) περίοδος

(E₅) τμήμα

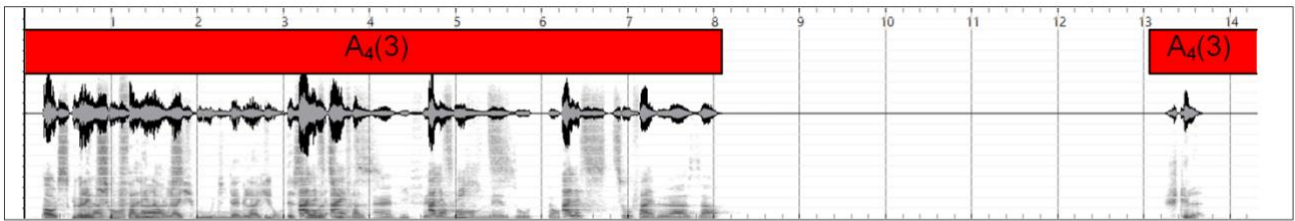
(E₆) κίνηση

Όπως έχει δείξει η μελέτη της εργογραφίας της ραδιοφωνικής τέχνης, τα ανώτερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* δεν εμφανίζονται σε όλα τα έργα αλλά κάποια οργανώνονται μέχρι το 4^ο *ιεραρχικό επίπεδο*, κάποια άλλα ως το 5^ο και μερικά ως το 6^ο επίπεδο. Τα δομικά στοιχεία του εκάστοτε τελευταίου *ιεραρχικού επιπέδου* ενός έργου -είτε είναι *περίοδος*, *τμήμα* ή *κίνηση*- συγκροτούν το ανώτατο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* και το ίδιο το έργο ως μια ενότητα στο επίπεδο αυτό. Καθώς από έργο σε έργο διαφέρει ο αριθμός των *ιεραρχικών επιπέδων*, γενικά δεν γνωρίζουμε τον αριθμό που αντιστοιχεί στο ανώτατο *ιεραρχικό επίπεδο*. Έτσι, θα αναφερόμαστε στο ανώτατο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* ως E_E (Επίπεδο Έργου).

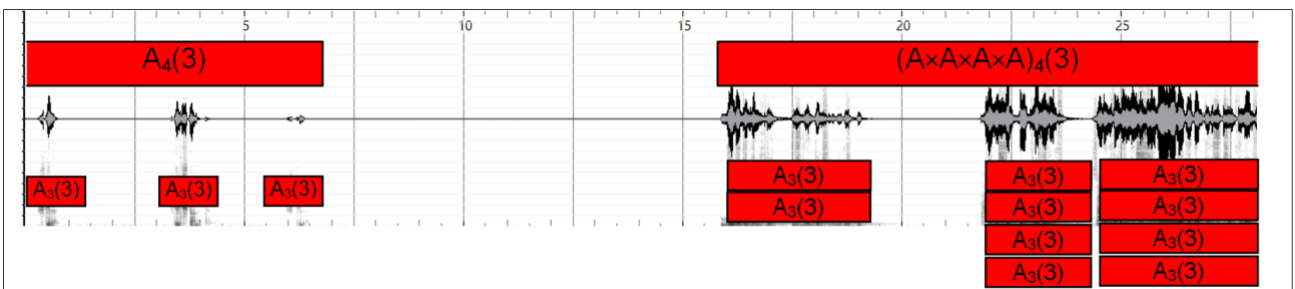
Σύμφωνα με τις παραπάνω αρχές, θα αναλύσουμε τρία έργα ραδιοφωνικής τέχνης, τα *Schallspielstudie 2* (Paul Pörtner, 1965), *Voices in the Dark* (Jacki Apple, 1991) και *Mental Radio* (Charles Armikhanian, 1991), εστιάζοντας στη μακροδομή τους, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στο θέμα της τμηματοποίησης και της οριοθέτησης μεταξύ των δομικών στοιχείων του κάθε *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*.

10.2.4.2 Ανάλυση ηχητικών παραδειγμάτων (10.8-10.18)

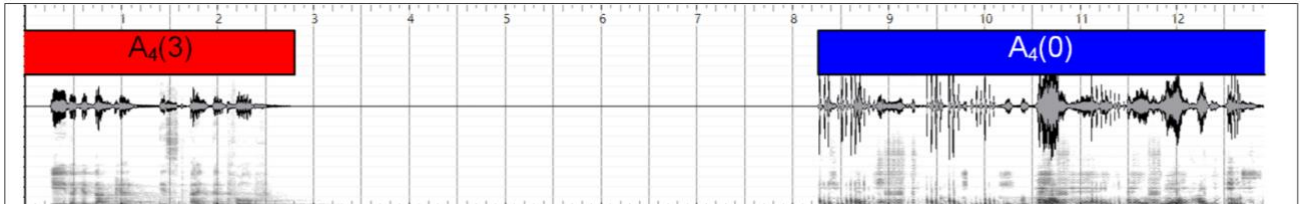
Στο έργο *Schallspielstudie 2* παρατηρούμε ότι οι *φράσεις* (E₃), αν και συμπλέκονται σε πολλές ταυτόχρονες *ροές* και επίσης δεν συγκροτούν προτάσεις με τη συντακτική γλωσσική έννοια, καταφέρνουν να συγκροτήσουν δομικά στοιχεία σε ανώτερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*, τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ως *περιόδους*, λόγω των παύσεων που διαχωρίζουν τις *περιόδους* αυτές (00'05''-00'19'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.8](#), βλ. **Σχήμα 10.8**). Επίσης, σημασία στον καθορισμό τέτοιων ορίων έχει και η αλλαγή της υφής. Με άλλα λόγια, το πέρασμα από μια *φράση* με μία μόνο *ροή* σε μια *φράση* με πολλές ταυτόχρονες *ροές* σηματοδοτεί το όριο μιας *περιόδου* (00'18''-00'46'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.9](#), βλ. **Σχήμα 10.9**) ή ακόμα το πέρασμα από μια *φράση* καθαρής *ανθρώπινης φωνής* σε μια *φράση* επεξεργασμένης *ανθρώπινης φωνής* επίσης σηματοδοτεί το όριο μιας *περιόδου* (00'56''-01'10'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.10](#), βλ. **Σχήμα 10.10**). Γενικά, για την ανάλυση του έργου αυτού βασιστήκαμε στον κανόνα που μας καθοδηγεί στο να τμηματοποιήσουμε σε ανώτερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* ένα έργο, όταν έχουμε αλλαγή σε περισσότερες παραμέτρους ή ακόμα και παύση (βλ. παραπάνω). Λόγω της έλλειψης ομοιότητας μεταξύ των 5 *περιόδων* του, αλλά και εξ αιτίας της συντομίας του, στο πλαίσιο της ακρόασης του έργου δεν συγκροτούνται ανώτερα *ιεραρχικά δομικά στοιχεία* από τις *περιόδους* αυτές, δηλαδή το ανώτατο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* του έργου είναι το E₄.



Σχήμα 10.8 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.8](#) (Paul Pörtner, *Schallspielstudie 2*, 1965, 00'05''-00'19''). Το όριο οφείλεται στην παύση 5 δευτερολέπτων.

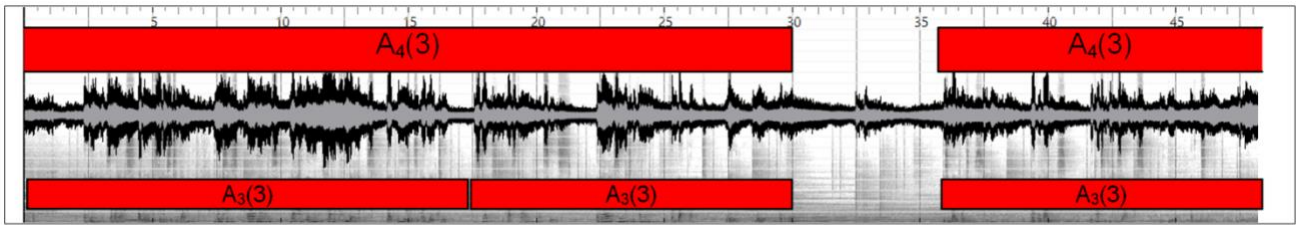


Σχήμα 10.9 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.9](#) (Paul Pörtner, *Schallspielstudie 2*, 1965, 00'18''-00'46''). Το όριο οφείλεται στην παύση και στο πέρασμα από μία μόνο ροή σε πολλές ροές. Κάτω σημειώνεται το επίπεδο E_3 και πάνω το επίπεδο E_4 .

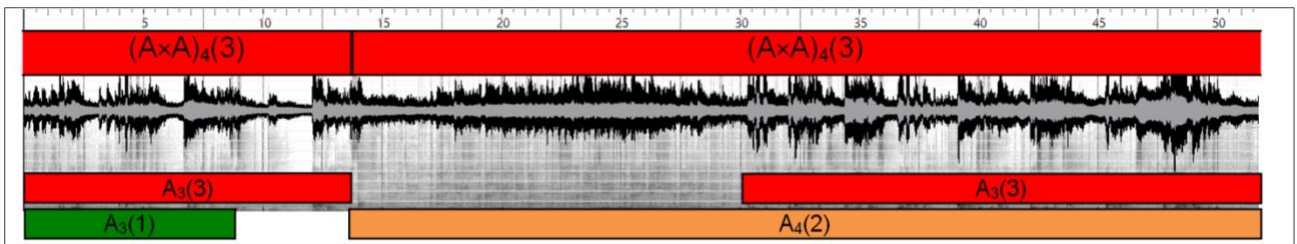


Σχήμα 10.10 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.10](#) (Paul Pörtner, *Schallspielstudie 2*, 1965, 00'56''-01'10''). Το όριο οφείλεται στην παύση και στο πέρασμα από την καθαρή στην επεξεργασμένη φωνή (vocoder), κάτι που εδώ σημειώνεται και ως αλλαγή στο επίπεδο σημασιοδοτικότητας από σημασιολογικό σε αναγωγικό.

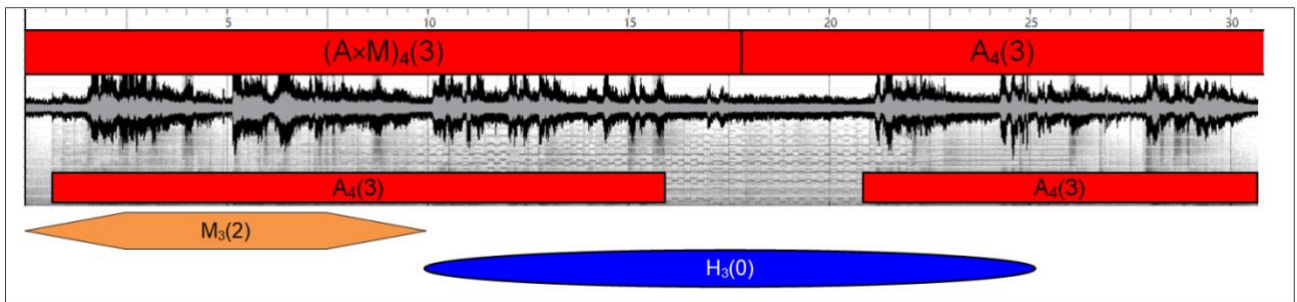
Το έργο *Voices in the Dark* συγκροτεί τις φράσεις του (E_3) σε μεγαλύτερες περιόδους (E_4) με βάση τη διάσταση της ανθρώπινης φωνής. Συνεπώς, τονικά πτωτικά σχήματα ή μικρές παύσεις ύστερα από κάποια φράση αποτελούν ενδείξεις ολοκλήρωσης μιας περιόδου (22'00''-22'49'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.11](#), βλ. [Σχήμα 10.11](#)). Τις περισσότερες φορές το όριο αυτό τίθεται από ένα δομικό στοιχείο που ανήκει σε άλλη ηχητική ροή, όπως για παράδειγμα ένα τραγούδι ($A_4(2)$, 3'04''-3'55'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.12](#), βλ. [Σχήμα 10.12](#)) ή άλλους ήχους ($H_3(0)$, 5'43''-6'14'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.13](#), βλ. [Σχήμα 10.13](#)).



Σχήμα 10.11 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων λόγω πτωτικού σχήματος στην ανθρώπινη φωνή και σύντομης παύσης ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.11](#), Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 22'00''-22'49''). Κάτω σημειώνεται το επίπεδο των φράσεων (E_3) και πάνω το επίπεδο των περιόδων (E_4). Δεν σημειώνεται το συνεχόμενο υπόβαθρο της μουσικής διάστασης και της ηχοπλαισίωσης.

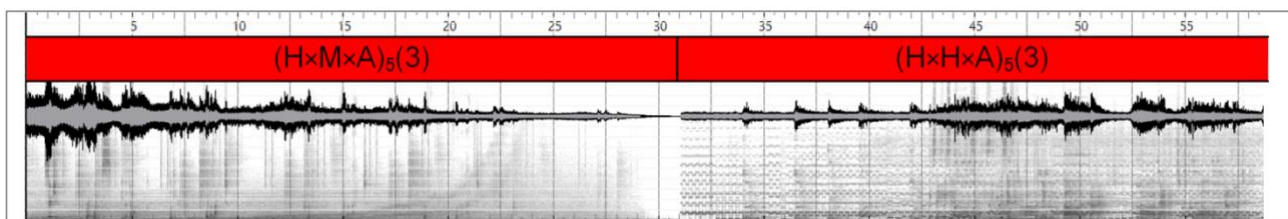


Σχήμα 10.12 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων λόγω της εμφάνισης ενός δομικού στοιχείου από άλλη ηχητική ροή και σε διαφορετικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (εδώ τραγούδι). ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.12](#), Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 3'04''-3'55''). Δεν σημειώνεται το συνεχόμενο υπόβαθρο της μουσικής διάστασης και της ηχοπλαισίωσης.

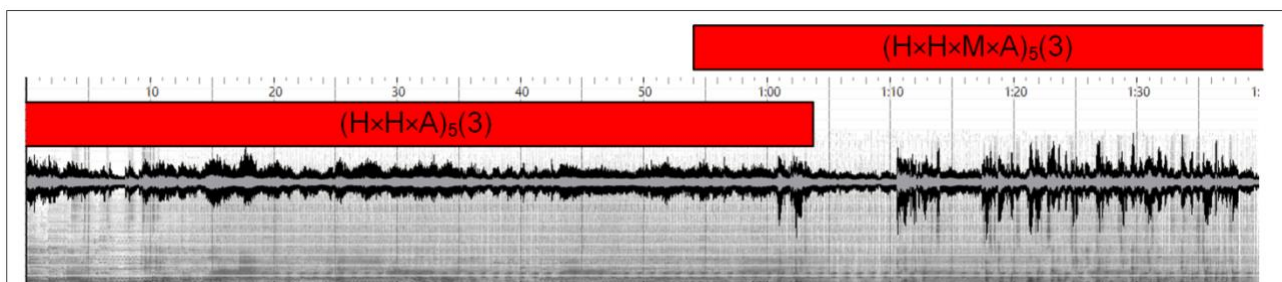


Σχήμα 10.13 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων λόγω της εμφάνισης ενός δομικού στοιχείου από άλλη ηχητική ροή και σε διαφορετικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.13](#), Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 5'43''-6'14''). Δεν σημειώνεται το συνεχόμενο υπόβαθρο της μουσικής διάστασης και της ηχοπλαισίωσης.

Οι περίοδοι με τη σειρά τους συγκροτούν τέσσερα μεγαλύτερα δομικά στοιχεία-τιμήματα, που διαχωρίζονται από την αλλαγή στη συνολική υφή, δηλαδή τον τρόπο εκφοράς και τον τύπο επεξεργασίας της ανθρώπινης φωνής, καθώς και το υπόβαθρο της μουσικής και της ηχοπλαισίωσης. Η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο τμήμα γίνεται με σταδιακό σβήσιμο του ήχου και μικρή παύση (7'47''-8'46'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.14](#), βλ. [Σχήμα 10.14](#)), ενώ από το δεύτερο στο τρίτο τμήμα η μετάβαση γίνεται με διασταυρούμενη επικάλυψη των δύο τμημάτων, ιδιαίτερα όσον αφορά στο ηχητικό τους υπόβαθρο, δηλαδή το χτύπημα των ρολογιών που προηγείται του τρίτου τμήματος και τις «εξωγήινες» φωνές που εισέρχονται από το δεύτερο στο τρίτο τμήμα (10'53''-12'34'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.15](#), βλ. [Σχήμα 10.15](#)). Θα πρέπει, επίσης, να επισημανθεί ότι το τέταρτο τμήμα ακολουθεί την ίδια λογική με το πρώτο και το γεγονός αυτό, όπως και η επαναλαμβανόμενη χρήση φράσεων όπως “it sounds like, it sounds a lot like [...]” δημιουργεί αφηγηματική συνοχή στο έργο.



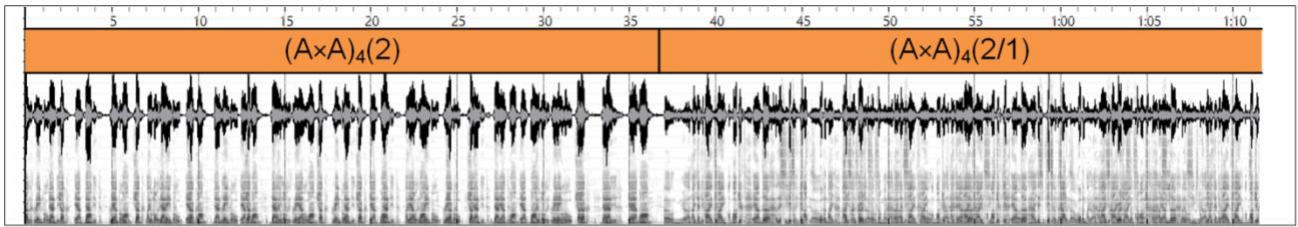
Σχήμα 10.14 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ πρώτου και δεύτερου τμήματος στο *Voices in the Dark* ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.14](#), 7'47''-8'46''). Το όριο δημιουργείται από το σταδιακό σβήσιμο του ήχου.



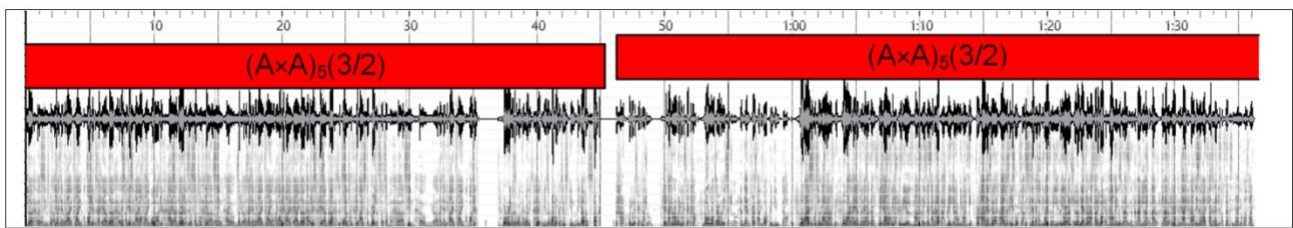
Σχήμα 10.15 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δεύτερου και τρίτου τμήματος στο *Voices in the Dark* ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.15](#), 10'53''-12'34''). Τα δύο τμήματα διασταυρώνονται, καθώς εισέρχεται το ένα μέσα στο άλλο.

Επομένως, εδώ το ανώτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο που παρατηρούμε είναι το E_5 (τμήματα). Το γεγονός αυτό -και σε αντίθεση με το *Schallspielstudie 2*- επιτρέπει την ανάπτυξη πιο σύνθετων αφηγηματικών σχέσεων, εδραιωμένων στις προσδοκίες που με τη σειρά τους βασίζονται σε περιεχόμενο που έχει προηγηθεί χρονικά. Οι μακροδομικές αυτές προσδοκίες επιτρέπουν εντέλει στο έργο να αναπτύξει μια πιο «δραματουργική» αφηγηματική δομή. Με άλλα λόγια, η ύπαρξη ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων δόμησης και αντίληψης του έργου είναι κατάλληλη για μια πιο δραματουργική αφηγηματική δομή, ωστόσο δεν είναι μόνο αυτή που την καθορίζει, αλλά η διαχείριση των αφηγηματικών διαστάσεων και οι άλλες παράμετροι του συστήματος (επίπεδο σημασιοδοτικότητας, συντακτικό κ.λπ.).

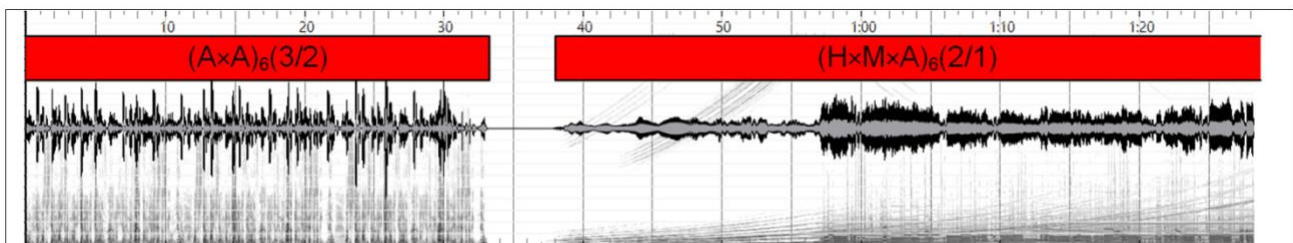
Το έργο *Mental Radio* συγκροτεί τις φράσεις του σε μεγαλύτερες περιόδους (E_4) με διάφορους τρόπους, διότι πρόκειται για ένα έργο που κάνει χρήση και των τριών αφηγηματικών διαστάσεων σε πολλαπλές ταυτόχρονες ροές και με τρόπους πέρα από το καθιερωμένο συντακτικό. Θα περιοριστούμε εδώ στο να εξετάσουμε μόνο ορισμένους από τους τρόπους ολοκλήρωσης, πάντα με γνώμονα την ιεραρχική τους σχέση. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.16](#) (3'28''-4'40'') έχουμε το όριο μεταξύ δύο περιόδων (E_4). Αυτό επιτυγχάνεται από την αλλαγή του περιεχομένου, δηλαδή των λέξεων που συγκροτούν την κάθε περίοδο, ενώ μεταξύ τους οι περίοδοι διατηρούν μια ομοιότητα όσον αφορά στην αντιστικτική υφή, αλλά και στο ηχόχρωμα της φωνής (βλ. [Σχήμα 10.16](#)). Αυτή η ομοιότητα είναι που συγκροτεί τις εν λόγω περιόδους σε ένα ανώτερο ιεραρχικά δομικό στοιχείο, δηλαδή σε τμήμα (E_5), το οποίο διαχωρίζεται από το επόμενο τμήμα μέσω μιας μικρής παύσης και μιας μικρής αλλαγής στο τονικό ύψος της φωνής (4'34''-6'11'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.17](#), βλ. [Σχήμα 10.17](#)). Αυτή η ομοιότητα μεταξύ των δύο τμημάτων όσον αφορά στον χειρισμό της ανθρώπινης φωνής είναι που τα διαχωρίζει με το αμέσως επόμενο τμήμα, το οποίο έχει εντελώς διαφορετική υφή ($A \times M \times H$), υπάρχει όμως επιπρόσθετα και μεγαλύτερης διάρκειας σιωπή ανάμεσά τους. Εδώ έχουμε όριο υψηλότερου επιπέδου (E_6 , δηλαδή μεταξύ κινήσεων, 7'58''-9'27'', [Ηχητικό Παράδειγμα 10.18](#), βλ. [Σχήμα 10.18](#)). Επομένως, το ανώτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο είναι η κίνηση (E_6). Όπως μάλιστα παρατηρούμε στο συγκεκριμένο έργο, η ανώτερη ιεραρχικά τμηματοποίηση συνοδεύεται και από αλλαγή στην αφηγηματικότητα (νοηματοδότηση) του έργου, δηλαδή περνάμε από τα όρια του σημασιολογικού στο μουσικο-ηχητικό πεδίο. Ωστόσο, ο Armikhanian καταφέρνει να διατηρήσει μια συνοχή στο έργο του μέσω της συνεχούς χρήσης πολλαπλών ηχητικών ροών και αντιστικτικών μεθόδων, για τις οποίες θα μιλήσουμε αναλυτικότερα στην ενότητα 10.5.



Σχήμα 10.16 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο περιόδων που δημιουργείται από την αλλαγή του περιεχομένου, δηλαδή των λέξεων που συγκροτούν την κάθε περίοδο, ενώ μεταξύ τους οι περίοδοι διατηρούν μια ομοιότητα όσον αφορά στην αντιστικτική υφή ($A \times A$), αλλά και στο ηχόχρωμα της φωνής ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.16](#), Charles Armikhanian, Mental Radio, 1991, 3'28''-4'40'').



Σχήμα 10.17 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο τμημάτων που δημιουργείται μέσω μιας μικρής παύσης και μιας μικρής αλλαγής στο τονικό ύψος της φωνής ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.17](#), Charles Armikhanian, Mental Radio, 1991, 4'34''-6'11'').



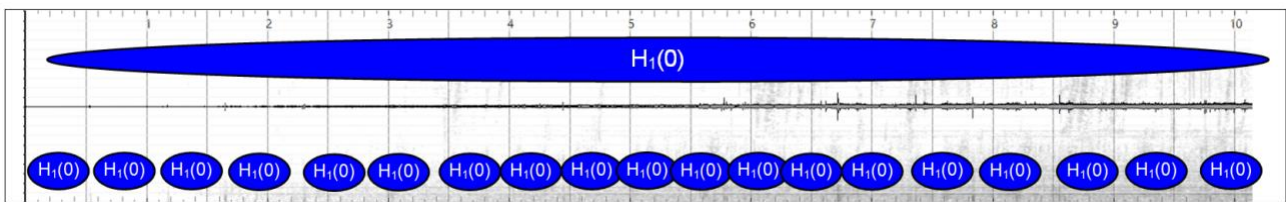
Σχήμα 10.18 Αναπαράσταση του ορίου μεταξύ δύο κινήσεων που δημιουργείται από μια μεγάλη παύση και την αλλαγή στο σύνολο των ηχητικών ροών (από $A \times A$, περνάμε σε μια δομή $H \times M \times A$, της οποίας ακούμε εδώ μόνο την αρχή, δηλαδή τις ροές $H \times M$) ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.18](#), Charles Armikhanian, Mental Radio, 1991, 7'58''-9'27'').

10.2.5 Παραδείγματα με έλλειψη ιεραρχικής δομής

Υπάρχουν, ωστόσο, και παραδείγματα ραδιοφωνικών έργων που δεν παρουσιάζουν ιεραρχική δομή, η οργάνωσή τους δηλαδή έρχεται σε αντίθεση με τις βασικές αρχές που αναφέρθηκαν παραπάνω και στις οποίες στηρίζεται η δυνατότητα ιεράρχησης και *κατάτμησης* της ακουστικής πληροφορίας στη μνήμη. Χωρίς βέβαια αυτή τη διαδικασία, αντιλαμβανόμαστε ότι η διαχείριση της πληροφορίας δεν επιτρέπει εύκολα την παραγωγή αφηγηματικού νοήματος. Πρόκειται ουσιαστικά για την απουσία ομοιοτήτων μεταξύ των δομικών στοιχείων, την υπερφόρτωση δηλαδή της μνήμης με νέα πληροφορία (*information novelty*) και την απουσία των απαραίτητων επαναλήψεων και *πλεονασμών* (*redundancy*) (Snyder 2000: 209-212). Ωστόσο, δεν μπορούμε να εμβαθύνουμε όσον αφορά σε αυτό το συμπέρασμα χωρίς να εξετάσουμε και τις υπόλοιπες παραμέτρους (υποκεφάλαια 10.3 και εξής), γι' αυτό θα περιοριστούμε εδώ σε μια πρώτη παρουσίαση αυτών των παραδειγμάτων από την πλευρά της χρονικής ιεραρχικής δομής τους και μόνο.

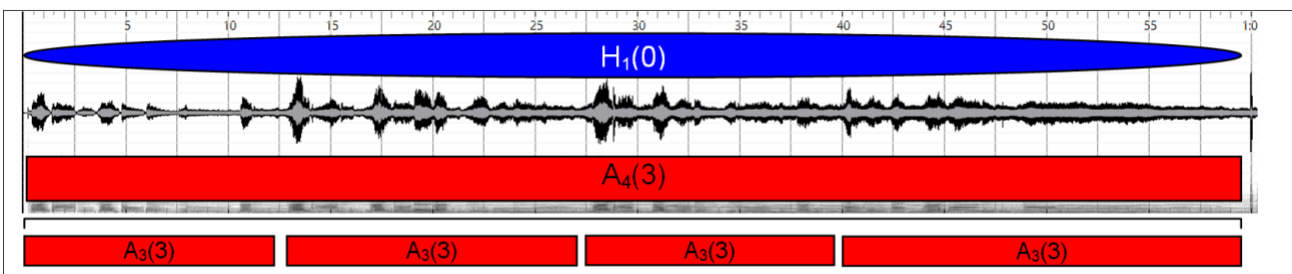
Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.19](#) (Jason Kahn, *Space Stream*, 2005, 0'00''-3'00'') έχουμε ένα συνεχές μη περιοδικών ήχων από το ηλεκτρομαγνητικό φάσμα, βρισκόμαστε δηλαδή αποκλειστικά στη *διάσταση* της ηχοπλαισίωσης (H). Ενώ μπορούμε να διακρίνουμε κάποια ηχήματα, όπως τα χαρακτηριστικά «τριξίματα» και ένα υπόβαθρο σε συγκεκριμένη συχνότητα του ακουστικού φάσματος, η μη περιοδικότητα του θορύβου δεν επιτρέπει στο σύνολο να οργανωθεί σε υψηλότερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*, όπως *μικροομάδες* (E_2). Μια

δεύτερη ηχητική ροή απλώνεται με τη μορφή ενός αργά μεταβαλλόμενου ήχου και τοποθετείται και αυτή στο πρώτο ιεραρχικό επίπεδο (βλ. Σχήμα 10.19).



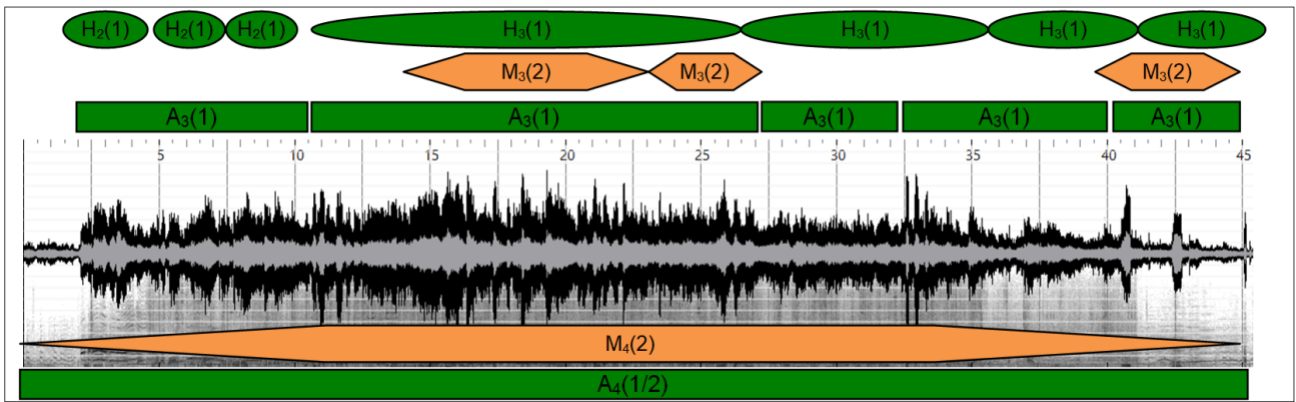
Σχήμα 10.19 Αναπαράσταση της μη ιεραρχικής δομής των πρώτων 10'' από το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.19](#) (Jason Kahn, *Space Stream*, 2005, 0'00''-3'00''). Τα μη περιοδικά ηχήματα (H_1) δεν συγκροτούν μικροομάδες. Μια δεύτερη ηχητική ροή απλώνεται με τη μορφή ενός αργά μεταβαλλόμενου ήχου και τοποθετείται και αυτή στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο (βλ. και Σχήμα 10.20).

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53'') έχουμε ένα δείγμα υπέρβασης των χρονικών ιεραρχικών επιπέδων σε ένα απόσπασμα, όπου συνυπάρχουν δύο ταυτόχρονες ηχητικές ροές, μία στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής και μία στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης (A×H). Η διάσταση της ανθρώπινης φωνής, που επιτελείται τραγουδιστά, οργανώνεται ιεραρχικά σε μια περίοδο (E_4) των 4 φράσεων (E_3). Η διάσταση της ηχοπλαισίωσης αποτελείται από μία σειρά από αργά μεταβαλλόμενους ήχους (drones), οι οποίοι εκτείνονται ως ένα ηχητικό στοιχείο (E_1) σε όλη τη διάρκεια των προαναφερόμενων τεσσάρων φράσεων, χωρίς να οργανώνουν άλλο ανώτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο από το E_1 (βλ. Σχήμα 10.20).



Σχήμα 10.20 Αναπαράσταση της μη ιεραρχικής δομής στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53''). Απέναντι σε 4 φράσεις ανθρώπινης φωνής που συγκροτούν μια περίοδο, υπάρχει ένα δομικό στοιχείο ηχοπλαισίωσης που τοποθετείται στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.21](#) (John Cage, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, 1979, 33'17''-35'35''), ενώ μπορούμε να ιεραρχήσουμε και τμηματοποιήσουμε κάθε αφηγηματική διάσταση (και κάθε ροή) χωριστά, υπάρχει πρόβλημα συνολικής οριοθέτησης των ανώτερων χρονικών ιεραρχικών επιπέδων, καθώς τα όριά τους δεν συμπίπτουν μεταξύ των διαφορετικών διαστάσεων. Το αποτέλεσμα είναι μια αλληλοεπικάλυψη του αφηγηματικού υλικού, δηλαδή να ξεκινάει μία μουσική φράση στη μέση μιας φράσης ανθρώπινης φωνής ή το αντίστροφο και αντίστοιχα να συμβαίνει και για την ηχοπλαισίωση (βλ. Σχήμα 10.21).



Σχήμα 10.21 Αναπαράσταση της μη ιεραρχικής δομής στα πρώτα 45'' από το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.21](#) (John Cage, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, 1979, 33'17''-35'35''). Επάνω σημειώνονται τα διάφορα ασύνδετα δομικά στοιχεία από τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις και κάτω δύο μεγαλύτερες ηχητικές ροές που διατρέχουν το απόσπασμα (ιρλανδική μουσική και διάφορες φωνές στο υπόβαθρο που μιλούν ή τραγουδούν).

Η ραδιοφωνική τέχνη, που δεν έχει ιεραρχική δομή, είναι αντίστοιχη με τη μη ιεραρχική μουσική, στην οποία αναφέρεται ο Snyder:

[μουσική] που δεν έχει καθαρά σημεία ολοκλήρωσης (closure)⁸⁸ είναι πιο δύσκολη για [μνημονική] ανάκληση (recollection): κάθε λεπτομέρεια πρέπει να τη θυμηθούμε από μόνη της παρά ως μέρος ενός οργανωμένου αποσπάσματος (chunk) μνήμης. Επειδή δεν είναι σαφές πού βρίσκονται τα όρια μεταξύ των αποσπασμάτων, είναι δύσκολο να γνωρίζουμε πώς να χωρίσουμε τα πρότυπα, ώστε να τα συγκρατήσουμε στη μνήμη μας. Η μουσική που έχουμε χαρακτηρίσει ως μη ιεραρχική και χωρίς καθαρά σχήματα ολοκλήρωσης ουσιαστικά υπάρχει στα περιθώρια των δυνατοτήτων της ανθρώπινης μνήμης. (Snyder 2000: 66)

Σύμφωνα πάντα με τον Snyder, ο σκοπός αυτού του είδους μουσικής θα μπορούσε δικαιολογημένα να περιγραφεί ως «σαμποτάζ της μνήμης». Συχνά μια τέτοια μουσική χαρακτηρίζεται σαν να «υπάρχει μόνο στο παρόν» επειδή είτε δεν παρέχει καθόλου σχήματα ολοκλήρωσης που να μπορούν να παραμείνουν στη μνήμη (memorable) είτε δεν δημιουργεί καμία βάση για προσδοκία οποιασδήποτε εξέλιξης ή και τα δύο. Αυτή η έλλειψη μνημονικής σύνδεσης (memorability) με τα στοιχεία που δημιουργούν το έργο, τείνει επίσης να μεταφέρει την προσοχή στις ποιότητες των μεμονωμένων ακουστικών γεγονότων, παρά στις μεταξύ τους σχέσεις ως μέρη μεγαλύτερων σχημάτων ή μοτίβων. Η «μη ιεραρχική» μουσική μπορεί ασφαλώς να τύχει επεξεργασίας στη συνειδητή βραχυπρόθεσμη μνήμη (STM), αλλά δεν σχηματίζει εύκολα μια εικόνα που μπορεί να παραμείνει στη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM). Συνεπώς, ο τύπος της μνημονικής εμπλοκής - βραχυπρόθεσμη ή μακροπρόθεσμη- κατά την ακρόαση μπορεί να δημιουργήσει δύο μεγάλες μουσικές κατηγορίες (Snyder 2000: 66). Ανάλογα, στην περίπτωση της ραδιοφωνικής τέχνης θεωρούμε ότι τα ραδιοφωνικά έργα μπορούν να κατηγοριοποιηθούν με τον ίδιο τρόπο ως προς την οργάνωση της ιεραρχικής τους δόμησης σύμφωνα με τις λειτουργίες της μνήμης και τον τρόπο που αυτές αξιοποιούνται στο πλαίσιο της αντίληψης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου.

10.2.6 Από το έργο στη ροή προγράμματος

Όπως αναφέραμε και στην αρχή της παραγράφου 10.2.2, στο ραδιοφωνικό παραδοσιακά αναγνωρίζονται δύο χρονικά επίπεδα, του περιεχομένου, δηλαδή της διάρθρωσης μιας εκπομπής, και της ροής προγράμματος. Το πρώτο είναι αυτό που εμείς διαχωρίσαμε σε μία σειρά επιπέδων, με ανώτερο το *επίπεδο έργου* (E_E), και θα περάσουμε τώρα στον καθορισμό ενός ακόμα τελευταίου ανώτατου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*, που αντιστοιχεί στο *επίπεδο ροής*⁸⁹ προγράμματος, δομείται από δομικά στοιχεία του προηγούμενου ιεραρχικού

⁸⁸ Με τον όρο *ολοκλήρωση* μεταφράζεται ο όρος “closure”, που χρησιμοποιείται σε διάφορα κομμάτια της θεωρίας του Snyder.

⁸⁹ η ροή προγράμματος δεν πρέπει να συγχέεται με την *ηχητική ροή*.

επιπέδου, δηλαδή έργα-εκπομπές-στοιχεία προγράμματος (E_E) και θα το συμβολίσουμε E_{PI} (Επίπεδο Ροής Προγράμματος).

Ένα βασικό ζητούμενο αυτών των ανώτατων επιπέδων είναι οι μηχανισμοί τμηματοποίησης μιας δεδομένης ροής προγράμματος (E_{PI}) σε ραδιοφωνικά έργα (E_E) ή με άλλα λόγια ο τρόπος οριοθέτησης του ραδιοφωνικού έργου. Οφείλουμε να διαχωρίσουμε δύο ξεχωριστές περιπτώσεις:

- α) ραδιοφωνικό έργο σε συμβατική ροή προγράμματος και
- β) ραδιοφωνικό έργο σε πειραματική ροή προγράμματος.

Στην πρώτη περίπτωση, η οριοθέτηση του ραδιοφωνικού έργου συντονίζεται με τα υπόλοιπα στοιχεία προγράμματος της ροής προγράμματος, δηλαδή χρησιμοποιεί τους καθιερωμένους κώδικες οριοθέτησης, όπως ένα χαρακτηριστικό ηχητικό σήμα (jingle) ή εκφώνηση στην αρχή και ενδεχομένως και στο τέλος του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι παραγωγές του [Radius](#), καθώς και η [Kunstradio](#), η οποία επιπροσθέτως μπορεί να περιέχει σχολιασμό ή και συζήτηση με τον δημιουργό.

Στη δεύτερη περίπτωση, μιας πειραματικής ροής προγράμματος, αυξάνονται κατά πολύ οι δυνατότητες οριοθέτησης, που μπορεί να είναι παρόμοιες με τις συμβατικές ή να είναι ένα απλό διάστημα σιωπής ή ακόμα και να απουσιάζουν εντελώς, οπότε υπάρχει μια αδυναμία σαφούς τμηματοποίησης των έργων από τον ακροατή. Αυτό παρατηρείται σε πολύωρα τηλεματικά προγράμματα (π.χ. [Horizontal Radio](#), όπου επιτρεπόταν και η μίξη σημάτων από διάφορους σταθμούς) και σε αυτόματες ροές, όπως για παράδειγμα το [Weather Warlock](#) του [Wave Farm](#) και αυτές που συναντάμε στην ιστοσελίδα [Pi-node](#). Στο τελευταίο είδος ροών ουσιαστικά παύει να υφίσταται το επίπεδο έργου (E_E) και η οργάνωση της ροής προγράμματος γίνεται από άλλα κατώτερα επίπεδα.

Ωστόσο, σχετικά με το συνεχές του *επιπέδου ροής προγράμματος* (E_{PI}) προκύπτει το ζήτημα των περιορισμών της ανθρώπινης μνήμης, που συνακόλουθα μπορούν να περιορίσουν τις δυνατότητες για αφηγηματική οργάνωση και νοηματοδότηση μιας ηχητικής ακολουθίας. Ο Snyder (2000: 194), αναφερόμενος στη φόρμα και στις μακροπρόθεσμες λειτουργίες ευρύτερα, μιλάει για συνεχή ακρόαση, γεγονός που είναι αδύνατον εάν θέλουμε να αναλύσουμε μια ροή προγράμματος συνολικά. Παρόλα αυτά, τα πολύωρα προγράμματα ([Horizontal Radio](#) (1995), [Rivers & Bridges](#) (1996), [Sound Drifting](#) (1999), [GateWays](#) (2000)) είναι σχεδιασμένα για αποσπασματική ακρόαση και δεν αποσκοπούν σε ένα συνολικό αφηγηματικό νόημα, αλλά ακολουθούν τη λογική των ηχητικών εγκαταστάσεων.

Η λογική αυτή, καθώς και το *επίπεδο ροής προγράμματος γενικότερα* (E_{PI}), σχετίζονται με το θέμα της «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» στο πλαίσιο της ραδιοφωνικής τέχνης. Ως «μακροδομική αφηγηματική οργάνωση» εννοούμε εδώ την οργάνωση που βασίζεται σε μακροδομικές ιεραρχικές σχέσεις, δηλαδή που πραγματώνεται στο ανώτατο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* E_{PI} ή σε έργα πολύ μεγάλης διάρκειας, τα οποία υπερβαίνουν τη συνήθη διάρκεια ενός ραδιοφωνικού έργου, δηλαδή του E_E ως μέρους μιας συμβατικής ροής προγράμματος (συνήθως το μέγιστο 1 ώρα). Θα εξετάσουμε το ζήτημα (α) όσον αφορά στο συμβατικό ραδιόφωνο, στο οποίο διακρίνουμε μία τυπική και μία ενδιάμεση περίπτωση και (β) σε σχέση με κάποια παραδείγματα από την εργογραφία και την πρακτική της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή όσον αφορά στο εναλλακτικό/πειραματικό ραδιόφωνο.

10.2.6.1 Μακροδομική αφηγηματική οργάνωση και συμβατικό ραδιόφωνο

Η μακροδομική αφηγηματική οργάνωση του συμβατικού ραδιοφώνου βασίζεται κατά κύριο λόγο σε ένα *τυποποιημένο* ραδιόφωνο (*format radio*), δηλαδή σε μια ροή προγράμματος με συγκεκριμένο και προβλεπόμενο περιεχόμενο, οργανωμένη σε ζώνες ή ακολουθίες που διαρκούν κάποιες ώρες (Crisell 1994: 64). Το είδος του περιεχομένου είναι αυτό που χαρακτηρίζει και τον συγκεκριμένο *τύπο* (*format*) της ροής προγράμματος, δηλαδή αν θα είναι ένας ειδησεογραφικός σταθμός ή ένας καθαρά μουσικός σταθμός, και στη δεύτερη περίπτωση ποιο είδος μουσικής (*genre*) θα μεταδίδει.

Όσον αφορά στις αιτιακές σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων της ροής προγράμματος, ο Andrew Crisell θεωρεί ότι απουσιάζουν από το ραδιόφωνο και τη θέση τους έχει μια ξεκάθαρη τμηματοποίηση (*segmentation*) σε διακριτά τμήματα. Η απουσία πλοκής συμβαδίζει με τον τρόπο ραδιοφωνικής ακρόασης, καθώς επιτρέπει στον ακροατή «ανάμεσα στις άλλες απαιτήσεις της ζωής του να μπαίνει και να βγαίνει από το ραδιοφωνικό περιεχόμενο χωρίς να νιώθει ότι έχει χάσει κάτι μεγάλης σημασίας» (Crisell 1994: 215). Ενώ λοιπόν υπάρχει μια ακολουθία στοιχείων, αυτή δεν είναι αποκλειστική. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Crisell, «τα τμήματα που απαρτίζουν τις ακολουθίες μουσικών εκπομπών στο ραδιόφωνο [...] μπορούν να

προστεθούν, να αφαιρεθούν ή να αναδιαταχθούν χωρίς αισθητή καταστροφή του όλου» (ibid.: 72). Γι' αυτό εξάλλου, όλα τα είδη στοιχείων (τραγούδι, δελτίο ειδήσεων, διαφήμιση) έχουν σχεδόν την ίδια διάρκεια. Όπως αναφέρουν και οι Pete Wilby και Andy Conroy,

[ο] σύνθετος, διαρκώς ρέων, διαρκώς αναπτυσσόμενος, διαρκώς μεταμορφούμενος κόσμος των γεγονότων περιορίζεται σε μια ακολουθία διακριτών ιστοριών, χωριστά φτιαγμένων σε πακέτα με την κυριολεκτική και τη μεταφορική σημασία [...] Κάθε ιστορία που λέγεται, κάθε θέμα που παρουσιάζεται επικεντρώνει την προσοχή μας σε μια συγκεκριμένη ακολουθία συγκεκριμένων γεγονότων, προβάλλει αυτά τα γεγονότα ως σημαντικά (για παράδειγμα «ειδήσεις» σε αντίθεση με «μη ειδήσεις», «τοπικό» σε αντίθεση με «εθνικό», κ.λπ.) και τα συσχετίζει σε μια αφηγηματική μορφή που εναρμονίζεται με τη χρονολογική δομή της εμπειρίας της ζωής μας. (Wilby & Conroy 1994: 154)

Ωστόσο, η κατάτμηση αυτή δε σημαίνει ότι η ραδιοφωνική αφήγηση δεν έχει κατεύθυνση και ενότητα. Τα διακριτά στοιχεία δεν είναι ασύνδετα, αντιθέτως ανάλογα με την τοποθέτησή τους στοχεύουν στο να κάνουν την εκπομπή μια «ενιαία και συνεκτική εμπειρία» με συγκεκριμένη διάθεση (mood) (Wilby & Conroy 1994: 204). Ουσιαστικά, ο ακροατής μπορεί ανάλογα με τη διάταξη των στοιχείων να αναπλάσει τη δική του αφήγηση, κάνοντας νοηματικές και αιτιακές συνδέσεις (Crisell 1994: 112).⁹⁰

Σε αυτή τη δημιουργία της αφήγησης καθοριστικός είναι και ο ρόλος του εκφωνητή-παρουσιαστή, ο οποίος συνδέει τα επί μέρους στοιχεία. Η Jody Berland αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η ραδιοφωνική παράθεση μουσικής και προφορικού λόγου μπορεί να αναλυθεί [...] ως ένα ειδικό είδος αφήγησης [...] ο DJ ή ο ραδιοφωνικός οικοδεσπότης είναι ένα είδος αφηγητή, και υπονοεί ότι τα συνδυασμένα στοιχεία [...] μπορούν να αναλυθούν ως δομικές λειτουργίες μέσα στην αφήγηση, η οποία είναι κατασκευασμένη μέσω του συγκεκριμένου συνδυασμού τους. (Berland 1990: 188)

Τη σημασία του παρουσιαστή, δηλαδή της *ανθρώπινης φωνής* και του *σημσιολογικού επιπέδου* σημασιοδοτικότητας σε αυτή τη διαδικασία, επισημαίνουν και τα εγχειρίδια ραδιοφωνικής πρακτικής (βλ. Wilby & Conroy 1994: 132).

Ωστόσο, εδώ θα διακρίνουμε έναν ξεχωριστό ειδικό *τύπο* ροής προγράμματος, ο οποίος απομακρύνεται από τον ορισμό του *τυποποιημένου* ραδιοφώνου, όπως τον ορίσαμε παραπάνω, και πλησιάζει προς το εναλλακτικό ραδιόφωνο. Επομένως, αυτή η ενδιάμεση μορφή μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης, δεν βασίζεται σε προβλεπόμενο περιεχόμενο, το οποίο συχνά ανακυκλώνεται, αλλά σε μια ποικιλία περιεχομένου, που περιλαμβάνει εκπομπές λόγου, μουσική, ραδιοφωνικό θέατρο και άλλα είδη. Ωστόσο, το περιεχόμενο, συνεχίζει να είναι «προσβάσιμο» σε μια μεγάλη μερίδα ακροατών, δηλαδή δεν απαιτεί απαραίτητα κάποιου είδους *ικανότητα κατανόησης*. Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να κατατάξουμε το *Τρίτο Πρόγραμμα* (και τα παρόμοια προγράμματα ευρωπαϊκών σταθμών, βλ. *BBC 3*), το οποίο αν και εξειδικευμένο, δεν φθάνει στο να γίνει εναλλακτικό/πειραματικό. Με την έννοια ότι συνεχίζει να αποτελείται από μία σαφή διαδοχή διακριτών στοιχείων και έναν συγκεκριμένο *τύπο*, του «πολιτιστικού ραδιοφώνου» (“high brow” radio), αλλά στη μακροδομική του οργάνωση μπορεί να μη χρησιμοποιούνται κάποιοι συμβατικοί κώδικες. Για παράδειγμα, μπορεί η οριοθέτηση μεταξύ εκπομπών να γίνει με σιωπή αντί για ηχητικό σήμα (jingle) και υπάρχει πιο πλούσια και λιγότερο ισοκατανομημένη στον χρόνο εναλλαγή του περιεχομένου. Αυτή η ενδιάμεση μορφή μακροδομικής οργάνωσης οδηγεί στην υπέρβαση του *τυποποιημένου* ραδιοφώνου, που είναι η ουσία του εναλλακτικού ραδιοφώνου, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

10.2.6.2 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης I: Ραδιοφωνικοί σταθμοί με εναλλακτική ροή προγράμματος

Παρακάτω θα εξετάσουμε το ζήτημα της μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης από την πλευρά του εναλλακτικού/πειραματικού ραδιοφώνου. Μέσα από τα παραδείγματα αυτά -τα οποία είναι χωρισμένα σε

⁹⁰ Σε ειδησεογραφικές εκπομπές ο σχεδιασμός είναι συχνά τέτοιος, ώστε να γίνουν συγκεκριμένες λανθάνουσες συνδέσεις από τον ακροατή.

τέσσερις κατηγορίες- θα αντιληφθούμε πληρέστερα την έννοια της μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης, όπως αυτή εφαρμόζεται στη ραδιοφωνική τέχνη.

Μια πρώτη κατηγορία παραδειγμάτων αποτελούν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί, οι οποίοι αποφεύγουν την τυποποιημένη οργάνωση του προγράμματος, δηλαδή τη συγκεκριμένη εναλλαγή στοιχείων προγράμματος και το συγκεκριμένο ύφος ομιλίας και μουσικών επιλογών, τα οποία συναντάμε στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα των συμβατικών σταθμών (Crisell 1994: 64, 214). Ο R. Murray Schafer (1990) παρατηρεί εύστοχα ότι «το δυτικό ραδιόφωνο τυραννιέται από ένα όργανο που έχουμε αποδεχθεί ως απαραβίαστο: το ρολόι» (208). Στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα, «τα ρυθμικά μοτίβα υπαγορεύουν το περιεχόμενο, ποτέ το αντίστροφο. [...] Ο περιορισμός [του χρόνου] δεν είναι τεχνικός, αλλά πολιτισμικός» (ibid.: 210). Εν τέλει, η δόμηση του ραδιοφωνικού προγράμματος στη βάση ενός συγκεκριμένου *τύπου* (format), σύμφωνα με την Jody Berland, βασίζεται σε συγκεκριμένες αρχές υπέρθεσης δομικών στοιχείων, οι οποίες ταυτόχρονα ορθολογικές και μη ορθολογικές. Το ραδιόφωνο επιτυγχάνει αυτή την ορθολογική ανορθολογικότητα με την ικανότητά του να τοποθετεί μαζί ηχητικά μηνύματα που είναι ετερόκλητα ως προς την προέλευσή τους, τον πολιτιστικό τους σκοπό και τη μορφή τους, προκειμένου να δημιουργήσουν έναν συνεχή περιβάλλοντα ρυθμό από ήχους και πληροφορίες. Το τέμπο της εναλλαγής γεγονότων όπως πληροφορία, διασκέδαση, διακοπή για διαφημίσεις με μια προδιαγεγραμμένη ισορροπία έχει ήδη καθοριστεί από την οικονομία, τις μετρήσεις ακροαματικότητας και τη συμβατική οργάνωση, πριν εμφανιστεί καν ο ραδιοφωνικός παραγωγός. Η μουσική δίνεται με κριτήριο την ανταμοιβή του ακροατή. Η προσεκτικά σχεδιασμένη ταχύτητα και προβλεψιμότητα αυτού του μοντέλου συντηρεί αυτό που μπορεί να πει κανείς κοινότητα ακροατών που ταυτοποιούνται με γενικές κατηγοριοποιήσεις -- όπως Top 40, κάντρι, “easy listening”, “big band”, κλασική, «νέα μουσική» κλπ. όλες αυστηρά σμιλεμένες από την έρευνα της αγοράς τους κανονισμούς της ραδιοφωνίας (βλ. Berland 1993: 211).

Σε αντίθεση με το πρότυπο του συμβατικού ραδιοφώνου, ο στόχος πολλών εναλλακτικών/πειραματικών ραδιοφωνικών σταθμών είναι η διαμόρφωση ενός ραδιοφώνου διαφορετικού τύπου θεωρώντας το ως μέσο διάδοσης και καλλιέργειας καινοτόμων ιδεών. Ιδιαίτερα στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί που στήνονται προσωρινά για να αμφισβητούν τα καθιερωμένα ραδιοφωνικά πρότυπα, που βασίζονται σε προβλέψιμα και εύπεπτα μοντέλα ακρόασης. Η προβλεψιμότητα είναι βασική προϋπόθεση για την επίτευξη υψηλών ποσοστών ακροαματικότητας, ενώ η ροή προγράμματος ενός σταθμού που δημιουργείται με καλλιτεχνικά κριτήρια είναι ένας τόπος για ένα μόνιμα απρόβλεπτο ακροαματικό σύμπαν (βλ. Israel 2018: 66-67). Παραδείγματα σαν αυτό αποτελούν ο σταθμός του φεστιβάλ *Radio Revolten* (2016), στον οποίο αναφέρεται και ο Udo Israel, αλλά και άλλοι προγενέστεροι πειραματισμοί, όπως για παράδειγμα ο σταθμός *RADIA 89.9* που λειτούργησε κατά περιόδους στο Banff Centre of the Arts από το 1989 και ύστερα (βλ. Lander 1992). Στην ίδια κατηγορία, όμως, μπορούμε να συμπεριλάβουμε και πρωτοβουλίες, οι οποίες είχαν περισσότερο πολιτικές-ακτιβιστικές αφετηρίες, συναποτελώντας, ωστόσο, ένα κίνημα ραδιοφώνου *ελεύθερης μορφής* (free-form radio) και *μικρής εμβέλειας* (low-powered radio – microradio),

το οποίο χρησιμοποιήθηκε ως ένα ζωτικής σημασίας εργαλείο για επιβίωση, δημιουργικό διάλογο και οργανική ανα-κατασκευή των κοινοτήτων, των γειτονιών και των ακτιβιστικών ομάδων. Ακολούθως, απομακρύνθηκε πέρα από την αυστηρότητα της πολιτικής περιεχομένου και της προπαγάνδας των εμπορικών ραδιοφωνικών γιγάντων. Από αυτό το σημείο και έπειτα το ραδιόφωνο διεκδικεί τις αξίες της ελεύθερης έκφρασης, επαναπλαισίωσης και αλληλόδρασης με τον καθημερινό ακροατή. (Papadomanolaki 2011: 73)

Όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, σε αυτές τις πρωτοβουλίες περιλαμβάνεται το ιταλικό *Radio Alice*, το ιαπωνικό MiniFM κίνημα, στην Αμερική, οι *Radio Free Berkley*, *WTRA* και τέλος, το *free103point9* (Papadomanolaki 2011: 73). Επιπλέον, μπορούμε να προσθέσουμε τους πειραματισμούς που αναφέρει ο Lovink ότι γίνονταν στα πλαίσια των ελεύθερων ραδιοφωνικών σταθμών τη δεκαετία του 1980 στην Ολλανδία (βλ. Lovink 1993).

Όλοι οι παραπάνω πειραματισμοί με τη ροή προγράμματος μπορούν να θεωρηθούν ως αμφισβήτηση της καθιερωμένης αφηγηματικής οργάνωσης του συμβατικού ραδιοφώνου στο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο της ροής προγράμματος* (ΕΡΠ), η οποία και καθορίζει την εναλλαγή στοιχείων προγράμματος. Στους πειραματικούς σταθμούς, επομένως, η αμφισβήτηση της κυρίαρχης αφηγηματικής οργάνωσης στο ΕΡΠ, οδηγεί σε μορφές, οι οποίες δεν βασίζονται στον κεντρικό παρουσιαστή/εκφωνητή και επίσης, δεν περιλαμβάνουν προβλεπόμενες ακολουθίες διακριτών στοιχείων προγράμματος στο επίπεδο που αφορά ή στο ειδικότερο περιεχόμενό τους (για παράδειγμα στο είδος της μουσικής) ή στο είδος τους (διαφήμιση, ειδήσεις, μουσική εκπομπή κ.λπ.) ή, τελικά,

στον τρόπο σύνδεσης της ακολουθίας (ύπαρξη ενός εκφωνητή, ηχητικό σήμα του σταθμού και άλλες οριοθετήσεις με τη χρήση ηχητικών σημάτων μεταξύ των εκπομπών).

10.2.6.3 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης II: Έργα μεγάλης διάρκειας

Σε μια δεύτερη κατηγορία «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» τοποθετούνται τα ραδιοφωνικά έργα εκείνα, τα οποία, αν και εντάσσονται σε μία ροή προγράμματος, αμφισβητούν τους κανόνες εσωτερικής οριοθέτησης και οργάνωσης αυτής της ροής, λόγω της μεγάλης διάρκειάς τους. Κατά κάποιον τρόπο, αποτελούν μια ειδικότερη περίπτωση αμφισβήτησης των καθιερωμένων προτύπων ή για την ακρίβεια ενός από τους κανόνες της συμβατικής ραδιοφωνικής αφηγηματικής οργάνωσης, αυτού της τμηματοποίησης και της οριοθέτησης των στοιχείων του προγράμματος.

Δεν συναντάμε εύκολα τέτοια έργα εκτός των πειραματικών σταθμών, στους οποίους αναφερθήκαμε παραπάνω. Ακόμα και η εγκατάσταση *Landscape Soundings* του Bill Fontana (1990), η οποία ήταν διαθέσιμη σε όλα τα κανάλια της Αυστριακής Ραδιοφωνίας και ήταν αρκετά δημοφιλής, μεταδιδόταν μόνο κατά διαστήματα. Ο Schafer πρότεινε στο CBC τη μετάδοση των ήχων του ωκεανού σε ένα έργο που θα διαρκούσε 24 ώρες, όμως το σχέδιό του απορρίφθηκε. Αντ' αυτού, προέκυψε το έργο *Okeanos* (1971) που διαρκούσε μόλις μιάμιση ώρα. Επίσης, ο Bruce Davis πρότεινε το «ραδιόφωνο της άγριας φύσης (wilderness radio)», στο οποίο θα μεταδιδόταν το φυσικό ηχοτόπιο χωρίς επεξεργασία (βλ. Schafer 1990: 209-210). Οι ιδέες του Schafer, αν και απραγματοποίητες, ενέπνευσαν ωστόσο τα ραδιοφωνικά έργα της δεκαετίας του 1990, τα οποία είναι συνθέσεις για ηχητικές εγκαταστάσεις και *πολυχωρικές* (on air-on line-on site) μεταδόσεις.

Θα αναφέρουμε εδώ δύο παραδείγματα μεγάλων σε διάρκεια έργων από το φεστιβάλ *Radio Revolten* (2016), τα οποία θα μας βοηθήσουν στην περαιτέρω ανάλυση. Πρόκειται για τα έργα *All Night Flight* του Myke Dodge Weiskopf και *12 Hours in the Life of a Fox* του Antoine Bertin (Israel 2018: 59-60). Το *All Night Flight*, διάρκειας 8 ωρών μέσα στη νύχτα (10 μ.μ.-6 π.μ.) ήταν ένα σύνολο από

[α]τμοσφαιρικούς κρότους και σφυρίγματα, κομμάτια από φωνές, θραύσματα μελωδίας από το «αιθέριο οπουδήποτε», ανάμικτη ομιλία σε ποιότητα βραχέων κυμάτων, Goa trance. [...] Επίπεδο θορύβου και χρονική κλίμακα μιας διηπειρωτικής πτήσης. (Israel 2018: 60)

Στο *12 Hours in the Life of a Fox*, μια αλεπού στην οποία έχει προσαρμοστεί ένα μικρόφωνο ηχογραφείται και οι επιδρομές της μεταδίδονται κατά τη διάρκεια των νυχτερινών ωρών από τον ραδιοφωνικό σταθμό του φεστιβάλ (βλ. Israel 2018: 62 και Wendt 2018: 225).

Τα έργα αυτά, με τη διάρκειά τους, αμφισβητούν τις καθιερωμένες ραδιοφωνικές συμβάσεις, οι οποίες ακόμα και στη ραδιοφωνική τέχνη δεν αμφισβητούνται απαραίτητα όταν πρόκειται για έργα μιας συγκεκριμένης διάρκειας. Για παράδειγμα, τα ραδιοφωνικά έργα του δικτύου Radia, χρησιμοποιούν πάντοτε ένα ηχητικό σήμα (jingle) για την οριοθέτησή τους στο πλαίσιο του προγράμματος του κάθε σταθμού που πρόκειται να μεταδώσει το έργο. Αυτή η σύμβαση πλαισίωσης, η οποία προέρχεται από το συμβατικό ραδιόφωνο (βλ. Crisell 1994: 6), παύει να ισχύει στα έργα μεγάλης διάρκειας, όπως τα παραπάνω, τη στιγμή που ο ακροατής αναζητά τα όρια των έργων.

Το αποτέλεσμα αυτής της έλλειψης οριοθέτησης είναι συνακόλουθα και η έλλειψη συγκρότησης του *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* E_E , δηλαδή η αδυναμία παρακολούθησης και συσχέτισης των δομικών στοιχείων όταν η ροή του προγράμματος διαρκεί 6 ή 8 ή 12 ώρες. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την αδυναμία εκ μέρους του ακροατή να αντιλαμβάνεται ομαδοποιήσεις και αιτιακές συνδέσεις σε κατώτερα επίπεδα, τα οποία ανάλογα με το περιεχόμενο και την ειδικότερη αφηγηματική οργάνωση του πολύωρου έργου που μπορεί να είναι το E_6 , το E_5 , το E_4 , το E_3 ή ακόμη και το E_2 .

Ασφαλώς, προκύπτει επιπλέον το ζήτημα του είδους της ακρόασης, το οποίο κάνει ένας ακροατής. Τα μεγάλης διάρκειας έργα συχνά σχεδιάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην απαιτούν τη συνεχή προσοχή του ακροατή, ενώ παράλληλα ταιριάζουν με τα καθιερωμένα πρότυπα ραδιοφωνικής ακρόασης, δηλαδή μιας ακρόασης στο *υπόβαθρο* (background listening). Με άλλα λόγια, η αφηγηματική τους οργάνωση είναι τέτοια που επιτρέπει την αποσπασματική τους ακρόαση, χωρίς να υπάρχει κίνδυνος απώλειας του νοήματός τους. Εξάλλου η διαδικασία νοηματοδότησης αφήνεται, από τους δημιουργούς τέτοιων έργων, πολύ περισσότερο στον παράγοντα της ακρόασης, με άλλα λόγια επιτρέπεται στον ακροατή να συνδιαμορφώσει τη δική του «αφήγηση» ή ερμηνεία με βάση το ηχητικό υλικό που μεταδίδεται.

Όπως εξάλλου, επισημαίνει ο Schafer «δεν κάνουμε πια ακρόαση του ραδιοφώνου· το ακούμε τυχαία. Μένει ανοιχτό, ως ασπίδα στην τραχύτητα της σύγχρονης ζωής» (Schafer (1990): 211). Αυτός ο τύπος ακρόασης, τον οποίον ο Truax ονομάζει αποσπασματικό (distracted), σε αντίθεση με τον αναλυτικό (analytical) τρόπο, ο οποίος μπορεί να οδηγήσει και στην επίγνωση των ειδικών χαρακτηριστικών του ήχου (αναγωγική ακρόαση), είναι ουσιαστικά αυτός που επιβάλλεται από το καθιερωμένο πρότυπο ακρόασης, το οποίο όπως είδαμε παραπάνω διαμορφώνει τους ραδιοφωνικούς τύπους (format) που υποκινούνται από εμπορικά κίνητρα (Truax 1984: 147-153). Στην περίπτωση των έργων που αναλύουμε, οφείλουμε ωστόσο να αναγνωρίσουμε ότι αυτό το ισχυρά εδραιωμένο πρότυπο έρχεται σε σύγκρουση με την κατά κύριο λόγο συνειδητή επιλογή ακρόασης των εν λόγω πειραματικών σταθμών ή ροών, καθώς η μετάδοσή τους γίνεται πλέον διαδικτυακά.

10.2.6.4 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης III: Τηλεματικά προγράμματα

Η τρίτη κατηγορία έργων «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» περιλαμβάνει τα τηλεματικά προγράμματα, τα οποία βασίζονται κυρίως στη δικτύωση των σταθμών και, όπως είδαμε και στα Κεφάλαια 7 και 8, στηρίζονται στην επικοινωνιακή αρχιτεκτονική και όχι σε κάποια αφηγηματική οργάνωση. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν το [Horizontal Radio](#) (1995) και το [Rivers & Bridges](#) (1996), τα οποία, αν τα εξετάσουμε από την πλευρά του ακροατή, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει μία συγκεκριμένη ροή προγράμματος στον σταθμό τον οποίο κάνει ακρόαση, η ροή αυτή όμως έχει προέλθει από τη δικτύωση και ανάμιξη με τις ροές προγράμματος των άλλων σταθμών που συμμετέχουν στο τηλεματικό πρόγραμμα. Η διαδικασία αυτή δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη αφηγηματική οργάνωση, καθώς είναι αδύνατον να ελεγχθούν από τον υπεύθυνο ροής προγράμματος ενός δεδομένου ραδιοφωνικού σταθμού οι εκροές των υπόλοιπων σταθμών σε όλες τις παραμέτρους. Πρόκειται, ουσιαστικά, για ένα είδος συλλογικού ραδιοφωνικού αυτοσχεδιασμού. Επιπλέον, αν θεωρήσουμε ως έργο όλες τις ροές προγράμματος όλων των σταθμών (ραδιοφωνικό γλυπτό), τότε συζητάμε ουσιαστικά για συνδυασμό ροών προγράμματος, δηλαδή ταυτόχρονα δομικά στοιχεία E_{PII}, τα οποία συγκροτούν μια -αδύνατο να γίνει αντιληπτή ακουστικά- υπερ-ροή.

Η υπερ-ροή αυτή θα μπορούσε σε θεωρητικό επίπεδο να αναλυθεί ως προς την αφηγηματική της οργάνωση, αν αξιοποιήσουμε τα όσα προαναφέραμε σχετικά με την αφηγηματική οργάνωση της ροής προγράμματος. Ακόμη και αν το αποτέλεσμα προέκυψε χωρίς να έχει προσχεδιασθεί, κάθε ραδιοφωνικός σταθμός που συμμετείχε παρήγαγε κατά τη διάρκεια της συμμετοχής του στην τηλεματική μετάδοση μία πειραματική ροή ραδιοφωνικού προγράμματος, η οποία αποτελούταν από επί μέρους στοιχεία του E_E, τα οποία μπορούν να αναλυθούν με βάση το σύστημα και τις παραμέτρους, τις οποίες ακόμη εξετάζουμε. Αν στηριχθούμε σε αυτές τις επί μέρους αναλύσεις, μπορούμε εν τέλει να κατασκευάσουμε τη θεωρητική εικόνα του συνόλου, δηλαδή της αφηγηματικής οργάνωσης της υπερ-ροής, ως θεωρητικής κατασκευής. Αν και είναι αδύνατη πρακτικά η εφαρμογή ενός τέτοιου εγχειρήματος, μας δίνει μια βασική κατεύθυνση, η οποία συνδέει τα ραδιοφωνικά έργα-«εγκαταστάσεις» με την αφηγηματική οργάνωση και το *σύστημα* ανάλυσής της.

10.2.6.5 Εναλλακτικά παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης IV: Αυτοματοποιημένες ροές

Η τέταρτη και τελευταία κατηγορία «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» αναπτύσσεται και αυτή σε ένα πλαίσιο σύνθεσης ηχητικών εγκαταστάσεων και περιλαμβάνει τις αυτόματες ροές. Για παράδειγμα, το *Transfer Problems*, που λειτουργούσε κατά τη διάρκεια του προγράμματος [Static between the Stations](#) (1998), αποτελούσε μια διαδικτυακή ραδιοφωνική εγκατάσταση (web-radio installation), η οποία τροφοδοτούσε την on line ροή όποτε δεν υπήρχε ζωντανή παραγωγή. Η εγκατάσταση αυτή βασιζόταν σε ήχους από τα μέσα (ραδιόφωνο, τηλεόραση κ.ά.) και από έναν συνθετητή (βλ. <http://www.kunstradio.at/STATIC/info.html>). Παρόμοια λειτουργία είχε το *Change of the Guard* του Knut Aufermann, μια εγκατάσταση, η οποία λειτουργούσε κατά τη διάρκεια του *Radio Revolten* (2016) και ήταν «ένα πρόγραμμα εκτάκτου ανάγκης που ξεκινούσε όταν το κανονικό πρόγραμμα του ραδιοφωνικού σταθμού αποτύγχανε, π.χ. για τεχνικούς λόγους» (Israel 2018: 60, υπ.2). Η εν λόγω εγκατάσταση λειτουργούσε καθ' όλη τη διάρκεια του φεστιβάλ (1 μήνας). Ο Israel το περιγράφει ως εξής:

Ακούω την άμπωτη και την παλίρροια των ήχων, το βουητό, την ανατροφοδότηση, έναν συνεχόμενο τόνο σε έναν ατέλειωτο βρόχο. Κάποιες φορές, οι ήχοι, οι τόνοι, οι θόρυβοι αλλάζουν. Κάποιες φορές μοιάζουν με συνυφασμένες μικρο-δομές. Μένω 10 λεπτά, ίσως 15 – ένα μικρό απόσπασμα του έργου. Κανένας δε γνωρίζει το έργο εντελώς. Θα μπορούσε να το βιώσει στην τοποθεσία του, να το ακούσει καθημερινά για μία ώρα όταν εισέρχεται στον πύργο του πρώην Τμήματος Φυσικής για έναν γύρο. Ή αλλιώς όταν το Radio Revolten Radio δυσλειτούργουσε, καθώς λειτούργουσε ως βρόχος έκτακτης ανάγκης. (Israel 2018: 64)

Επίσης, στην κατηγορία που εξετάζουμε ανήκουν και διάφορες αυτόνομες αυτόματες ροές, όπως αυτές που βρίσκουμε στην πλατφόρμα [Inode](#). Ενδεικτικά αναφέρουμε εδώ τις εξής ροές: (α) *Kernel radio*, το οποίο προσφέρει μια ανάγνωση του πηγαίου κώδικα του σταθερού πυρήνα του Linux, από μια συνθετική φωνή, (β) *Pi101 auto replicate*, (γ) *Server-sonification* και (δ) *TIMECODE*, οι οποίες ηχοποιούν δεδομένα από μόντεμ, διακομιστές και συστήματα συγχρονισμού. Σε αυτά τα παραδείγματα μπορούμε να προσθέσουμε και το [Weather Warlock](#) του Quintron στη Wave Farm, στο οποίο «εξωτερικοί αισθητήρες ανιχνεύουν αλλαγές του ηλιακού φωτός, του ανέμου, της βροχόπτωσης και της θερμοκρασίας, με την εκροή να γίνεται ιδιαίτερα δυναμική σε περιόδους ταχείας μετεωρολογικής αλλαγής, όπως η ανατολή και η δύση του ήλιου» ([wavefarm.org](#)).

Τα παραπάνω παραδείγματα διαφέρουν ως προς το ειδικότερο περιεχόμενο του καθενός τους. Υπό αυτή την έννοια, το *Kernel radio* μπορεί να θεωρηθεί ως μια ροή που βασίζεται στη *διάσταση της ανθρώπινης φωνής*, στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, αλλά με τη χρήση ενός συντακτικού που βασίζεται στη γλώσσα προγραμματισμού του λειτουργικού συστήματος Linux. Τα *Pi101 auto replicate*, *Server-sonification* και *TIMECODE* βασίζονται αντίστοιχα στη *διάσταση της ηχοπλαισίωσης* και νοηματοδοτούνται στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Ειδικότερα το *TIMECODE*, λόγω της ρυθμικότητάς του, παραπέμπει σε ένα *μουσικό συντακτικό*. Τέλος, το *Weather Warlock* παράγει ουσιαστικά μια κυκλική ροή με κάποιες διαφοροποιήσεις, οι οποίες καθορίζονται από τα φυσικά φαινόμενα. Ο προγραμματισμός του αναλογικού συνθετητή, που είναι συνδεδεμένος με τους αισθητήρες των μετεωρολογικών μετρήσεων, είναι τέτοιος ώστε να παράγει μια μείζονα συγχορδία και σύμφωνα με αυτή διαστήματα. Επομένως, εδώ βρισκόμαστε στην *ηχοπλαισίωση*, αλλά στο *μουσικό συντακτικό* και στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Εξάλλου, στόχος του Quintron, ανάμεσα στα άλλα, ήταν και «οι ήχοι που θα βγάζει ο συνθετητής [να] είναι αρμονικοί και σύμφωνοι, εμπνευσμένοι από τη θεραπευτική κατάσταση του νου» (Swartz 2016).

Όλες οι παραπάνω αυτόματες ροές αποτελούνται ουσιαστικά από συνεχείς ακολουθίες ήχων και όχι από έργα. Με άλλα λόγια οι ροές αυτές επιτελούνται στο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* E_{PI} ως καθευατού ραδιοφωνικά έργα, ακόμα και χωρίς την ύπαρξη *ιεραρχικού επιπέδου* E_E . Αντιθέτως, η στατικότητα τους επιτρέπει στον ακροατή να τμηματοποιεί αυτές τις ροές μόνο σε E_2 ή E_3 δομικά στοιχεία ή μπορεί να υπάρχει μια κυκλικότητα που βασίζεται στην επανάληψη δομικών στοιχείων του E_3 ή E_4 , όπως στην περίπτωση του *Weather Warlock*. Γενικά πάντως, υπάρχει αδυναμία συγκρότησης δομικών στοιχείων σε ανώτερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*, λόγω της ομοιομορφίας ή της δυσκολίας νοηματοδότησης (όπως στο *Kernel radio*) της αυτόματης διαδικτυακής ροής.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, υπάρχουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ της τέταρτης και της δεύτερης κατηγορίας έργων. Ωστόσο, υπάρχουν και σημαντικές διαφορές. Στη δεύτερη κατηγορία, το έργο έχει περιορισμένη διάρκεια και έχει τη δυνατότητα να ξεδιπλώσει μια αφηγηματική οργάνωση που βασίζεται σε μακροδομικές σχέσεις, έστω και σε αυτό το μεγάλο διάστημα το οποίο διαρκεί. Στην τέταρτη κατηγορία, μια αυτόματη ροή έχει άπειρη διάρκεια, συνεπώς η δημιουργία τέτοιων σχέσεων είναι αδύνατη. Η αίσθηση της ακρόασης μιας τέτοιας «άπειρης διάρκειας» ροής (flux, βλ. Gosselin 2007: 147) πλησιάζει πολύ περισσότερο στην έννοια της «εγκατάστασης» και η αναγνώριση μιας αφηγηματικής οργάνωσης περιορίζεται στη δημιουργία μικροδομικών σχέσεων. Ωστόσο, αν και η ύπαρξη μιας συνολικής αφηγηματικής οργάνωσης τίθεται εν αμφιβόλω, καθώς όπως είδαμε μπορεί η ροή να είναι αδόμητη ή τυχαία δομημένη, σε κάθε περίπτωση υπάρχει ένας αλγόριθμος παραγωγής της ροής αυτής και ο αλγόριθμος αυτός, αν και δε γίνεται πάντοτε ακουστικά αντιληπτός, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η κατεξοχήν αφηγηματική οργάνωση αυτής της κατηγορίας έργων.

Ανακεφαλαιώνοντας, διαπιστώνουμε ότι

- α) η ροή προγράμματος, δηλαδή το επίπεδο E_{RP} , μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει μια δεδομένη αφηγηματική οργάνωση.
- β) υπάρχουν περιπτώσεις που η αφηγηματική οργάνωση αυτή δεν μπορεί να τμηματοποιηθεί σε δομικά στοιχεία του E_E , δηλαδή επί μέρους έργα, είτε λόγω της διάρκειάς τους, είτε λόγω της αυτόματης παραγωγής των ήχων.
- γ) στις περιπτώσεις ενός συνολικού συνδυαστικού προγράμματος αποτελούμενου από πολλές ροές (υπερ-ροή) υπάρχει η θεωρητική κατασκευή μιας αφηγηματικής οργάνωσης αυτής της υπερ-ροής και
- δ) στις αυτόματες ροές ως αφηγηματική οργάνωση μπορούμε να θεωρήσουμε τον αλγόριθμο πίσω από την αυτόματη παραγωγή των ήχων.

Το κοινό που έχουν οι τρεις τελευταίες κατηγορίες είναι ότι ανήκουν στην πρακτική της ραδιοφωνικής τέχνης που είναι προσανατολισμένη στον τύπο της «εγκατάστασης» (installation-oriented). Ασφαλώς όχι τυχαία, καθώς σε μια εγκατάσταση η σχέση με τον χρόνο είναι διαφορετική από ό,τι σε μια ροή προγράμματος. Ωστόσο, όταν πρόκειται για μια πειραματική ροή προγράμματος, όπως στα παραδείγματα της πρώτης κατηγορίας, και πάλι μεταβάλλεται η σχέση με τον χρόνο. Συνεπώς, μια πειραματική ροή προγράμματος θα μπορούσε να νοηθεί ως ένα είδος «εγκατάστασης», αλλά και μια «εγκατάσταση» θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι έχει μια δεδομένη αφηγηματική οργάνωση.

10.3 Τύποι συντακτικού

10.3.1 Γενικός ορισμός του συντακτικού

Η ταυτοποίηση του *συντακτικού* ενός ηχητικού δομικού στοιχείου συμπληρώνει τα κενά που αφήνει η ταυτοποίηση του *επιπέδου σημασιοδοτικότητας* και ουσιαστικά συνδέεται στενά με αυτήν κατά τη διάρκεια της νοηματοδότησης ενός δομικού στοιχείου από τον ακροατή. Οι δύο παράμετροι, δηλαδή, είναι αλληλένδετες, κάτι που έγινε σαφές και στο υποκεφάλαιο 9.3. Ουσιαστικά, δεν πρόκειται για δύο νοήματα, ένα συντακτικό και ένα σημασιοδοτικό, αλλά για τις παραμέτρους ενός νοήματος, οι οποίες αλληλοσχετίζονται. Ενώ το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* αναφέρεται στη «σημασιοδοτική ικανότητα» του δομικού στοιχείου, δηλαδή στον βαθμό σημασιολογικής περιγραφής του νοήματος, η παράμετρος του *συντακτικού* αναφέρεται στην εσωτερική οργάνωση του δομικού στοιχείου αυτού.

Η «σύνταξη» είναι στη γλωσσολογία ο τομέας εκείνος «που ασχολείται [...] με μονάδες της α' άρθρωσης μεγαλύτερες από το μόρφημα και ειδικότερα με τον συνδυασμό τους στη δημιουργία της πρότασης» (Παυλίδου 1997: 17). Ωστόσο, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με τον προφορικό λόγο, αλλά με την *ανθρώπινη φωνή* και με τις άλλες δύο *διαστάσεις* επίσης. Στη μουσική, το συντακτικό ορίζεται ως «ένα σύνολο σχέσεων μεταξύ ταυτοποιησίμων σχημάτων» (Snyder 2000: 200) και ως η «ιεραρχική οργάνωση διακριτών διαδοχικών αντικειμένων» (Lerdahl 2013: 260). Στην ηλεκτροακουστική μουσική, που αφορά περισσότερο στη *διάσταση ηχοπλαισίωσης*, η έννοια του συντακτικού εισάγεται από τον Simon Emmerson, όταν εστιάζει «στις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων ή γεγονότων και των πιθανών μετασχηματισμών τους, παρά στη φύση των γεγονότων καθεαυτών». Τελικά, διαχωρίζει σε δύο βασικά είδη σύνταξης, αναγνωρίζοντας ότι υπάρχουν πολλές ενδιάμεσες δυνατότητες ανάμεσά τους: «αποσπασμένη από τα υλικά (abstracted) ή κατασκευασμένη ανεξάρτητα από αυτά με έναν αφηρημένο τρόπο (abstract)» (Emmerson 1986: 20).⁹¹ Ο James Andean, επίσης, παραθέτοντας τον Adam Basanta (2010), αναφέρεται στο «λειτουργικό συντακτικό το οποίο αντλείται από τη σωματική μας κατανόηση της κίνησης και της συμπεριφοράς στον κόσμο γύρω μας» (Andean 2016: 196). Κατά

⁹¹ Θα ονομάσουμε εφεξής την πρώτη *αφηρημένη σύνταξη* (abstract syntax) και τη δεύτερη *αφαιρετική σύνταξη* (abstracted syntax). Βάσει των ορισμών του Emmerson, ο όρος “abstract” χρησιμοποιείται μεταφορικά, ενώ ο όρος “abstracted” στην ουσία αναφέρεται στην *απόσπαση* της πληροφορίας από το υλικό, προκειμένου να οργανωθεί η σύνταξη. Επομένως, παρότι στα ελληνικά θα ήταν σωστότερο να μεταφράσουμε τον όρο “abstracted” ως *σύνταξη απόσπασης*, προκειμένου να διατηρηθεί η αναλογία της ξενόγλωσσης ορολογίας θα χρησιμοποιήσουμε με αυτή την αυστηρά «τοπική» σημασία τους όρους *αφηρημένη* και *αφαιρετική*. Βλ. επίσης παρακάτω, [ενότητα 10.3.4](#).

συνέπεια, προκύπτει ότι υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τρόποι οργάνωσης της *διάστασης της ηχοπλαισίωσης* σε ένα συντακτικό, για να γίνουν όμως αντιληπτοί πρέπει να είναι κοντά στην εμπειρία του ακροατή.

Επομένως, όσον αφορά την ανάλυση έργων ραδιοφωνικής τέχνης, ένας συμπεριληπτικός ορισμός της παραμέτρου του *συντακτικού* για όλες τις *αφηγηματικές διαστάσεις* είναι: **συντακτικό είναι το σύνολο των κανόνων που διέπουν την οργάνωση (ή στους οποίους στηρίζεται η οργάνωση) ενός ηχητικού δομικού στοιχείου ή ακολουθίας τέτοιων.** Όπως καταλαβαίνουμε, υπάρχουν πολλές δυνατότητες για τη διαμόρφωση των σχέσεων εκείνων που θα συγκροτήσουν αυτό το σύστημα κανόνων που ονομάζεται *συντακτικό*. Είναι, για παράδειγμα, διαφορετικές οι σχέσεις και οι κανόνες του λεκτικού από το μουσικό ή από ένα ηχητικό συντακτικό. Επίσης, αναμένουμε άλλα *συντακτικά* να βασίζονται περισσότερο σε αισθητηριακές σχέσεις και επαγωγικές διαδικασίες (perceptual) και άλλα καθαρά σε γνωσιακές σχέσεις και παραγωγικές διαδικασίες (cognitive). Δεν θα πρέπει, επίσης, να αποκλείσουμε την ανυπαρξία συντακτικής οργάνωσης σε ένα δεδομένο δομικό στοιχείο οποιουδήποτε *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, θα ορίσουμε στη συνέχεια τους εξής τύπους *συντακτικού*, που είναι σε ένα βαθμό αντίστοιχοι με τα *επίπεδα σημασιοδοτικότητας*:

- σημασιολογικό συντακτικό (3).
- μουσικό συντακτικό (2).
- αναφορικό συντακτικό (με δύο διαστρωματώσεις: (1) ανεκδοτικό και (0.5) μιμητικό).
- αναγωγικό συντακτικό (0).
- απουσία συντακτικού (-1).

Τον *τύπο συντακτικού* θα τον συμβολίσουμε ως μία επιπρόσθετη παράμετρο y στη μορφή $\Delta_E(x,y)$, χρησιμοποιώντας τις παραπάνω τιμές, οι οποίες θα δούμε πώς προκύπτουν στην ενότητα 10.3.7. Επίσης, στις γραφικές απεικονίσεις ο τύπος συντακτικού θα αναπαρίσταται από διαφορετικά χρώματα στο περίγραμμα του σχήματος του δομικού στοιχείου, σύμφωνα με τον πίνακα 10.2:

Πίνακας 10.2 Τρόπος αναπαράστασης αφηγηματικών διαστάσεων, επιπέδων σημασιοδοτικότητας και τύπων συντακτικού.

Διαστάσεις (Δ)		Επίπεδο Σημασιοδοτικότητας (x)		Τύπος Συντακτικού (y)	
Σχήμα		Γέμισμα		Περίγραμμα	
A		Σημασιολογικό (3)		Σημασιολογικό (3)	
M		Μουσικογενές (2)		Μουσικό (2)	
H		Αναφορικό (1)		Ανεκδοτικό (1)	
		Αναγωγικό (0)		Μιμητικό (0.5)	
				Αναγωγικό (0)	
				Απουσία Συντ. (-1)	

10.3.2 Το σημασιολογικό συντακτικό

Ως *σημασιολογικό συντακτικό* ορίζουμε αυτό που σχετίζεται με την οργάνωση μιας συγκεκριμένης γλώσσας επικοινωνίας (Παυλίδου 1997), άρα για τον ακροατή είναι ο *τύπος συντακτικού* που βρίσκεται πιο κοντά στις εμπειρίες του από την καθημερινή γλωσσική χρήση και επικοινωνία, αλλά και από τη συνήθη ραδιοφωνική χρήση της *ανθρώπινης φωνής*, σύμφωνα με το πρότυπο μάθησής του από την ακρόαση του συμβατικού ραδιοφωνικού περιεχομένου. Κατά συνέπεια, πρόκειται για ένα είδος *συντακτικού* που σχετίζεται μόνο με την *αφηγηματική διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* και όταν τα δομικά στοιχεία αυτής της *διάστασης* είναι οργανωμένα σύμφωνα με το *σημασιολογικό συντακτικό*, το αποτέλεσμα είναι να παράγεται σε ένα ή περισσότερα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* λόγος.

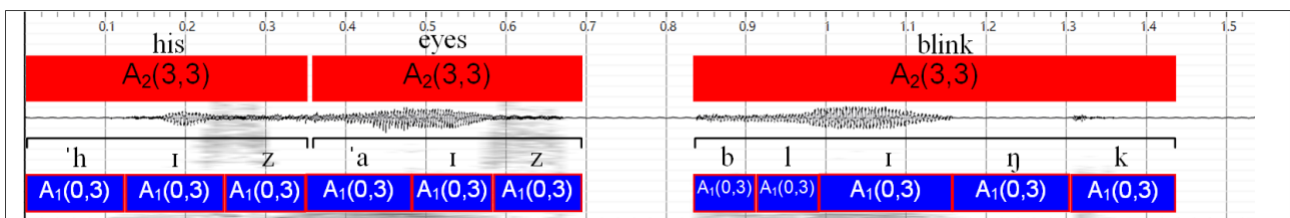
Ο λόγος, σύμφωνα με την επιστήμη της γλωσσολογίας, δομείται με δύο αρθρώσεις: «Η πρώτη άρθρωση του λόγου είναι αυτή κατά την οποία κάθε δεδομένο της εμπειρίας που έχουμε να μεταδώσουμε, κάθε ανάγκη μας που επιθυμούμε να γνωστοποιήσουμε στον άλλο αναλύονται σε μια σειρά από μονάδες, που καθεμιά έχει μια φωνητική μορφή και μια έννοια» (Martinet 1997: 9-10). Πρόκειται ουσιαστικά για τις λέξεις (στο μορφολογικό επίπεδο) και κατ' επέκταση όλους τους συνδυασμούς τους σε φράσεις και προτάσεις που συγκροτούνται με βάση τους κανόνες του συντακτικού (συντακτικό επίπεδο). Οι μονάδες της πρώτης άρθρωσης είναι φορείς σημασίας, δηλαδή είναι σημαίνοντα που έχουν σημασιόμενα. Η δεύτερη άρθρωση, από την άλλη, είναι η φωνητική μορφή των μονάδων του λόγου, τα μη αναλύσιμα φωνήματα (ibid.: 11), τα οποία δεν είναι φορείς σημασίας (Παυλίδου 1997: 17), είναι δηλαδή σημαίνοντα χωρίς σημασιόμενα.

Θα διατηρήσουμε αυτά τα στοιχεία της γλωσσολογικής ανάλυσης, διευρύνοντας όμως το πεδίο με τον ίδιο τρόπο που διευρύνουμε και το πεδίο της *αφηγηματικής διάστασης* από τη στενή λογοκεντρική ομιλία σε μια γενικότερη *ανθρώπινη φωνή* που να περιλαμβάνει κάθε είδους *φωνήσεις*. Στο πλαίσιο αυτό θα θεωρήσουμε τα δομικά στοιχεία του *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* E_1 (δηλ. τα *φωνήματα* κάθε είδους που τα έχουμε συμβολίσει ως A_1) ως την δεύτερη άρθρωση της *διάστασης* της *ανθρώπινης φωνής* και όλα τα δομικά στοιχεία που συγκροτούνται από ομαδοποιήσεις ανώτερων *χρονικών ιεραρχικών επιπέδων* (A_2 και πάνω) ως στοιχεία της πρώτης άρθρωσής της.

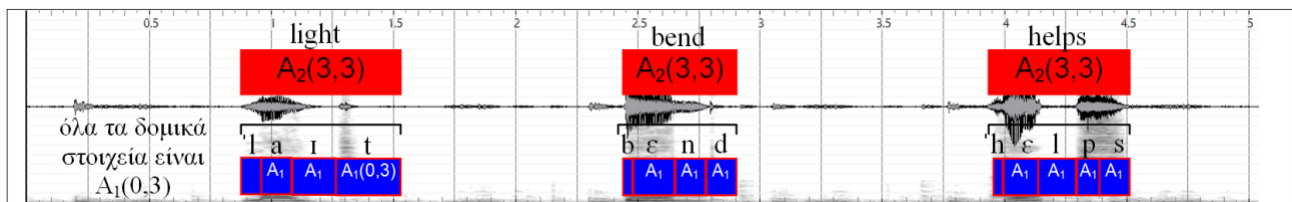
Παρακάτω θα εξετάσουμε διάφορες περιπτώσεις και έννοιες *σημασιολογικού συντακτικού* με την έννοια των κανόνων που διέπουν την εσωτερική οργάνωση ενός ηχητικού δομικού στοιχείου, ανά *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, και θα διερευνήσουμε παράλληλα τι είδους *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον ακροατή σε κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις. Ασφαλώς πρόκειται για μια «εργαστηριακή» μελέτη, που θα λάβει υπόψη της περιορισμένα αποσπάσματα έργων και δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι και η παράμετρος του *συντακτικού* επηρεάζεται από την πολυεπίπεδη ακρόαση που συμβαίνει όταν γίνεται ακρόαση ολόκληρου του έργου, καθώς περιλαμβάνει διαφορετικές ταυτοποιήσεις *αφηγηματικών διαστάσεων*, *επιπέδων σημασιοδοτικότητας* και *τύπων συντακτικού*. Με τον τρόπο εργασίας που επιλέχθηκε, θα μπορέσουμε μελλοντικά να αναγνωρίσουμε ευκολότερα τους διάφορους *τύπους συντακτικού* στις πραγματικές συνθήκες ανάλυσης.

10.3.2.1 Το σημασιολογικό συντακτικό στο πρώτο και το δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο

Όπως προαναφέραμε, το πρώτο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* της *ανθρώπινης φωνής* συμπίπτει με τη δεύτερη άρθρωση του λόγου, δηλαδή το φωνολογικό επίπεδο. Ωστόσο, για να ταυτοποιηθούν τα δομικά στοιχεία του πρώτου *ιεραρχικού επιπέδου*, δηλαδή τα *φωνήματα*, ως *σημασιολογικός τύπος συντακτικού* θα πρέπει να είναι φωνήματα που ανήκουν σε κάποια οικεία γλώσσα, δηλαδή επιτρεπτά σε κάποιο οργανωμένο γλωσσικό σύστημα επικοινωνίας. Σε αυτήν την περίπτωση ανήκει το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.22](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-3'59''536) και το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.23](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-17'13''). Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι, όπως τα φωνήματα της γλώσσας δεν παράγουν σημασίες, έτσι και τα δομικά στοιχεία του πρώτου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*, τα *φωνήματα*, παρ' ότι μπορεί να έχουν *σημασιολογικό τύπο συντακτικού*, δεν παράγουν σημασίες από μόνα τους, άρα δεν ανήκουν στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας* (βλ. [Σχήματα 10.22](#) και [10.23](#)).



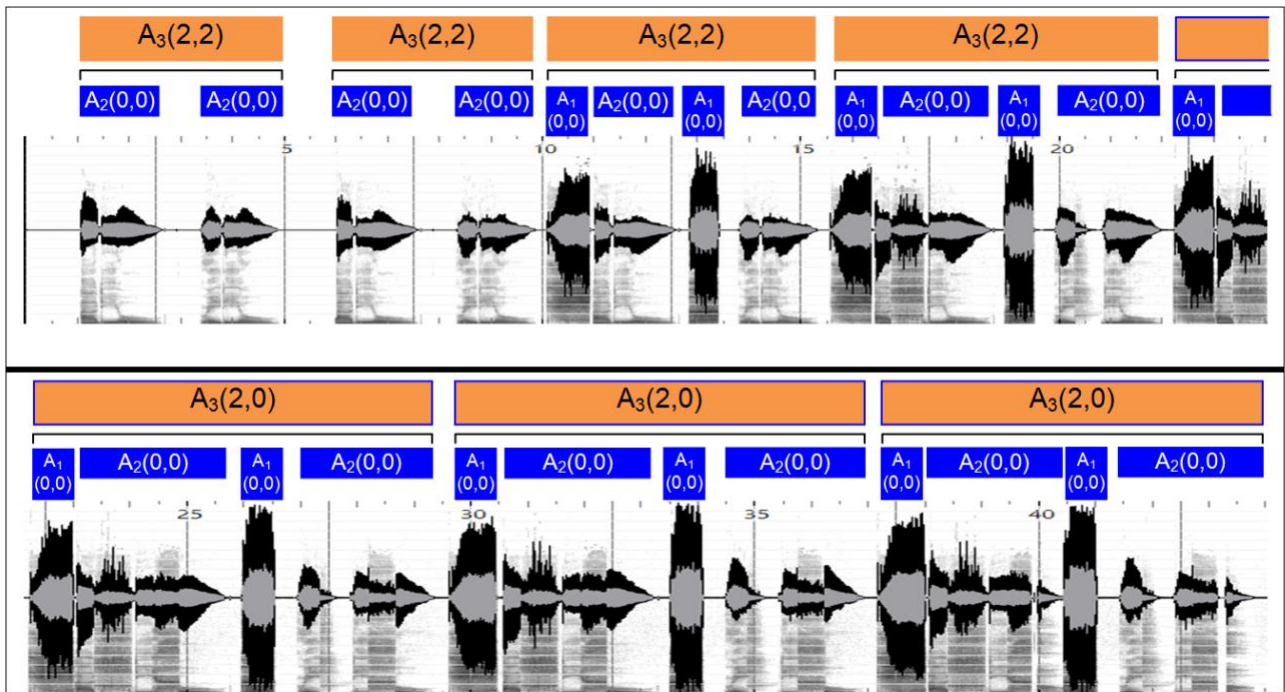
Σχήμα 10.22 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του πρώτου και του δεύτερου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.22](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-3'59''536). Στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία (φωνήματα) έχουν αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και σημασιολογικό συντακτικό $A_1(0,3)$, ενώ στο δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία (λέξεις) έχουν σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και σημασιολογικό συντακτικό $A_2(3,3)$.



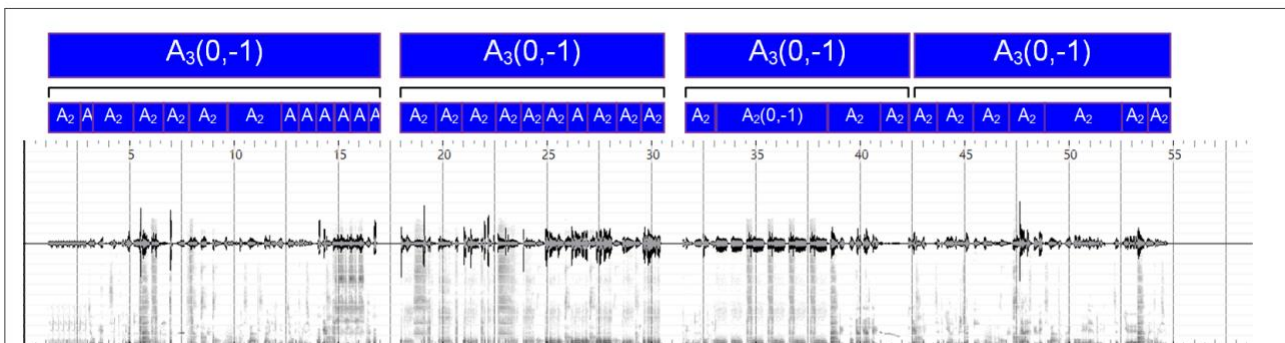
Σχήμα 10.23 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του πρώτου και του δεύτερου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.23](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-17'13''). Στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία (φωνήματα) έχουν αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και σημασιολογικό συντακτικό $A_1(0,3)$, ενώ στο δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία (λέξεις) έχουν σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και σημασιολογικό συντακτικό $A_2(3,3)$.

Τα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης φωνής στο E_2 (δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, δηλ. μικροομάδες) αντιστοιχούν στο μορφολογικό επίπεδο της πρώτης άρθρωσης του λόγου (λέξεις). Αν η οργάνωση αυτών των δομικών στοιχείων από δομικά στοιχεία του πρώτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου (φωνήματα) βασίζεται στον σημασιολογικό τύπο συντακτικού, δηλαδή ακολουθεί τους κανόνες του γλωσσικού συντακτικού, τότε προκύπτουν λέξεις του προφορικού λόγου. Αυτό συμβαίνει στα Ηχητικά Παραδείγματα [10.22](#) και [10.23](#), τα οποία βασίζονται σε φωνήματα του γλωσσικού συστήματος και αποτελούνται από δομικά στοιχεία που είναι, επίσης, λέξεις που ανήκουν στην οικεία γλώσσα επικοινωνίας. Επομένως, τα δομικά στοιχεία του δεύτερου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου έχουν και σημασιολογικό συντακτικό και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αφού παράγουν σημασίες στο πλαίσιο αυτού του γλωσσικού συστήματος (βλ. **Σχήματα 10.22** και **10.23**).

Πρέπει, τέλος, να επισημάνουμε ότι στην περίπτωση που έχουμε συσσωματώσεις φωνολογικών μονάδων που δεν επιτρέπονται στη γλώσσα, ξεκινώντας από τον νεολογισμό, ως την γλωσσολαλιά και τελικά τη συσσωμάτωση στοιχείων που δεν ανήκουν καν στα φωνήματα της γλώσσας, τότε έχουμε άλλους τύπους συντακτικού ή απουσία συντακτικού και περνάμε σε ένα επίπεδο σημασιοδοτικότητας που γίνεται ολοένα και λιγότερο σημασιολογικό, κυρίως μέσω της συμπαραδήλωσης, ύστερα μουσικογενές ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.3](#), Gregory Whitehead, *Addio Radio!*, 1986, 0'00''-0'44'', βλ. **Σχήμα 10.24**), αναφορικό και τελικά αναγωγικό ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.24](#), Christof Migone, *Sylvian Lecoq #2*, 1992, βλ. **Σχήμα 10.25**).



Σχήμα 10.24 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του δεύτερου και τρίτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.3](#) (Gregory Whitehead, *Addio Radio!*, 1986, 0'00''-0'44''). Στο δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία έχουν αναγωγικό συντακτικό. Στο τρίτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο αρχικά υπάρχει μουσικό συντακτικό (με την επαναλαμβανόμενη διαφορά στο τονικό ύψος), το οποίο στη συνέχεια γίνεται αναγωγικό (με την πρόσθεση διαφόρων άλλων φωνήσεων ανάμεσα στις συλλαβές).

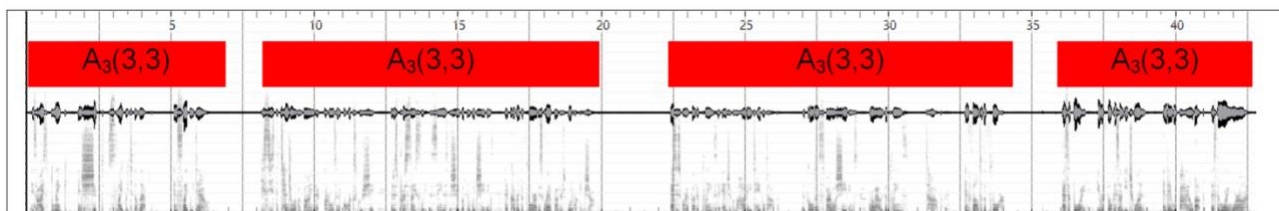


Σχήμα 10.25 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του δεύτερου και τρίτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.24](#) (Christof Migone, *Sylvian Lecoq #2*, 1992). Και στα δύο επίπεδα στα δομικά στοιχεία παρατηρούμε απουσία συντακτικού και αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($A_2(0,-1)$ και $A_3(0,-1)$).

10.3.2.2 Το σημασιολογικό συντακτικό από το τρίτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο και πάνω

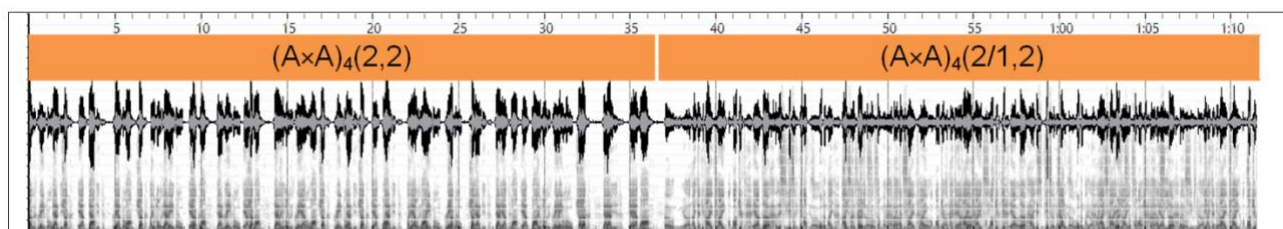
Τα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης φωνής από το E_3 και πάνω (φράσεις, περίοδοι κ.λπ.) μπορούν να τοποθετηθούν σύμφωνα με τους κανόνες του συντακτικού (πρώτη άρθρωση – συντακτικό επίπεδο) που ορίζει τον κώδικα της γλώσσας επικοινωνίας, δηλαδή σύμφωνα με τον τύπο του σημασιολογικού συντακτικού. Σε αυτήν την περίπτωση τα στοιχεία αυτά τοποθετούνται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Τα δομικά στοιχεία, δηλαδή, είναι σημαίνοντα κάποιων σημειομένων στο πλαίσιο της λειτουργίας της διάστασης της ανθρώπινης φωνής ως λόγου. Με αυτόν τον τρόπο εξελίσσεται το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.25](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-4'40'', βλ. [Σχήμα 10.26](#))⁹², του οποίου υποσύνολο ήταν το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.22](#).

⁹² Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.25 συμπίπτει με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.16 που συναντήσαμε στο Κεφάλαιο 9.



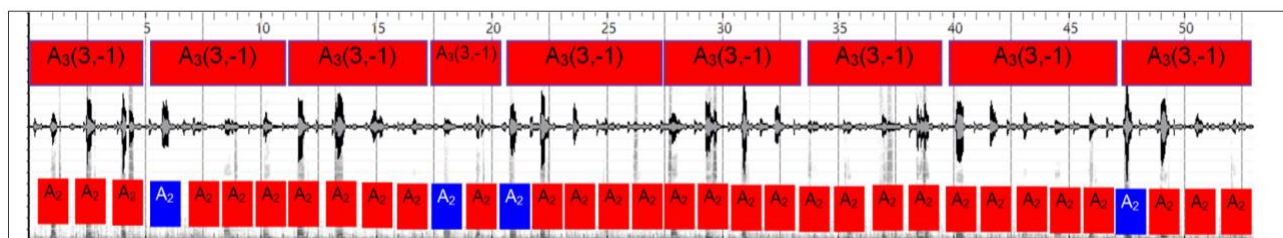
Σχήμα 10.26 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του τρίτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.25](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-4'40''). Παρατηρούμε ότι έχουμε σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και σημασιολογικό συντακτικό ($A_3(3,3)$). Το σχήμα αυτό συμπληρώνει το [Σχήμα 9.14](#).

Αν όμως δεν ακολουθούνται οι συντακτικοί κανόνες σε αυτό το επίπεδο, όπως δηλαδή όταν έχουμε λέξεις αποκομμένες από φράσεις ή προτάσεις ή λέξεις σε λανθασμένη σειρά, τότε από το σημασιολογικό καταδηλωτικό επίπεδο η ακρόαση υποχωρεί μέσω των συμπαραδηλώσεων στο μουσικογενές ή και το αναφορικό επίπεδο, που δίνει ολόενα και περισσότερο χώρο στα χαρακτηριστικά της φωνής που μιλάει ή σε άλλες ηχητικές ποιότητες (επιτονισμός, έκφραση, συναίσθημα). Η επαναληπτικότητα του [Ηχητικού Παράδειγματος 10.16](#) (Charles Armikhanian, *Mental Radio*, 1991, 3'28''-4'40'') ταιριάζει σε αυτό που αναφερόμαστε, καθώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι βασίζεται σε ένα μουσικό συντακτικό λόγω του ρυθμού του και των αντιστικτικών τεχνικών που αξιοποιούνται ($A_4(2,2)$), βλ. [Σχήμα 10.27](#)).



Σχήμα 10.27 Αναπαράσταση δομικών στοιχείων της ανθρώπινης φωνής με μουσικό συντακτικό ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.16](#), Charles Armikhanian, *Mental Radio*, 1991, 3'28''-4'40'').

Αντίστοιχη περίπτωση, στην οποία υπάρχει σημασιολογικό συντακτικό στο E_2 , αλλά δεν υπάρχει συντακτικό στο E_3 είναι και το αραιοκατοικημένο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.26](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-18'01'', [Σχήμα 10.28](#))⁹³, του οποίου υποσύνολο ήταν το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.23](#). Βέβαια, πρέπει να αντιληφθούμε ότι δεν συζητούμε εδώ μόνο για ένα χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, αλλά για πολλά διαφορετικά, συνεπώς υπάρχουν πολλές διαφορετικές δυνατότητες για ύπαρξη ή μη ύπαρξη συντακτικού στο καθένα από αυτά. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, επειδή η κατανόησή μας του έργου συνεχίζει να βασίζεται στην κατανόηση των γλωσσικών σημείων μέχρι το επίπεδο της λέξης, τα δομικά στοιχεία συνεχίζουν να τοποθετούνται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και ως φράσεις, χωρίς όμως να ακολουθούν το σημασιολογικό συντακτικό. Επομένως, θα σημειώσουμε $A_3(3,-1)$. Μέσα από αυτό το παράδειγμα φαίνεται ξεκάθαρη η ανεξαρτησία και η ανάγκη για τις διαφορετικές παραμέτρους του συστήματος.



Σχήμα 10.28 Αναπαράσταση των σημασιολογικών αντικειμένων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.26](#) (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17'08''-18'01''). Στο 2^ο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο τα δομικά στοιχεία είναι $A_2(3,3)$ εκτός από τα τέσσερα δομικά στοιχεία επεξεργασμένης φωνής που είναι $A_2(0,0)$. Στο 3^ο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο δεν υπάρχει συντακτικό ($A_3(0,-1)$).

⁹³ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.26 συμπίπτει με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.17 που συναντήσαμε στο Κεφάλαιο 9.

Επίσης, εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι όταν τα δομικά στοιχεία του E_2 δεν έχουν σημασιολογικό συντακτικό, τότε δύσκολα στα επόμενα επίπεδα θα μπορέσουμε να συναντήσουμε τέτοιου είδους συντακτικό. Ωστόσο, δεν αποκλείονται άλλα είδη οργάνωσης του υλικού στα πρότυπα ενός αναφορικού ή ενός αναγωγικού συντακτικού, για τα οποία θα μιλήσουμε αναλυτικά παρακάτω.

10.3.3 Το μουσικό συντακτικό

Ως *μουσικό συντακτικό* ορίζεται αυτό που σχετίζεται με την οργάνωση του μουσικού φαινομένου, στην παραδοσιακή του μορφή και στο πλαίσιο ενός συστήματος κανόνων ευρύτερα γνωστών στο πλαίσιο του πολιτισμικού γίνεσθαι μιας κοινωνίας (βλ. Snyder 2000, Lerdahl 2013, Reybrouck 2017). Για τον ακροατή, δηλαδή, αυτός ο *τύπος συντακτικού* βρίσκεται πιο κοντά στις εμπειρίες του από την καθημερινή ακρόαση και απόλαυση μουσικής εκτός ή εντός ραδιοφώνου και βέβαια από τη συνήθη ραδιοφωνική λειτουργία της μουσικής, σύμφωνα πάντα με το πρότυπο μάθησης από την ακρόαση του συμβατικού ραδιοφωνικού περιεχομένου και ιδιαίτερα του καθαρά «μουσικού» ραδιοφώνου. Επομένως, πρόκειται για ένα είδος *συντακτικού*, που σχετίζεται κυρίως με την *αφηγηματική διάσταση της μουσικής*, δεν αποκλείει όμως στο πλαίσιο της ραδιοφωνικής τέχνης και τη χρήση του στις άλλες *διαστάσεις* (βλ. για παράδειγμα το *μουσικό συντακτικό της Ursonate*).

Η *μουσική* δεν έχει την ίδια δομή με τον λόγο, δηλαδή αυτό που ονομάζεται πρώτη και δεύτερη άρθρωση (βλ. Lerdahl 2013), αλλά έχει ξεκάθαρα χρονική ιεραρχική δομή. Οι μουσικές συντακτικές σχέσεις σχετίζονται σε αυτό το πλαίσιο με τη μάθηση, είναι δηλαδή υποκειμενικές σχέσεις, διαφορετικές για κάθε μουσική παράδοση και λειτουργούν σε όλα τα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* (Snyder 2000: 218). Το κοινό σημείο του μουσικού συντακτικού και του (σημασιολογικού) συντακτικού της γλώσσας είναι ότι «*βασίζονται και τα δύο σε βασικά συστατικά που μπορούν να αναχθούν σε διακριτά τεμάχια χρονικής ανάπτυξης -τα φωνήματα και τα μορφήματα της γλώσσας [αφενός] και οι μεμονωμένοι ήχοι της μουσικής [αφετέρου]- και σε συνδυασμούς αυτών των συστατικών, που μπορούν να λειτουργούν ως βασικά δομικά στοιχεία*» (Reybrouck 2015: 10).

Οι διαφορές τους έχουν να κάνουν με τον τρόπο που λειτουργούν αυτά τα συστατικά δομικά στοιχεία στο πλαίσιο του συστήματος κανόνων:

Τόσο η μουσική όσο και η ομιλούμενη γλώσσα, μπορούμε να πούμε, ότι βασίζονται σε κανόνες ως προς το πώς κατασκευάζονται οι ήχοι και οι λέξεις, μέσω της γλωσσικής γραμματικής ή της συνθετικής γραμματικής στη μουσική. Και οι δύο γραμματικές είναι γενεσιουργικές (generative) με την έννοια ότι έχουν κανόνες που μπορούν να παράγουν και να προβλέψουν «σωστές» δηλώσεις που να έχουν νόημα, με πολλούς συνδυαστικούς τρόπους σε μια δεδομένη γλώσσα. Ωστόσο, έχουν επίσης και αποφασιστικές διαφορές. Παραβιάσεις της γλωσσικής γραμματικής μπορούν να καθοριστούν ως λανθασμένες και να καταστήσουν τις δηλώσεις χωρίς νόημα. Οι παραβιάσεις των κανόνων της μουσικής «*γραμματικής*» δεν είναι τόσο σκληρές και απόλυτες. Οι παραβιάσεις της μουσικής γραμματικής είναι κοινές και συχνά σκόπιμες με στόχο να ανακαλυφθούν νέες «*γραμματικές*» που θα έχουν νόημα μουσικά. Επομένως, οι απευθείας συγκρίσεις μεταξύ παραβιάσεων του μουσικού συντακτικού και του γλωσσικού συντακτικού δεν είναι εξ ολοκλήρου δυνατές και αποκαλύπτουν λίγα πράγματα για τις μοιραζόμενες ή παράλληλες διαδικασίες του εγκεφάλου για τα διαφορετικά γλωσσικά συστήματα. (Thaut 2016: 901)

Συνεπώς, μιλώντας για *μουσικό συντακτικό*, πρέπει να εστιάσουμε στις θεμελιώδεις διαφορές του από το *σημασιολογικό συντακτικό* που περιγράφηκε προηγουμένως. Ο Fred Lerdahl (2013) προσφέρει μια καλή σύγκριση των δύο στον πίνακα 10.3:

Πίνακας 10.3 Υποθετική οργάνωση μουσικών και γλωσσικών δομών (Lerdahl 2013: 272).

Αποκλειστικά μουσικές δομές	Κοινές δομές	Αποκλειστικά γλωσσικές δομές
Σταθερά τονικά ύψη, διαστήματα και κλίμακες	Σχήματα ως προς τη διάρκεια	Λεξικό (σημασία λέξεων και μέρη του λόγου)
Αρμονία	Ομαδοποίηση (προσωδική ιεραρχία)	Σημασιολογικές δομές (αληθείς συνθήκες, αναφορά, συνεπαγωγή)
Αντίστιξη	Έμφαση [ψυχοακουστική] (Salience)	Συντακτικές ενότητες
Τονικότητα	*Μετρικά πλέγματα	Φωνολογικά διακριτά χαρακτηριστικά (και άλλες φωνολογικές δομές)
Τονικές επιμηκύνσεις	Περίγραμμα (Contour)	
Τονική ένταση και έλξη	*Επαναλαμβανόμενα ηχητικά σχήματα	
	*Κοινά χαρακτηριστικά της μουσικής, αλλά που στη γλώσσα εμφανίζονται κυρίως στην ποίηση, όχι στον κανονικό λόγο.	

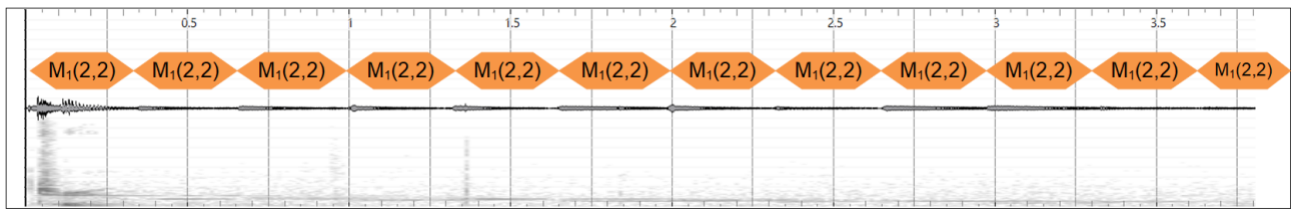
Θα συνεχίσουμε παρακάτω διαλέγοντας παρόμοιο τρόπο με αυτόν που ακολουθήσαμε και για το *σημασιολογικό συντακτικό* και ξεκινώντας από την *αφηγηματική διάσταση της μουσικής*. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι στις *αφηγηματικές διαστάσεις* ως *μουσική* έχουμε ορίσει τους ήχους των μουσικών οργάνων. Αυτό, όπως θα φανεί παρακάτω, θα μας επιτρέψει ένα βαθμό ελευθερίας και ανεξαρτησίας των παραμέτρων της *διάστασης* και του *συντακτικού*, όπως για παράδειγμα τη δυνατότητα να εφαρμοσθεί ένα *μουσικό συντακτικό* σε οποιαδήποτε άλλη *διάσταση*. Η μελέτη που ακολουθεί έχει χωριστεί σε δύο τμήματα, ένα για το πρώτο *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* και ένα για όλα τα υπόλοιπα. Αυτό δε σημαίνει, ωστόσο, ότι η διαφορά μεταξύ E_1 και E_2 είναι αντίστοιχη με αυτή που συναντήσαμε στην *ανθρώπινη φωνή*, όπου από την έλλειψη σημασίας του φωνήματος περάσαμε στη γεμάτη σημασία λέξη. Στη *διάσταση της μουσικής*, τόσο ένα *τονικό στοιχείο* (M_1), όσο και μια *μικρομάδα τονικών στοιχείων* (M_2) μπορούν να παράγουν νόημα στο *μουσικογενές επίπεδο*.⁹⁴

10.3.3.1 Το μουσικό συντακτικό στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο

Τα μουσικά όργανα είναι κατασκευασμένα με μια αρχική πρόθεση να παράγουν ήχους με συγκεκριμένο τονικό ύψος και μάλιστα στο πλαίσιο του μουσικού συστήματος το οποίο υπηρετούν. Επιπλέον, η εμπειρία του ακροατή από την ακρόαση των μουσικών οργάνων αυτών συνδέεται άμεσα με αυτό το ίδιο τονικό υλικό και το μουσικό σύστημα μέσα στο οποίο λειτουργεί αυτό το υλικό. Στο κατώτερο, λοιπόν, *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο* της *μουσικής διάστασης*, που είναι το *τονικό στοιχείο*, κάποια *τονικά στοιχεία* αναγνωρίζονται ως μέρη ενός δεδομένου μουσικού συστήματος που οργανώνει τις βασικές παραμέτρους της διάρκειας και του τονικού ύψους, ενώ κάποια άλλα αναγνωρίζονται ως «ξεκούρδιστα» ή ξένα προς αυτό. Από το πόσο emπίπτουν ή όχι τα στοιχεία του E_1 σε ένα δεδομένο μουσικό σύστημα, δηλαδή σε ένα σύστημα οργάνωσης των ήχων που θα παίξουν τα μουσικά όργανα, δηλαδή σε ένα *μουσικό συντακτικό* εξαρτάται και η οργάνωση των επόμενων *χρονικών ιεραρχικών επιπέδων*.

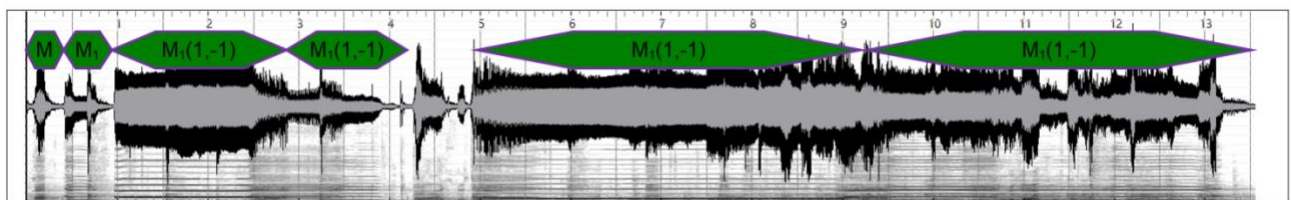
Οπότε, όταν έχουμε *ηχητικά στοιχεία* που ανήκουν σε κάποιο γνωστό/οικείο μουσικό σύστημα (δηλαδή *μουσικό συντακτικό*), ο ακροατής οδηγείται στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, όπως συμβαίνει και στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.27](#) (Ergo Phizmiz & Depressstival, *Diana – The Musical – A Ghost Story for Christmas*, DiffusionFM 91.9, Radia Show 874, 2021, 00'30''-00'34''), βλ. **Σχήμα 10.29**.

⁹⁴ Για την έννοια του *τονικού στοιχείου* και της *μικρομάδας τονικών στοιχείων* βλ. [ενότητα 10.2.2](#) και ιδιαίτερα την ανάλυση του Ηχητικού Παραδείγματος 10.1.



Σχήμα 10.29 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του πρώτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου (M_1) στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.27](#) (*Ergo Phizmiz & Depresstival, Diana – The Musical – A Ghost Story for Christmas, 2021, 00'30''-00'34''*). Τα δομικά στοιχεία βρίσκονται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας και έχουν μουσικό συντακτικό.

Όταν όμως τα ηχητικά στοιχεία δεν ανήκουν σε κάποιο (γνωστό/οικείο) μουσικό σύστημα, τότε είναι πιθανόν ο ακροατής να επικεντρώσει την προσοχή του στη δευτερεύουσα παράμετρο του ηχοχρώματος, να εστιάσει δηλαδή στην αναγνώριση του μουσικού οργάνου που ακούει, είτε του είναι γνωστό, είτε όχι. Σε αυτήν την περίπτωση -δηλαδή με την απουσία μουσικού συντακτικού που περιγράψαμε παραπάνω- τα ηχητικά στοιχεία τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας $M_1(1,-1)$. Αυτή είναι η περίπτωση που συναντάμε στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.28](#) (Mauricio Kagel, *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand, 1969, 32'34''-32'47''*), που είναι υποσύνολο του [Ηχητικού Παραδείγματος 9.2](#) (βλ. [Σχήμα 10.30](#)).



Σχήμα 10.30 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του πρώτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου (M_1) στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.28](#) (Mauricio Kagel, *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand, 1969, 32'34''-32'47''*). Σημειώνεται μόνο η μουσική διάσταση, και βρίσκεται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας χωρίς συντακτικό, δηλαδή έχουμε $M_1(1,-1)$.

Αν πάλι δεν επικρατήσει το αναφορικό επίπεδο, γιατί υπάρχει δυσκολία ακόμα και στην αναγνώριση των οργάνων από το ηχοχρώμα τους (όργανα από εξωτικές μουσικές, ηχογραφήσεις πολύ κοντά στο μικρόφωνο ή πολύ μακριά), τότε μπορεί να χαθεί ακόμα και η αναφορικότητα, οπότε ο ακροατής ενδέχεται να φθάσει στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και πάλι βέβαια χωρίς μουσικό συντακτικό.

Επομένως, ήδη από το E_1 έχουμε τρεις διαφορετικές αφετηρίες, με τις οποίες μπορεί να βιώσει ο ακροατής τη μουσική αφηγηματική διάσταση. Στα επόμενα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα θα δούμε ότι υπάρχουν πολλές ενδιάμεσες καταστάσεις σε ένα συνεχές δυνατοτήτων για τον συνθέτη και τον ακροατή.

10.3.3.2 Το μουσικό συντακτικό από το δεύτερο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο και πάνω

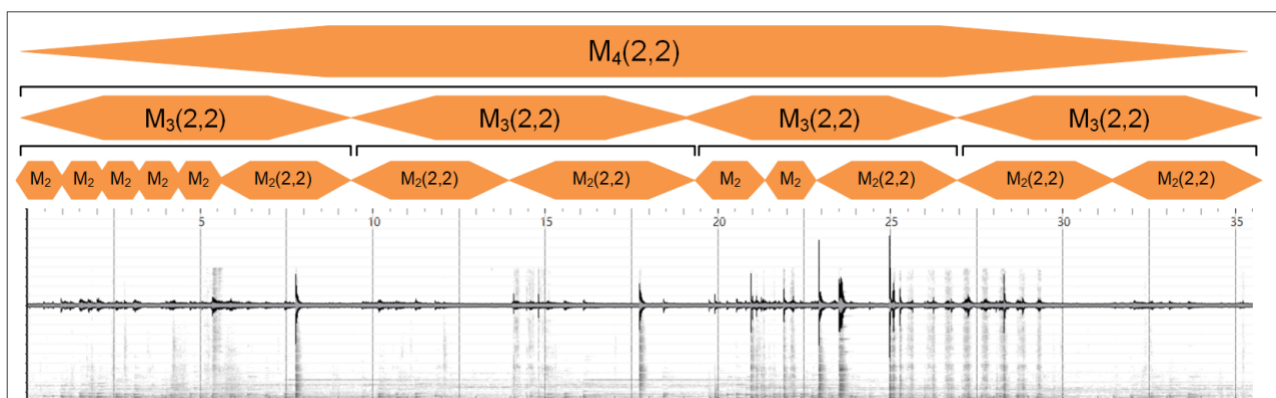
Στα επόμενα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα έχουμε τη συγκρότηση μικροομάδων, φράσεων, περιόδων, τμημάτων και τέλος, κινήσεων και ολόκληρων έργων. Τα μουσικά όργανα, ως μέσα υλοποίησης συγκεκριμένων μουσικών συστημάτων με τον τρόπο που είδαμε στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, δηλαδή το επίπεδο των πιο μικρών διαρκειών, πραγματώνουν μια σειρά τονικών και ρυθμικών σχέσεων. Τα παραγόμενα ρυθμομελωδικά σχήματα και επίσης -όσον αφορά στη δυτική παράδοση- οι αρμονικές συγκροτήσεις και οι διαδοχές τους, οργανώνονται ιεραρχικά στο επόμενο χρονικό επίπεδο από τις σχέσεις των δομικών στοιχείων και των συνδυασμών τους, διαδοχής ή συνήχησης, στη βάση των επιτρεπτών κανόνων ενός δεδομένου μουσικού συστήματος, δηλαδή στη βάση ενός μουσικού συντακτικού. Με αυτόν τον τρόπο η ηχητική ακολουθία αποκτά μουσικό νόημα για τον ακροατή, καθώς σταδιακά δομούνται σχέσεις μεταξύ μοτίβων, ύστερα μεταξύ φράσεων και στη συνέχεια σε πιο μακροδομικό επίπεδο μεταξύ τμημάτων και κινήσεων (Snyder 2000: 217-222).

Το μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, στο οποίο συνεισφέρει αυτή η συντακτική μουσική δομή και η χρήση των οικείων μουσικών οργάνων διαφέρει, όπως είπαμε, από το σημασιολογικό ως προς την ύπαρξη ή όχι μιας σχέσης σημαίνοντων-σημαινόμενων. Στη μουσική έχουμε σημαίνοντα χωρίς εξωτερικά σημααινόμενα, καθώς

το σημαίνουν και το σημαίνόμενο συγχωνεύονται και [τα] μουσικά σημαίνόμενα είναι εσωτερικά στο μουσικό σύστημα, χωρίς καμία αναφορά σε κάτι εκτός του συστήματος. Τα σημαίνόμενα, από αυτή την άποψη, δεν είναι καταδηλωτικά ούτε λεξιλογικά, αλλά αυτο-ανακλαστικά που σημαίνει ότι αναφέρονται κυρίως στους εαυτούς τους. Αυτό που απλά έχει σημασία είναι η ταυτοποίηση των ηχητικών γεγονότων και των συσχετισμών τους, χωρίς καμία σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. (Reybrouck 2017: 78)

Στο επίπεδο της συμπαράδηλωσης, ωστόσο, μπορούμε να προσδώσουμε σε ακολουθίες μουσικών δομικών στοιχείων κάποια σημαίνόμενα μετωνυμικά ή μεταφορικά, αυτά όμως θα μας απασχολήσουν στην ενότητα 10.4.

Αυτό που επιλέγουμε να τονίσουμε εδώ είναι η διαδικασία παραγωγής του νοήματος, η οποία σε αυτά τα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα βασίζεται σε ένα μουσικό συντακτικό που ανήκει στις πολιτισμικές «γνώσεις» του ακροατή, συνεπώς και το παραγόμενο νόημα βασίζεται στην ικανότητα κατανόησης αυτού του συντακτικού. Στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας δεν έχουμε σημασιολογία, έχουμε όμως σωματική ανταπόκριση ή αναγνώριση συναισθημάτων που επικοινωνούνται ή προσωπική σχέση/προτίμηση. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο ότι το μουσικό συντακτικό δίνοντας στις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο της μουσικής γλώσσας, (π.χ. η τέλεια πτώση σημαίνει τέλος του κομματιού) και άλλες οι οποίες ανήκουν στις συναισθηματικές νοηματοδοτικές δυνατότητες (affordances) που παρέχει το συντακτικό αυτό (π.χ. η ελάσσονα τονικότητα ως «λυπητερή»), βοηθά να τοποθετηθεί από τον ακροατή η μουσική διάσταση στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Όλα αυτά μπορούμε να τα παρατηρήσουμε στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.29](#) (Monica Kidd, *Summer Stillness*, 2019, 0'40''-1'16'', υποσύνολο του [Ηχητικού Παράδειγματος 9.18](#)), το οποίο σε όλα τα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα της μουσικής διάστασης έχει δομικά στοιχεία με μουσικό συντακτικό και σε μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($M_2(2,2)$, $M_3(2,2)$ και $M_4(2,2)$), όπως βλέπουμε και στο [Σχήμα 10.31](#).

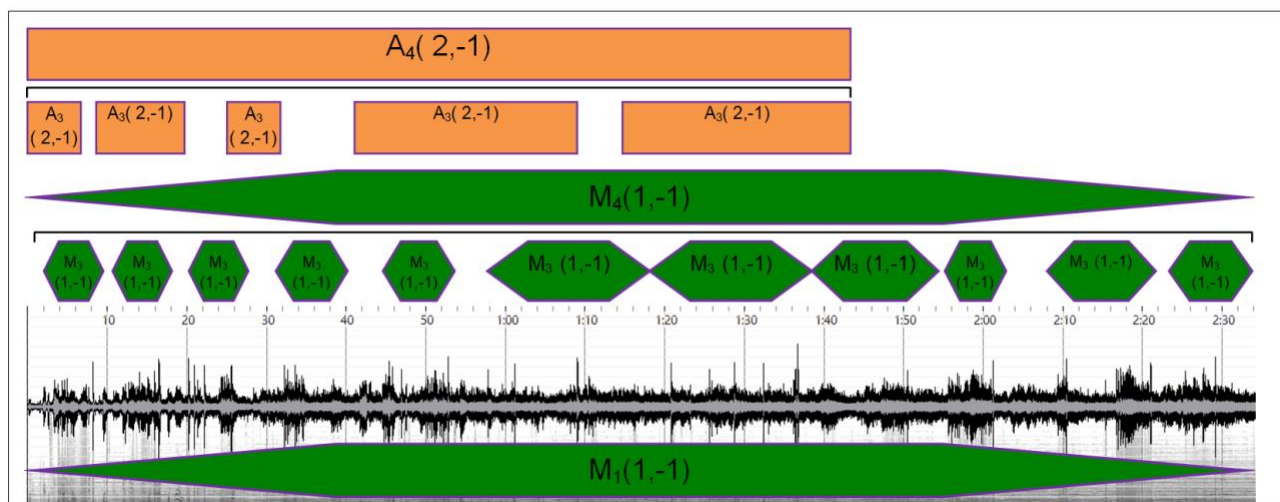


Σχήμα 10.31 Απεικόνιση της ηχητικής ροής με δομικά στοιχεία μουσικής διάστασης στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.29](#) (Monica Kidd, *Summer Stillness*, 2019, 0'40''-1'16'') αναλυμένη σε τρία χρονικά ιεραρχικά επίπεδα. Τα δομικά στοιχεία M_2 , M_3 και M_4 είναι οργανωμένα σύμφωνα με ένα μουσικό συντακτικό και τοποθετούνται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. ($M_2(2,2)$, $M_3(2,2)$ και $M_4(2,2)$).

Όταν, ωστόσο, έχουμε απουσία του μουσικού συντακτικού ή απουσία κατανόησης ενός δεδομένου συντακτικού, ο ακροατής οδηγείται προς το αναφορικό ή το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας με τους τρόπους που αναφέραμε και παραπάνω, στην εξέταση του πρώτου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου. Αν συνυπολογίσουμε αυτή την πολλαπλότητα πιθανών τύπων συντακτικού (απουσία συντακτικού ή μουσικό συντακτικό) με την πολλαπλότητα των χρονικών ιεραρχικών επιπέδων στα οποία αυτοί οι τύποι μπορούν να εμφανίζονται, αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχουν πολλές πιθανές ενδιάμεσες καταστάσεις, στις οποίες μπορεί να βρεθεί ο ακροατής. Οφείλουμε εδώ να επισημάνουμε ότι αυτή η πολλαπλότητα πιθανών καταστάσεων αφορά στην παρούσα φάση την εξέταση μόνο την αφηγηματική διάσταση της μουσικής και αντιλαμβανόμαστε ότι μεγαλώνει ακόμη περισσότερο αν συνυπολογίσουμε και τις άλλες διαστάσεις που συνυπάρχουν σε ένα ραδιοφωνικό έργο.

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.30](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 17'54''-20'28'') είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ανυπαρξίας συντακτικού από το πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, το οποίο εκτείνεται με τη μορφή του κρατήματος (drone). Το αποτέλεσμα, όπως ήδη έχουμε προαναφέρει, όταν ξανασυζητήσαμε για το ίδιο απόσπασμα στο Κεφάλαιο 9 (βλ. [Ηχητικό Παράδειγμα 9.26](#)), είναι ότι η ακρόαση

μεταφέρεται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($M_1(1,-1)$). Παρακάτω, στο **Σχήμα 10.32** βλέπουμε την ηχητική ροή του αργά μεταβαλλόμενου ήχου της ορχήστρας, που καλύπτει όλο το χρονικό εύρος του παραδείγματος χωρίς να δομεί ανώτερα ιεραρχικά δομικά στοιχεία, σε αντίθεση με τις άλλες δύο ηχητικές ροές, οι οποίες δημιουργούν κάποια ανώτερα ιεραρχικά σύνολα στη βάση της χρονικής τους εγγύτητας κυρίως. Το **Σχήμα 10.32** ουσιαστικά είναι μια βελτιωμένη μορφή του **Σχήματος 9.24** με τις νέες γνώσεις που έχουμε αποκτήσει στην πορεία.

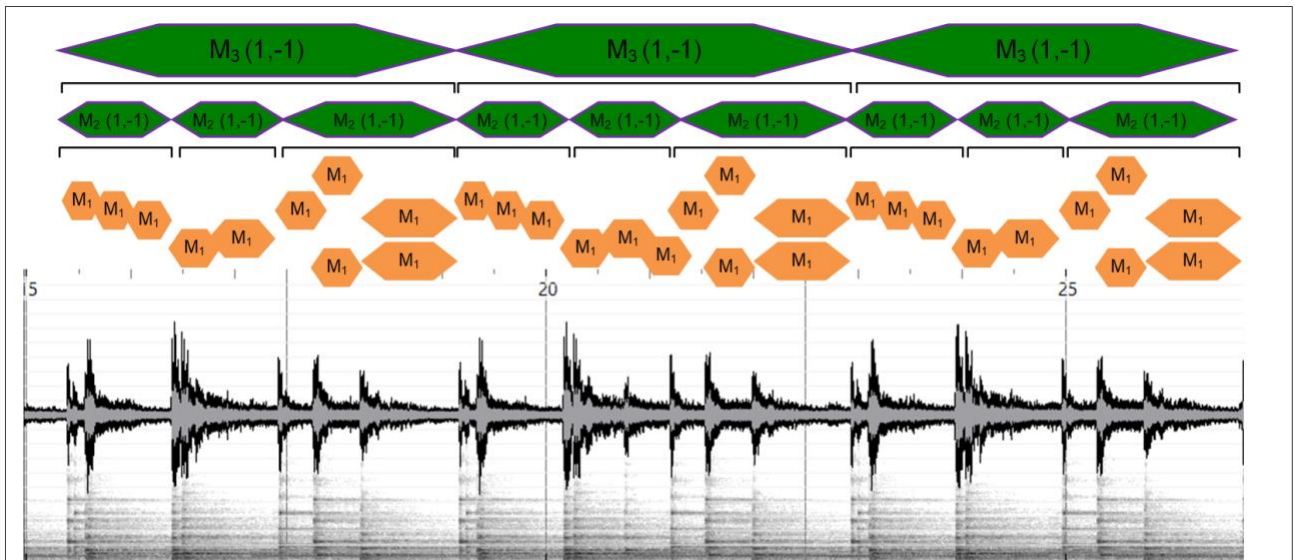


Σχήμα 10.32 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων από το ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.30](#), Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 17'54''-20'28''). Κάτω σημειώνεται η ηχητική ροή του drone της ορχήστρας (χωρίς ιεραρχική δομή, μόνο στο πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο) και επάνω οι ηχητικές ροές των τυμπάνων και των διάφορων φωνών (στο τρίτο και τέταρτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο).

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*, DiffusionFM 91.9, Radia Show 745, 2019, 15'45''-17'04'')⁹⁵ ως παρατηρήσουμε, επίσης, την ανυπαρξία *συντακτικού*, η οποία ξεκινά από το E_3 και πάνω. Δηλαδή μέχρι τη συγκρότηση της φράσης υπάρχει μια στοιχειώδης οργάνωση, η οποία όμως δεν χτίζεται ιεραρχικά και στα επόμενα επίπεδα. Το αποτέλεσμα της επαναληπτικής δομής που προκύπτει είναι η ακρόαση να οδηγείται προς το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

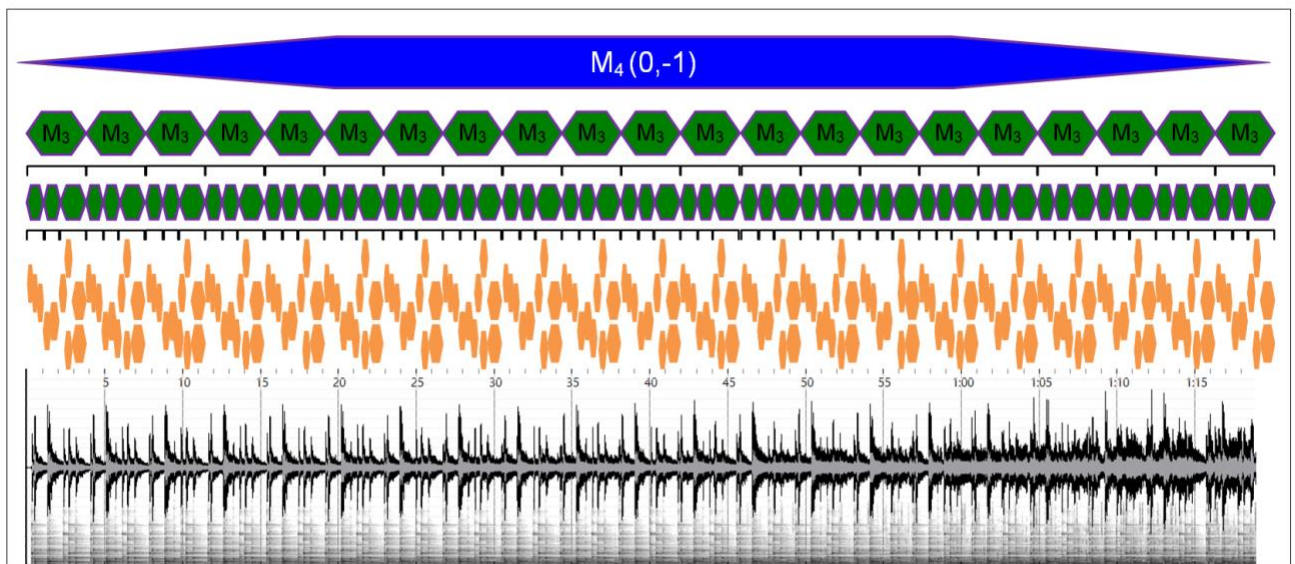
Πιο αναλυτικά και πάντα επικεντρώνοντας την προσοχή μας μόνο στην ηχητική ροή των "pizzicati", στο E_1 , τα δομικά στοιχεία μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκουν στο μουσικό συντακτικό, ως αναγνωρίσιμα *τονικά στοιχεία* που ανήκουν στο καθιερωμένο μουσικό σύστημα, συνεπώς τοποθετούνται και στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Με άλλα λόγια, τα δομικά στοιχεία αυτά μπορούν να αναπαρασταθούν ως $M_1(2,2)$ (βλ. **Σχήμα 10.33**). Στο E_2 , οι μικρομάδες δεν ακολουθούν κάποιο μουσικό συντακτικό και η πρόθεση νοηματοδότησης της ακρόασης από μέρους του ακροατή είναι πιθανόν να κινηθεί προς το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, έχουμε συνεπώς δομικά στοιχεία $M_2(1,-1)$ (βλ. **Σχήμα 10.33**). Στο E_3 , ανά τρεις μικρομάδες συγκροτείται μία φράση, χωρίς όμως να βασίζεται σε μουσικό συντακτικό, παρά μόνο σε επαγωγικές διαδικασίες. Και σε αυτό το επίπεδο, ο ακροατής μπορεί να παραμείνει στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ή και να περάσει σταδιακά στο αναγωγικό. Έχουμε, δηλαδή, την περιγραφή του τύπου $M_3(1,-1)$ ή $M_3(0,-1)$ (βλ. **Σχήμα 10.33**).

⁹⁵ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.31 είναι ίδιο με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.31 που είδαμε στο Κεφάλαιο 9.



Σχήμα 10.33 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων από την ηχητική ροή των “rizicati” από το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion “Nobodies” – A Document From Jean Modification*, 2019, 15’45’’-17’04’’). Εδώ σημειώνονται τα τρία πρώτα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα ($M_1(2,2)$, $M_2(1,-1)$, $M_3(1,-1)$) από ένα απόσπασμα του παραδείγματος (15’’-27’’).

Τέλος, δεν συγκροτείται κάποια ιεραρχημένη ομαδοποίηση στο E_4 , αλλά παρατηρούμε τη συνεχή επανάληψη των φράσεων του E_3 , που μας οδηγεί στη συγκρότηση μιας συνολικότερης ηχητικής ακολουθίας χωρίς συντακτικό, που τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Αυτή η ακολουθία μπορεί εδώ να περιγραφεί ως ένα δομικό στοιχείο του E_4 , δηλαδή συνολικά ως $M_4(0,-1)$. Αυτό που παρατηρούμε, βέβαια, από την αναπαράσταση αυτή είναι ότι δεν περιγράφεται με κάποιον τρόπο η επαναληπτικότητα, καθώς είναι ένα θέμα που υπερβαίνει την παράμετρο του συντακτικού (βλ. **Σχήμα 10.34**).



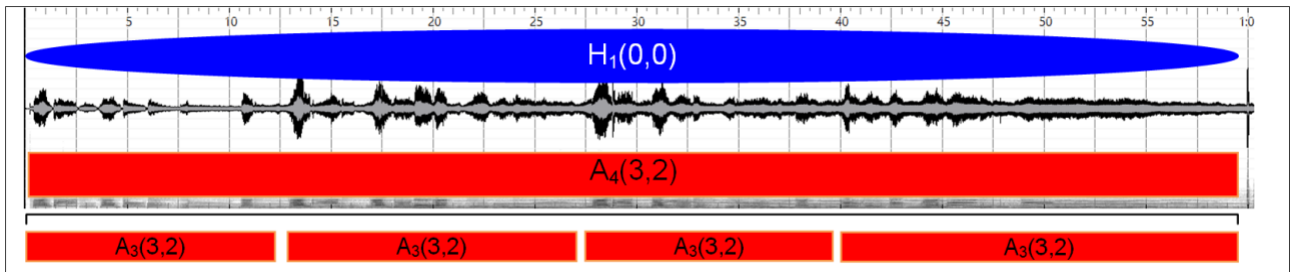
Σχήμα 10.34 Αναπαράσταση της συνολικής χρονικής ιεραρχικής δομής μέχρι και το E_4 στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion “Nobodies” – A Document From Jean Modification*, 2019, 15’45’’-17’04’’). Στο E_4 έχουμε αναγωγικό επίπεδο και απουσία συντακτικού ($M_4(0,-1)$).

Επιπλέον, εφ’ όσον η ακρόαση είναι μια διαδικασία που ξεδιπλώνεται στον χρόνο, δεν μπορεί, η ταυτοποίηση των παραμέτρων του συντακτικού και του επιπέδου σημασιοδοτικότητας να είναι στατική. Δηλαδή, και με αφορμή το παραπάνω παράδειγμα, δεν μπορεί να είναι όλα τα δομικά στοιχεία $M_3(1,-1)$ -αναφορικά- αλλά σταδιακά αυτά μετατρέπονται σε $M_3(0,-1)$ -αναγωγικά- συμμετέχοντας στη συγκρότηση του ευρύτερου νοήματος του $M_4(0,-1)$. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τα δομικά στοιχεία $M_2(1,-1)$, τα οποία αλλάζουν όσο

τα ακούμε ξανά και ξανά και ενδέχεται να τα θεωρήσουμε σαν κομμάτια της «γλώσσας» του κομματιού (objective set), δηλαδή ενός τοπικού *συντακτικού*.

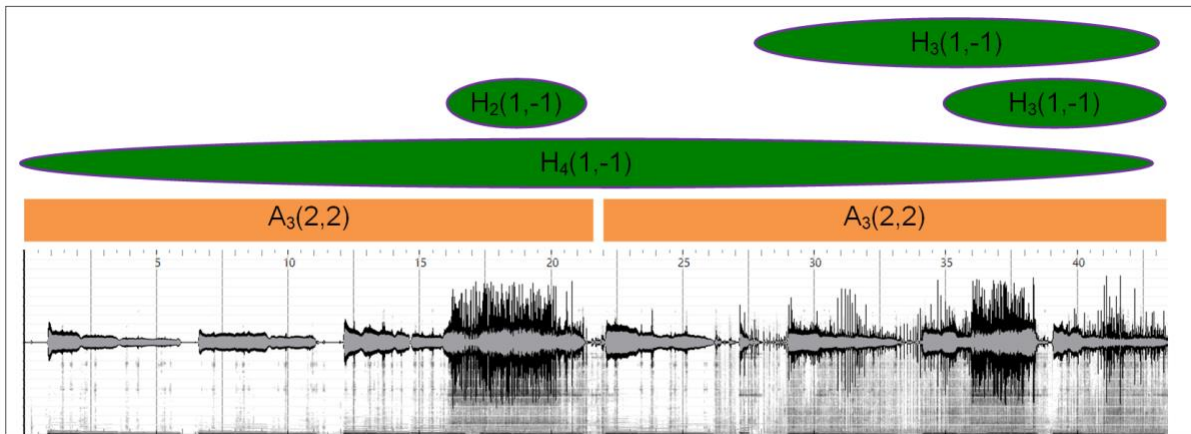
10.3.3.3 Μουσικό συντακτικό και ανθρώπινη φωνή

Εκτός από τα παραπάνω παραδείγματα, που είχαν ως επίκεντρο τη *διάσταση* της μουσικής, υπάρχει και η αξιοποίηση του *μουσικού συντακτικού* σε δομικά στοιχεία της *αφηγηματικής διάστασης* της ανθρώπινης φωνής. Ουσιαστικά, πρόκειται για την *ανθρώπινη φωνή* ως τραγούδι, δηλαδή τις *φωνήσεις* εκείνες που εμπεριέχουν μέσα τους τη μουσική πρόθεση. Στη ραδιοφωνική τέχνη, η εμφάνιση της *ανθρώπινης φωνής* σε αυτή τη μορφή δεν είναι σπάνια και εδώ θα εξηγήσουμε πώς θα την περιγράψουμε στο σύστημά μας. Ουσιαστικά, το τραγούδι εμπεριέχει τόσο *σημασιολογικό*, όσο και *μουσικό συντακτικό* και συνακόλουθα τοποθετεί τα δομικά στοιχεία τόσο στο *σημασιολογικό*, όσο και στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας* (βλ. [ενότητα 9.3.3, σελ. 231](#)). Ωστόσο, τις περισσότερες φορές τα δομικά στοιχεία του τραγουδιού θα ταυτοποιούνται στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, όμως λόγω της μελωδικής εκφοράς του λόγου, δηλαδή μιας σαφούς μουσικής οργάνωσης θα τα ταυτοποιούμε, επίσης, στον τύπο του *μουσικού συντακτικού* ($A_3(3,2)$). Χαρακτηριστικό αυτής της περίπτωσης είναι το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53''), που συναντήσαμε παραπάνω στην ενότητα 10.2 (βλ. [Σχήμα 10.35](#)).

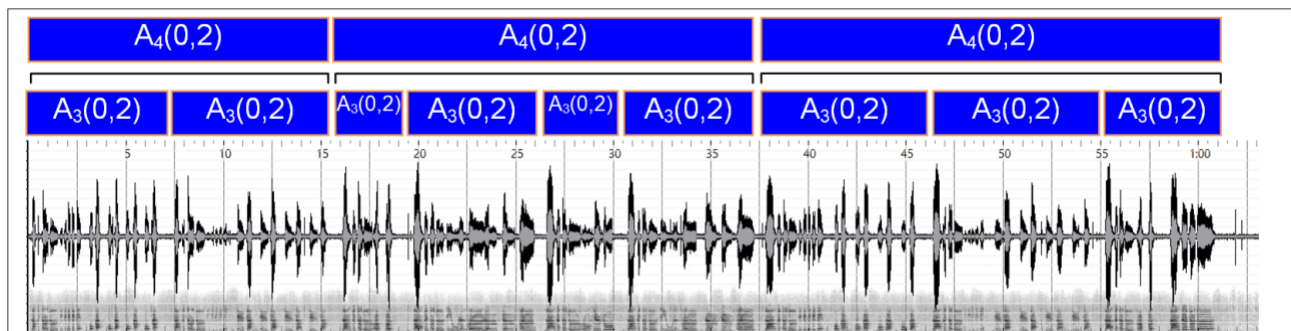


Σχήμα 10.35 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53''). Τα δομικά στοιχεία της ανθρώπινης φωνής είναι στο *σημασιολογικό επίπεδο*, αλλά έχουν *μουσικό συντακτικό*.

Όταν, ωστόσο, απουσιάζουν οι στίχοι και έχουμε μόνο μια *φώνηση* που κινείται πάνω σε *τονικά στοιχεία*, τότε απομένει μόνο το *μουσικό συντακτικό* και το *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας* ($A_3(2,2)$), όπως στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.32](#) (Mauricio Kagel, *Hörspiel: Ein Aufnahmestand*, 1969, 6'30''-7'13''), το οποίο απεικονίζεται στο [Σχήμα 10.36](#). Με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτεται η ικανότητα ύπαρξης διαφορετικών συνδυασμών, όπως για παράδειγμα στην *Ursonate* του Kurt Schwitters, η οποία επιτελείται στη *διάσταση* της ανθρώπινης φωνής, έχει *μουσικό συντακτικό*, αλλά νοηματοδοτείται στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, δηλαδή τα δομικά του στοιχεία είναι *ηχητικά αντικείμενα* ($A_3(0,2)$), [Ηχητικό Παράδειγμα 10.33](#), 3^ο μέρος της *Ursonate*, βλ. [Σχήμα 10.37](#)).



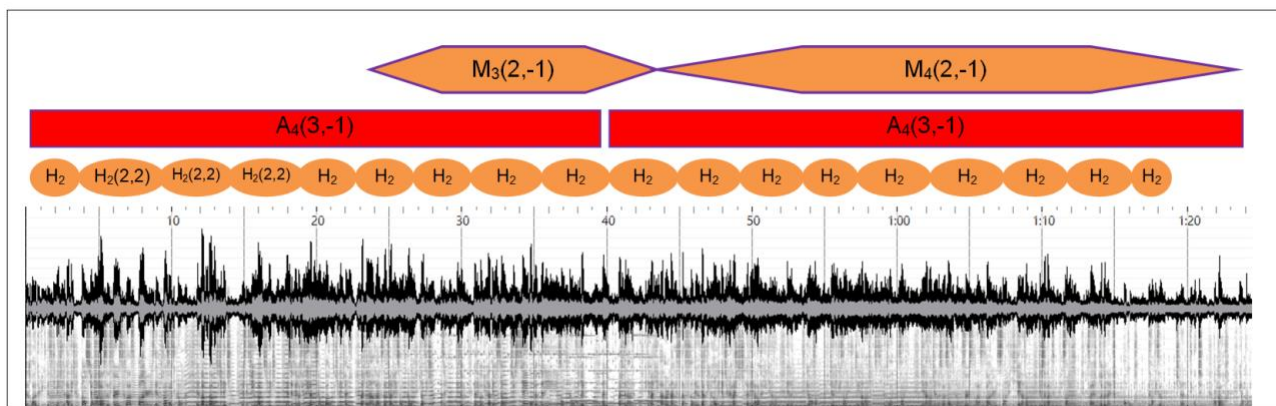
Σχήμα 10.36 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.32](#) (Mauricio Kagel, Hörspiel: Ein Aufnahmezustand, 1969, 6'30''-7'13''). Οι τραγουδιστές φωνήσεις της ανθρώπινης φωνής έχουν μουσικό συντακτικό και τοποθετούνται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($A_3(2,2)$).



Σχήμα 10.37 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων και της χρονικής ιεραρχικής δομής στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.33](#) (Kurt Schwitters, Ursonate, 1922, 3^ο μέρος). Τα δομικά στοιχεία βρίσκονται στο αναγωγικό επίπεδο, αλλά αξιοποιούν το μουσικό συντακτικό και συγκεκριμένα τους κανόνες μιας τυπικής τριμερούς μορφής.

10.3.3.4 Μουσικό συντακτικό και ηχοπλαισίωση

Επίσης, δεν πρέπει να αποκλείσουμε τη χρήση ενός μουσικού συντακτικού στην αφηγηματική διάσταση της ηχοπλαισίωσης. Αυτό συμβαίνει όταν τα δομικά στοιχεία της ηχοπλαισίωσης σχετίζονται με τρόπο που τα κάνει εν τέλει να προσομοιάζουν με ηλεκτρονικά μουσικά όργανα, με μεγάλη πιθανότητα να τοποθετηθούν από τον ακροατή στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, ανάλογα με το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο στο οποίο εφαρμόζεται η συντακτική οργάνωση. Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.34](#) (Marilou Craft & Tamara Filyavich, *Une Marche Deux Parcours*, CKUT, Radia Show 776, 2020, 7'40''-9'04'') έχουμε στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης μια μουσικοσυντακτική οργάνωση μέχρι το επίπεδο της μικρομάδας (E_2), με την έννοια ότι τα δομικά στοιχεία αποτελούνται από τρία ηχήματα, που έχουν συγκεκριμένο τονικό ύψος και δημιουργούν απλές ρυθμικές σχέσεις ($H_2(2,2)$), βλ. [Σχήμα 10.38](#)).



Σχήμα 10.38 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.34](#) (Marilou Craft & Tamara Filyavich, *Une Marche Deux Parcours*, 2020, 7'40''-9'04'). Η διάσταση της ηχοπλαισίωσης έχει μουσικό συντακτικό. Αντιθέτως, η ανθρώπινη φωνή, στο επίπεδο της περιόδου (A_4) παρουσιάζει έλλειψη συντακτικού και το ίδιο ισχύει και για τη μουσική διάσταση με το ασαφές ρυθμικό υπόβαθρο.

10.3.4 Το αναφορικό συντακτικό

Ως **αναφορικό συντακτικό** ορίζουμε αυτό που σχετίζεται με την οργάνωση των αναφορικών ήχων με τέτοιο τρόπο, ώστε να βρίσκεται πιο κοντά στις εμπειρίες του ακροατή (Kendall 2010). Εξειδικεύοντας περισσότερο, ορίζουμε δύο στρώματα αναφορικού συντακτικού, το **ανεκδοτικό** και το **μιμητικό**. Στο **ανεκδοτικό συντακτικό** η οργάνωση βασίζεται σε πραγματικά ηχητικά γεγονότα. Για παράδειγμα, μία ακολουθία του τύπου «βροντή» - «βροχή» συμφωνεί με τα πρότυπα μάθησης του ακροατή από την καθημερινή του εμπειρία, συνεπώς μπορεί να οργανώσει με «ανεκδοτικό συντακτικό» τρόπο το ηχητικό υλικό, δηλαδή με κάποιους προφανείς κανόνες. Στο **μιμητικό συντακτικό** η οργάνωση βασίζεται σε κάποιες μιμητικές σχέσεις όπως «αναπήδηση» - «στάση», «αραιώση» - «πύκνωση» κ.ο.κ. και δεν απαιτεί από τον ακροατή την αναγνώριση συγκεκριμένων ηχητικών πηγών ή αιτιών, αλλά βασίζεται μόνο στην επινόηση από μέρος του ακροατή κάποιων υποτιθέμενων «πηγών-αιτιών» ή γενικά «συμπεριφορών πηγών» (Basanta 2010, Andean 2016). Συνεπώς, είναι ξεκάθαρη η σχέση του αναφορικού συντακτικού με την ηχοπλαισίωση, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη και τα πρότυπα μάθησης του ακροατή, όσον αφορά στη ραδιοφωνική ακρόαση, όπου δηλαδή ο αναφορικός ήχος (και ακόμα ειδικότερα ο μιμητικός) συναντάται μόνο στο επίπεδο της λειτουργίας του ηχητικού εφέ. Ωστόσο, στη ραδιοφωνική τέχνη, με αναφορικό συντακτικό, όπως είδαμε παραπάνω, μπορεί να οργανωθούν και η ανθρώπινη φωνή και η μουσική.

Θα εξετάσουμε το ζήτημα με αφετηρία τη **διάσταση της ηχοπλαισίωσης**. Η ηχοπλαισίωση, όπως και η μουσική, δεν έχει πρώτη και δεύτερη άρθρωση, μπορεί όμως να ιεραρχηθεί χρονικά, όπως ήδη δείξαμε στο υποκεφάλαιο 10.2., δηλαδή τα μικρότερα στοιχεία της ηχοπλαισίωσης (τα ηχήματα), που ο εγκέφαλος μπορεί να αναγνωρίσει ως ολότητες, συγκροτούν ιεραρχικά ομαδοποιήσεις σε επίπεδο μικροομάδας, φράσης, περιόδου, τμήματος ή κίνησης και τελικά ολόκληρου του έργου. Η οργάνωση της ηχοπλαισίωσης έχει, ωστόσο, θεμελιώδεις διαφορές από αυτό που ονομάσαμε **μουσικό συντακτικό**. Βασικά, το **συντακτικό** το οποίο χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι διαφορετικό σε κάθε έργο και έτσι δεν μπορούμε να μιλήσουμε για πραγματικές συντακτικές σχέσεις με την έννοια των κανόνων που βασίζονται στη μάθηση και στη μακροπρόθεσμη μνήμη. Ωστόσο, οργάνωση του υλικού υπάρχει, άρα υπάρχουν και κάποιες μορφές ηχητικές συντακτικές σχέσεις, αυτές όμως ανήκουν περισσότερο σε αυτό που ο Snyder ονομάζει (στη μουσική) «αντικειμενικό σύνολο» (objective set), δηλαδή τρόποι ομαδοποίησης των δομικών στοιχείων που «εγκαθιδρύονται μέσα σε ένα συγκεκριμένο κομμάτι και είναι μοναδικοί για αυτό [...], που μαθαίνονται κατά τη διάρκεια της ακρόασης ενός συγκεκριμένου κομματιού και που έχουν να κάνουν με προσδοκίες μοναδικές για και εγκαθιδρυμένες κατά τη διάρκεια αυτού του κομματιού [...]

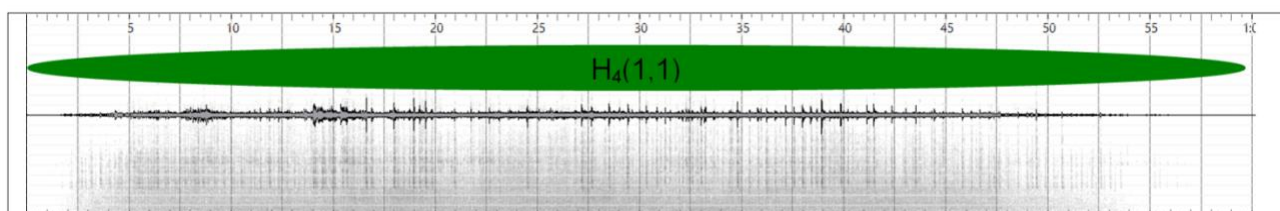
(Snyder 2000: 45). Η άγνοια του συντακτικού μπορεί να σημαίνει διάφορα πράγματα για τον ακροατή: ή την απουσία ενός συντακτικού ή την ανακάλυψη ενός συντακτικού που μπορεί, αναλόγως με τη στρατηγική του συνθέτη, να είναι το ίδιο με του συνθέτη ή να είναι επινοημένο από τον ακροατή. Επομένως, ο ακροατής μπορεί να ανακαλύψει ένα αναφορικό συντακτικό ή ένα αναγωγικό συντακτικό, ανάλογα με τον τρόπο που θα θεωρήσει ότι είναι οργανωμένα τα δομικά στοιχεία του έργου.

Η πιο προφανής περίπτωση αναφορικού συντακτικού είναι η περίπτωση στην οποία η ηχοπλαισίωση τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, δηλαδή σημασία έχει η αναγνώριση της πηγής ή αιτίας των ηχογραφημένων ήχων ή μιας υποτιθέμενης πηγής ή αιτίας. Εκτός από την «πηγή-αιτία» μπορεί να

έχουμε, επίσης, τους λεγόμενους μιμητικούς ήχους που μιμούνται μια ηχητική συμπεριφορά, π.χ. «την πτώση», «την αναπήδηση» κ.λπ. (βλ. [παραπάνω 9.3.4](#)). Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε το καταδηλούμενο νοήμα, το κυριολεκτικό, και μια σειρά από συμπαραδηλούμενα νοήματα ή μετωνυμικά ή μεταφορικά (βλ. [10.4.2](#)). Ο Basanta (2010) θεωρεί ότι στο επίπεδο των αναφορικών ήχων και ιδιαίτερα αυτών που μιμούνται συμπεριφορές υπάρχει ένα είδος «συντακτικού» που βοηθά στην ερμηνεία αυτών των σημαινόντων (των ήχων):

Αν, [...] αντιλαμβανόμαστε τα ηχητικά γεγονότα και παράγουμε τη νοηματοδοτική τους δυνατότητα συγκρίνοντας αμφότερα τα φασματικά, και με μεγαλύτερη σημασία σε αυτό το πλαίσιο, και τα συντακτικά χαρακτηριστικά, με το αντιληπτικό μας ευρητήριο των «οικολογικών εφικτών» (Keller 1999: 16) ηχητικών φαινομένων, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε κάποια οικολογικά μοντέλα που έχουμε βιώσει περισσότερο και συνεπώς καταχωρίσει (όπως η βροχή, όπως και φαινόμενα θραύσης, αναπήδησης κ.λπ.) ως αποτελεσματικά μέσα παραγωγής της διαδικασίας της κατασκευής νοήματος από τη μεριά του ακροατή; (Basanta 2010: 127)

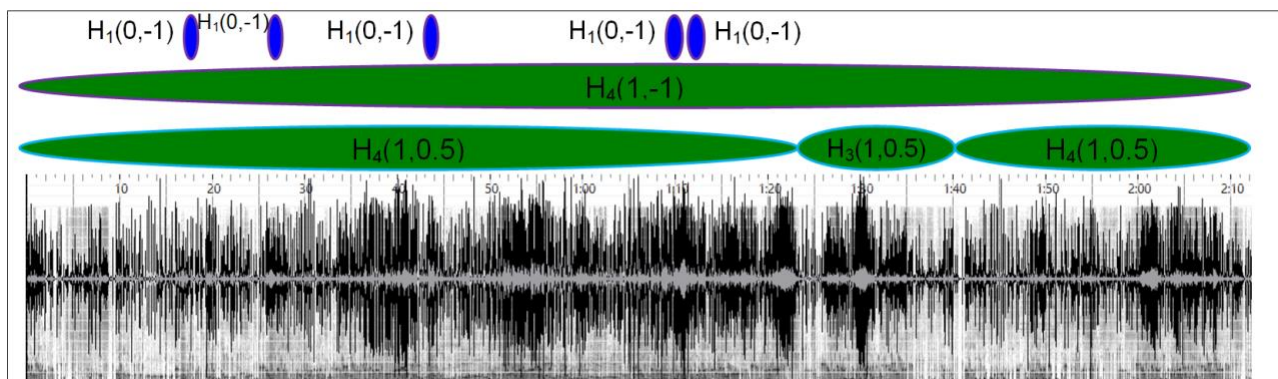
Με άλλα λόγια, η οργάνωση του υλικού στη βάση των ηχητικών εμπειριών και της ικανότητας κατανόησης που οι ακροατές έχουν σε σχέση με το ηχητικό τους περιβάλλον, μπορεί να οριστεί ως αναφορικό συντακτικό. Μια τέτοιου τύπου οργάνωση, επειδή βασίζεται σε ηχητικά γεγονότα, αναγνωρίσιμα από τον ακροατή, μπορεί πιο εύκολα να γίνει αντιληπτή και κατανοητή και ουσιαστικά αλληλοσχετίζεται με το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($H_3(1,1)$). Αυτή είναι και η περίπτωση της οργάνωσης του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.35](#) (Jean-François Denis, *4 Images*, 1990, 1'40''-2'55'', βλ. [Σχήμα 10.39](#)).⁹⁶



Σχήμα 10.39 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο και οργανώνεται με βάση ένα αναφορικό συντακτικό ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.35](#), Jean-François Denis, *4 Images*, 1990, 1'40''-2'55'').

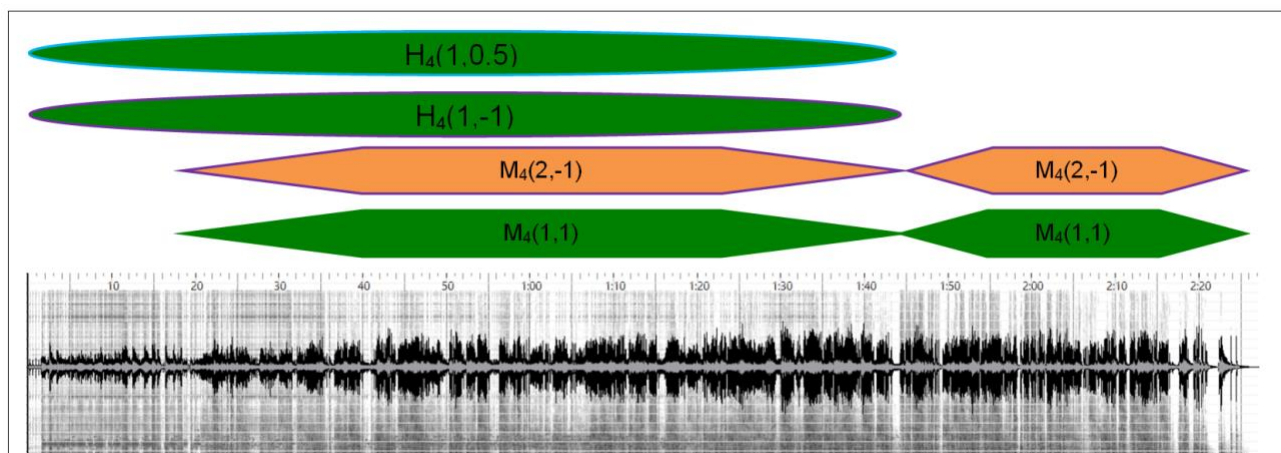
Ωστόσο, εδώ θα πρέπει να γίνει μια διαφοροποίηση μεταξύ του αναφορικού συντακτικού εκείνου που έχει ως αφετηρία ηχητικά γεγονότα, τα οποία έχουν αντληθεί από ηχογραφήσεις -οπότε το αποτέλεσμα είναι κάτι μεταξύ μοναδικού, ειδικού και γενικού αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας- και του συντακτικού εκείνου που έχει ως αφετηρία ηχητικά γεγονότα, τα οποία είναι στην ουσία ηχητικά αντικείμενα με μιμητικό χαρακτήρα -οπότε το αποτέλεσμα τοποθετείται στο φαντασιακό/φανταστικό αναφορικό επίπεδο. Θα ονομάσουμε την πρώτη περίπτωση *ανεκδοτικό (anecdotal) συντακτικό* (Ηχητικό Παράδειγμα 10.35) και τη δεύτερη περίπτωση *μιμητικό συντακτικό* ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.36](#), Dan Wilson, *Corrosion Suite*, Resonance FM, Radia Show 001, 2005, 30'21''-32'33''). Στο τελευταίο απόσπασμα, ενώ τοποθετούμε τα δομικά στοιχεία στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, σε μια διαβάθμιση που βασίζεται στην αναγνώριση υποτιθέμενων ηχητικών πηγών (π.χ. «μπουκάλια» ή «υγρά»), αυτό βασίζεται στην οργάνωση των δομικών στοιχείων βάσει ενός συντακτικού που στηρίζεται σε κανόνες που έχουν να κάνουν με γενικές «συμπεριφορές πηγών». Το μιμητικό συντακτικό θα το σημειώνουμε με την τιμή [0.5], καθώς μας φέρνει πιο κοντά στο αναγωγικό συντακτικό. Επομένως στο παράδειγμα αυτό θα σημειώσουμε $H_3(1,0.5)$ (βλ. [Σχήμα 10.40](#)).

⁹⁶ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.35 είναι ίδιο με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.27 από το Κεφάλαιο 9.



Σχήμα 10.40 Αναπαράσταση της ηχοπλαισίωσης σε αναφορικό επίπεδο και με μιμητικό συντακτικό στην ηχητική ροή των «υγρών ήχων», που σημειώνεται κάτω ($H_4(1,0.5)$ και $H_3(1,0.5)$, [Ηχητικό Παράδειγμα 10.36](#), Dan Wilson, *Corrosion Suite*, 2005, 30'21''-32'33''). Σημειώνονται, επίσης, η αναφορική ηχητική ροή («σειστρο») και οι διάφοροι άλλοι αναγωγικοί θόρυβοι, και τα δύο χωρίς συντακτικό.

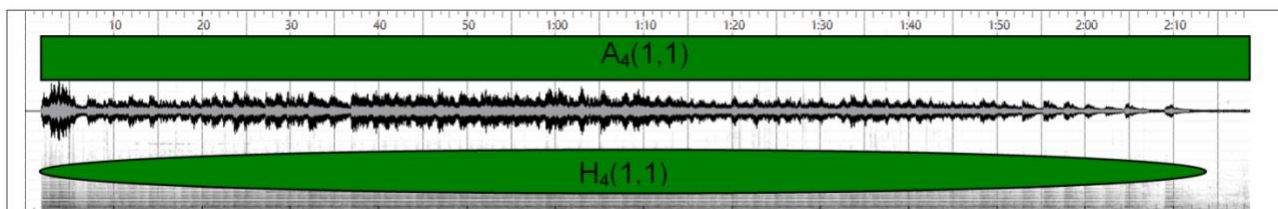
Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε εδώ ότι τόσο το αναφορικό, όσο και το αναγωγικό συντακτικό μπορούν να αξιοποιηθούν και στις άλλες αφηγηματικές διαστάσεις. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα θα αναφέρουμε εδώ το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.37](#) (Charles Armikhanian, *Mental Radio*, 1991, 10'28''-12'53''), στο οποίο η μουσική λόγω της εμπλοκής της και με την ηχοπλαισίωση οργανώνεται σύμφωνα με ένα αναφορικό συντακτικό, βασισμένο στην αναγνώριση και συσχέτιση των ήχων που παράγει ένα έγχορδο όργανο, όχι μόνο με τις χορδές, αλλά και κατά το κούρδισμά του, δηλαδή έχουμε δομικά στοιχεία $M_4(1,1)$ (βλ. [Σχήμα 10.41](#)).



Σχήμα 10.41 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.37](#) (Charles Armikhanian, *Mental Radio*, 1991, 10'28''-12'53''). Σημειώνονται κάτω η ηχητική ροή των «κλειδιών κούρδισματος» ($M_4(1,1)$, με αναφορικό συντακτικό), πιο πάνω το «εξωτικό έγχορδο» ($M_4(2,-1)$ χωρίς συντακτικό) και ακόμα πιο πάνω οι «μεταλλικοί ήχοι» ($H_4(1,-1)$ χωρίς συντακτικό) και οι «ήχοι κελαηδήματος», που λόγω της τεχνητής φύσης τους έχουν μιμητικό συντακτικό ($H_4(1,0.5)$).

Επιπλέον, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.38](#) (Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 22'39''-24'58'')⁹⁷ η ανθρώπινη φωνή οργανώνεται με βάση ένα αναφορικό συντακτικό που στηρίζεται στις σχέσεις που απορρέουν από την εμπειρία του ακροατή μιας ζωντανής (άμεσης) ακρόασης ανάλογου ηχητικού περιβάλλοντος και από την εμπειρία του ακροατή που βασίζεται στα πρότυπα ραδιοφωνικής ακρόασης, δηλαδή την αίσθηση που έχει της ηχογράφησης, επομένως έχουμε $A_4(1,1)$ (βλ. [Σχήμα 10.42](#)). Για τον ίδιο τελευταίο λόγο, η ανθρώπινη φωνή μπορεί να θεωρηθεί ότι βρίσκεται ενσωματωμένη στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης και δεν αποτελεί εδώ ξεχωριστή διάσταση, συνεπώς μπορεί να σημειωθεί ως $A/H_4(1,1)$. Τα παραπάνω ζητήματα οδηγούν εκ των πραγμάτων στην ανάγκη διεύρυνσης της εξέτασης όλων αυτών των σχέσεων ([βλ. ενότητα 10.4](#)).

⁹⁷ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.38 είναι ίδιο με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.28 από το Κεφάλαιο 9.

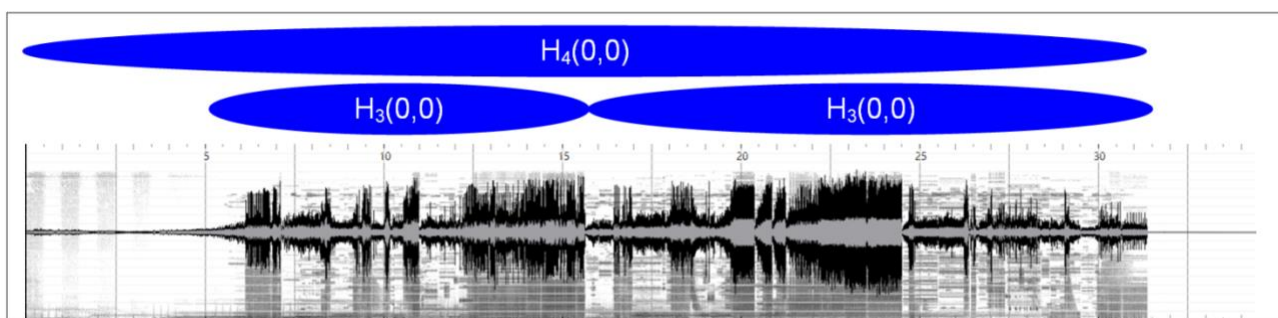


Σχήμα 10.42 Αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο και οργανώνεται με βάση ένα αναφορικό συντακτικό ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.38](#), Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 22'39''-24'58'').

10.3.5 Το αναγωγικό συντακτικό

Ως *αναγωγικό συντακτικό* ορίζουμε αυτό που σχετίζεται με την οργάνωση των ηχητικών αντικειμένων στο μέτρο που γίνεται αντιληπτό από τον ακροατή. Συνεπώς εδώ δεν μιλάμε για τη «γλώσσα» του κάθε συνθέτη, η οποία μπορεί να παραμένει απρόσιτη και αντιληπτή μόνο από λίγους ειδικούς, αλλά για την εμπειρία της ακρόασης των ηχητικών αντικειμένων και τον τρόπο με τον οποίο οργανώνονται -ή δεν οργανώνονται- στο μυαλό του ακροατή (βλ. και (Landy 2007): παράγοντας «κατανοήσιμη μορφική ενότητα» - “something to hold on” factor) καθώς και (Andean 2016): «παραμετρική αφήγηση» - parametric narrative mode) ή ακόμα κάποιες διαδρομές εξέλιξης ηχητικών αντικειμένων (trajectories) (βλ. Hirst 2004) με βάση τις μεταβολές στον χώρο και τον χρόνο των αντιληπτών ηχητικών ποιοτήτων τους⁹⁸. Όπως είδαμε και κατά την εξέταση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, τα ηχητικά αντικείμενα δεν συναντώνται μόνο στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης, επομένως στη ραδιοφωνική τέχνη, με βάση το αναγωγικό συντακτικό μπορεί να οργανωθεί οποιαδήποτε από τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις.

Επομένως, ο ακροατής μπορεί να ανακαλύψει ένα αναγωγικό συντακτικό που βασίζεται στην παρακολούθηση της μεταβολής και σχέσης των ηχητικών ποιοτήτων των διαφόρων δομικών στοιχείων της αφηγηματικής διάστασης (των «ηχητικών παραμέτρων» που τελικά αποτελούν αυτές το «επιχείρημα» (argument) του έργου, Andean 2016: 197), κάτι που τοποθετεί την ακρόαση συνολικά στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, όπως ακριβώς βλέπουμε να γίνεται στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.39](#) (Luca Piraro, *A matter of water?*, Radio ARA, Radia Show 748, 2019, 12'28''-13'02'')⁹⁹ με την αφηγηματική διάσταση της ηχοπλαισίωσης (H₃(0,0)), βλ. **Σχήμα 10.43**).



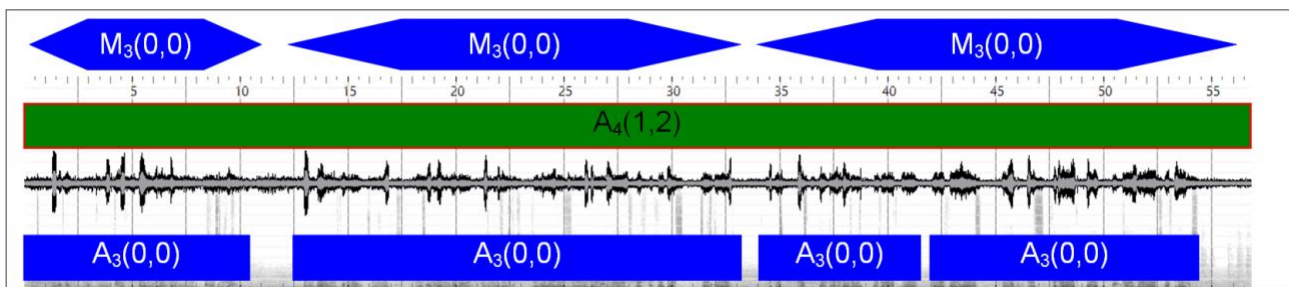
Σχήμα 10.43 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.39](#) (Luca Piraro, *A matter of water?*, 2019, 12'28''-13'02''). Οι δύο ταυτόχρονες ηχητικές ροές ηχοπλαισίωσης έχουν αναγωγικό συντακτικό.

Όσον αφορά στην ανθρώπινη φωνή, εδώ μας ενδιαφέρουν οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες έχουμε δομικά στοιχεία E₁ (φωνήματα), που ομαδοποιούνται σε ανώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα, αλλά όχι με σημασιολογικό τρόπο. Συνήθως έχουμε να κάνουμε με σκόρπιες φωνητικές αρθρώσεις ή με μη γλωσσικές φωνήσεις (λαρυγγισμούς κ.λπ. ή ηλεκτρονικά επεξεργασμένους γλωσσικούς φθόγγους). Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να ακολουθούνται κανόνες οργάνωσης τέτοιοι, που να βασίζονται στις ηχητικές ποιότητες των φωνήσεων ως ηχητικών αντικειμένων, επομένως απομακρυνόμαστε εντελώς από το σημασιολογικό επίπεδο και βρισκόμαστε στην περιφέρεια του καθαρού ήχου, δηλαδή του αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας ή ενδεχομένως κάποιες φορές και του αναφορικού επιπέδου, όταν υπερισχύει το γεγονός ότι ακούμε τη «φωνή»

⁹⁸ ή φασματομορφολογίες (spectromorphologies) (βλ. Smalley 1997)

⁹⁹ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.39 είναι ίδιο με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.32 από το Κεφάλαιο 9.

και ένα πρόσωπο που βρίσκεται πίσω από αυτήν με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτή είναι η περίπτωση του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.40](#). (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 12'31''-13'28'').¹⁰⁰ Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η κυρίαρχη ηχητική ροή στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής είναι οργανωμένη σε φωνήματα, τα οποία φαίνεται να συγκροτούν κάποιου είδους ανώτερες ιεραρχικά ομαδοποιήσεις με βάση την εγγύτητά τους. Παρότι η προέλευσή τους μπορεί να είναι από την περικοπή φωνηέντων από μια σημασιολογική σειρά λέξεων ή φράσεων, μπορούμε να πούμε ότι βασίζονται σε ένα αναγωγικό συντακτικό στο μέτρο που αξιοποιούν τις ηχητικές ποιότητες των φωνήσεων και βασίζονται σε αυτές για την οργάνωση του υλικού ($A_3(0,0)$), βλ. [Σχήμα 10.44](#)). Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να ερμηνευθεί η μουσική διάσταση, η οποία βασίζεται στη σταδιακή αύξηση της έντασης, χωρίς να δημιουργούνται μουσικοσυντακτικές σχέσεις και η ηχητική ροή παραμένει στο αναγωγικό επίπεδο ($M_3(0,0)$), βλ. [Σχήμα 10.44](#)). Παράλληλα, στο υπόβαθρο, υπάρχει μια δεύτερη ανθρώπινη φωνή, στο αναφορικό επίπεδο, αλλά οργανωμένη σημασιολογικά, η οποία επηρεάζει κατά τόπους τη νοηματοδότηση της αναγωγικής ανθρώπινης φωνής ($A_4(1,2)$), βλ. [Σχήμα 10.44](#)). Η παραπέρα εξέταση όμως αυτού του θέματος απαιτεί να προχωρήσουμε πρώτα στις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων (ενότητες 10.4 και 10.5).



Σχήμα 10.44 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.40](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 12'31''-13'28''). Σημειώνεται κάτω η ηχητική ροή της ανθρώπινης φωνής στο αναγωγικό επίπεδο και με αναγωγικό συντακτικό ($A_3(0,0)$), στη μέση η δεύτερη ηχητική ροή ανθρώπινης φωνής στο αναφορικό επίπεδο με σημασιολογικό συντακτικό ($A_4(1,2)$), οι ομιλίες στο υπόβαθρο και πάνω η μουσική διάσταση στο αναγωγικό επίπεδο με αναγωγικό συντακτικό ($M_3(0,0)$).

10.3.6 Απουσία συντακτικού

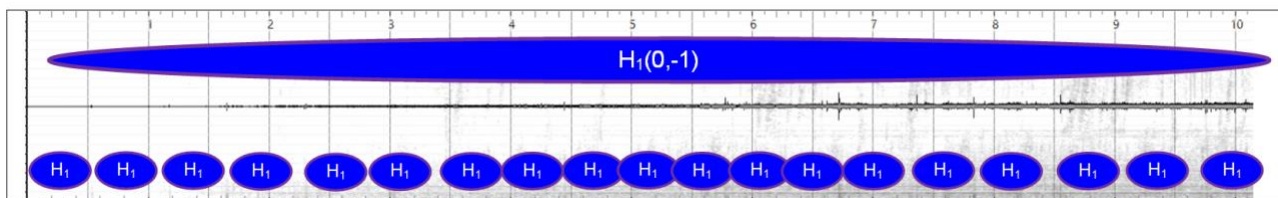
Η *απουσία συντακτικού* ορίζεται όταν ο ακροατής δεν καταφέρνει να συνδέσει την ακρόαση με κάτι που είναι κοντά στις εμπειρίες του και στα πρότυπα μάθησής του. Αυτό μπορεί να συμβεί σε έργα που βασίζονται στην τύχη και στερούνται εκ των πραγμάτων οργάνωσης και αφηγηματικότητας. Έργα στα οποία οι σχέσεις μεταξύ των τριών αφηγηματικών διαστάσεων και των άλλων παραμέτρων του συστήματος είναι τέτοιες, που για τον ακροατή το αποτέλεσμα είναι απλά «(ψυχολογικός) θόρυβος» (βλ. Μνιέστρης 2018), με την έννοια της αδυναμίας εξαγωγής νοήματος εκ μέρους του δέκτη (ακροατή) από το συγκεκριμένο ηχητικό ερέθισμα.

Παραπάνω, είδαμε αρκετές περιπτώσεις *απουσίας συντακτικού*, τις οποίες θα ανακεφαλαιώσουμε εδώ ανά αφηγηματική διάσταση. Στην ανθρώπινη φωνή είδαμε να υπάρχει *απουσία συντακτικού*, όταν δεν υπήρχε οργάνωση σύμφωνα με το σημασιολογικό συντακτικό από το πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.24](#), βλ. [Σχήμα 10.25](#)) ή από κάποιο επίπεδο και πάνω, όπως στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.26](#) (βλ. [Σχήμα 10.28](#)), που έχουμε *απουσία συντακτικού* από το τρίτο ιεραρχικό επίπεδο και πάνω.

Στη μουσική είδαμε αντίστοιχα παραδείγματα *απουσίας μουσικοσυντακτικής* οργάνωσης από το πρώτο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.30](#), βλ. [Σχήμα 10.32](#)) ή σε ανώτερα επίπεδα ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) από το E_2 και πάνω, βλ. [Σχήματα 10.33, 10.34](#)).

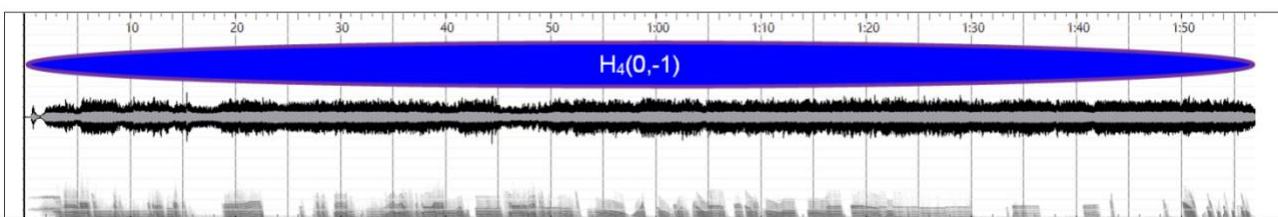
Το ίδιο ισχύει και για την ηχοπλαισίωση, απλά θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι υπάρχει πιθανότητα η διάσταση της ηχοπλαισίωσης να μην είναι εξ αρχής, δηλαδή από τον ίδιο τον συνθέτη, οργανωμένη με βάση κάποιο συντακτικό. Αυτό συμβαίνει όταν στη σύνθεση εμπλέκονται τυχαίες διαδικασίες ή σε έργα με τυχαίους ήχους του ηλεκτρομαγνητικού φάσματος, όπως το *Space Stream* του Jason Kahn που είδαμε στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.19](#) (βλ. [Σχήμα 10.45](#), που συμπληρώνει το [Σχήμα 10.19](#)).

¹⁰⁰ Το Ηχητικό Παράδειγμα 10.40 είναι ίδιο με το Ηχητικό Παράδειγμα 9.30 από το Κεφάλαιο 9.



Σχήμα 10.45 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων των πρώτων 10'' από το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.19](#) (Jason Kahn, *Space Stream*, 2005, 0'00''-3'00''). Τα μη περιοδικά (αναγωγικού επιπέδου) ηχήματα δεν έχουν συντακτικό και σημειώνονται $H_1(0,-1)$. Μια δεύτερη ηχητική ροή απλώνεται με τη μορφή ενός αργά μεταβαλλόμενου ήχου και τοποθετείται και αυτή στο αναγωγικό επίπεδο, χωρίς να έχει συντακτικό, δηλαδή πάλι $H_1(0,-1)$.

Η απουσία του συντακτικού μπορεί, επίσης, να οφείλεται στον γενικότερο επικοινωνιακό σχεδιασμό του έργου, όπως για παράδειγμα στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.41](#) (Max Neuhaus, *Radio Net*, 1977, απόσπασμα), όπου έχουμε, όπως ήδη αναφέραμε στο Κεφάλαιο 5, την περίπτωση ενός πρώιμου διαδραστικού έργου, του οποίου ο συνθέτης δεν έχει πλέον τον αποκλειστικό έλεγχο. Επομένως, αυτό που προκύπτει είναι μια ηχητική ροή ηχοπλαισίωσης, η οποία τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και δεν έχει καμία εσωτερική οργάνωση, δηλαδή έχει απουσία συντακτικού ($H_4(0,-1)$, βλ. [Σχήμα 10.46](#)).



Σχήμα 10.46 Αναπαράσταση της ηχητικής ακολουθίας στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.41](#) (Max Neuhaus, *Radio Net*, 1977, απόσπασμα). Η ηχητική ακολουθία ως δομικό στοιχείο του E_4 βρίσκεται στο αναγωγικό επίπεδο και έχει απουσία συντακτικού ($H_4(0,-1)$).

Στην περίπτωση της απουσίας του συντακτικού, ωστόσο, ο ακροατής είναι ακόμα ελεύθερος να επινοήσει τις δικές του «συντακτικές» σχέσεις που θα τον οδηγήσουν στη νοηματοδότηση των ηχητικών ακολουθιών. Για παράδειγμα, στο παραπάνω ηχητικό απόσπασμα, ο ακροατής θα μπορούσε να επινοήσει κάποιου είδους αναγωγικό συντακτικό, νοηματοδοτώντας την ηχητική ακολουθία στη βάση της μεταβολής των ηχητικών ποιοτήτων του συνολικού ηχητικού αντικειμένου. Με άλλα λόγια, θα είχαμε μια ακολουθία της μορφής $H_4(0,0)$.

10.3.7 Ιεράρχηση τύπων συντακτικού

Επομένως, κάθε τύπος συντακτικού στη ραδιοφωνική τέχνη εμφανίζεται στις εξής αφηγηματικές διαστάσεις σύμφωνα με τον πίνακα 10.4:

Πίνακας 10.4 Σχέση τύπων συντακτικού με αφηγηματικές διαστάσεις.

Τύπος Συντακτικού	Αφηγηματικές Διαστάσεις		
σημασιολογικό	A		
μουσικό	(A)	M	(H)
αναφορικό	A	M	H
αναγωγικό	A	M	H
απουσία συντακτικού	A	M	H

Όπως και στο θέμα των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, έτσι και εδώ αντιλαμβανόμαστε ότι για τον ακροατή υπάρχουν πολλές διαστρωματώσεις και πολλές εναλλαγές από τον έναν τύπο συντακτικού στον άλλο κατά τη διάρκεια μιας και μόνο ακρόασης. Ωστόσο και κατ' αναλογία με την ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, θα επιχειρήσουμε να ιεραρχήσουμε επιπροσθέτως και τους τύπους συντακτικού, στη βάση δηλαδή των ίδιων σημειολογικών και επικοινωνιακών-λειτουργικών διαφορών τους. Ως εκ τούτου, το σημασιολογικό συντακτικό στηρίζει ένα συμβολικό σημειολογικό σύστημα και βασίζεται σε γνωσιακές διαδικασίες (παραγωγικές), σε αντίθεση με το εκ διαμέτρου αντίθετο αναγωγικό συντακτικό, που στηρίζει ένα

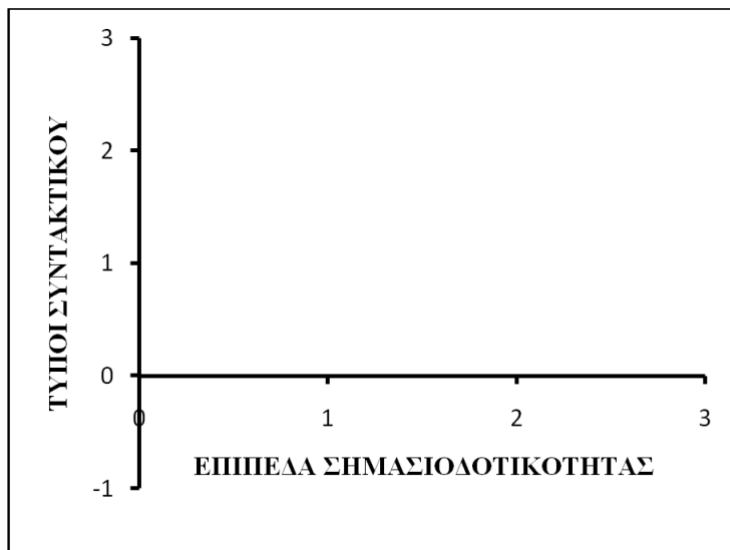
εικονικό σημειολογικό σύστημα και βασίζεται περισσότερο στις αντιληπτικές/αισθητηριακές διαδικασίες (επαγωγικές). Ανάμεσα τοποθετούνται το μουσικό συντακτικό πλησιέστερα στο σημασιολογικό, λόγω των ομοιοτήτων που είδαμε παραπάνω (Lerdahl 2013), ενώ το αναφορικό συντακτικό βρίσκεται πλησιέστερα στο αναγωγικό, καθώς στηρίζει ένα δεικτικό σημειολογικό σύστημα, με το μιμητικό συντακτικό να βρίσκεται στο επίπεδο του εικονικού δείκτη, άρα ακόμα πλησιέστερα στο αναγωγικό. Τέλος, η απουσία συντακτικού, βρίσκεται σε ένα επίπεδο ακόμα χαμηλότερα από αυτό του αναγωγικού συντακτικού, καθώς εκεί δεν υπάρχει κανενός είδους οργάνωση, άρα και σημειολογικές σχέσεις, και η πιθανότητα ομαδοποίησης των δομικών στοιχείων ελαχιστοποιείται.

Επομένως, οι τύποι συντακτικού, σύμφωνα με την παραπάνω ιεράρχηση, τοποθετούνται σε έναν πίνακα και αντιστοιχίζονται με έναν αριθμό, που θα αποτελεί την «τιμή» της παραμέτρου του τύπου συντακτικού που θα δίνουμε σε ένα δεδομένο δομικό στοιχείο. Ουσιαστικά πρόκειται για τους αριθμούς που δώσαμε ήδη από την αρχή της ενότητας 10.3 και εδώ εξηγείται ο τρόπος παραγωγής τους.

Πίνακας 10.5 Ιεράρχηση των τύπων συντακτικού.

3	Σημασιολογικό Συντακτικό	
2	Μουσικό Συντακτικό	
1	Ανεκδοτικό	Αναφορικό Συντακτικό
0.5	Μιμητικό	
0	Αναγωγικό Συντακτικό	
-1	Απουσία Συντακτικού	

Συνδυάζοντας τις δύο παραμέτρους του επιπέδου σημασιοδοτικότητας και του τύπου συντακτικού, λαμβάνοντας δηλαδή υπόψη ότι η «κατηγοριοποίησή» τους συμβαίνει ταυτόχρονα κατά τη διάρκεια της ακρόασης, κατασκευάζουμε ένα συνολικότερο Σχήμα (10.47), στο οποίο να μπορούμε να τοποθετήσουμε οποιοδήποτε δομικό στοιχείο και να το χαρακτηρίσουμε και ως προς τις δύο παραμέτρους μαζί. Για την τελική μορφή αυτού του σχήματος έχουμε λάβει υπόψη τις ιεραρχήσεις που προηγήθηκαν παραπάνω και στο 9.3.



Σχήμα 10.47 Σύστημα συντεταγμένων για την αναπαράσταση του επιπέδου σημασιοδοτικότητας και του τύπου συντακτικού ενός δομικού στοιχείου.

Αυτή η απεικόνιση εξασφαλίζει παράλληλα και την ανεξαρτησία των δύο παραμέτρων, οι οποίες, όπως είδαμε στα ηχητικά παραδείγματα, συνδέονται στενά, αλλά δεν έχουν μια αποκλειστική σχέση. Για παράδειγμα, το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($x = 0$) μπορεί να οφείλεται στην οργάνωση βάσει ενός αναγωγικού συντακτικού ($y = 0$) ή στην απουσία συντακτικού ($y = -1$). Τελικά, η συνολική πληροφορία που μας δίνει μια αναπαράσταση της μορφής (x, y), όπου x είναι το επίπεδο σημασιοδοτικότητας και y ο τύπος συντακτικού, είναι στην ουσία το νόημα ενός δομικού στοιχείου ή μάλλον η κατανόησή του από τον ακροατή, δηλαδή το νόημα που ο ακροατής του προσδίδει.

Το παραπάνω σχήμα εξηγεί κατά έναν τρόπο τη συνολικότερη αναπαράσταση που έχουμε υιοθετήσει για τις μέχρι τώρα διερευνημένες παραμέτρους ενός δομικού στοιχείου στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης, δηλαδή τη μορφή $\Delta E(x,y)$, όπου Δ είναι η *αφηγηματική διάσταση*, E το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, x το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και y ο *τύπος συντακτικού*.

Κάποια ζητήματα που συναντήσαμε παραπάνω, όπως για παράδειγμα η επαναληπτικότητα του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.31](#), μας δείχνουν ωστόσο ότι αυτή η μορφή περιγραφής είναι ελλιπής και αυτό οφείλεται ξεκάθαρα στο γεγονός ότι μένουν να συμπληρωθούν επιπλέον παράμετροι, τις οποίες θα διερευνήσουμε στα υποκεφάλαια 10.4 και 10.5. Εκεί θα ασχοληθούμε με τις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων, συμπληρώνοντας ό,τι έχει μείνει αναπάντητο από την ενότητα 10.2.3 (περί *ηχητικών ροών*), δηλαδή τα ζητήματα αιτιακών συνδέσεων και των σχέσεων προσκηνίου-υπόβαθρου. Τα ζητήματα αυτά καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την τελική νοηματοδότηση μέσα από την πολυπλοκότητα της ακρόασης του ραδιοφωνικού έργου και θα οδηγήσουν στην ολοκλήρωση του συστήματος ανάλυσης.

10.4 Γραμμικότητα

10.4.1 Σχέσεις διαδοχής

Ήδη εξετάσαμε τις βασικότερες παραμέτρους ενός έργου, οι οποίες σχετίζονται με τη νοηματοδότησή του από τον ακροατή και που μπορούν να χαρτογραφηθούν α) την ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων ενός έργου δηλαδή την *αφηγηματική διάσταση* και το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, και β) την αναγνώριση της νοηματικής λειτουργικότητας κάθε δομικού στοιχείου, δηλαδή το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και τον *τύπο συντακτικού*. Ωστόσο, ως εδώ μελετήσαμε τα δομικά στοιχεία σε ένα μάλλον «εργαστηριακό» περιβάλλον, συσχετίζοντάς τα στον ελάχιστο βαθμό, ενώ, όπως πολλές φορές επισημάνθηκε, η πραγματική ακρόαση και η πολυπλοκότητα των σχέσεων των δομικών στοιχείων των ραδιοφωνικών έργων απαιτεί διαφορετικού είδους προσέγγιση, βασισμένη σε μια πιο συνολική (ολιστική) εξέταση. Μια προσέγγιση που θα εξετάζει δηλαδή τις νοηματοδοτήσεις των δομικών στοιχείων, όπως αυτές διαμορφώνονται βάσει της εγγύτητάς τους με άλλα δομικά στοιχεία ή της ενσωμάτωσής τους και εξάρτησής τους από άλλες *ηχητικές ροές*.

Παρακάτω, λοιπόν, θα ασχοληθούμε με τη συνολική αφηγηματική οργάνωση, συνεπώς και με τη συνολική νοηματοδότηση του ραδιοφωνικού έργου, εξετάζοντας τις παραμέτρους εκείνες που έχουν να κάνουν με το πλαίσιο αναφοράς ή το περιβάλλον ενός δομικού στοιχείου ή μιας ηχητικής ακολουθίας (που μπορεί να είναι και ολόκληρο το έργο). Τις παραμέτρους λοιπόν αυτές, μπορούμε να τις διαχωρίσουμε σε δύο ομάδες. Η πρώτη αφορά στις σχέσεις που εμφανίζονται λόγω χρονικής διαδοχής των δομικών στοιχείων και για την οποία ορίζουμε μία παράμετρο, τη *γραμμικότητα*. Η δεύτερη αφορά στις συνηχήσεις, δηλαδή στις σχέσεις που δημιουργούνται λόγω ταυτόχρονης εμφάνισης των δομικών στοιχείων. Εδώ ορίζουμε δύο παραμέτρους: την *υφή* και την *πολλαπλότητα* ([βλ. ενότητα 10.5](#)).

Οι σχέσεις διαδοχής είναι οι σχέσεις εκείνες που δημιουργούνται μεταξύ διαδοχικών δομικών στοιχείων ενός *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* και βασίζονται σε συνδέσεις που δημιουργούνται λόγω διαφόρων ιδιοτήτων του ηχητικού υλικού, που μπορούν να θεωρηθούν μεταφορικά και σαν σχέσεις αιτίου-αποτελέσματος. Οι αιτιακές αυτές σχέσεις βασίζονται στη νοηματική ομοιότητα των δομικών στοιχείων της ακολουθίας, δηλαδή στην ομοιότητα όσον αφορά στην *αφηγηματική διάσταση*, στον *τύπο συντακτικού* ή στο *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση μιας *γραμμικής* ακολουθίας παίζει, επίσης, ένας «στόχος» (εφ' όσον υπάρχει), ο οποίος μπορεί να είναι το τέλος μιας λεκτικής αφήγησης ή το «κλείσιμο» μιας μουσικής *περιόδου* ή η *ολοκλήρωση (closure)* μιας *διαδρομής εξέλιξης ηχητικών αντικειμένων (trajectory)*. Ο «στόχος» είναι αυτός που δημιουργεί την αίσθηση της *κατευθυντικότητας* σε μια *γραμμική* διαδοχή.

Εκτός όμως από τις συνδέσεις που γίνονται με βάση την ομοιότητα του καταδηλωτικού νοήματος, υπάρχουν και συνδέσεις που μπορούν να δημιουργηθούν βάσει συμπαραδηλώσεων. Αυτές θα εξετάσουμε παρακάτω στο 10.4.2.

10.4.2 Καταδήλωση και συμπαραδήλωση (Τάξεις νοηματοδότησης)

Ως εδώ εστίασαμε μόνο στην καταδήλωση, δηλαδή την κυριολεκτική σημασία που παράγουν τα δομικά στοιχεία στο πλαίσιο των *επιπέδων σημασιοδοτικότητας* που ανήκουν, και δεν εξετάσαμε καθόλου -για λόγους μεθοδολογικούς- τη συμπαραδήλωση, η οποία γενικά θεωρείται ως μία δεύτερης τάξης σημασιοδότηση. Με

άλλα λόγια, «ένα δεύτερης τάξεως σημειολογικό σύστημα» (Barthes 1972: 113 κ.ε.), το οποίο στηρίζεται στο σημειολογικό σύστημα πρώτης τάξης, της καταδήλωσης. Με την έννοια ότι το σημείο-νόημα της καταδήλωσης γίνεται σημαίνον (μορφή/φόρμα) της συμπαραδήλωσης και -ως σημαίνον πια- δημιουργεί μια σχέση με ένα άλλο συμπαραδηλωτικό σημαϊνόμο, παράγοντας το δεύτερης τάξης συμπαραδηλωτικό νόημα (βλ. πίνακα 10.6).

Πίνακας 10.6 Ο μύθος ως δεύτερης τάξης σημειολογικό σύστημα (Barthes 1972: 113).

	1. Σημαίνον	2. Σημαινόμενο
Γλώσσα:	3. Σημείο I ΣΗΜΑΙΝΟΝ	
ΜΥΘΟΣ:	II ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ	
	III ΣΗΜΕΙΟ	

Ο Roland Barthes αναγνωρίζει γενικά τρία επίπεδα συμπαραδήλωσης. Πρώτο επίπεδο είναι το αντιληπτικό, το οποίο είναι «η συμπαραδήλωση των κατηγοριών της γλώσσας», από τη στιγμή που «κάθε γλώσσα παίρνει θέση ως προς τα πράγματα, συμπαραδηλώνει το πραγματικό, έστω και τεμαχίζοντάς το» (Barthes 1988: 38). Ως παράδειγμα τέτοιας συμπαραδήλωσης θα μπορούσαμε να πάρουμε το έργο του Jean-Francois Denis [4 Images](#) (1990), το οποίο, ως απόλυτα αναφορικό, μας οδηγεί σε συμπαραδηλώσεις που αφορούν στη χρήση της δεδομένης ηχητικής «γλώσσας» σε σχέση με την πραγματικότητα, δηλαδή η ηχογράφηση των ηχοτοπίων και η ραδιοφωνική τους ακρόαση από μόνη της αποτελεί ένα είδος αντιληπτικής συμπαραδήλωσης των αυθεντικών, πραγματικών ηχοτοπίων. Δεύτερο επίπεδο είναι το γνωσιακό, το οποίο, σύμφωνα πάντα με τον Barthes, εξαρτάται άμεσα από την κουλτούρα του ακροατή, από τη γνώση του για τον κόσμο. Ως παράδειγμα γνωσιακής συμπαραδήλωσης αναφέρουμε το [Wien wie es klingt](#), επειδή κατά την ακρόασή του οι συμπαραδηλώσεις που θα προκύψουν είναι διαφορετικές για έναν κάτοικο της Βιέννης ή για κάποιον που την έχει γνωρίσει καλά, από ό,τι για αυτόν ο οποίος δεν την έχει επισκεφθεί ποτέ. Ο ακροατής της πρώτης περίπτωσης έχει την πολιτισμική *ικανότητα κατανόησης* των χαρακτηριστικών ηχοσήμων της Βιέννης και μπορεί να ακούσει σε αυτά διαφορετικά συμβολικά νοήματα. Τρίτο επίπεδο είναι το ιδεολογικό ή ηθικό, το οποίο «εισάγει στην ανάγνωση λόγους ή αξίες» και αντιστοιχεί περίπου με αυτό που ο Barthes ονομάζει «μύθος». Ως παράδειγμα αυτού του επιπέδου αναφέρουμε εδώ τη χρήση του στρατιωτικού τραγουδιού στο *Fünf Mann Menschen* ή του παραλλαγμένου εθνικού ύμνου των ΗΠΑ (~1'06'') στο [Menage à Trade](#). Στη ραδιοφωνική τέχνη, βέβαια, το επίπεδο αυτό δεν λειτουργεί ως ενίσχυση ή διαιώνιση μιας καθεστηκυίας ιδεολογίας, αλλά ως ένα παιχνίδι με τα στερεότυπά της. Τα τρία επίπεδα μπορούν, βέβαια, να λειτουργούν ταυτόχρονα σε μια συμπαραδηλωτική νοηματοδότηση.

Γι' αυτόν τον λόγο, οι συμπαραδηλώσεις είναι «ασυνεχείς και ασταθείς» (Barthes 1988: 57), που σημαίνει ότι ένα έργο, όπως για παράδειγμα το [Presque Rien No.1](#) του Luc Ferrari (1970), για τον κάτοικο της πόλης μπορεί να συμβολίζει την «ύπαιθρο» ως χαμένη αξία, ενώ για τον κάτοικο του παραθαλάσσιου χωριού μπορεί να συμβολίζει τη «βιοπάλη του απλού ανθρώπου», αφού οι γνώριμοι ήχοι παραπέμπουν στην επιστροφή των ψαράδων. Υπάρχουν, βέβαια, πολλά επίπεδα συμπαραδήλωσης: οι ήχοι των κουπιών παραπέμπουν στο «υγρό στοιχείο» ευρύτερα, τα τζιτζίκια στην αίσθηση της «ζέστης». Επίσης, το ζήτημα των συμπαραδηλώσεων περιπλέκεται ακόμη περισσότερο, αν διαχωρίσουμε επιπλέον μεταξύ μετωνυμίας (συνεκδοχής) και μεταφοράς.

Επομένως, τα δομικά στοιχεία του ραδιοφωνικού έργου παράγουν πέρα από την καταδήλωση και ένα ή περισσότερα συμπαραδηλωτικά νοήματα, τα οποία εξαρτώνται σε ένα βαθμό από την υποκειμενική συγκρότηση του ακροατή, αλλά πάντοτε αυτές οι συμπαραδηλώσεις στηρίζονται στο ιστορικοκοινωνικό γίνεσθαι του ίδιου του έργου. Με άλλα λόγια, το περιβάλλον του έργου κατά τη δημιουργία και ραδιοφωνική μετάδοσή του προδιαθέτει από μόνο του για κάποιες πολιτισμικές και ιδεολογικές συμπαραδηλώσεις, καθώς το έργο δεν δημιουργείται εν κενώ, αλλά με δεδομένες συνθήκες και με δεδομένο μια επιθυμία του δημιουργού για επικοινωνία του νοήματος του έργου. Εξετάζοντας, λοιπόν, παρακάτω τις συμπαραδηλώσεις και καθώς είναι αδύνατον να συμπεριλάβουμε κάθε δυνατή υποκειμενική συμπαραδηλωτική νοηματοδότηση, θα εστιάσουμε στις εν δυνάμει συμπαραδηλώσεις, οι οποίες είναι ικανές να προκύψουν σύμφωνα με τα πρότυπα ακρόασης που συμφωνούν με τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες του ραδιοφωνικού έργου.¹⁰¹

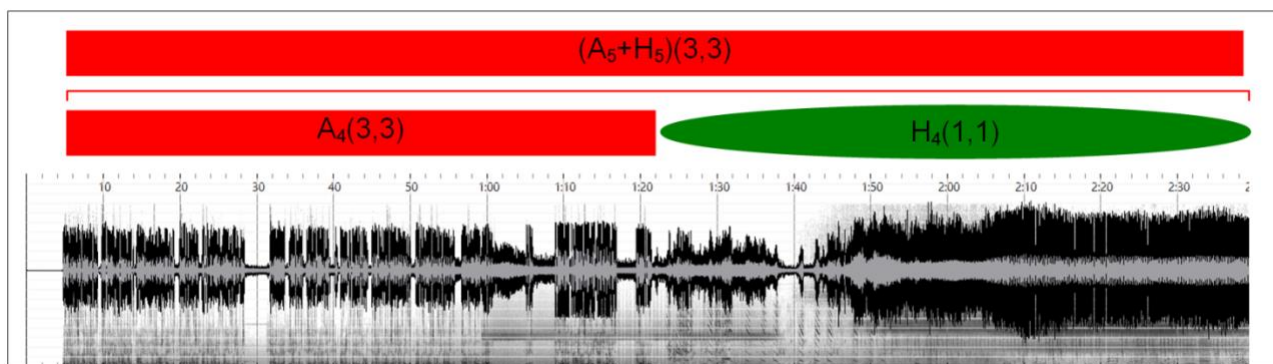
¹⁰¹ Ένα παράδειγμα όπου κάποιες συμπαραδηλώσεις βασίζονται στα πρότυπα του συμβατικού ραδιοφώνου (παίζοντας με τους κυρίαρχους κώδικες) είναι το έργο [Hörspiel](#) του Peter Handke.

Εξάλλου, η συμπαραδήλωση θα αξιοποιηθεί στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης, με σκοπό να αποκαλύψει εναλλακτικές νοηματοδοτήσεις των δομικών στοιχείων και επακόλουθα νέες συνδέσεις μεταξύ διαδοχικών -ή και ταυτόχρονων όπως θα δούμε παρακάτω- ακολουθιών. Για παράδειγμα, μία *περίοδος* (δηλαδή ένα δομικό στοιχείο του *-χρονικού ιεραρχικού επιπέδου-* E_4) της *μουσικής διάστασης* (M_4), που τοποθετείται στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, μπορεί κάλλιστα να έχει ένα δεύτερο συμπαραδηλωτικό νόημα, που ακριβώς λόγω της αργής του ρυθμικής αγωγής να παραπέμπει σε κάτι εξωμουσικό, δηλαδή μια φυσική αργή κίνηση. Αν αυτή η *μουσική περίοδος* (M_4) τοποθετηθεί κοντά σε μία *περίοδο ανθρώπινης φωνής* (A_4), η οποία περιγράφει μια αργή κίνηση με λεκτικό τρόπο, τοποθετείται δηλαδή στο *σημασιολογικό επίπεδο*, τότε, η συμπαραδήλωση της *μουσικής περιόδου* βρίσκει εκεί την έκφρασή της, το σημασιολογικό της. Συνεπώς, οι δύο *περίοδοι* (M_4 και A_4) συνδέονται με μία αιτιακή σχέση σε ένα και μόνο επίπεδο, το *σημασιολογικό*.

Αυτό που φαίνεται να ισχύει γενικά είναι ότι τα χαμηλότερα σε ιεραρχία *επίπεδα σημασιοδοτικότητας* φέρουν συμπαραδηλώσεις που είναι ικανές για συνδέσεις με ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα, αν και υπάρχουν εξαιρέσεις που εξαρτώνται από τη χαλαρότητα του *συντακτικού* και την ευρύτερη τοποθέτηση/νοηματοδότηση της ακολουθίας μιας συγκεκριμένης *αφηγηματικής διάστασης*. Ως εκ τούτου, μπορούν να έρθουν στο προσκήνιο συμπαραδηλωτικές μουσικότητες-ρυθμικότητες της *ανθρώπινης φωνής*, παρά την καταδηλωτική της τοποθέτηση στο *σημασιολογικό επίπεδο*, οι οποίες θα ενισχύσουν μια αιτιακή σύνδεση με μια *μουσικογενή* ακολουθία της *μουσικής* διάστασης. Εν τέλει, στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης, η διερεύνηση της συμπαραδήλωσης δεν αφορά σημασιοδοτικές εξειδικεύσεις σχετικές με την *ικανότητα κατανόησης* του ακροατή, αλλά γενικές ποιοτικές νοηματοδοτήσεις, που γίνονται με χρηστικό τρόπο για τη σύνδεση των δομικών στοιχείων.

Επομένως, εκτός από τις καταδηλωτικές αιτιακές σχέσεις, υπάρχουν και οι αιτιακές σχέσεις μέσω συμπαραδήλωσης, οι οποίες επιτρέπουν τη σύνδεση και συσχέτιση δομικών στοιχείων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η ακολουθία που συγκροτείται από αυτού του τύπου τα δομικά στοιχεία έχει αμφίσημα χαρακτηριστικά, όπως θα δούμε στα επόμενα παραδείγματα, προσφέρει ωστόσο περισσότερες δυνατότητες για αφηγηματική οργάνωση και για ερμηνεία του έργου. Οι συμπαραδηλώσεις, με άλλα λόγια, όταν βασίζονται σε ένα κοινό σύστημα αξιών μεταξύ συνθέτη και ακροατή δίνουν τη δυνατότητα στον ακροατή να κατανοήσει το έργο ως αφηγηματική κατηγορία, δηλαδή ως οργανωμένη αφήγηση και όχι ως μη γραμμική και ασύνδετη παράθεση και υπέρθεση ήχων δίχως νόημα.

Εδώ θα αναφέρουμε επιγραμματικά ένα παράδειγμα, το [*Ηχητικό Παράδειγμα 10.42*](#) (Luca Piraro, *A matter of water?*, Radio ARA, Radia Show 748, 2019, 13'01''-15'40''), στο οποίο συναντώνται δύο διαδοχικά δομικά στοιχεία: μία *περίοδος* $A_4(3,3)$ και μία *περίοδος* $H_4(1,1)$ (βλ. **Σχήμα 10.48**). Οι δύο αυτές *περίοδοι* συνδέονται αιτιακά, καθώς η πρώτη με έναν τρόπο μας οδηγεί στη δεύτερη. Συγκεκριμένα, η πρώτη *σημασιολογική περίοδος* αναφέρεται στα θαλάσσια είδη υπό εξαφάνιση, ενώ η δεύτερη *περίοδος* περιλαμβάνει αυτούσιους ήχους από το θαλάσσιο περιβάλλον που απειλείται. Η δεύτερη *περίοδος*, λοιπόν, με έναν τρόπο συμπαραδηλωτικό αναφέρεται και αυτή στα θαλάσσια είδη υπό εξαφάνιση και στην οικολογική καταστροφή. Ουσιαστικά, το δεύτερης τάξης σημασιολογικό της *περιόδου* που έπεται, συμπίπτει με το σημασιολογικό της *περιόδου* που προηγείται, με αποτέλεσμα να τις συνδέει μια αιτιακή σχέση. Επειδή δε υπερिशχύει το νόημα της πρώτης *περιόδου*, το οποίο είναι *σημασιολογικό*, το *τιμήμα* που θα προκύψει θα ανήκει και αυτό στο *σημασιολογικό επίπεδο*. Αυτό σημαίνει ότι θα είναι κυρίαρχη και η *διάσταση* της *ανθρώπινης φωνής* έναντι της *ηχοπλαισίωσης*, οπότε για να συμβολίσουμε τα χαρακτηριστικά του *τιμήματος* θα γράψουμε απλά $(A_5+H_5)(3,3)$ (βλ. **Σχήμα 10.48**). Δεν θα μπορούμε σε άλλες λεπτομέρειες εδώ, καθώς το ζήτημα είναι πιο σύνθετο και απαιτεί και τη συνεξέταση των κάθετων σχέσεων.



Σχήμα 10.48 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων και των αιτιακών τους σχέσεων που προκύπτουν μέσω συμπαράδελωσης ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.42](#), Luca Piraro, *A matter of water?*, 2019, 13'01''-15'40'').

10.4.3 Ορισμός της γραμμικότητας

Η γραμμικότητα (linearity) είναι μία έννοια που στο πλαίσιο του ραδιοφώνου χρησιμοποιείται με δύο έννοιες: (α) ως η ιδιότητα εκείνη του μέσου να εκτυλίσσεται μέσα στον χρόνο και τα στοιχεία του να διαδέχονται το ένα το άλλο και (β) ως η ιδιότητα που έχουν οι αφηγήσεις να αναπτύσσουν πλοκή, δηλαδή τα στοιχεία που τις αποτελούν να έχουν νοηματική συνέχεια που να βασίζεται σε σχέσεις αιτίου και αποτελέσματος. Η γραμμικότητα ως προσέγγιση οργάνωσης θεωρείται γενικά ασύμβατη με τη ραδιοφωνική τέχνη. Το θέμα της έλλειψης γραμμικότητας επανέρχεται αρκετές φορές στη σχετική βιβλιογραφία (βλ. Kahn 1992, Spinelli 2004) και συνδέεται με την επιλογή αποφυγής αφηγηματικότητας. Συνδέεται, επίσης, έντονα με τη νεότερη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία εκμεταλλεύεται τα επικοινωνιακά δίκτυα με μη γραμμικούς αφηγηματικούς τρόπους (βλ. Grundmann 2007, Kwastek 2008). Στο πλαίσιο του μοντέλου μας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μη αφηγηματικότητα της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως και να εννοείται, συνδέεται με την απουσία ενός συνεκτικού κώδικα, κοινού για όλα τα ραδιοφωνικά έργα, που να οργανώνει αφηγηματικά με συγκεκριμένο τρόπο τις τρεις αφηγηματικές διαστάσεις. Ο στόχος, επομένως, σε αυτό το υποκεφάλαιο είναι να ορίσουμε μια νέα παράμετρο, που θα την ονομάσουμε *γραμμικότητα*¹⁰² και θα εξειδικεύσουμε τους τύπους της στο πλαίσιο του συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης.

Η *γραμμικότητα*, ως παράμετρος του συστήματος ανάλυσης, είναι μια γενική ιδιότητα, η οποία περιγράφει την τελεολογική οργάνωση των δομικών στοιχείων του έργου που διατυπώνεται

- α) με την ανάπτυξη ή απουσία αιτιακών σχέσεων μεταξύ τους.
- β) με την κατευθυντικότητα (δηλαδή την καθιέρωση ή όχι κάποιων στόχων στο πλαίσιο ενός δεδομένου χρονικού ιεραρχικού επιπέδου) και
- γ) με το είδος «κίνησης» μεταξύ των δομικών στοιχείων.

Ωστόσο, η παράμετρος της *γραμμικότητας* δεν συμπίπτει με το *συντακτικό*, αλλά είναι μια γενικότερη παράμετρος που περιγράφει τη *λογική* της διάταξης των δομικών στοιχείων, αποκαλύπτοντας νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τις σχέσεις των στοιχείων αυτών σε ένα επίπεδο πιο γενικό και πιο ευρύ από αυτό του *συντακτικού*. Οι τύποι, δηλαδή, της *γραμμικότητας* δεν εξαρτώνται μόνο από την ύπαρξη ή όχι των αιτιακών σχέσεων που βασίζονται στην ύπαρξη ή ανυπαρξία του *συντακτικού*, αλλά και από άλλους παράγοντες.

Επομένως, για την ταυτοποίηση του *τύπου γραμμικότητας* ενός δομικού στοιχείου θα λάβουμε υπόψη μας τρεις παράγοντες:

- α) τις *αιτιακές σχέσεις* μεταξύ των δομικών στοιχείων του αμέσως κατώτερου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* (αιτιότητα), οι οποίες μπορούν να σχηματιστούν με *σημασιολογικό* τρόπο (όπως δηλαδή σε μια λεκτική λογική γραμμική αφήγηση γεγονότων), με *μουσικογενή* τρόπο (βασισμένες στους κανόνες ενός οικείου *μουσικού συντακτικού*), με *αναφορικό* τρόπο (βασισμένες στην δημιουργία ηχητικών ακολουθιών, οι οποίες ακολουθούν μια λογική αιτίου-αποτελέσματος σύμφωνα με τις

¹⁰² Με πλάγιους χαρακτήρες, σύμφωνα με τον βασικό κανόνα για τους νέους όρους που εισάγονται στο βιβλίο, και για να διαχωρίζεται από τη γενική έννοια της γραμμικότητας στην οποία κάναμε αναφορά παραπάνω.

ακουστικές εμπειρίες του ακροατή) και με αναγωγικό τρόπο (βασισμένες σε διαδρομές εξέλιξης ηχητικών αντικειμένων).

- β) την κατευθυντικότητα, δηλαδή το κατά πόσο υπάρχει ένας τελικός «στόχος» (φανερός εξ αρχής) εδραιωμένος ή όχι στο πλαίσιο του δομικού στοιχείου. Ο τελικός «στόχος» μπορεί να διαφέρει ανάλογα με το είδος των αιτιακών σχέσεων. Στις μουσικογενείς αιτιακές σχέσεις, για παράδειγμα, περιμένουμε ένα είδος πτωτικής μουσικής κίνησης ή επαναφοράς σε ένα τονικό κέντρο. Στις σημασιολογικές σχέσεις μπορεί να είναι η ολοκλήρωση μιας «πλοκής». Στις αναφορικές σχέσεις μπορεί να είναι το τέλος μιας διαδρομής ενός «ηχοπεριπάτου». Γενικά, οι στόχοι έχουν να κάνουν με τον προσανατολισμό του ακροατή μέσα σε ένα ραδιοφωνικό έργο, συνεπώς σχετίζονται και με την εδραίωση μέσα σε αυτό χαρακτηριστικών σχημάτων οργάνωσης του ηχητικού υλικού (patterns) ή τρόπων αφήγησης, όπως για παράδειγμα την αξιοποίηση ενός συγκεκριμένου επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Στην περίπτωση που δεν υπάρχει στόχος, το τέλος μιας ακολουθίας μπορεί να σηματοδοτείται από μια παύση ή από μια σαφή μεταβολή στο ηχητικό περιεχόμενο. Στη ραδιοφωνική τέχνη περιμένουμε να ακούσουμε ως τέτοιες μεταβάσεις και τις μεταβολές στο συντακτικό, στο επίπεδο σημασιοδοτικότητας, στη γραμμικότητα καθεαυτή ή στη σύνθεση των αφηγηματικών διαστάσεων (βλ. παρακάτω υφή). Με άλλα λόγια στις παραμέτρους υπό εξέταση στο πλαίσιο του συστήματος μας.
- γ) το είδος κίνησης, που έχει να κάνει με τον τρόπο διαδοχής των δομικών στοιχείων μιας ακολουθίας, δηλαδή κατά πόσο έχουμε **συνέχεια** από ένα δομικό στοιχείο σε ένα άλλο, ή **επανάληψη** του ίδιου στοιχείου (ή ομάδων στοιχείων) ή **διακοπές** (μεγάλες παύσεις) ή **στάση** (έλλειψη κίνησης). Ως κίνηση μπορεί να θεωρηθεί εδώ, γενικά, η μεταβολή κάποιων παραμέτρων των δομικών στοιχείων ή απλά η εναλλαγή των στοιχείων, που μας δίνει, μέσω της διαδοχής, την αίσθηση της εξέλιξης στον χρόνο (Snyder 2000: 113).

Παρακάτω θα καθορίσουμε τους τύπους γραμμικότητας του ραδιοφωνικού έργου με βάση έναν συνδυαστικό «λογισμό» των επί μέρους συνιστωσών της ιδιότητας αυτής, όπως τις αναλύσαμε μόλις (αιτιότητα, κατευθυντικότητα, είδος κίνησης), αλλά και συνοπολογίζοντας, όπου είναι εφικτό, αντίστοιχες κατηγορίες από τη μουσική γραμμικότητα (βλ. Kramer 1981, Snyder 2000). Οι τύποι γραμμικότητας αυτοί αποτελούν γενικές κατηγορίες ανεξάρτητες από την ειδικότερη φύση των αιτιακών σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων (για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα αργότερα).

Οι 12 τύποι γραμμικότητας που προκύπτουν φαίνονται συνοπτικά παρακάτω στον πίνακα 10.7. Κάθε τύπος συνοδεύεται από έναν αριθμό, που θα είναι η χαρακτηριστική τιμή της νέας παραμέτρου της γραμμικότητας, την οποία θα συμβολίσουμε με z και θα προσθέσουμε στη γνωστή μορφή ως εξής $\Delta_E(x,y,z)$. Στις γραφικές αναπαραστάσεις θα χρησιμοποιήσουμε σχήματα, τα οποία θα συναντήσουμε παρακάτω και συγκεντρωτικά στον πίνακα 10.8.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση των διαφόρων τύπων γραμμικότητας οφείλουμε να εξηγήσουμε κάποια πράγματα ακόμη για την αιτιότητα και τις αιτιακές σχέσεις. Οι αιτιακές σχέσεις είναι πολυσύνθετες, επομένως δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπάρχει ένα μόνο είδος αιτιακών σχέσεων, στο οποίο στηρίζεται η γραμμικότητα της ραδιοφωνικής τέχνης, διότι η ίδια η ραδιοφωνική τέχνη δεν βασίζεται σε ένα μόνο σύστημα προσδοκιών, αλλά παράγει νοήματα συνδυάζοντας όλες αυτές τις παραμέτρους του συστήματος, τις οποίες εξετάσαμε στα Κεφάλαια 9 και 10 ως εδώ, δηλαδή την αφηγηματική διάσταση, το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, το επίπεδο σημασιοδοτικότητας και τον τύπο συντακτικού. Οι αιτιακές σχέσεις, οι οποίες συνδέουν τα δομικά στοιχεία ενός ραδιοφωνικού έργου, είναι επομένως νοηματικές, δηλαδή βασίζονται σε νοηματικές συνδέσεις και αλυσίδες νοήματος. Εφ' όσον συζητάμε εν προκειμένω για δομικά στοιχεία που έχουν μια καθορισμένη ταυτότητα, σύμφωνα με τις διαδικασίες ταυτοποίησης που είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, δηλαδή του τύπου $\Delta_E(x,y)$, αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή η ταυτότητα μάς καθοδηγεί, και μας περιορίζει ως, προς τον τρόπο που θα υποστηριχθούν οι αιτιακές σχέσεις αυτές. Με άλλα λόγια, κάθε δομικό στοιχείο, ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του -που είναι δηλωτικά του νοήματός του- προδιαθέτει και για διαφορετικού τύπου αιτιακές συνδέσεις. Για παράδειγμα, σε μια σειρά από δομικά στοιχεία του τύπου $A_3(3,3)$, δηλαδή στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και με σημασιολογικό συντακτικό, θα αναζητήσουμε αιτιακές σχέσεις σημασιολογικές, σαν αυτές δηλαδή της λεκτικής αφηγηματικής γραμμικότητας. Γνωρίζοντας την ειδικότερη φύση των αιτιακών σχέσεων κάθε φορά, όπως δηλαδή αυτή καθορίζεται από τη φύση των δομικών στοιχείων, μπορούμε να ορίσουμε αντίστοιχα και την έννοια του στόχου και της κίνησης, αν δηλαδή θα έχει μια πιο σημασιολογική-αφηγηματική έννοια ή μια μουσική έννοια ή αν πάλι θα καθορίζεται

από αναφορικούς παράγοντες, δηλαδή τη χωροχρονική σχετικότητα, ή αναγωγικά, δηλαδή με τη μορφή συνεχών μεταβολών στην αντίληψη κάποιας ηχητικής ποιότητας ή κάποιου είδους *διαδρομή εξέλιξης των ηχητικών αντικειμένων*.

Πίνακας 10.7 Οι τύποι γραμμικότητας, τα χαρακτηριστικά τους και η αρίθμηση της παραμέτρου *z*.

ΤΙΜΗ <i>z</i>		ΤΥΠΟΣ ΓΡΑΜΜΙΚΟΤΗΤΑΣ	ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΙΚΟΤΗΤΑ	ΑΙΤΙΟΤΗΤΑ	ΕΙΔΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ
1	1ai	Γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	Συνεχής
2	1aii	Γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση	Μη κατευθυνόμενη		
3	1aiii	Πολλαπλά κατευθυνόμενη κίνηση	Πολλαπλά κατευθυνόμενη		
4	1β	Συνεχής μη γραμμική κίνηση	Μη κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	Διακοπτόμενη
5	2α	Διακοπτόμενη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	
6	2β	Διακοπτόμενη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση	Μη κατευθυνόμενη		
7	2γ	Διακοπτόμενη μη γραμμική κίνηση	Μη κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	Κυκλική
8	3α	Κυκλική κατευθυνόμενη κίνηση	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	
9	3β	Κυκλική μη κατευθυνόμενη κίνηση	Μη κατευθυνόμενη		
10	3γ	Κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση	Κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	
11	3δ	Κυκλική μη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση	Μη κατευθυνόμενη		
12	4	Στάση	-	-	Στάση

Αν από τη θεωρία περάσουμε στην πράξη, θα αντιληφθούμε δύο προβλήματα που συναντάμε κατά την ανάλυση του έργου: (α) Το πρόβλημα της εξέτασης δύο διαδοχικών δομικών στοιχείων που παρουσιάζουν διαφορές σε ένα ή περισσότερα χαρακτηριστικά τους. Σε αυτή την περίπτωση και ειδικότερα στα ανώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα, υπάρχει δυνατότητα να βρεθούν αιτιακές σχέσεις που θα συγκροτήσουν ένα δομικό στοιχείο ανώτερου ιεραρχικού επιπέδου (ή μια ηχητική ροή) μέσω της συμπαραδήλωσης, όπως είδαμε παραπάνω στην ενότητα 10.4.2. Μπορεί από την άλλη να μην συνδέονται τα δύο ανόμοια δομικά στοιχεία. (β) Το πρόβλημα των ταυτόχρονων ηχητικών ροών, του οποίου η εξέταση θα μας οδηγήσει πλέον σε μια ολόπλευρη θεώρηση του θέματος των αιτιακών σχέσεων και του συστήματος ανάλυσης εν γένει. Τα ζητήματα αυτά, όμως, θα διερευνηθούν στην ενότητα 10.5.

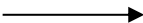
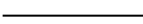



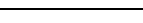
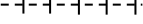





10.4.4 Παραδείγματα με διάφορους τύπους γραμμικότητας

Παρακάτω θα εξετάσουμε τους διάφορους τύπους γραμμικότητας με δύο τρόπους. Πρώτα, προκειμένου να τους παρουσιάσουμε αναλυτικά, θα θεωρήσουμε τους τύπους γραμμικότητας έτσι όπως εμφανίζονται στην περίπτωση μιας υποθετικής ταυτοποίησης της γραμμικότητας ενός δομικού στοιχείου -για παράδειγμα του επιπέδου E_4 , το οποίο θα ονομάζουμε «ακολουθία»- μέσα από τα χαρακτηριστικά της χρονικής διαπλοκής μέσα σε αυτό, των δομικών στοιχείων του κατώτερου επιπέδου (δηλαδή του E_3) που το απαρτίζουν. Στη συνέχεια, όπου είναι απαραίτητο, θα παρουσιάζουμε και τα ανάλογα ηχητικά παραδείγματα, στα οποία παρότι μπορεί να υπάρχουν πολλές ταυτόχρονες ηχητικές ροές, θα εστιάσουμε προς το παρόν σε μία από αυτές.

Για τη γραφική αναπαράσταση αυτών των παραδειγμάτων, εκτός από την αρίθμηση των τύπων γραμμικότητας που εκθέσαμε παραπάνω στον πίνακα 10.7, θα χρησιμοποιήσουμε και κάποια σχήματα, τα οποία θα τοποθετούνται πάνω από το δομικό στοιχείο που αποτελεί την «ακολουθία» και θα έχουν χρώμα ανάλογο

με τον τύπο των σχέσεων (σημασιολογικές, μουσικογενείς, αναφορικές, αναγωγικές). Τα σχήματα αυτά παρουσιάζονται παρακάτω στον πίνακα 10.8.

Πίνακας 10.8 Ο τρόπος γραφικής αναπαράστασης των τύπων γραμμικότητας.

Τύποι Γραμμικότητας (z)		Σχήμα Γραμμής πάνω ή κάτω από το σχήμα
1	Γραμμική Κατευθυνόμενη	
2	Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη	
3	Πολλαπλά Κατευθυνόμενη	
4	Συνεχής Μη Γραμμική	
5	Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη	
6	Διακοπτόμενη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη	
7	Διακοπτόμενη Μη Γραμμική	
8	Κυκλική Κατευθυνόμενη	
9	Κυκλική Μη Κατευθυνόμενη	
10	Κυκλική Μη Γραμμική Κατευθυνόμενη	
11	Κυκλική Μη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη	
12	Στάση	

*Το χρώμα των τόξων και των άλλων σχημάτων δηλώνει και το είδος της αιτιακής σχέσης, π.χ. σημασιολογική, αναφορική κ.λπ.

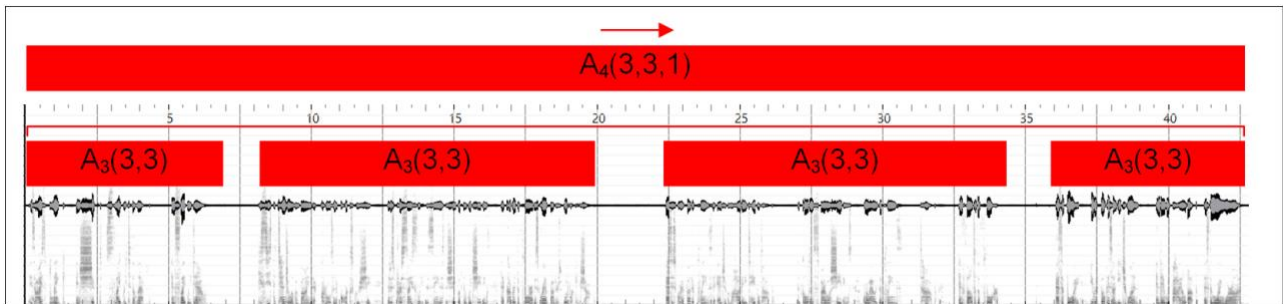
10.4.4.1 Η συνεχής κίνηση

Συνεχής κίνηση υπάρχει όταν τα δομικά στοιχεία μιας ακολουθίας δίνουν την αίσθηση της διαδοχής, δηλαδή ακολουθούν το ένα το άλλο χωρίς καθυστερήσεις, και φέρουν διαφορετικό πληροφοριακό περιεχόμενο. Εδώ διακρίνουμε δύο κατηγορίες, ανάλογες με την ύπαρξη ή όχι *αιτιότητας*:

- α) *Συνεχής γραμμική κίνηση*, όταν τα δομικά στοιχεία μιας ακολουθίας φαίνονται να οδηγούνται από το προηγούμενο στο επόμενο ή κάθε στοιχείο να προκαλείται από το προηγούμενό του, δηλαδή όταν τα στοιχεία της ακολουθίας συνδέονται με σαφείς αιτιακές σχέσεις. Εδώ διακρίνουμε τις εξής υποπεριπτώσεις:
 - i. *Γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 1$), όταν υπάρχει ένας τελικός «στόχος» που προσεγγίζεται προοδευτικά. Παράδειγμα γραμμικής κατευθυνόμενης κίνησης από τη μουσική είναι η τονική μουσική παράδοση από το 1600 μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Kramer 1981: 539).¹⁰³
Ο τύπος με $z = 1$, σε μακροδομικό επίπεδο αντιστοιχεί γενικά με τα πρότυπα του συμβατικού ραδιοφώνου, όπως για παράδειγμα το ραδιοφωνικό θέατρο, αλλά σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει ακόμα και η τυπική εναλλαγή λόγος-μουσική-λόγος, που συνηθίζεται στις ραδιοφωνικές εκπομπές. Συνεπώς και καθώς η ραδιοφωνική τέχνη δεν βασίζεται σε ένα κοινώς αποδεκτό και καθιερωμένο σύστημα κανόνων, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «γλώσσα», οι δυνατότητες για γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση περιορίζονται σε κατώτερα επίπεδα, όπως αυτό της φράσης ή της περιόδου, όπου σύμφωνα με το σημασιολογικό ή το μουσικό συντακτικό (ανάλογα την περίπτωση), μπορούμε να αντιληφθούμε την κίνηση προς ένα στόχο.

¹⁰³ Ο Kramer το ονομάζει «ολική γραμμικότητα» (Kramer 1981: 554).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου γραμμικότητας είναι το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.25](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*), στο οποίο έχουμε μια ακολουθία από δομικά στοιχεία $A_3(3,3)$, που στην ουσία αποτελεί και η ίδια ένα δομικό στοιχείο $A_4(3,3)$. Τα χαρακτηριστικά αυτού του δομικού στοιχείου του ανώτερου επιπέδου προκύπτουν (α) από τη γραμμική κατευθυνόμενη κίνησή του και (β) από το γεγονός ότι οι αιτιακές σχέσεις, που ενυπάρχουν, συνδέουν στοιχεία του σημασιολογικού επιπέδου ($A_4(3,3,1)$), βλ. [Σχήμα 10.49](#)).



Σχήμα 10.49 Αναπαράσταση των σχέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.25](#) (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3'58''-4'40''). Στο E_4 έχουμε γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση ($z=1$).

- ii. *Γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 2$), όταν δεν είναι προφανής ο τελικός «στόχος», αλλά γίνεται φανερός στο τέλος μόνο της ακολουθίας. Ως αποτέλεσμα, «έχουν μεγαλύτερη σημασία οι γραμμικές σχέσεις μεταξύ κοντινών δομικών στοιχείων» (Kramer 1981: 554), ενώ μεγαλύτερες πρόοδοι «μπορεί να είναι κατασκευασμένες έτσι ώστε να κινούνται προς στόχους, οι οποίοι δεν έχουν ακριβώς καθοριστεί» (Snyder 2000: 233). Από τη μουσική φιλολογία παραδείγματα γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης αποτελούν τα εξής: *Sechs Kleine Klavierstücke* opus 19 του Arnold Schönberg (1911), *Socrate* του Erik Satie (1919), το πρώτο από τα *Three Places in New England* του Charles Ives (1911), *Hyperprism* του Edgard Varèse (1923), *Κοντσέρτο Δωματίου* του Alban Berg (1925), *Syrmos* του Ιάννη Ξενάκη (1959), *Νονέτο για Έγχορδα* του Aaron Copland (1960), *Sequenza III* του Luciano Berio (1963) και *Echoes of Time and the River* του George Crumb (1968) (Kramer 1981: 542, υπ.6).

Στη ραδιοφωνική τέχνη συνταντάμε συχνά ραδιοφωνικά έργα με τύπο $z = 2$, καθώς από τη μία η έλλειψη μίας μόνο «γλώσσας» της ραδιοφωνικής τέχνης στερεί μεν από τον ακροατή την αίσθηση της κατεύθυνσης μέσα στο έργο, από την άλλη όμως προσφέρονται μία σειρά από δυνατότητες για την ανάπτυξη αιτιακών σχέσεων.

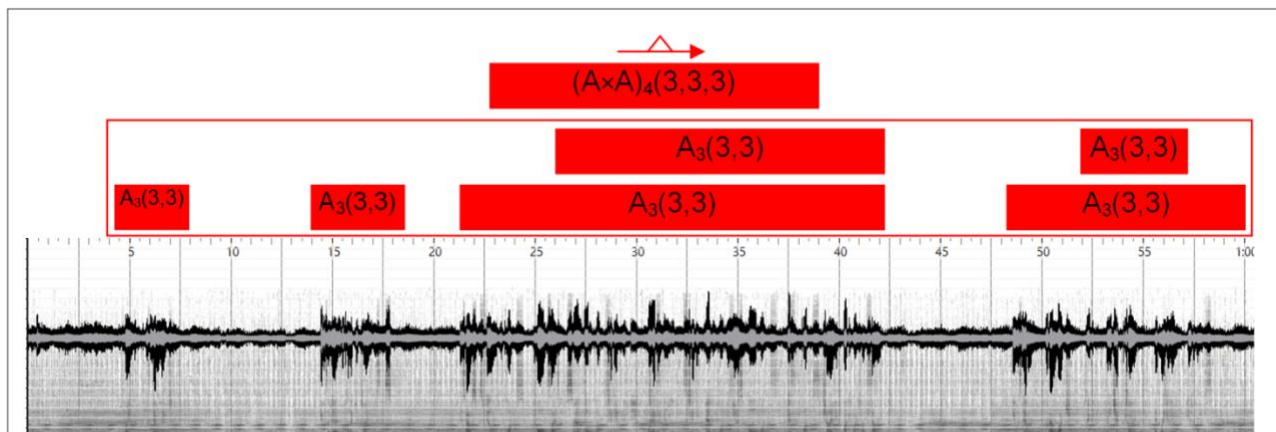
- iii. *Πολλαπλά κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 3$), όταν ο τελικός «στόχος» δεν προσεγγίζεται προοδευτικά, αλλά με ενδιάμεσες άλλες «πορείες». Με άλλα λόγια, «όταν κάποιες διαδικασίες σε ένα κομμάτι κινούνται προς έναν στόχο, όμως ο στόχος τοποθετείται αλλού μέσα στο μουσικό κομμάτι» (Kramer 1981: 545).

Αυτό το είδος μουσικής [πολλαπλά κατευθυνόμενη] εξαρτάται από μεγαλύτερης κλίμακας ασυνέχειες που διακόπτουν τη γραμμική ροή: παρότι συγκεκριμένες πρόοδοι έχουν στόχους, αυτοί οι στόχοι δεν συμβαίνουν σε μέρη που ακολουθούν άμεσα τις πρόόδους που οδηγούν σε αυτούς. Αυτό μπορεί να προκαλέσει αποτελέσματα όχι διαφορετικά από την εναλλαγή διαφορετικών πλοκών σε μια ταινία. (Snyder 2000: 233)

Ως παραδείγματα Πολλαπλά Κατευθυνόμενης Γραμμικότητας, ο Jonathan D. Kramer αναφέρει από την τονική παράδοση το Τρίο από τη *Συμφωνία του Διός* του Mozart (1788), όπου «το πτωτικό σχήμα επανέρχεται επανειλημμένα στην αρχή της φράσης», καθώς και το πρώτο μέρος του τελευταίου *Κουαρτέτου Εγχόρδων* του Beethoven (Op.135, 1826) (Kramer 1981: 545). Όσον αφορά στη νεότερη μουσική, αναφέρει τα έργα του Claude Debussy *Κουαρτέτο Εγχόρδων* (1893) και το μπαλέτο *Jeux* (1913) (ibid.: 546, υπ.15).

Στη ραδιοφωνική τέχνη, ως παράδειγμα της μορφής $z = 3$ θα παρουσιάσουμε εδώ το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.43](#) (Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 11'50''-12'51''), στο οποίο έχουμε εναλλακτικές παράλληλες πορείες της αφήγησης από την *ανθρώπινη φωνή* (δομικά στοιχεία $A_3(3,3)$) που συγκροτούν ένα

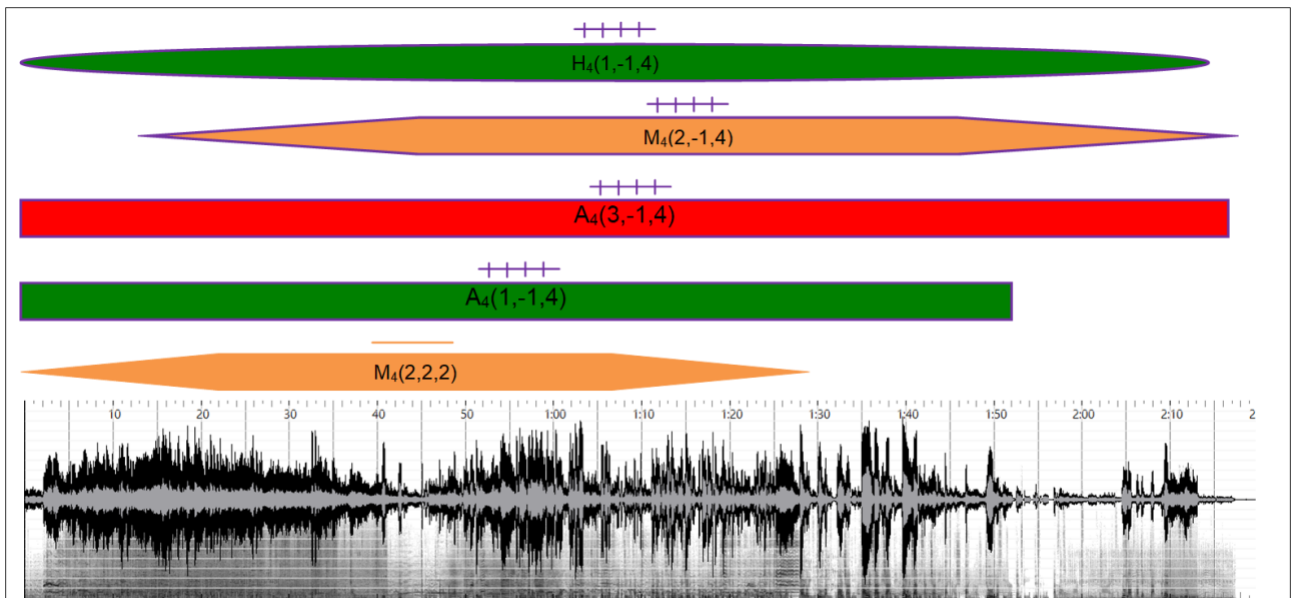
συνολικότερο δομικό στοιχείο $A_4(3,3,3)$, βλ. **Σχήμα 10.50**). Εντούτοις, για να επιτευχθεί αυτό το αποτέλεσμα, είναι απαραίτητες παραπάνω από μία ταυτόχρονες ηχητικές ροές και στο θέμα των κάθετων σχέσεων θα επανέλθουμε παρακάτω με περισσότερη λεπτομέρεια. Επίσης, στο **Σχήμα 10.50** δεν σημειώνονται οι ηχητικές ροές των «ρολογιών», του «αναγωγικού ηλεκτρονικού ήχου» και του «μουσικού υπόβαθρου», καθώς διαρκούν και εξελίσσονται πέρα από τη διάρκεια του ηχητικού παραδείγματος.



Σχήμα 10.50 Αναπαράσταση των σχέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.43](#) (*Jacki Apple, Voices in the Dark, 1991, 11'50''-12'51''*). Τα δομικά στοιχεία $A_3(3,3)$ συγκροτούν μια συνολικότερη ακολουθία $A_4(3,3,3)$, που έχει πολλαπλά κατευθυνόμενη κίνηση ($z = 3$).

β) *Συνεχής μη γραμμική (και μη κατευθυνόμενη) κίνηση* ($z = 4$), όταν τα δομικά στοιχεία μιας ακολουθίας δεν συνδέονται με αιτιακές σχέσεις, αλλά είναι αυτοτελή, ο «στόχος» δηλαδή του κάθε δομικού στοιχείου έρχεται με το τέλος του. Είναι αυτό που ο Kramer ονομάζει στιγμιαία μορφή και θεωρεί ότι «[ε]άν μια στιγμή καθορίζεται από μια διαδικασία, αυτή η διαδικασία πρέπει να φθάσει στον στόχο της, να ολοκληρωθεί, μέσα στα όρια αυτής της στιγμής» (Kramer 1981: 547). Ως παραδείγματα Στιγμιαίας Μορφής ο Kramer αναφέρει τα έργα του Olivier Messiaen *Chronochromie* (1960) και *Oiseaux exotiques* (1955), τη 2^η κίνηση της *Συμφωνίας* του Anton Webern (1928) και το *Κουαρτέτο Εγγόρδων* του Witold Lutoslawski (1964) (ibid.: 549, υπ.19).

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.21](#) (John Cage, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, 1979, 33'17''-35'35''*) είναι μια ενδεικτική περίπτωση του τύπου της *συνεχούς μη γραμμικής κίνησης* ($z = 4$), στον πιο απόλυτο βαθμό, καθώς η συναρμογή των δομικών στοιχείων έχει βασιστεί σε τυχαίες διαδικασίες και όχι σε αιτιακές σχέσεις. Επίσης, πέρα από τη διαδικασία της σύνθεσης, η οποία εν τέλει οργανώνεται σε ένα βαθμό γύρω από το *Finnegans Wake* του James Joyce, το ζήτημα εδώ είναι η πρόσληψη από τον ακροατή, ο οποίος δυσκολεύεται να συνδέσει τα διάφορα δομικά στοιχεία της ηχοπλαισίωσης και της μουσικής, εφ' όσον η *ανθρώπινη φωνή* δεν ακολουθεί μια τυπική αφηγηματική εκφορά, μέσα στην οποία θα μπορούσαν αυτά να ενταχθούν και να νοηματοδοτηθούν σε μία γραμμική ακολουθία. Ενώ, λοιπόν, μπορούμε να παρακολουθήσουμε κάποια από τα ηχοτοπία σε μικροδομικό επίπεδο (επίπεδο μικροομάδας ή φράσης), μακροδομικά οι τρεις αφηγηματικές διαστάσεις έχουν μια μη γραμμική κίνηση ($z = 4$). Επομένως, θα σημειώσουμε $H_4(1, -1, 4)$ για τους αναφορικούς ήχους, $M_4(2, -1, 4)$ για τα διάφορα μουσικά συμβάντα, $A_4(3, -1, 4)$ για την κυρίαρχη φωνή και $A_4(1, -1, 4)$ για τις φωνές στο υπόβαθρο (βλ. **Σχήμα 10.51**). Μόνο η ιρλανδική μουσική διατηρεί μια συνοχή και μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στον τύπο της *γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης* ($z = 2$) ($M_4(2, 2, 2)$, βλ. στο κάτω μέρος του **Σχήματος 10.51**). Η παράμετρος της *γραμμικότητας* μάς βοηθά να καταλάβουμε τους λόγους που το συγκεκριμένο έργο δεν έχει ιεραρχική δομή, όπως είδαμε παραπάνω στο **Σχήμα 10.21**.



Σχήμα 10.51 Αναπαράσταση των ηχητικών ροών του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.21](#) (John Cage, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, 1979, 33'17''-35'35'') σε μακροδομικό επίπεδο. Με σειρά από πάνω: αναφορικοί ήχοι, διάφορα μουσικά συμβάντα, κυρίαρχη φωνή, φωνές στο υπόβαθρο, ιρλανδική μουσική.

Υπάρχουν επομένως, περισσότερο ή λιγότερο, μη γραμμικοί τύποι ανάλογα με το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, δηλαδή ένα ραδιοφωνικό έργο μπορεί να είναι συνολικά μη γραμμικό, αλλά να αποτελείται από μεμονωμένες γραμμικές ακολουθίες. Ο τύπος της μη γραμμικότητας εμφανίζεται διαφορετικός ανάλογα με το ιεραρχικό επίπεδο στο οποίο καθιερώνεται, αλλά και τους λόγους στους οποίους οφείλεται, δηλαδή σε ποιες μεταβολές επιπέδων σημασιολογικότητας ή υφής μπορεί να οφείλεται η έλλειψη αιτιακών σχέσεων. Για παράδειγμα, η απουσία συντακτικού συνήθως περιμένουμε να συνοδεύεται και από μη γραμμική κίνηση. Επομένως, συναντούμε μια σειρά από έργα που στη μακροδομή τους έχουν τύπο γραμμικότητας $z = 4$, ενώ αποτελούνται από επιμέρους δομικά στοιχεία και ηχητικές ροές με $z = 2$.

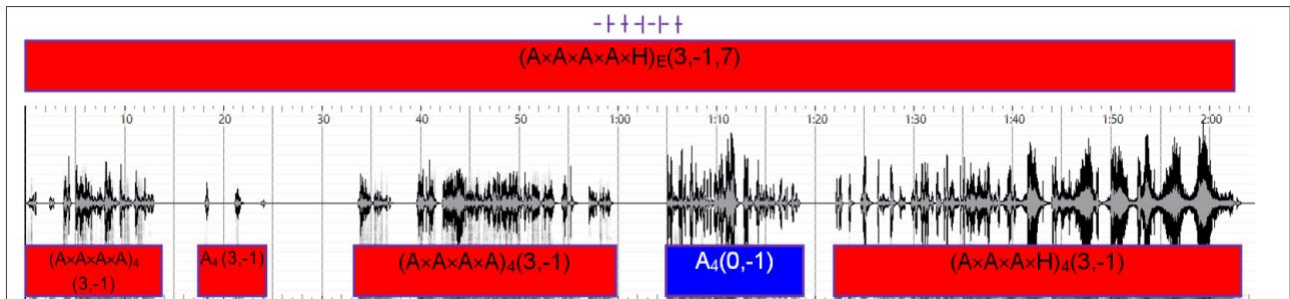
10.4.4.2 Η διακοπτόμενη κίνηση

Διακοπτόμενη Κίνηση υπάρχει όταν τα δομικά στοιχεία μιας ακολουθίας απέχουν πολύ μεταξύ τους, δηλαδή μεταξύ τους παρεμβάλλονται μεγάλες παύσεις (μεγαλύτερες των 10-12 sec., στα όρια του “dead air”¹⁰⁴). Εδώ διακρίνουμε τις εξής υποπεριπτώσεις:

- α) *Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη Κίνηση* ($z = 5$), όταν τα απομακρυσμένα δομικά στοιχεία συνδέονται με αιτιακές σχέσεις και οδηγούν σε έναν τελικό στόχο (αίσθηση κενών ή διατάραξης της συνέχειας μιας ομαλής γραμμικής κίνησης)
- β) *Διακοπτόμενη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη Κίνηση* ($z = 6$), όταν τα απομακρυσμένα στοιχεία συνδέονται με αιτιακές σχέσεις, χωρίς να οδηγούν σε έναν προφανή στόχο (αίσθηση κενών, ελλείψεων και προσανατολισμού στο κομμάτι)
- γ) *Διακοπτόμενη Μη Γραμμική (μη κατευθυνόμενη) Κίνηση* ($z = 7$), όταν τα απομακρυσμένα δομικά στοιχεία δεν συνδέονται αιτιακά και δεν οδηγούν σε έναν τελικό στόχο, αλλά είναι αυτοτελή. Πρόκειται ουσιαστικά για αυτό που ο Snyder παρουσιάζει ως ακραία μορφή του στιγμιαίου χρόνου στη συζήτησή του για τις «στρατηγικές διάρκειας μνήμης», η οποία βασίζεται σε γεγονότα που απέχουν μεταξύ τους με μεγάλες παύσεις (μεγαλύτερες ή ίσες από 10-12 sec) (Snyder 2000: 237-238). Ως παράδειγμα τέτοιας μορφής αναφέρεται από τον Snyder το έργο του John Cage *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) (ibid.: 254).

¹⁰⁴ «Νεκρός Αέρας» είναι ο χρόνος της ραδιοφωνικής σιωπής, δηλαδή της απουσίας κάθε αντιληπτού ήχου που να προέρχεται από το ραδιόφωνο και που «πρέπει να διαρκεί λιγότερο διάστημα από όσο θα [πρέπει να] κάνει ένας ακροατής για να φθάσει στο κουμπί του ραδιοφώνου» (Shingler & Wieringa 1998: 55).

Στη ραδιοφωνική τέχνη σαν παράδειγμα των διακοπτόμενων τύπων θα αναφέρουμε εδώ το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.44](#) (Paul Pörtner, *Schallspielstudie 2*, 1965), το οποίο εξαιτίας των σχετικά μεγάλων παύσεων μεταξύ των επί μέρους περιόδων του, πλησιάζει συνολικά σαν έργο στον τύπο $z = 7$ (βλ. [Σχήμα 10.52](#)).

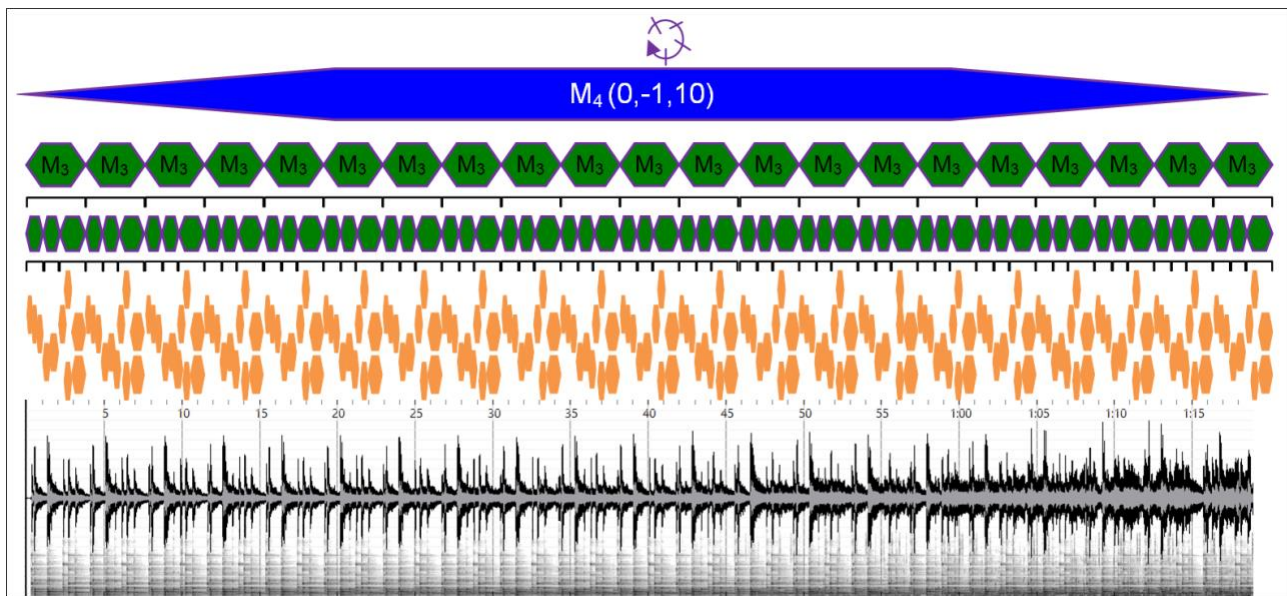


Σχήμα 10.52 Αναπαράσταση των περιόδων που απαρτίζουν το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.44](#) (Paul Pörtner, *Schallspielstudie 2*, 1965) και του έργου ως συνολικού δομικού στοιχείου του επιπέδου έργου (E_E), με διακοπτόμενη μη γραμμική (μη κατευθυνόμενη) κίνηση ($z = 7$).

10.4.4.3 Η κυκλική κίνηση

Κυκλική Κίνηση υπάρχει όταν μια ακολουθία αποτελείται από ένα μόνο δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται (αυτούσιο ή ελαφρά παραλλαγμένο). Και εδώ διακρίνουμε τέσσερις υποπεριπτώσεις:

- α) *Κυκλική γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 8$), όταν το δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται συνδέεται αιτιακά με τον εαυτό του (δηλαδή το τέλος του με την αρχή του), δίνοντας ταυτόχρονα την αίσθηση της άφιξης σε έναν τελικό στόχο, δημιουργώντας μια πολλαπλασιαζόμενη αυτοτέλεια.
- β) *Κυκλική γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 9$), όταν το δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται συνδέεται αιτιακά με τον εαυτό του, χωρίς ωστόσο να δίνει τη γενικότερη αίσθηση της επίτευξης ενός τελικού στόχου.
- γ) *Κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση* ($z = 10$), όταν το δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται είναι αυτοτελές, δηλαδή καταλήγει σε έναν στόχο, χωρίς ωστόσο να συνδέεται αιτιακά με την επανάληψή του (με τον εαυτό του), όπως στην περίπτωση (α). Σε αυτή την περίπτωση έχουμε συνεχή επανάληψη και του στόχου. Έχουμε ήδη αναλύσει στην προηγούμενη ενότητα το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion “Nobodies” – A Document From Jean Modification*, 2019, 15’45’’-17’04’’), στο οποίο καταλήξαμε στο E_4 σε ένα δομικό στοιχείο που τοποθετείται στο *αναγωγικό επίπεδο* και δεν έχει *συντακτικό* ($M_4(0, -1)$), βλ. [Σχήμα 10.34](#)). Παρατηρήσαμε, επίσης, ότι η ακολουθία έχει επαναληπτικότητα, η οποία με τη νέα παράμετρο που έχουμε προσθέσει περιγράφεται ως *κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση*, δηλαδή έχουμε ένα δομικό στοιχείο του E_4 με $z = 10$. Επομένως, το [Σχήμα 10.34](#) συμπληρώνεται με την παράμετρο της *γραμμικότητας* και το δομικό στοιχείο γίνεται $M_4(0, -1, 10)$ (βλ. [Σχήμα 10.53](#)).



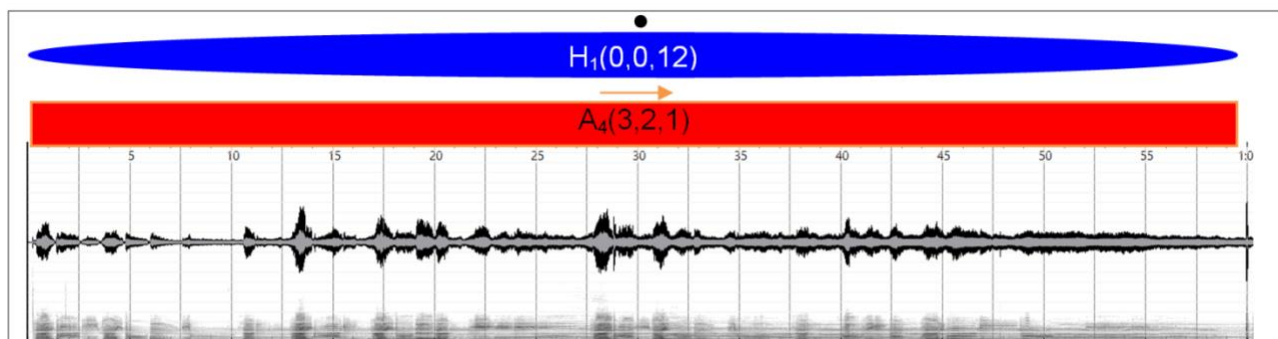
Σχήμα 10.53 Αναπαράσταση της συνολικής ιεραρχικής δομής μέχρι και το E_4 στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.31](#) (Jon Panther, *A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*, 2019, 15'45''-17'04''). Στο E_4 φαίνεται η κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση του αποσπάσματος ($M_4(0,-1,10)$).

- δ) Κυκλική μη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση ($z = 11$), όταν το δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται δεν φθάνει σε έναν στόχο, αλλά σε ένα ατελές κλείσιμο και δεν συνδέεται αιτιακά με τον εαυτό του, συνεπώς, παρά τη συνεχή επανάληψη, υπάρχει απουσία στόχου και αιτιότητας.

10.4.4.4 Η στάση

Στάση ($z = 12$) υπάρχει όταν η ακολουθία δεν συγκροτείται από δομικά στοιχεία του αμέσως κατώτερου επιπέδου, αλλά από δομικά στοιχεία πιο χαμηλών επιπέδων που έχουν ασυνήθιστα μεγάλη διάρκεια ή είναι αργά μεταβαλλόμενα (κρατήματα - drones). Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχει η αίσθηση της κίνησης, αλλά μια στατικότητα, λόγω της επιμήκυνσης του «τώρα». Η έννοια της Στάσης βασίζεται στην έννοια του *κάθετου χρόνου* που εισήγαγε ο Kramer, ο οποίος συναντάται όταν δεν υπάρχει καν η δομή της φράσης, αλλά «ένα μεμονωμένο παρόν που εκτείνεται σε μια τεράστια διάρκεια, ένα εν δυνάμει άπειρο «τώρα», το οποίο μολταυτά μας δίνει την αίσθηση μιας στιγμής» (Kramer 1981: 549). Στον κάθετο χρόνο δεν υπάρχει κορύφωση, ούτε και προσδοκίες, ούτε εντάσεις-και-χαλαρώσεις, απλά ξεκινά και σταματά. Ως παράδειγμα Κάθετου Χρόνου ο Kramer αναφέρει το έργο του Steve Reich *Come Out* (1966) (ibid.: 551). Στις στρατηγικές *σαμποτάζ της μνήμης* του Snyder εντοπίζουμε, επίσης, δύο περιπτώσεις που ταιριάζουν με τον κάθετο χρόνο του Kramer. Μία είναι, η στρατηγική δημιουργίας περιβάλλοντος «χαμηλής πληροφορίας», δηλαδή του πλεονασμού, που βασίζεται στην επαναληπτικότητα. Μια άλλη, ανήκει σε αυτό που ο Snyder ονομάζει στρατηγικές «διάρκειας μνήμης» και βασίζεται στη χρήση ηχητικών δομικών στοιχείων συγκριτικά μεγάλων διαρκειών (βλ. Snyder 2000: 236-238).

Από το ρεπερτόριο της ραδιοφωνικής τέχνης αναφέρουμε εδώ το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53''), ως παράδειγμα στάσης, δηλαδή $z = 12$. Στο παράδειγμα αυτό, η διάσταση της ηχοπλαισίωσης αποτελείται από ένα αργά μεταβαλλόμενο δομικό στοιχείο, το οποίο δίνει την αίσθηση της έλλειψης κίνησης ($H_1(0,0,12)$), βλ. **Σχήμα 10.54**, κάτι που τονίζεται με την επιπρόσθετη υπέρθεσή του στη γραμμικά εξελισσόμενη διάσταση της ανθρώπινης φωνής ($A_4(3,2,1)$, τραγούδι).



Σχήμα 10.54 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.20](#) (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1'53''-2'53''). Το δομικό στοιχείο της ηχοπλαισίωσης είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα στάσης ($z = 12$).

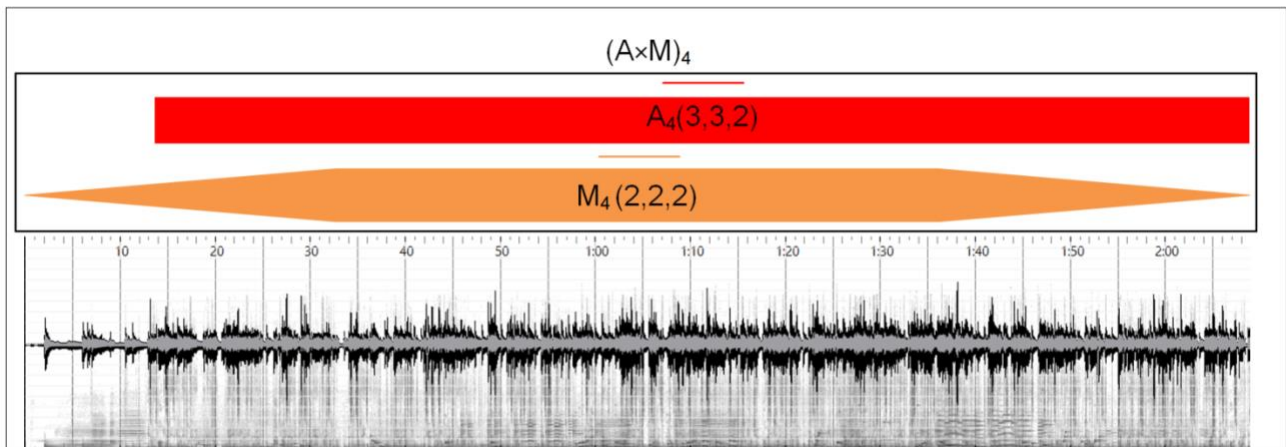
10.5 Υφή και Πολλαπλότητα

10.5.1 Ταυτόχρονες σχέσεις

Η εξέταση των διάφορων αιτιακών συνδέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων περιορίστηκε ως τώρα στις σχέσεις διαδοχής. Όπως ήδη από το 10.2.3 έχουμε επισημάνει, είναι εξ ίσου σημαντικές και οι σχέσεις που προκύπτουν από την ταυτόχρονη υπέρθεση των δομικών στοιχείων στο πλαίσιο του έργου. Όπως είχαμε παρατηρήσει, μπορούμε να διαχωρίσουμε αυτό το σύνολο ταυτόχρονων δομικών στοιχείων σε ξεχωριστές *ηχητικές ροές* ανάλογα με τα ποιοτικά τους χαρακτηριστικά (βλ. σελ. 260-261). Στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε πώς αυτές οι *ηχητικές ροές* συμπλέκονται νοηματοδοτικά και πώς μπορούμε αυτό να το παραστήσουμε στο σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου. Είναι οι τελευταίες παράμετροι, που μας δίνουν τη δυνατότητα να περιγράψουμε πιο ολοκληρωμένα τα πολυεπίπεδα νοηματοδοτικά χαρακτηριστικά της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως αυτά θεμελιώθηκαν από την εισαγωγή του συστήματος (ενότητα 9.1.3, **Σχήμα 9.5**, σελ. 174) και όπως τα είδαμε πολλές φορές νωρίτερα κατά την εξέταση των προηγούμενων παραμέτρων, αλλά με ελλιπή τρόπο.

Όταν μια *ηχητική ροή* συνυπάρχει ταυτόχρονα με άλλες, τότε προκύπτουν συνδέσεις μεταξύ των δομικών τους στοιχείων, που επηρεάζουν τη συγκρότηση δομικών στοιχείων και νοηματοδοτήσεων του ίδιου ή ανώτερου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*. Οι συνδέσεις αυτές, λοιπόν, συμβαίνουν σε ένα συγκεκριμένο *ιεραρχικό επίπεδο*, δηλαδή μπορεί να έχουμε, για παράδειγμα, τη σύνδεση μεταξύ δύο, τριών ή περισσότερων *ηχητικών ροών*, που στην ουσία είναι δομικά στοιχεία του E_4 και αυτές να συγκροτούν μια ανώτερη ιεραρχικά δομή του E_4 , ή μια σειρά από αλληλοεπικαλυπτόμενα δομικά στοιχεία του E_4 να συγκροτούν ένα δομικό στοιχείο του E_5 . Υπάρχει, επίσης, η δυνατότητα να συνδέονται σε δομικά στοιχεία ανώτερου *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου*, μικρότερα δομικά στοιχεία από διαφορετικά *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*, ανάλογα με την εσωτερική δόμηση της κάθε *ροής*. Εξάλλου, όπως αναφέραμε και στο 10.2.3, κάθε *αφηγηματική διάσταση* οργανώνεται σε διαφορετικές χρονικές κλίμακες (Truax 1984: 44-45), με αποτέλεσμα νοήματα που μπορεί να δημιουργούνται από δομικά στοιχεία ίδιας (ιεραρχικά) διάρκειας να χρειάζονται διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα ακρόασης. Επομένως, είναι πιθανόν π.χ. να συναντήσουμε δύο δομικά στοιχεία, ένα δομικό στοιχείο A_4 και ένα δομικό στοιχείο H_3 , ίδιας χρονικής διάρκειας, να ακούγονται μαζί.

Στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#) (Jacki Apple, *Swan Lake*, 1989, 15'11''-17'20'') έχουμε δύο ταυτόχρονες *ηχητικές ροές* στο μέγεθος μιας *περίοδου*, δηλαδή τον αφηγητή, $A_4(3,3,2)$ και μια *μουσική περίοδο* $M_4(2,2,2)$. Αυτές οι δύο *περίοδοι*, συνδυαζόμενες τόσο ως συνηχήσεις, όσο και ως ταυτόχρονες αφηγήσεις, συγκροτούν ένα νέο δομικό στοιχείο, το οποίο θα συμβολίσουμε $(A \times M)_4$.



Σχήμα 10.55 Οι δύο ταυτόχρονες περίοδοι $M_4(2,2,2)$ και $A_4(3,3,2)$ συγκροτούν ένα σύνθετο δομικό στοιχείο $(A \times M)_4$, το οποίο αναπαριστάμε με ένα ορθογώνιο ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#), Jacki Apple, Swan Lake, 1989, 15'11''-17'20'').

Όσον αφορά αυτό το νέο σύνθετο δομικό στοιχείο, πέραν των παραμέτρων x , y και z προκύπτουν και επιπλέον ειδικά χαρακτηριστικά που πρέπει να περιγραφούν. Αυτά είναι τρία:

- το πλήθος των *ηχητικών ροών* που συνδυάζονται,
- ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται αιτιακά οι *ηχητικές ροές* για να συγκροτήσουν τη σύνθετη *ηχητική ροή* και
- η εσωτερική χρονική διάταξη των επί μέρους *ηχητικών ροών* της σύνθετης αυτής *ηχητικής ροής*.

Παρακάτω θα απαντήσουμε σε αυτά τα τρία ερωτήματα με τη σειρά που τέθηκαν.

Όσον αφορά στο πλήθος των υποκειμένων *ηχητικών ροών*, δεν χρειάζεται κάποια επιπλέον αναπαράσταση με κάποιον ειδικό τρόπο, αλλά είναι κάτι που προκύπτει από την ίδια την εμφάνιση της δομής της σύνθετης *ροής* ως προς τις *αφηγηματικές διαστάσεις* των υποκειμένων *ηχητικών ροών*. Ως εκ τούτου, ο συμβολισμός $(A \times M)_4$ σημαίνει αυτόματα ότι υπάρχουν δύο υποκειμένες *ηχητικές ροές*, δηλαδή γενικά η παράσταση $\Delta \times \Delta \times \Delta \dots$ είναι δηλωτική και της ποιότητας και της ποσότητας των ταυτόχρονων *αφηγηματικών διαστάσεων*.

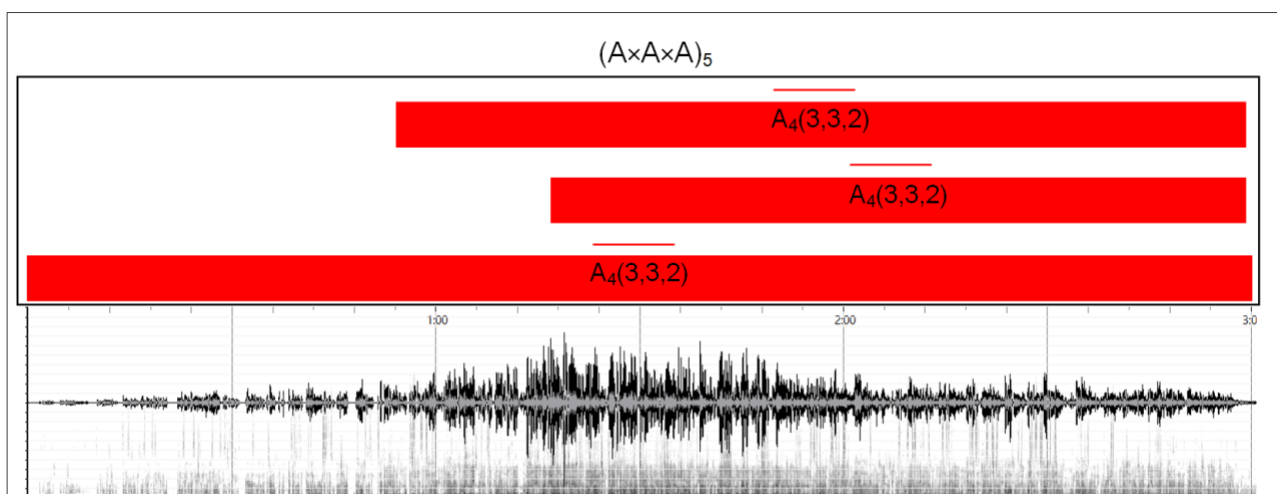
10.5.2 Πολλαπλότητα

Όσον αφορά στον τρόπο σύνδεσης, οι αιτιακές σχέσεις μεταξύ των ταυτόχρονων *ροών* ακολουθούν την ίδια λογική με τις αιτιακές σχέσεις των διαδοχικών δομικών στοιχείων, δηλαδή προκύπτουν από τις νοηματοδοτικές ταυτότητες των επί μέρους *ηχητικών ροών*, όπως αυτές περιγράφονται από τις παραμέτρους τους. Όταν οι παράμετροι αυτοί (x, y, z) των επί μέρους *ηχητικών ροών* έχουν κάποιου είδους *ομοιότητα*, τότε δημιουργείται νοηματοδοτική σύνδεση, δηλαδή αιτιακή σχέση. Επίσης, η αιτιακή σχέση μπορεί και εδώ να βασίζεται σε κάποιου είδους *συμπαραδηλωτική* αιτιακή σχέση με τον ίδιο τρόπο που είδαμε και στην ενότητα της *γραμμικότητας*, δηλαδή το νόημα μιας *ηχητικής ροής* συνδέεται αιτιακά με το συμπαραδηλωτικό νόημα μιας άλλης. Η διαφορά σε σχέση με τις διαδοχικές αιτιακές σχέσεις είναι ότι εδώ δεν έχουμε μια σχέση *πρότερου-ύστερου*, αλλά μια σχέση *προσκήνιου-υπόβαθρου* (foreground-background), παρόμοια με αυτή που συναντάμε στη μουσική μεταξύ βασικής μελωδίας και συνοδείας, όταν δηλαδή μία ροή γίνεται αντιληπτή ως πιο «πίσω», ή εκτός *προσκήνιου* (out of the front - βλ. Snyder 2000: 145) από την άλλη.

Για να βρεθεί μια *ηχητική ροή* στο *προσκήνιο* υπάρχουν διάφοροι παράγοντες, μερικοί από τους οποίους είναι: ο *τύπος* της *γραμμικότητας*, η δυναμική της (και τα δύο σε σχέση με τις άλλες ταυτόχρονες *ηχητικές ροές*), αλλά και ο *τύπος* της *υφής*, για τον οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω. Έτσι, μια *ηχητική ροή* μονότονα επαναλαμβανόμενων δομικών στοιχείων περιμένουμε να παραμείνει στο *υπόβαθρο* ή μια *ροή* ηχηρών δομικών στοιχείων «τραβάει» την προσοχή μας ευκολότερα και τη «φέρνει» στο *προσκήνιο*. Ασφαλώς σημασία έχουν εδώ και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά (*επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, *τύπος συντακτικού*) και η ευρύτερη τοποθέτηση των ταυτόχρονων *ηχητικών ροών* μέσα στο έργο.

Για τον συμβολισμό αυτής της παραμέτρου, την οποία θα ονομάσουμε *πολλαπλότητα*, θα χρησιμοποιήσουμε το γράμμα Ξ ως εκθέτη της *αφηγηματικής διάστασης* (Δ^Ξ), έτσι ώστε για κάθε *διάσταση* Δ

να γνωρίζουμε την τοποθέτησή της στο πεδίο της *πολλαπλότητας*. Γενικά, θα υπάρχουν δύο τιμές για την *πολλαπλότητα*: *προσκήνιο* (Π) (foreground) και *υπόβαθρο* (Υ) (background) και σε ενδιάμεσες περιπτώσεις θα χρησιμοποιήσουμε αν χρειαστεί το *μεσοδιάστημα* (Μ) (middleground). Εντούτοις, προκύπτουν μία σειρά από πολυπλοκότητες όσον αφορά στον συμβολισμό αυτό, αν συνυπολογίσουμε το γεγονός ότι η *πολλαπλότητα* δεν είναι πάντοτε στατική, αλλά ενδέχεται, κατά τη διάρκεια μιας υπέρθεσης *ροών*, να είναι δυναμικά μεταβαλλόμενη από το *προσκήνιο* στο *υπόβαθρο* ή αντίστροφα. Για παράδειγμα, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#) (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0'00''-3'01''), οι τρεις ταυτόχρονες *ροές ανθρώπινης φωνής* (A×A×A) είναι δομημένες *περίοδοι* A₄(3,3,2), οι οποίες μεταβάλλουν την *πολλαπλότητά* τους τότε στο *προσκήνιο* και τότε στο *υπόβαθρο*, με έναν αντιστικτικό τρόπο, μέσω των μεταβολών στη δυναμική τους. Ως αποτέλεσμα, αλλάζει και το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* στο οποίο τις τοποθετούμε, κάτι το οποίο αναφέραμε ήδη στην ενότητα 10.2.3 (βλ. [σελ. 262](#), [Σχήμα 10.5](#)). Συνολικά όμως, τα μεταβλητά αυτά δομικά στοιχεία συγκροτούν ένα σύνθετο *τιμήμα* (A×A×A)₅, στο οποίο δεν μπορούμε να σημειώσουμε τις παραπάνω μεταβολές (βλ. [Σχήμα 10.56](#)).



Σχήμα 10.56 Αναπαράσταση του σύνθετου δομικού στοιχείου των τριών ηχητικών ροών στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#) (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0'00''-3'01''). Δεν μπορεί να αναπαρασταθεί η μεταβολή της *πολλαπλότητας* των επί μέρους ηχητικών ροών.

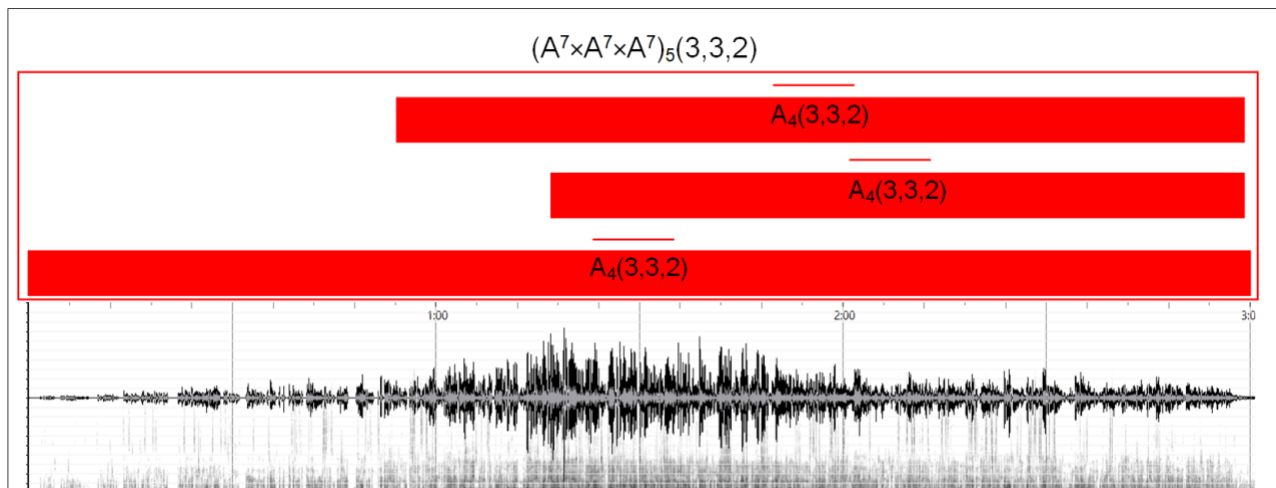
Παρότι τα ραδιοφωνικά έργα ενδέχεται να εμφανίζουν ιδιαίτερη πολυπλοκότητα ως προς την παράμετρο της *πολλαπλότητας*, θα ακολουθήσουμε μια όσο το δυνατόν απλουστευτική προσέγγιση, ώστε να μπορούμε να διαχειριστούμε αποτελεσματικά την ηχητική πληροφορία που ανακαλύπτουμε στα έργα αυτά.

Για τον σκοπό αυτό ορίζονται μόνο οι παρακάτω μορφές *πολλαπλότητας* (βλ. πίνακα 10.9), με τον αντίστοιχο αριθμό τους και χωρίς τη δυνατότητα πλήρους ιεράρχησης, καθώς για παράδειγμα η τιμή 3 (μεταβολή από *υπόβαθρο* σε *προσκήνιο*) δεν μας πληροφορεί για τη σημασία και τη διάρκεια του κάθε επιπέδου *πολλαπλότητας*. Δηλαδή δεν γνωρίζουμε από την απλοποιημένη εκδοχή αυτής της παραμέτρου εάν το δομικό στοιχείο βρίσκεται *κυρίως* στο *υπόβαθρο* και περνάει στο *προσκήνιο* σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή ή αν μετά από μια σύντομη εισαγωγή στο *υπόβαθρο* περνάει και καθιερώνεται στο *προσκήνιο*.

Πίνακας 10.9 Τιμές της *πολλαπλότητας* (Ξ).

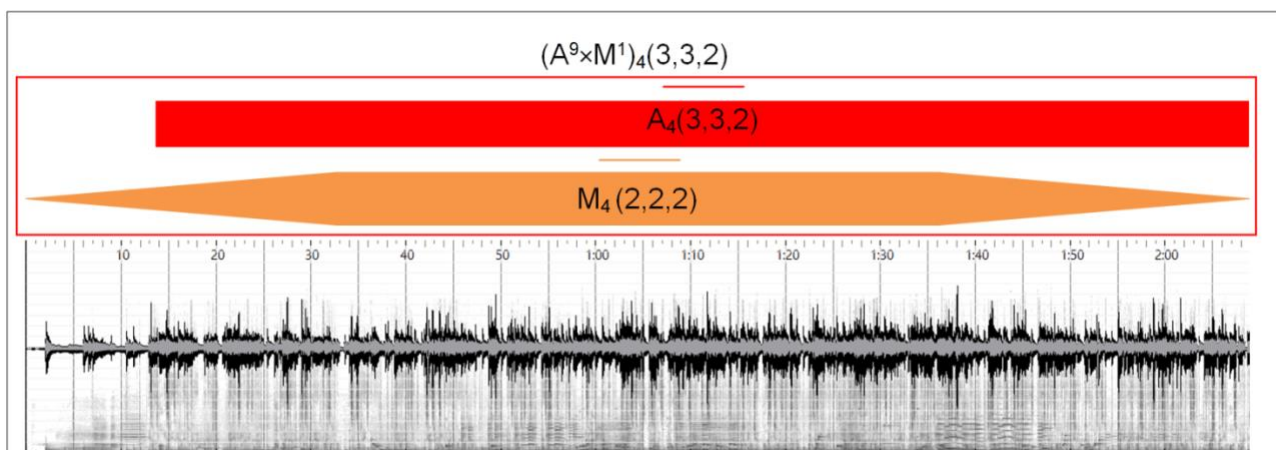
1	Υπόβαθρο (Υ)
2	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Μεσοδιάστημα (ΥΜ)
3	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Προσκήνιο (ΥΠ)
4	Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Υπόβαθρο (ΜΥ)
5	Μεσοδιάστημα (Μ)
6	Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Προσκήνιο (ΜΠ)
7	Μεταβολή από Προσκήνιο σε Υπόβαθρο (ΠΥ)
8	Μεταβολή από Προσκήνιο σε Μεσοδιάστημα (ΠΜ)
9	Προσκήνιο (Π)

Στο πλαίσιο της απλοποίησης, κατά την ανάλυση, άλλες συνθετότερες περιπτώσεις θα υπάγονται σε αυτές τις εννέα απλοποιημένες μορφές. Στο παραπάνω παράδειγμα ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#)), ο τελικός συμβολισμός θα είναι επομένως $(A^7 \times A^7 \times A^7)_5(3,3,2)$ (βλ. [Σχήμα 10.57](#)).



Σχήμα 10.57 Αναπαράσταση του σύνθετου δομικού στοιχείου των τριών ηχητικών ροών στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#) (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0'00''-3'01''). Οι επί μέρους ηχητικές ροές έχουν τιμή πολλαπλότητας ($\Xi = 7$), δηλαδή από το Προσκήνιο στο Υπόβαθρο. Το σύνθετο δομικό στοιχείο είναι κόκκινο, γιατί οι συνδέσεις των ροών βασίζονται σε σημασιολογικές σχέσεις.

Ενώ στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.5](#) είχαμε τρεις σημασιολογικές ροές, οι οποίες συνδέθηκαν αιτιακά βάσει του κοινού τους σημασιολογικού νοήματος, στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#) (Jacki Apple, *Swan Lake*, 1989, 15'11''-17'20''), που είδαμε παραπάνω, οι δύο υποκειμένες ροές $A_4(3,3,2)$ και $M_4(2,2,2)$ συνδέονται μέσω του συμπαραδηλωτικού νοήματος της μουσικής ροής, το οποίο είναι η συγκεκριμένη “noire” διάθεση που ταιριάζει με το νόημα της ροής της ανθρώπινης φωνής. Με άλλα λόγια, η σύνδεση μεταξύ των δύο φέρνει τελικά στο προσκήνιο την ανθρώπινη φωνή και τοποθετεί στο υπόβαθρο τη μουσική, λόγω της υπερίσχυσης του σημασιολογικού νοήματος της πρώτης και ενός συμπαραδηλωτικού σημασιολογικού νοήματος της δεύτερης, έναντι του αρχικού μουσικογενούς. Το αποτέλεσμα καταγράφεται τελικά ως $(A^9 \times M^1)_4(3,3,2)$ (βλ. [Σχήμα 10.58](#)).



Σχήμα 10.58 Το σύνθετο δομικό στοιχείο $(A^9 \times M^1)_4(3,3,2)$ προκύπτει από τη σημασιολογική σύνδεση των δύο ηχητικών ροών (κόκκινο ορθογώνιο). Η ανθρώπινη φωνή βρίσκεται στο προσκήνιο ($\Xi=9$) και η μουσική στο υπόβαθρο ($\Xi=1$) ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#), Jacki Apple, *Swan Lake*, 1989, 15'11''-17'20'').

Ας επισημανθεί εδώ ότι σε μια δεδομένη υπέρθεση ηχητικών ροών δεν είναι απαραίτητο να δημιουργηθούν αιτιακές σχέσεις, κατ' αναλογία με την περίπτωση ανυπαρξίας διαδοχικών αιτιακών σχέσεων. Σε αυτή την περίπτωση δεν έχουμε πολλαπλότητα των διαφορετικών ροών, αλλά όλες οι ροές βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο,

συμβατικά στο *προσκήνιο*. Επομένως, στην περίπτωση της απουσίας αιτιακών σχέσεων θα σημειώνουμε $\Delta^{\circ}_E(x,y,z) \times \Delta^{\circ}_E(x,y,z) \times \Delta^{\circ}_E(x,y,z)$ (και ομοίως για όσες ροές χρειαστεί).

10.5.3 Υφή

Ερχόμαστε τώρα στο τρίτο ζήτημα που αρχικά θέσαμε, δηλαδή στην εσωτερική χρονική διάταξη των επί μέρους *ηχητικών ροών* μιας σύνθετης *ηχητικής ροής*. Για τη λύση αυτού του ζητήματος, θα εισάγουμε μία νέα παράμετρο, την οποία θα ονομάσουμε *υφή*, θα τη συμβολίσουμε ως « ω » και θα υπάρχει σε κάθε σύνθετο δομικό στοιχείο του τύπου $\Delta \times \Delta \dots$, δηλαδή τα σύνθετα δομικά στοιχεία θα αναπαρίστανται στην πλήρη τους μορφή ως $(\Delta^{\pm} \times \Delta^{\pm} \dots)_E(x,y,z,\omega)$. Η παράμετρος της *υφής* (ω), με τιμές 1 ως 6, πληροφορεί για τον *τύπο υφής* του σύνθετου δομικού στοιχείου σύμφωνα με τις παρακάτω αντιστοιχίες:

- 1) *Συνεχής Υφή*, όταν δύο ή περισσότερες *ηχητικές ροές* συνυπάρχουν σε συνεχή υπέρθεση.
- 2) *Διασταυρούμενη Υφή*, όταν δύο ή περισσότερες *ηχητικές ροές* συναντώνται μόνο σε κάποια σημεία τους, με τη μορφή σταδιακών διαδοχών (crossfades).
- 3) *Εναλλασσόμενη Υφή*, όταν δύο ή περισσότερες *ηχητικές ροές* δεν συναντώνται ποθενά (ή ελάχιστα), ωστόσο σε μακροδομικό επίπεδο δίνουν την εντύπωση ότι η μία παρεμβάλλεται στην άλλη.
- 4) *Διασταυρούμενη με συνοδεία Υφή*, όταν σε μια *διασταυρούμενη υφή* υπάρχουν επιπρόσθετα μία ή περισσότερες *συνεχείς ηχητικές ροές* (μία *συνεχής ροή* ή μία *συνεχής υφή*) καθ' όλη τη διάρκεια των σταδιακών διαδοχών (ή αλλιώς, διασταυρώσεων). Συνήθως αυτή η *συνεχής ροή* (ή *υφή*) έχει τον ρόλο της συνοδείας και βρίσκεται στο *υπόβαθρο*, ωστόσο δεν αποκλείεται και η αντίθετη τοποθέτησή της ως προς την *πολλαπλότητα*.
- 5) *Εναλλασσόμενη με συνοδεία Υφή*, όταν σε μια *εναλλασσόμενη υφή* υπάρχουν επιπρόσθετα μία ή περισσότερες *συνεχείς ηχητικές ροές* (μία *συνεχής ροή* ή μία *συνεχής υφή*) καθ' όλη τη διάρκεια των «εναλλαγών». Και εδώ συνήθως αυτή η *συνεχής ροή* (ή *υφή*) έχει τον ρόλο της συνοδείας και βρίσκεται στο *υπόβαθρο*, όμως δεν αποκλείεται και η αντίθετη τοποθέτησή της ως προς την *πολλαπλότητα*.
- 6) *Μικτή Υφή*, όταν συνδυάζεται η *διασταυρούμενη* με την *εναλλασσόμενη υφή*. Σε αυτή την περίπτωση, μπορεί καθένα από τα δύο είδη να συγκροτεί επί μέρους σύνολα, τα οποία αναλαμβάνουν και επί μέρους ρόλους *πολλαπλότητας* (*προσκήνιο* και *υπόβαθρο*).

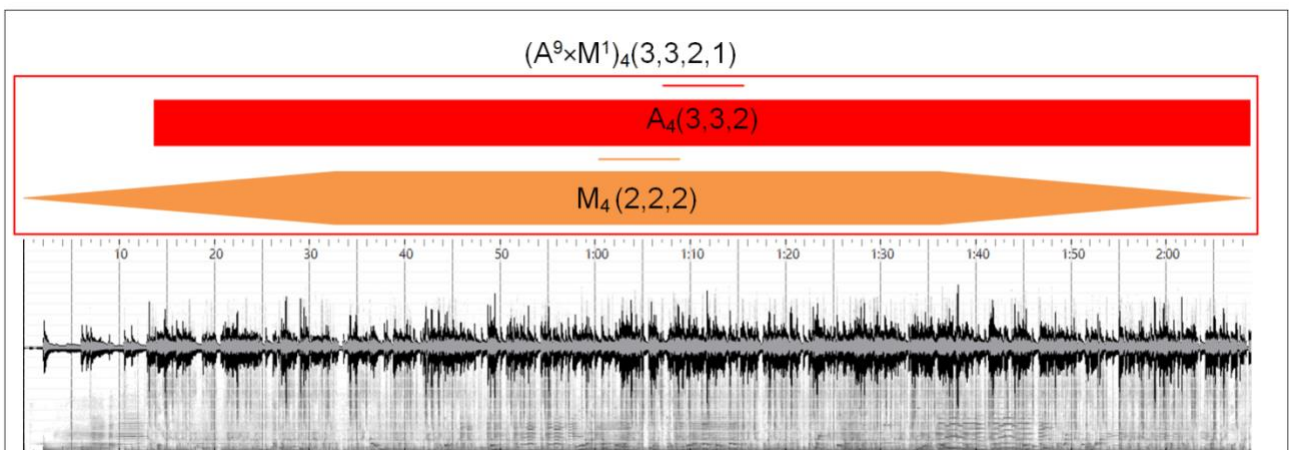
Οι παραπάνω τύποι φαίνονται συνοπτικά στον πίνακα 10.10:

Πίνακας 10.10 Τύποι Υφής και η αντιστοιχία τους με την τιμή της παραμέτρου ω .

ω	Τύπος Υφής	Ενδεικτικό Σχήμα Ηχητικών Ροών
1	Συνεχής	
2	Διασταυρούμενη	
3	Εναλλασσόμενη	
4	Διασταυρούμενη με συνοδεία *	
5	Εναλλασσόμενη με συνοδεία *	
6	Μικτή **	

* Η «συνοδεία» μπορεί να είναι πάνω από μία ροές. Επίσης, μπορεί να είναι αυτή στο προσκήνιο.
 ** Μπορεί καθένα από τα δύο είδη (διασταυρούμενο ή εναλλασσόμενο) να συγκροτεί επί μέρους σύνολα, τα οποία αναλαμβάνουν και επί μέρους ρόλους (προσκήνιο και υπόβαθρο).

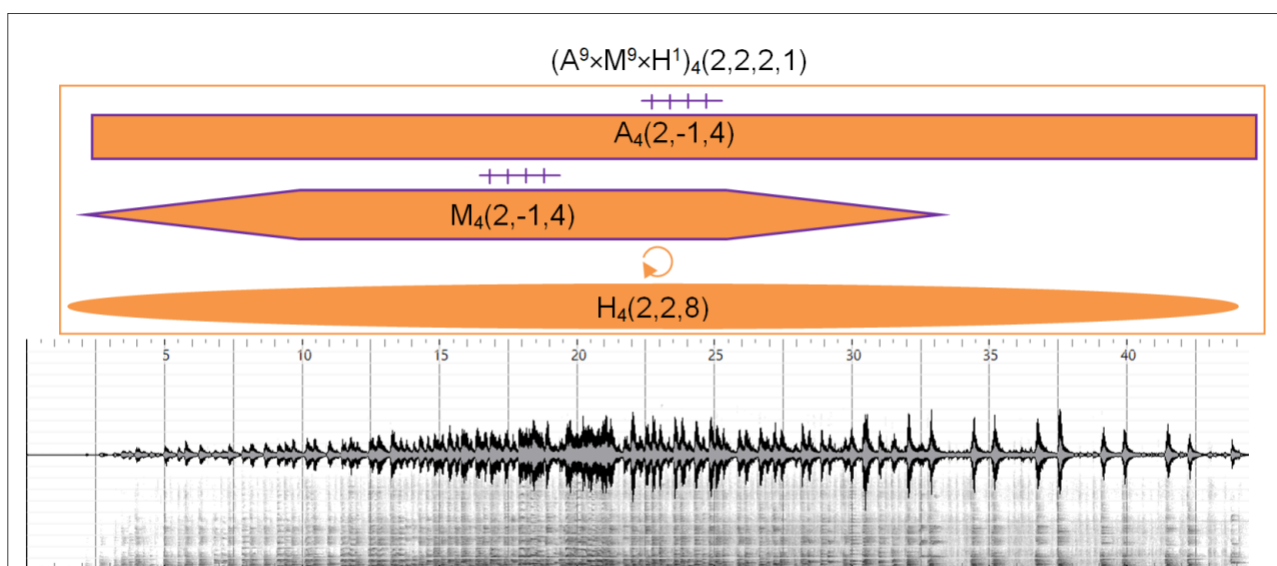
Επιστρέφοντας στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#) και προσθέτοντας την παράμετρο ω σε μια αναπαράσταση του τύπου $(\Delta^{\Xi} \times \Delta^{\Xi} \dots)_{\mathbb{E}}(x, y, z, \omega)$, η ολοκληρωμένη μορφή του σύνθετου δομικού στοιχείου θα είναι τελικά $(A^9 \times M^1)_4(3, 3, 2, 1)$, καθώς έχουμε δύο παράλληλα εξελισσόμενες *συνεχείς ηχητικές ροές*, που διαμορφώνουν μια *διπλή συνεχή υφή* (**Σχήμα 10.59**).



Σχήμα 10.59 Το σύνθετο δομικό στοιχείο $(A^9 \times M^1)_4(3, 3, 2, 1)$ έχει συνεχή τύπο υφής ($\omega=1$), καθώς έχουμε δύο παράλληλα εξελισσόμενες ηχητικές ροές ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.45](#), *Jacki Apple, Swan Lake, 1989, 15'11''-17'20''*).

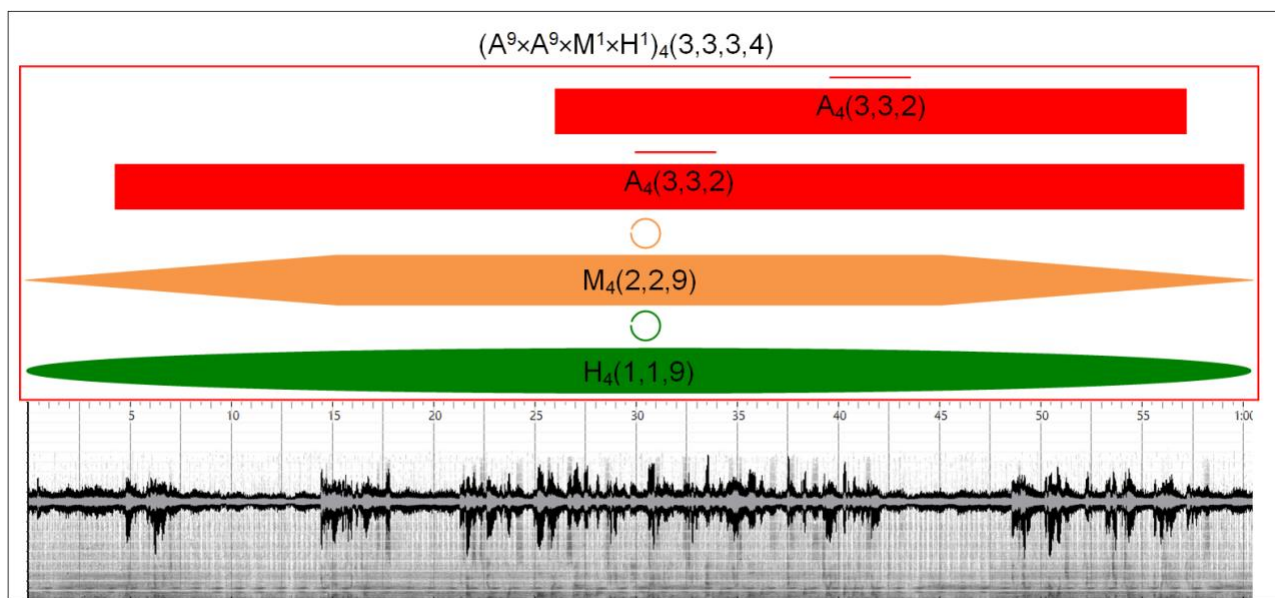
Στην ίδια κατηγορία, δηλαδή με $\omega = 1$, αναφέρουμε εδώ επίσης το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.6](#) (Gregory Whitehead, *Degenerates in Dreamland*, 1995, 0'00''-0'44''), στο οποίο οι επί μέρους ηχητικές ροές παρουσιάζουν έκδηλες μη γραμμικότητες, εκτός από τα ρυθμικά βήματα της ηχητικής ροής που ανήκει στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης. Έχουμε, δηλαδή, τις εξής ηχητικές ροές: $A_4(2, -1, 4)$, $M_4(2, -1, 4)$ και $H_4(2, 2, 2)$. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε τα εξής: (α) η μη σημασιολογική νοηματοδότηση της ανθρώπινης φωνής που οφείλεται

στην απουσία συντακτικού, μεταφράζεται σε μουσικογενή νοηματοδότηση εξ αιτίας των υπόλοιπων ταυτόχρονων ροών, δηλαδή τα χαρακτηριστικά ενός δομικού στοιχείου επηρεάζονται από τα ταυτόχρονα με αυτό άλλα δομικά στοιχεία, (β) είναι φανερή από την ανάλυση η κυριαρχία του μουσικογενούς παράγοντα. Ωστόσο, τον κυρίαρχο ρόλο φαίνεται να έχει η ηχοπλαισίωση, καθώς αυτή είναι η μόνη που έχει και μουσικό συντακτικό, άρα και γραμμικές αιτιακές σχέσεις (ρυθμική κανονικότητα). Εάν λάβουμε ως σημαντικότερο παράγοντα τις γραμμικές σχέσεις και το συντακτικό, τότε η ηχοπλαισίωση βρίσκεται στο προσκήνιο. Αν όμως εστιάσουμε μόνο στο επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τότε και οι τρεις διαστάσεις βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο πολλαπλότητας. Η ρυθμική κανονικότητα της ηχοπλαισίωσης μπορεί, επίσης, να εκληφθεί ως επαναληπτικότητα $H_4(2,2,8)$ και επομένως η διάσταση αυτή να περάσει στο υπόβαθρο. Εδώ θα κρατήσουμε την τελευταία εκδοχή. (γ) Παρά το γεγονός ότι εντοπίζουμε μη γραμμική κίνηση σε επί μέρους ροές, η σύνθετη ροή που προκύπτει έχει κάποιου είδους γραμμική κίνηση εξ αιτίας και της σαφούς ολοκλήρωσής της, με αποτέλεσμα να μπορούμε να της προσδώσουμε την τιμή $z = 2$. Ανακεφαλαιώνοντας, η σύνθετη ηχητική ροή του [Ηχητικού Παραδείγματος 10.6](#) θα έχει την ταυτότητα $(A^9 \times M^9 \times H^1)_4(2,2,2,1)$ (βλ. [Σχήμα 10.60](#)).



Σχήμα 10.60 Το σύνθετο δομικό στοιχείο $(A^9 \times M^9 \times H^1)_4(2,2,2,1)$ έχει συνεχή υφή ($\omega=1$), γιατί περιέχει τρεις παράλληλες ηχητικές ροές στο [Ηχητικό Παράδειγμα 10.6](#) (Gregory Whitehead, *Degenerates in Dreamland*, 1995, 0'00''-0'44'').

Το [Ηχητικό Παράδειγμα 10.43](#) (Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 11'50''-12'51'') είναι μια ενδεικτική περίπτωση του τύπου $\omega = 4$, καθώς σε αυτό συνυπάρχουν 4 ροές. Από τη μία πλευρά δύο «συνοδευτικές» και σχετικά επαναληπτικές, μια μουσική, το μουσικό υπόβαθρο $M_4(2,2,9)$, και μία ηχοπλαισίωσης, τα ρολόγια $H_4(1,1,9)$. Από την άλλη, υπάρχουν δύο άλλες ηχητικές ροές της μορφής $A_4(3,3,2)$, οι οποίες εξελίσσονται με σχετικά μεγάλες παύσεις μεταξύ των επί μέρους δομικών στοιχείων τους (*φράσεων*) και συμπλέκονται διασταυρούμενες. Το αποτέλεσμα είναι ότι κυριαρχεί το σημασιολογικό νόημα, λόγω της δυναμικής της μουσικής ροής και της επαναληπτικότητας της ηχοπλαισίωσης. Η επικράτηση αυτή οφείλεται, επίσης, και στο γεγονός της συμπαραδηλωτικής σχέσης που δημιουργείται μεταξύ της μουσικής, αλλά και της ηχοπλαισίωσης με το σημασιολογικό νόημα (ήχοι ρολογιών-ιστορίες με ρολόγια). Έτσι, καθώς οι δύο ροές της ανθρώπινης φωνής αποτελούν εναλλακτικές πορείες της ίδιας αφήγησης, το αποτέλεσμα είναι μια συνολική πολλαπλά κατευθυνόμενη γραμμικότητα ($z = 3$), δηλαδή $(A^9 \times A^9 \times M^1 \times H^1)_4(3,3,3,4)$ (βλ. [Σχήμα 10.61](#)).



Σχήμα 10.61 Το σύνθετο δομικό στοιχείο $(A^9 \times A^9 \times M^1 \times H^1)_4(3,3,3,4)$ έχει διασταυρούμενη υφή με «συνοδεία» ($\omega=4$) ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.43](#) (Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 11'50''-12'51'')).

Οι παραπάνω ενδεικτικές αναλύσεις μάς δείχνουν ότι πολλές φορές προκύπτουν εμπόδια, όταν πρέπει να επιλέξουμε τις τιμές που θα δώσουμε σε ένα σύνθετο δομικό στοιχείο, αλλά και θέματα προτεραιότητας όσον αφορά στην εξέταση των παραμέτρων αυτών. Εφ' όσον ο στόχος του συστήματος είναι να διαφωτίσει ως προς τις νοηματοδοτήσεις που παράγει το ραδιοφωνικό έργο, θα πρέπει γενικά να είμαστε ανοιχτοί σε πολλαπλές ερμηνείες και να έχουμε σαν γενική αρχή την ταυτόχρονη και πολύπλευρη εξέταση των δομικών στοιχείων. Με άλλα λόγια, θα πρέπει να εξετάζουμε όλες τις παραμέτρους μαζί και όχι χωριστά, όπως κάναμε ως τώρα καθαρά για λόγους παρουσίασης του συστήματος.

10.6 Ανακεφαλαίωση του συστήματος ανάλυσης

Στα Κεφάλαια 9 και 10 καθορίστηκαν μια σειρά από παράμετροι που συγκροτούν ένα σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου. Εδώ θα κάνουμε μια μικρή ανακεφαλαίωση αυτού του συστήματος, πριν προχωρήσουμε σε μια συνολική μεθοδολογία εφαρμογής του στο Κεφάλαιο 11. Η ανάλυση έγκειται ουσιαστικά σε τρία βήματα:

- ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων (αφηγηματική διάσταση, χρονικό ιεραρχικό επίπεδο).
- ταυτοποίηση των νοηματοδοτήσεων κάθε δομικού στοιχείου ή ενότητας δομικών στοιχείων (σημασιοδοτικότητα, τύπος συντακτικού).
- ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων, που μπορεί βέβαια να παράγουν νέα νοήματα στα ανώτερα χρονικά ιεραρχικά επίπεδα (γραμμικότητα, υφή, πολλαπλότητα).

10.6.1 Ταυτοποίηση δομικών στοιχείων

Η ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων είναι η διαδικασία εκείνη που σχετίζεται περισσότερο με την πλευρά του Ήχου στο μοντέλο συσχετισμού Ήχου, Αφηγηματικής Οργάνωσης και Νοήματος ([βλ. Κεφ. 9, σελ. 211](#)). Ωστόσο, καθώς προϋπάρχει ο κώδικας του συμβατικού ραδιοφώνου, οι φαινομενικά απλές αυτές ταυτοποιήσεις ηχητικού υλικού και χρονικής κλίμακας έχουν και αφηγηματικές/νοηματοδοτικές επιπτώσεις στην ανάλυση.

10.6.1.1 Αφηγηματικές διαστάσεις

Σαν πρώτο βήμα στη διαδικασία της ανάλυσης ενός ραδιοφωνικού έργου, είναι σημαντική η ταυτοποίηση της αφηγηματικής διάστασης ενός δομικού στοιχείου ή μιας ηχητικής ακολουθίας, δηλαδή η τοποθέτησή του σε μια από τις τρεις διαστάσεις που έχουν, στο πλαίσιο του συμβατικού ραδιοφωνικού κώδικα, συγκεκριμένες

αφηγηματικές λειτουργίες. Από το συμβατικό ραδιόφωνο έχουμε στη διάθεσή μας ένα σύστημα τριών διαφορετικών και διακριτών ηχητικών συστατικών που συνθέτουν ένα ραδιοφωνικό πρόγραμμα, δηλαδή το λόγο τη μουσική και όλους τους άλλους ήχους (*ηχοπλαισίωση*) που ιδιαίτερα στο κλασικό ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύσσονται με καλλιτεχνικό στόχο. Στο σύστημα της ανάλυσής μας για τη ραδιοφωνική τέχνη ορίσαμε ως επεκτάσεις τους τρεις αντίστοιχες αφηγηματικές διαστάσεις: την ανθρώπινη φωνή, τη μουσική και την ηχοπλαισίωση. Κατά την ανάλυση, έχει μεγάλη σημασία η ταυτοποίηση της αφηγηματικής διάστασης ενός δομικού στοιχείου διότι η πληροφορία αυτή αυτομάτως του προσδίδει τη συγκεκριμένη αφηγηματική δυνατότητα που σχετίζεται με τα πρότυπα ακρόασης και τις προσδοκίες του ακροατή (βλ. [υποκεφάλαιο 9.2](#)).

10.6.1.2 Χρονικά ιεραρχικά επίπεδα

Κάθε μια διάσταση όμως έχει και το δικό της σημειολογικό σύστημα, το οποίο ομαδοποιεί το ηχητικό υλικό σε δομικά στοιχεία. Αυτό γίνεται με όρους ακρόασης και ακουστικής μνήμης. Η επιλογή του διαχωρισμού του ακροάματος σε ιεραρχικές κατηγοριοποιήσεις βασισμένες στις διάρκειες των ηχητικών ενοτήτων, όπως γίνονται αυτές αντιληπτές στον ακροατή, είναι μια δύσκολη διαδικασία. Πρόκειται για μια διαδικασία αναλυτικής διάκρισης των ηχητικών ενοτήτων σε επίπεδα διαρκειών, από την πιο σύντομη έως την πιο μεγάλη, όπου κάθε ενότητα σε κάποιο επίπεδο είναι αποτέλεσμα της αντιληπτικής ομαδοποίησης δομικών στοιχείων του αμέσως χαμηλότερου. Έτσι, δομικά στοιχεία του πιο χαμηλού επιπέδου, τα πιο σύντομα σε διάρκεια που ονομάσαμε *ηχητικά στοιχεία*, δημιουργούν τα δομικά στοιχεία του επόμενου επιπέδου, δηλαδή τις *μικροομάδες*, που με τη σειρά τους δημιουργούν τις ομαδοποιήσεις που ονομάσαμε *φράσεις*, δημιουργώντας και τα επόμενα επίπεδα χρονικής ιεράρχησης, των μεγαλύτερων διαρκειών, που είναι οι *περίοδοι*, τα *τμήματα*, και οι *κινήσεις*.

Οι ομαδοποιήσεις στα επίπεδα των μικρών χρονικών διαρκειών εξαρτώνται από *επαγωγικές* (bottom-up) αντιληπτικές διαδικασίες, δηλαδή στο επίπεδο της βραχύχρονης μνήμης που δεν εμπλέκει τη μάθηση. Πρόκειται για διαδικασίες που ξεκινούν από το αισθητηριακό ερέθισμα προς τη γνωσιακή κατασκευή, δηλαδή από το ειδικό προς το γενικό. Οι ομαδοποιήσεις στα επίπεδα των μεγαλύτερων χρονικών διαρκειών συμβαίνουν στη μακροπρόθεσμη μνήμη και εξαρτώνται περισσότερο από τη μάθηση και άλλους υποκειμενικούς παράγοντες, δηλαδή πρόκειται για *παραγωγικές* διαδικασίες (top-down), καθώς έχουν μια κατεύθυνση από την αντίληψη προς την κατανόηση, δηλαδή από το γενικό προς το ειδικό. Οι παραπάνω διαφορές στην ομαδοποίηση των δομικών στοιχείων ανά *ιεραρχικό επίπεδο* έχουν σημασία στο πώς τελικά, βιώνοντας ο ακροατής το έργο ραδιοφωνικής τέχνης στην πολυπλοκότητά του, διαμορφώνει (ή δεν διαμορφώνει) αφηγηματικές σχέσεις.

Τα *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα* έχουν, επίσης, συγκεκριμένες νοηματοδοτικές/αφηγηματικές *δυνατότητες* (*affordances*), καθώς άλλο αφηγηματικό νόημα μπορεί να προκύψει από μία λέξη, άλλο από μια ολόκληρη παράγραφο. Ωστόσο, αυτές οι *δυνατότητες* του ηχητικού υλικού, που στο *τυποποιημένο* ραδιόφωνο (format radio) είναι περιορισμένες (βλ. [υποκεφάλαιο 10.2](#)), στη ραδιοφωνική τέχνη πολλαπλασιάζονται χωρίς περιορισμούς δημιουργώντας τις νέες αυτές απαιτήσεις ερμηνείας που καλούν τον ακροατή να είναι εναργής στα πολλά επίπεδα της οργάνωσης και εξέλιξης ενός ραδιοφωνικού έργου.

10.6.2 Ταυτοποίηση νοηματοδοτήσεων

Η ταυτοποίηση νοηματοδοτήσεων είναι μια διαδικασία που εστιάζει στην αφηγηματική οργάνωση καθεαυτή, δηλαδή στους αντιληπτούς συσχετισμούς των ηχητικών δομικών στοιχείων και των συνειρμικών τους προεκτάσεων που δημιουργούν νόημα. Η διαδικασία αυτή είναι επίσης πολύπλοκη, όπως και η διάκριση της χρονικής οργάνωσης σε *ιεραρχικά επίπεδα*, δηλαδή είναι επίσης μια πολυεπίπεδη διαδικασία. Εδώ διακρίναμε μέχρι τώρα δύο τρόπους κατηγοριοποίησης των μηχανισμών οργάνωσης, τον *σημασιοδοτικό* και τον *συντακτικό*. Στη συνέχεια (βλ. 10.6.3) θα αναφερθούμε και σε έναν ακόμα, τον «πραγματολογικό», αυτόν δηλαδή που έχει να κάνει με το ηχητικό περιβάλλον, με βάση ένα μοντέλο που αναπτύσσει ο Truax (όπου κάνει διάκριση μεταξύ «ηχητικών» (sonic), «συντακτικών» (syntactic), «σημασιολογικών» (semantic) και «πραγματολογικών» (pragmatic) στοιχείων στην ακουστική επικοινωνία, βλ. Truax 1984: 48).¹⁰⁵

¹⁰⁵ Τη διάκριση αυτή την έχει υιοθετήσει ο Truax από τις σημειολογικές θεωρίες του Morris και συγκεκριμένα από το Morris, C.W. (1938). *Foundations of the Theory of Signs, International Encyclopedia of Unified Science*. Vol.1, No.2. Chicago: University of Chicago Press και το Morris, C.W. (1955). *Signs, Language, and Behavior*. New York: Braziller.

10.6.2.1 Επίπεδα σημασιοδοτικότητας

Ορίσαμε την παράμετρο της *σημασιοδοτικότητας* αντλώντας από τη θεωρία του Barry Truax, και κατηγοριοποιώντας αναλόγως τις διαφορετικές διαδικασίες ηχητικής κατανόησης που προκύπτουν από διαφορετικά συστήματα επικοινωνίας, δηλαδή τον προφορικό λόγο, τη μουσική και τον ήχο του περιβάλλοντος (βλ. Truax 1984: 45).

Ορίσαμε, βασισμένοι στον Michel Chion, τέσσερα *επίπεδα σημασιοδοτικότητας* σε μια ιεράρχηση με βάση τις σχέσεις σημαινόντων-σημαινομένων. Τα επίπεδα αυτά είναι το *σημασιολογικό*, το *μουσικογενές*, το *αναφορικό* και το *αναγωγικό*. Όπως είδαμε, το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* δεν είναι συνδεδεμένο αποκλειστικά με μία *αφηγηματική διάσταση* και αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ραδιοφωνικής τέχνης. Για παράδειγμα, μπορούμε ηχητικά δομικά στοιχεία στη *διάσταση ανθρώπινη φωνή* (π.χ. ένα ηχητικό απόσπασμα σε μια γλώσσα άγνωστη) να μη γίνονται αντιληπτά ως ομιλία προς κατανόηση (*σημασιολογικό επίπεδο*) αλλά ως *ηχητικά γεγονότα* ή *ηχητικά αντικείμενα* (π.χ. στο *αναφορικό* ή στο *αναγωγικό επίπεδο*). Συνεπώς η *αφηγηματική διάσταση* και το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* είναι δύο ανεξάρτητες παράμετροι ([βλ. υποκεφάλαιο 9.3](#)).

10.6.2.2 Τύποι συντακτικού

Μια επιπλέον παράμετρος, η οποία είναι ανεξάρτητη τόσο από την *αφηγηματική διάσταση*, όσο και από το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, είναι ο *τύπος συντακτικού*. Ως *συντακτικό* ορίσαμε το σύνολο των κανόνων που διέπουν την οργάνωση -ή στους οποίους στηρίζεται η οργάνωση- ενός δομικού στοιχείου ή ακολουθίας.

Βάσει αυτού του ορισμού μπορέσαμε να διακρίνουμε τέσσερις συν έναν *τύπος συντακτικού* δηλαδή το *σημασιολογικό*, το *μουσικό*, το *αναφορικό*, το *αναγωγικό* και ένα συμπληρωματικό -*απουσία συντακτικού*- που χρησιμοποιούμε όταν κάποιο δομικό στοιχείο δεν είναι δυνατόν να ταυτοποιηθεί ως προς τις παραπάνω κατηγορίες *συντακτικού*. Για την ανεξαρτησία των παραμέτρων αναφέρουμε εδώ ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα, το έργο *Ursonate* του Kurt Schwitters ([Ηχητικό Παράδειγμα 10.33](#), [Σχήμα 10.36](#)). Το έργο αυτό επιτελείται στην *αφηγηματική διάσταση: ανθρώπινη φωνή*, τοποθετείται όμως στο *επίπεδο σημασιοδοτικότητας: αναγωγικό* ενώ το ηχητικό του υλικό είναι οργανωμένο με *συντακτικό: μουσικό* ([βλ. υποκεφάλαιο 10.3](#)).

10.6.3 Ταυτοποίηση σχέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων

Εμβαθύνοντας τη μελέτη του ραδιοφωνικού έργου προχωράμε σε μια ακόμα λεπτομερέστερη ανάλυσή του, με τον ορισμό μιας νέα ομάδας παραμέτρων που περιγράφουν το πλαίσιο αναφοράς, το οποίο δημιουργούν, και μέσα στο οποίο λειτουργούν, τα δομικά στοιχεία ενός ραδιοφωνικού έργου. Με άλλα λόγια, εξετάζουμε τις νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τις σχέσεις μεταξύ τους. Αυτή η νοηματοδότηση μπορεί να γίνει σε πολλά επίπεδα (τάξεις νοηματοδότησης) ταυτόχρονα. Με αφετηρία τις έννοιες της καταδήλωσης και της συμπαράδηλωσης, δηλαδή της μετωνυμίας (συνεκδοχής) και της μεταφοράς, καθορίζουμε τρεις επί πλέον παραμέτρους τη *γραμμικότητα*, την *πολλαπλότητα* και την *υφή*. Η πρώτη εξετάζει τις νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τις σχέσεις επαλληλίας των ηχητικών δομικών στοιχείων, δηλαδή τις σχέσεις τους με βάση τη διαδοχική τους διάταξη στο χρόνο. Η δεύτερη και η τρίτη εξετάζουν τις νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από την ταυτόχρονη ανάπτυξη των ηχητικών δομικών στοιχείων στο ίδιο χρονικό διάστημα, δηλαδή τις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ τους από την υπέρθεσή τους (βλ. ενότητες [10.4](#) και [10.5](#)).

10.6.3.1 Σχέσεις διαδοχής

Η εξέταση των σχέσεων της *γραμμικότητας* των ηχητικών δομικών στοιχείων αναλύεται περισσότερο με την εισαγωγή ακόμα τριών εννοιών, που είναι η *αιτιότητα*, η *κατευθυντικότητα* και η *κίνηση*. Η *αιτιότητα* περιγράφει τη δυνατότητα ερμηνείας των δομικών στοιχείων στο πλαίσιο κάποιων γνωστών νοηματοδοτικών συστημάτων, η *κατευθυντικότητα* περιγράφει τη δυνατότητα ερμηνείας του ηχητικού υλικού ως κινούμενο προς κάποια αναμενόμενη ολοκλήρωση, έναν τελικό στόχο και τέλος, το *είδος κίνησης*, ή απλά *κίνηση*, περιγράφει το βαθμό συνέχειας ή τον τύπο συνέχειας της εξέλιξής του ([βλ. υποκεφάλαιο 10.4](#)).

10.6.3.2 Ταυτόχρονες σχέσεις

Οι σχέσεις υπέρθεσης, δηλαδή αυτές που έχουν να κάνουν με τη διαστρωμάτωση των ηχητικών δομικών στοιχείων (και γενικότερα των ηχητικών ροών) περιγράφονται στο σύστημα ανάλυσης με τη βοήθεια των παραμέτρων *πολλαπλότητα* και *υφή*.

Η *πολλαπλότητα* περιγράφει το ρόλο των ηχητικών δομικών στοιχείων ή των ηχητικών ροών ως προς την αντιληπτική προτεραιότητά τους, δηλαδή την τοποθέτησή τους στο *προσκήνιο* ή το *υπόβαθρο*. Η τοποθέτηση τους αυτή είναι ουσιαστική για την δημιουργία αιτιακών σχέσεων και πιθανών συνδέσεων τους. Τέλος, η *υφή* περιγράφει την εσωτερική οργάνωση ενός συνόλου υπερτιθέμενων ηχητικών ροών ανάλογα με τους διάφορους τρόπους συνέχειας ή επανάληψης της καθεμιάς ([βλ. υποκεφάλαιο 10.5](#)).

10.6.4 Όλο το σύστημα της ανάλυσης συνοπτικά

Η ραδιοφωνική τέχνη είναι μια από τις διαδρομές εξέλιξης του δημιουργικού προβληματισμού που αναπτύσσεται στο πεδίο της μουσικής και στη συνέχεια των ηχητικών τεχνών σε συνδυασμό με τις νέες τεχνολογίες κυρίως από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και μετά. Ενσωματώνει τη συνύπαρξη διάφορων καλλιτεχνικών μορφών που προέρχονται από διαφορετικές αφετηρίες όπως η λογοτεχνία, οι παραστατικές τέχνες, η μουσική, οι ηχητικές τέχνες, όπως αυτές αναπτύσσονται στη βάση των -παραδοσιακών και των σύγχρονων- τεχνολογιών της ραδιοφωνικής εκπομπής. Τα έργα που δημιουργούνται στο πλαίσιο αυτό επομένως εκ των πραγμάτων είναι σύμπλοκα διαφόρων τύπων νοηματικής οργάνωσης και τύπων έκφρασής της. Απαιτούν επομένως μια σύνθετη προσέγγιση για τη «κατανόησή» τους και των προσεγγίσεων ερμηνείας των νοηματοδοτήσεών τους. Έτσι, ο ακροατής, καλούμενος να ανακαλύψει τις διόδους προς αυτήν την κατεύθυνση βρίσκεται μπροστά σε μια διαδικασία επιλογής του τρόπου αντίληψης του ραδιοφωνικού έργου, που ακροάται σαν μια ενιαία ολότητα, όπου, ωστόσο, μπορεί (και πρέπει) να ανακαλύψει διακριτές ηχητικές ενότητες διαφορετικών τύπων. Άλλες από αυτές είναι αναγνωρίσιμες άλλες όχι. Άλλες μπορεί να φέρουν πολλαπλές νοηματοδοτήσεις άλλες απλούστερες. Άλλες, όπως μια φωνή που αφηγείται στη γλώσσα του, μπορούν να κατευθύνουν σε μια εύκολη κατανόηση, ενώ άλλες, όπως μια διαδοχή επεξεργασμένων μη αναγνωρίσιμων ήχων, να προκαλούν απορία. Η ανταποκρίσεις αυτές του ακροατή εξαρτώνται από ένα πολύπλοκο και πολυπαραγοντικό δίκτυο κριτηρίων που πολώνουν την ακροαματική διαδικασία και επιτρέπουν μια βαθμωτή διείσδυση στο ακρόαμα που συνεπάγεται μια αντίστοιχα μικρότερη ή μεγαλύτερη νοηματική σχέση με το περιεχόμενό του και, εν τέλει, ένα αντίστοιχο αισθητικό αποτέλεσμα. Με άλλα λόγια, η ακρόαση και κατανόηση του ραδιοφωνικού έργου είναι μια συνεχής διαδικασία αποκωδικοποίησης, που είναι αποτέλεσμα της υποκειμενικής συγκρότησης του ακροατή αλλά και της εξελισσόμενης εμπειρίας του γενικότερα, αλλά και ως ακροατή ραδιοφωνικών έργων ειδικότερα.

Με δεδομένο λοιπόν ότι το ραδιοφωνικό έργο είναι μια τόσο πολύπλοκη και πολύσημη ηχητική οργάνωση, η διαδικασία της ανάλυσής της δεν μπορεί να είναι λιγότερο πολύπλοκη. Έτσι προέκυψε το σύστημα ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης που παρουσιάσαμε σε αυτό και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το σύστημα αυτό ωστόσο μπορεί να προσεγγιστεί βαθμιαία σαν συνάρτηση της σημασίας και της λειτουργικότητας του ηχητικού υλικού. Συνοψίζοντας λοιπόν, η πιο αδρομερής ανάλυση του ηχητικού υλικού ενός ραδιοφωνικού έργου αφορά στην αναγνώριση των *διαστάσεων* του. Η προσέγγιση αυτή, ακόμα και στο πρώτο αυτό στάδιο, ενώ είναι θέμα χωρίς σημαντικές απαιτήσεις για το συμβατικό ραδιόφωνο αλλά και για το τυπικό ραδιοφωνικό θέατρο, μπορεί να είναι πολλές φορές για τη ραδιοφωνική τέχνη πολύ πέρα από το αυτονόητο. Η εξέταση ωστόσο των στοιχείων του ραδιοφωνικού έργου που ήδη ξεκινάει με τη δυσκολία αυτή, συνεχίζεται στο επόμενο ζήτημα που σχετίζεται με την αναζήτηση των ηχητικών συστατικών του έργου και των ομαδοποιήσεών του υποδεικνύοντας την ανάγκη κατηγοριοποίησής τους σε *χρονικά ιεραρχικά επίπεδα*. Η επόμενη φάση ανάλυσης αρχίζει να εισχωρεί βαθύτερα κλιμακώνοντας την εξέταση του έργου σε μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Έχοντας διακρίνει ήδη τα ηχητικά δομικά στοιχεία του έργου εξετάζουμε κατ' αρχάς τι τύπου νοηματοδοτήσεις μεταφέρουν, και εδώ η εξέταση αυτή συστηματοποιείται με τον ορισμό των *επιπέδων σημασιοδοτικότητας*. Στη συνέχεια παρατηρούμε εάν και κατά πόσο οι νοηματοδοτήσεις αυτές είναι αποτέλεσμα μιας συστηματικής οργάνωσης των ηχητικών δομικών στοιχείων, ορίζοντας τους *τύπους συντακτικού*. Αν και η ανάλυση μέχρι αυτό το σημείο μπορεί να εξηγήσει τον χαρακτήρα ενός έργου και το περιεχόμενό του σε μεγάλο βαθμό, είναι φυσικό να παραμένουν κάποιες δομές ακόμα που να διατηρούν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την αμφισημία τους. Η πρόκληση για μεγαλύτερη ακρίβεια, δημιουργεί έναν ακόμη κύκλο αναλυτικής προσπάθειας που εξετάζει τώρα τις διατάξεις του ηχητικού υλικού και αν αυτές οι διατάξεις, χρονική διαδοχή ή ταυτόχρονη ανάπτυξη, μπορούν να συνεισφέρουν στη νοηματική ερμηνεία του έργου. Έτσι ορίστηκε η *γραμμακότητα* που

κατηγοριοποιεί τις διατάξεις του ηχητικού υλικού ως διαδοχικές χρονικές ακολουθίες ενώ για τις επαλληλίες του ορίστηκαν η *πολλαπλότητα*, για το χαρακτηρισμό της αντιληπτικής προτεραιότητας, και η *υφή*, για το χαρακτηρισμό του τύπου της επαλληλίας.

Το όλο σύστημα της ανάλυσης που περιγράψαμε παραπάνω παρουσιάζεται συνοπτικά σε ένα πίνακα - υπόμνημα που παραθέτουμε στο Παράρτημα II.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα μας απασχολήσει η εφαρμογή στην «πράξη» αυτού του συστήματος ανάλυσης, όπου οι παραπάνω παράμετροι θα αξιοποιηθούν συνδυαστικά ως μια συνολική μέθοδος ανάλυσης έργων ραδιοφωνικής τέχνης.

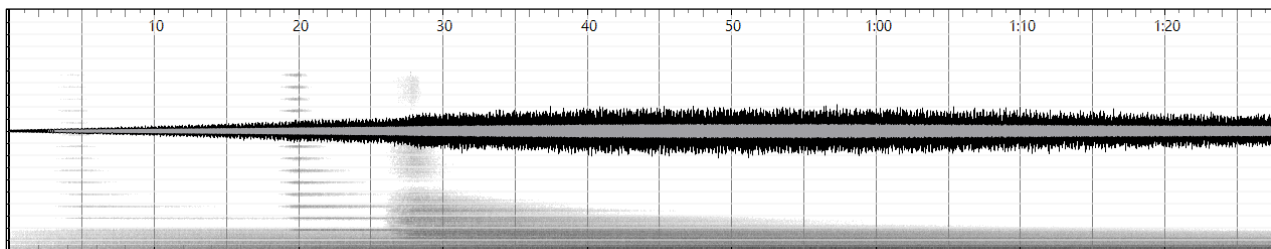
10.7 Ασκήσεις ανάλυσης

Να κάνετε τις παρακάτω ασκήσεις ανάλυσης δομικών στοιχείων από ραδιοφωνικά έργα. Η ανάλυση στηρίζεται σε όλες τις παραμέτρους όπως περιγράφηκαν στα Κεφάλαια 9 και 10.

10.7.1 Άσκηση 1

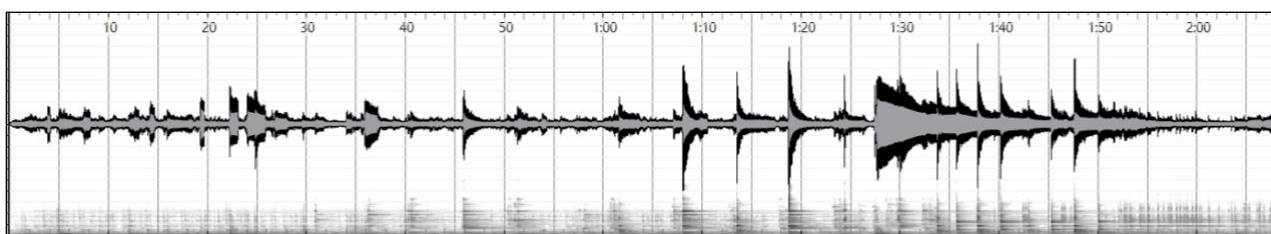
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και λειτουργώντας ως ακροατές να βρείτε την *αφηγηματική διάσταση*, το *χρονικό ιεραρχικό επίπεδο*, το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και τον *τύπο συντακτικού* τους. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε το σχήμα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τον πίνακα 10.2, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Κάθε ηχητικό παράδειγμα είναι ένα δομικό στοιχείο.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.46](#) (band klo, *local vs.global and Space Bar Fragments*, 2006, Radia Show 056, 0'41''-2'09'').



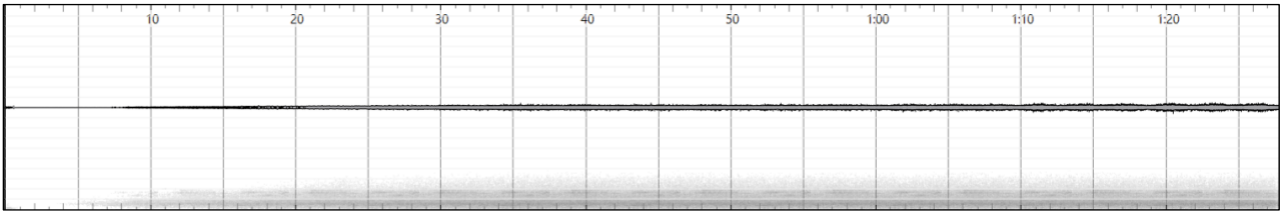
Εικόνα 10.1 Ηχητικό Παράδειγμα 10.46.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.47](#) (Sebastian Sequoiah-Grayson, *Barangaroo*, 2020, Radia Show 772, 0'27''-2'35'').



Εικόνα 10.2 Ηχητικό Παράδειγμα 10.47.

- 3) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.48](#) (Dimitar Dodovski, *the nocturnal state of the city*, 2010, Radia Show 256, 0'31''-1'59'').

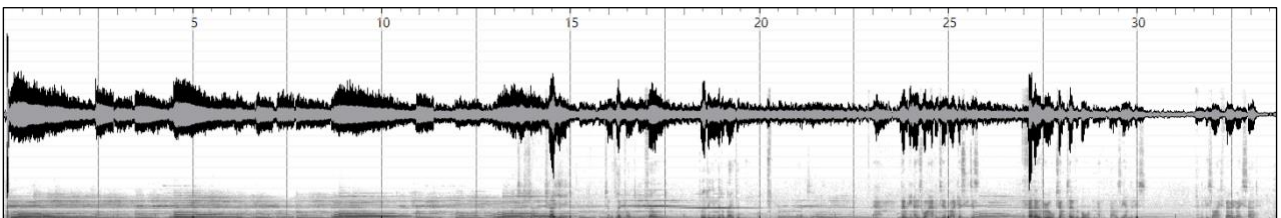


Εικόνα 10.3 Ηχητικό Παράδειγμα 10.48.

10.7.2 Άσκηση 2

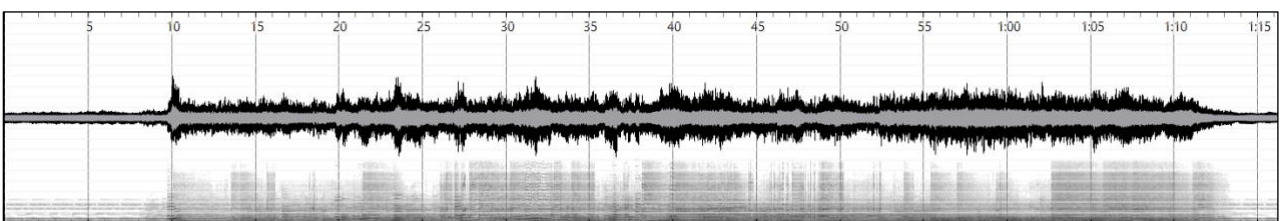
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και λειτουργώντας ως ακροατές να βρείτε την αφηγηματική διάσταση, το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, το επίπεδο σημασιοδοτικότητας και τον τύπο συντακτικού των δομικών στοιχείων τους. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε τα σχήματα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τον πίνακα 10.2, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Σε κάθε ηχητικό παράδειγμα δίνεται σε παρένθεση το πλήθος των δομικών στοιχείων.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.49](#) (Lucinda Guy, *Small Journeys Long Distance*, 2010, Radia Show 252, 22'53''-23'27'', 2 δομικά στοιχεία)



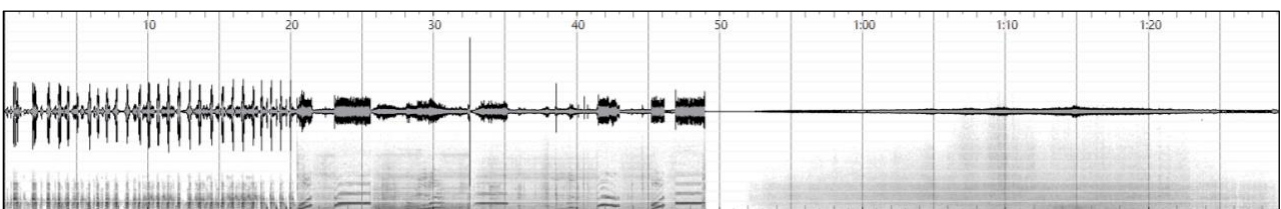
Εικόνα 10.4 Ηχητικό Παράδειγμα 10.49.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.50](#) (CFRC volunteers, *A Minute in the Life of a CFRC volunteer*, 2010, Radia Show 261, 6'55''-8'11'', 2 δομικά στοιχεία)



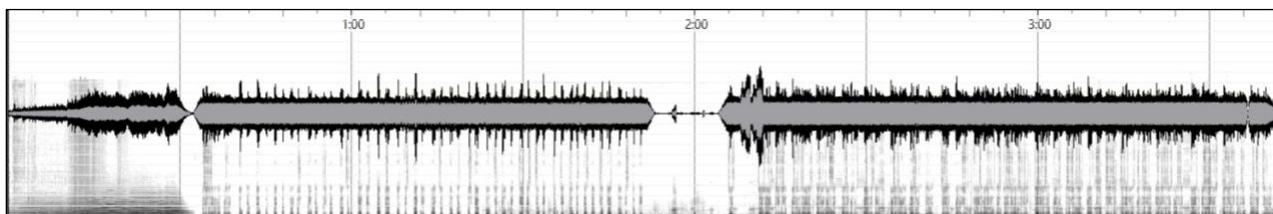
Εικόνα 10.5 Ηχητικό Παράδειγμα 10.50.

- 3) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.51](#) (Pierre Yves Macé, *Miniatures*, 2010, Radia Show 263, 0'31''-2'03'', 3 δομικά στοιχεία)



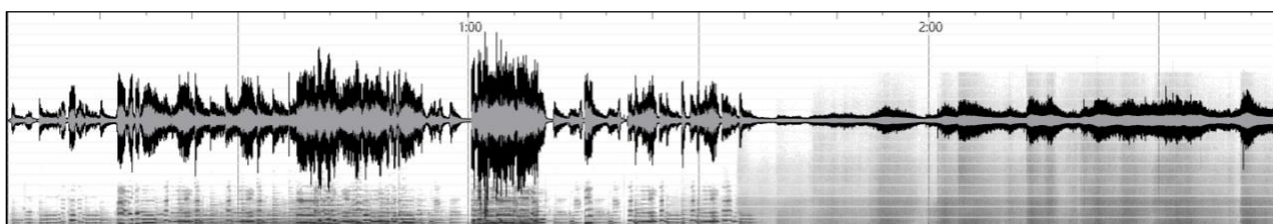
Εικόνα 10.6 Ηχητικό Παράδειγμα 10.51.

- 4) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.52](#) (Patrick Hartigan, *The Village is Quiet*, 2010, Radia Show 260, 1'57''-5'40'', 5 δομικά στοιχεία)



Εικόνα 10.7 Ηχητικό Παράδειγμα 10.52.

- 5) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.53](#) (Pierre Yves Macé, *Miniatures*, 2010, Radia Show 263, 6'45''-9'30'', 3 δομικά στοιχεία)

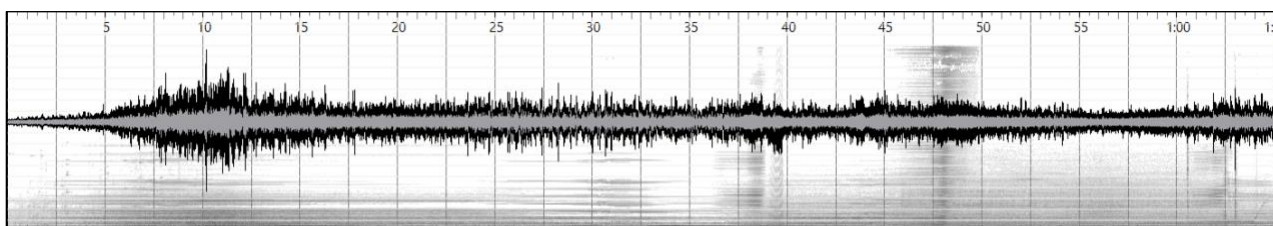


Εικόνα 10.8 Ηχητικό Παράδειγμα 10.53.

10.7.3 Άσκηση 3

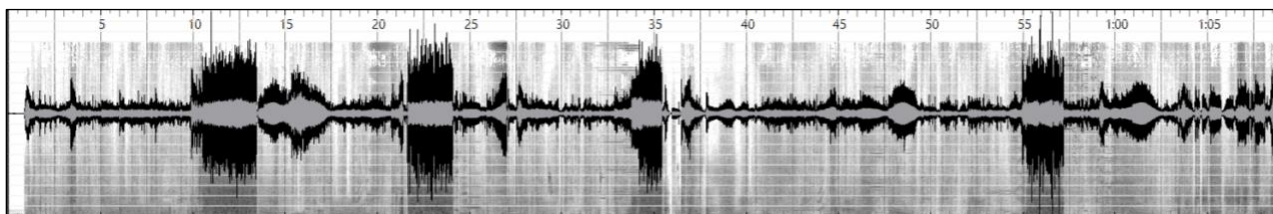
Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και λειτουργώντας ως ακροατές να βρείτε την αφηγηματική διάσταση, το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο, το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τον τύπο συντακτικού και τον τύπο γραμμικότητας των δομικών στοιχείων τους. Στη συνέχεια να κατασκευάσετε τα σχήματα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τους πίνακες 10.2 και 10.8, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Σε κάθε ηχητικό παράδειγμα δίνεται σε παρένθεση το πλήθος των δομικών στοιχείων.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.54](#) (Pierre Yves Macé, *Miniatures*, 2010, Radia Show 263, 16'30''-17'35'', 1 δομικό στοιχείο)



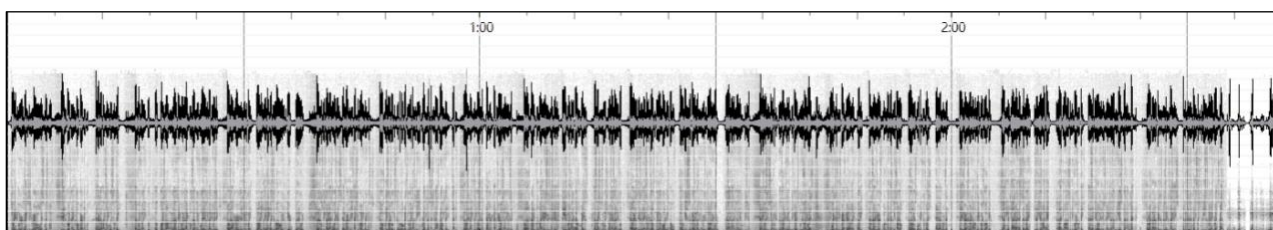
Εικόνα 10.9 Ηχητικό Παράδειγμα 10.54.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.55](#) (Pierre Yves Macé, *Miniatures*, 2010, Radia Show 263, 22'45''-23'52'', 2 δομικά στοιχεία)



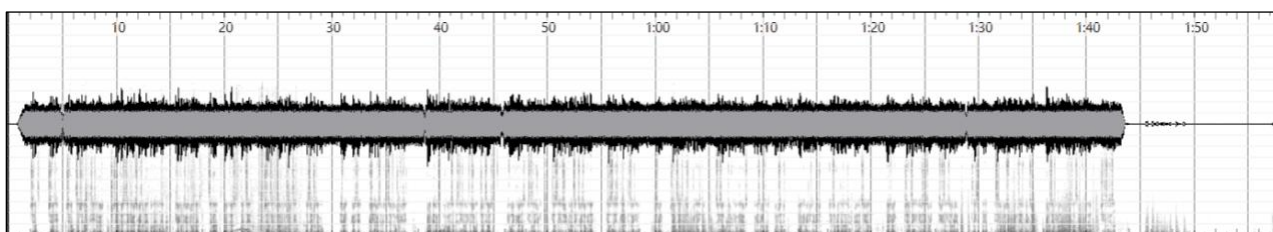
Εικόνα 10.10 Ηχητικό Παράδειγμα 10.55.

- 3) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.56](#) (Wave Farm, *William Burroughs and Body Broadcasting*, 2014, Radia Show 501, 3'30''-6'11'', 2 δομικά στοιχεία)



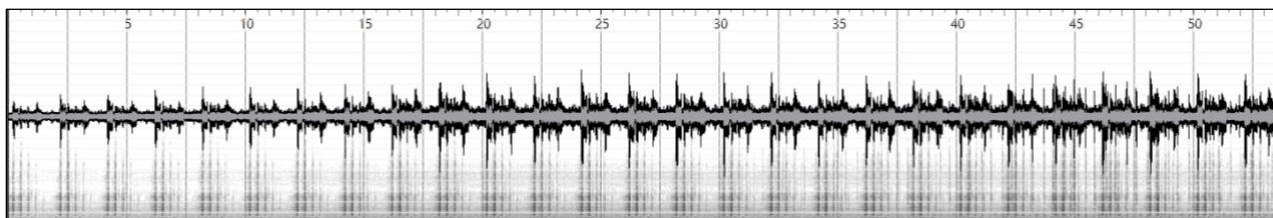
Εικόνα 10.11 Ηχητικό Παράδειγμα 10.56.

- 4) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.57](#) (Patrick Hartigan, *The Village is Quiet*, 2010, Radia Show 260, 5'47''-7'45'', 2 δομικά στοιχεία)



Εικόνα 10.12 Ηχητικό Παράδειγμα 10.57.

- 5) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.58](#) (Radio Cult, *From Radio Cult*, 2006, Radia Show 059, 01'00''-01'54'', 2 δομικά στοιχεία)



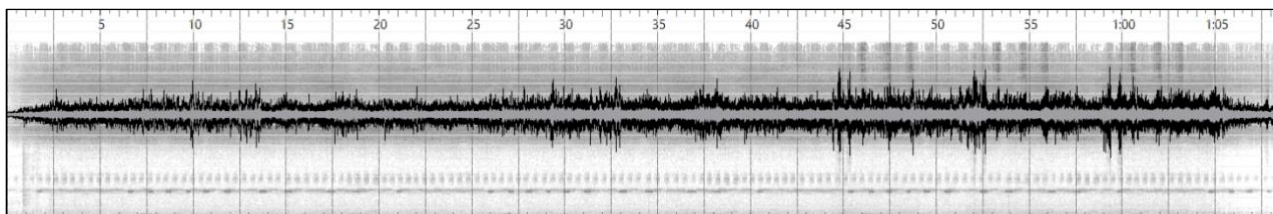
Εικόνα 10.13 Ηχητικό Παράδειγμα 10.58.

10.7.4 Άσκηση 4

Ακούστε προσεκτικά τα παρακάτω ηχητικά παραδείγματα και λειτουργώντας ως ακροατές να βρείτε τις ομαδοποιήσεις που προκύπτουν από τις ταυτόχρονες σχέσεις των επί μέρους δομικών στοιχείων στο χρονικό ιεραρχικό επίπεδο που σας δίνεται. Στη συνέχεια να ορίσετε: α) τα επί μέρους δομικά στοιχεία με όλες τους τις παραμέτρους και β) την ταυτοποίηση της ομαδοποίησης, ως σύνθετου δομικού στοιχείου. Στη συνέχεια να

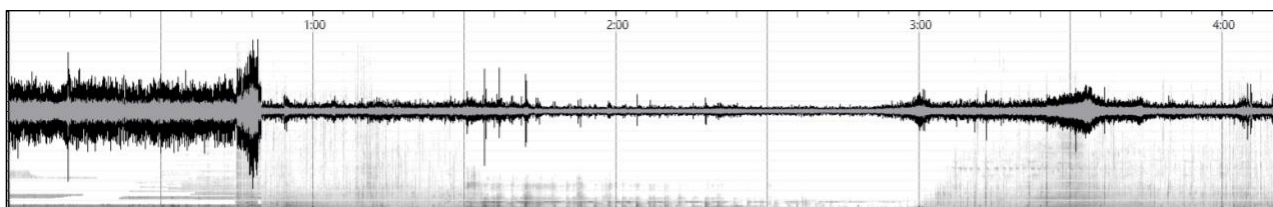
κατασκευάσετε τα σχήματα πάνω στη δοσμένη κυματομορφή, σύμφωνα με τους πίνακες 10.2 και 10.8, αντιγράφοντας την εικόνα της κυματομορφής σε ένα αρχείο επεξεργασίας εικόνας ή κειμένου. Σε κάθε ηχητικό παράδειγμα δίνεται σε παρένθεση το χρονικό ιεραρχικό επίπεδο της ομαδοποίησης.

- 1) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.59](#) (Radio Papesse, *Benjamin. Sounds along the tramway*, 2019, Radia Show 758, 17'19''-18'28'', χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₄)



Εικόνα 10.14 Ηχητικό Παράδειγμα 10.59.

- 2) [Ηχητικό Παράδειγμα 10.60](#) (Painè Cuadrelli, *Ritmi di Milano*, 2010, Radia Show 262, 15'45''-19'57'', χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₅)



Εικόνα 10.15 Ηχητικό Παράδειγμα 10.60.

Ασκήσεις σύνθεσης

Να συνθέσετε σύντομα ραδιοφωνικά έργα αξιοποιώντας όλες τις παραμέτρους του συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς και τις γνώσεις και εμπειρίες σας από τον ιστορικό κορμό της ραδιοφωνικής τέχνης που παρουσιάστηκε στα Κεφάλαια 3 ως 8.

Άσκηση 1

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο που να απαρτίζεται από δομικά στοιχεία με στατική και επαναληπτική γραμμικότητα.

Άσκηση 2

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο, το οποίο θα βασίζεται σε μιμητικό ή αναγωγικό συντακτικό σε όλες τις αφηγηματικές διαστάσεις.

Άσκηση 3

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο, στο οποίο τα αναφορικά και αναγωγικά στοιχεία θα είναι μη γραμμικά ($z = 4$), θα υπάρχουν όμως άλλα σημασιολογικά ή μουσικογενή με γραμμικές σχέσεις ($z = 1, 2$ ή 3).

Άσκηση 4

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο με εναλλασσόμενη υφή.

Άσκηση 5

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο, στο οποίο οι *ηχητικές ροές* θα μπαίνουν σταδιακά, διαμορφώνοντας μια ολοένα και πιο πυκνή *υφή*. Εργαστείτε ιδιαίτερα στις (μεταβαλλόμενες) σχέσεις *προσκηνίου-υπόβαθρου* μεταξύ αυτών των *ηχητικών ροών*.

Άσκηση 6

Να συνθέσετε ένα σύντομο έργο με *διασταυρούμενη υφή*, με ή χωρίς «*συνοδεία*».

Άσκηση 7

Να συνθέσετε ένα έργο με δύο μέρη, τα οποία θα διαχωρίζονται από αλλαγές στις παραμέτρους τους.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Adkins, Matthew. (2009). [The Application of Memetic Analysis to Electroacoustic Music. *Sonic Ideas* 1\(2\): 34-41.](#)
- Andean, James. (2016). Narrative Modes in Acousmatic Music. *Organised Sound* 21(3): 192-203.
- Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. Μτφρ. Lavers, Annette. New York: The Noonday Press.
- Barthes, Roland. (1988). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Μτφρ: Σπανός, Γιάννης. Αθήνα: Πλέθρον.
- Basanta, Adam. (2010). Syntax as Sign: The Use of Ecological Models within a Semiotic Approach to Electroacoustic Composition. *Organised Sound* 15 (2): 125-132.
- Berland, Jody. (1990). Radio Space and Industrial Time: Music Formats, Local Narratives and Technological Mediation. *Popular Music* 9 (2): 179-192.
- Berland, Jody. (1993). Contradicting Media: Toward a Political Phenomenology of Listening. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Bernaerts, Lars. (2016). Voice and Sound in the Anti-Narrative Radio Play. Στο Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Bregman, Albert S. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge/MA: The MIT Press.
- Chion, Michel. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Μτφρ. Gorbman, Claudia. New York: Columbia University Press.
- Clarke, Eric F. (1987). Levels of Structure in the Organization of Musical Time. *Contemporary Music Review* 2(1): 211-238.
- Crisell, Andrew. (1994). *Understanding Radio*. London: Routledge.
- Crouzet, Olivier. (2007). On Segments and Syllables in the Sound Structure of Language: Curve-based Approaches to Phonology and the Auditory Representation of Speech. *Mathématiques et Sciences Humaines / Mathematics and Social Sciences* 180: 57-71.
- Davis, Matthew H. & Johnsruide, Ingrid S. (2007). Hearing Speech Sounds: Top-down Influences on the Interface Between Audition and Speech Perception. *Hearing Research* 229: 132-147.
- Emmerson, Simon. (1986). The Relation of Language to Materials. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan.
- Giroux, Ibrahima & Rey, Arnaud. (2009). Lexical and Sublexical Units in Speech Perception. *Cognitive Science* 33: 260-272.
- Gosselin, Sophie. (2007). Sound Mutations: From Radio Diffusion to Radio Communication. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Grundmann, Heidi. (2007). Beyond Broadcasting: the WIENCOUVER Series. Στο Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.
- Hirst, David. (2004). [An Analytical Methodology for Acousmatic Music. *Proceedings ISMIR 2004. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona: 76-79.*](#)
- Hirst, David. (2011). From Sound Shapes to Space-Form: Investigating the Relationships Between Smalley's Writings and Works. *Organised Sound* 16(1): 42-53.
- Israel, Udo. (2018). Time and Format. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.

- Kahn, Douglas. (1992). 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.
- Kendall, Gary S. (2010). Meaning in Electroacoustic Music and the Everyday Mind. *Organised Sound* 15 (1): 63-74.
- Kramer, Jonathan D. (1981). New Temporalities in Music. *Critical Inquiry* 7 (3): 539-556.
- Kwastek, Katja. (2008). Art without Time and Space?: Radio in the Visual Arts of the Twentieth and Twenty-First Centuries. Στο Grundmann, Heidi et al. (επιμ.). *Re-Inventing Radio: Aspects of Radio as Art*. Frankfurt: Revolver.
- Lander, Dan. (1992). Radio Art: The Pubescent Stage. *Musicworks* 53.
- Landy, Leigh. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Lerdahl, Fred. (2013). Musical Syntax and Its Relation to Linguistic Syntax. Στο Arbib, Michael A. (επιμ.). *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Lovink, Geert. (1993). The Theory of Mixing: An Inventory of Free Radio Techniques in Amsterdam. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).
- Martinet, André. (1997). *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφρ. Χαράλαμποπούλος, Αγαθοκλής Α. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών ΑΠΘ.
- Μνιέστρης, Ανδρέας. (2018). “Θόρυβος”: η Λέξη και το Νόημα ή οι Περιπέτειες μιας Απούσας Κυριολεξίας. *Πρακτικά 4^{ου} Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Μυτιλήνη-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας.
- Papadomanolaki, Maria. (2011). Radio as the Voice of Community: Locality, Interactivity and Experimentation. Στο Gazi, Angeliki et al. (επιμ.). *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect.
- Παυλίδου, Θεοδοσία. (1997). *Επίπεδα Γλωσσικής Ανάλυσης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Pressing, Jeff. (1993). Relations Between Musical and Scientific Properties of Time. *Contemporary Music Review* 7(2): 105-122.
- Reetz, Henning & Jongman, Allard. (2009). *Phonetics: Transcription, Production, Acoustics, and Perception*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Reybrouck, Mark. (2015). [Music as Environment: An Ecological and Biosemiotic Approach](#). *Behavioral Sciences* 5(1): 1-26.
- Reybrouck, Mark. (2017). [Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-Making](#). Στο López-Varela Azcárate, Asunción (επιμ.). *Interdisciplinary Approaches to Semiotics*. Rijeka: IntechOpen.
- Schafer, R. Murray. (1990). Radical Radio. Στο Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.
- Shingler, Martin & Wieringa, Cindy. (1998). *On Air: Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold
- Smalley, Denis. (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound* 2(2): 107-126.
- Snyder, Bob. (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Spinelli, Martin. (2004). Radio and the Hegemony of Time. *Pores: an Avant-gardist Journal of Poetics Research* 3.
- Swartz, Aimee. (2016). [The Musician Who Built A Weather-Sensing Synth: Quinton and his Weather Warlock](#). *Popular Science*.

- Thaut, Michael. (2016). History and Research. Στο Hallam, Susan et al. (επιμ.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Truax, Barry. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Wendt, Ralf. (2018). Biological Radio. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.
- Wilby, Pete & Conroy, Andy. (1994). *The Radio Handbook*. London: Routledge.

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. Μτφρ. Lavers, Annette. New York: The Noonday Press.
- Bregman, Albert S. (1990). Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound. Cambridge/MA: The MIT Press.
- Kramer, Jonathan D. (1981). New Temporalities in Music. *Critical Inquiry* 7 (3): 539-556.
- Lerdahl, Fred. (2013). Musical Syntax and Its Relation to Linguistic Syntax. Στο Arbib, Michael A. (επιμ.). *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Martinet, André. (1997). *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφρ. Χαραλαμπόπουλος, Αγαθοκλής Λ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών ΑΠΘ.
- Smalley, Denis. (1997). Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes. *Organised Sound* 2(2): 107-126.
- Snyder, Bob. (2000). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Truax, Barry. (1984). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.

Κεφάλαιο 11

Μέθοδος ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου

Σύνοψη

Στο Κεφάλαιο 11 το σύστημα ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης, που παρουσιάστηκε σταδιακά στα Κεφάλαια 9 και 10, εφαρμόζεται ως μία ενιαία μέθοδος, αξιοποιώντας όλες τις παραμέτρους του. Η εφαρμογή του συστήματος παρουσιάζεται μέσα από τέσσερις μελέτες περίπτωσης για 4 διαφορετικών απαιτήσεων έργα. Πρόκειται για το *Voices in the Dark* της *Jacki Apple*, το *not speaking/thinking* της *Edie Reaney*, το *Telefunken Twins* των *Anna Friz* και *Konrad Korabiewski* και τέλος το *Αμπάρι του Κωνσταντίνου Φραντζή*.

Προαπαιτούμενη γνώση

Κεφάλαια 9 και 10 και τα Κεφάλαια 3 ως 8.

11.1 Περιγραφή των σταδίων της αναλυτικής μεθοδολογίας

Οι ταυτοποιήσεις των νοηματοδοτήσεων και των νοηματοδοτικών σχέσεων, τις οποίες εξετάσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια (9 και 10) καθόρισαν ένα σύστημα παραμέτρων, με το οποίο αναλύουμε την αφηγηματική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου. Ως εδώ βέβαια η εξέταση του συστήματος, επομένως και της αφηγηματικής οργάνωσης, ήταν αποσπασματική και καθαρά εργαστηριακή, διότι ως τώρα έπρεπε να καθορίσουμε τις παραμέτρους του συστήματος χωριστά και διαδοχικά τη μία από την άλλη. Από τη στιγμή που αυτή η διαδικασία ολοκληρώθηκε, θα προχωρήσουμε σε αυτό το τελευταίο κεφάλαιο στην παρουσίαση μιας μεθοδολογίας, η οποία θα κάνει το σύστημα που παρουσιάσαμε λειτουργικό, δηλαδή ικανό να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε ραδιοφωνικό έργο. Βάσει αυτής της μεθοδολογίας, που θα αναπτυχθεί παρακάτω, θα γίνει εν τέλει και η εφαρμογή του συστήματος στην πράξη, μέσα από 4 μελέτες περιπτώσεων.

Η ανάλυση του ραδιοφωνικού έργου θα βασιστεί σε μια μέθοδο που χωρίζεται σε τρία στάδια:

- 1) Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών* (Πρώτη Ακρόαση)
- 2) Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων (Μικροδομική Ανάλυση)
- 3) Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων (Μακροδομική Ανάλυση)

Στο πρώτο στάδιο της ανάλυσης και ύστερα από την πρώτη ακρόαση του έργου, γίνεται ένας διαχωρισμός του σε *ηχητικές ροές*, με βάση δηλαδή μια «οριζόντια λογική». Η συγκρότηση αυτών των *ηχητικών ροών* βασίζεται σε μια πρώτη εκτίμηση των βασικών αντιληπτικών ενοτήτων, δηλαδή των δομικών στοιχείων εκείνων, που με την πρώτη ακρόαση ομαδοποιούνται με τους τρόπους που καθορίσαμε στο επίπεδο της *φράσης* ή της *περιόδου*. Η πρώτη ακρόαση, δηλαδή, προσομοιώνει κατά κάποιον τρόπο τις συνθήκες της πραγματικής ραδιοφωνικής ακρόασης, χωρίς διακοπή ή επιστροφή σε κάτι πρότερο για διευκρίνιση μιας λεπτομέρειας που δεν έγινε αντιληπτή. Είναι η πρώτη εκτίμηση-εντύπωση και καταγράφεται αρχικά σε πρόχειρες σημειώσεις ταυτόχρονα με την ακρόαση και εν συνεχεία σε έναν πίνακα, στον οποίο σημειώνονται οι *ηχητικές ροές* που γίνονται αντιληπτές με τη σειρά που γίνονται αντιληπτές, χωρίς να σημειώνονται απόλυτες χρονικές ενδείξεις, παρά μόνο κάποιοι χρονικοί δείκτες που έχουν σημειωθεί κατά τη διάρκεια της ακρόασης. Στον πίνακα 11.1 παρουσιάζεται ένα τέτοιο υπόδειγμα, το οποίο αντιστοιχεί στο [Ηχητικό Παράδειγμα 11.1](#) (Gilbert May & Sally Ann McIntyre, *Lines of Flight – A Sonic Community*, Radio One 91 FM, Radia Show 231, 2009, 00'00''-16'41'').

















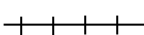

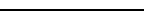






Πίνακας 11.1 Παράδειγμα Πίνακα 1^ο Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (*Ηχητικό Παράδειγμα 11.1*, Gilbert May & Sally Ann McIntyre, *Lines of Flight – A Sonic Community*, 2009, 00'00''-16'41'').

0'	3'	7'	9'	13'	14'
					«αναφορικό» H(1,0.5,2)
				«αναγωγικό» H(0,0,9)	
		«φωνή (4)» A(3,3,1)			
		«φωνή (3)» A(3,3,3)		«φωνή (3)» A(3,3,3)	
		«ηλεκτρονικό υπόβαθρο» H(0,-1,12)		«ηλεκτρονικό υπόβαθρο» H(0,-1,12)	
		«φωνή (2)» A(3,3,1)		«φωνή (2)» A(3,3,1)	
		«κυρίαρχη φωνή (1)» A(3,3,3)		«κυρίαρχη φωνή (1)» A(3,3,3)	
«ραδιο-φωνές» A(3,3,4)					
«παράσιτα» H(1,-1,4)					
«μουσική» M(1,-1,4)		«μουσική» M(2,-1,4)			

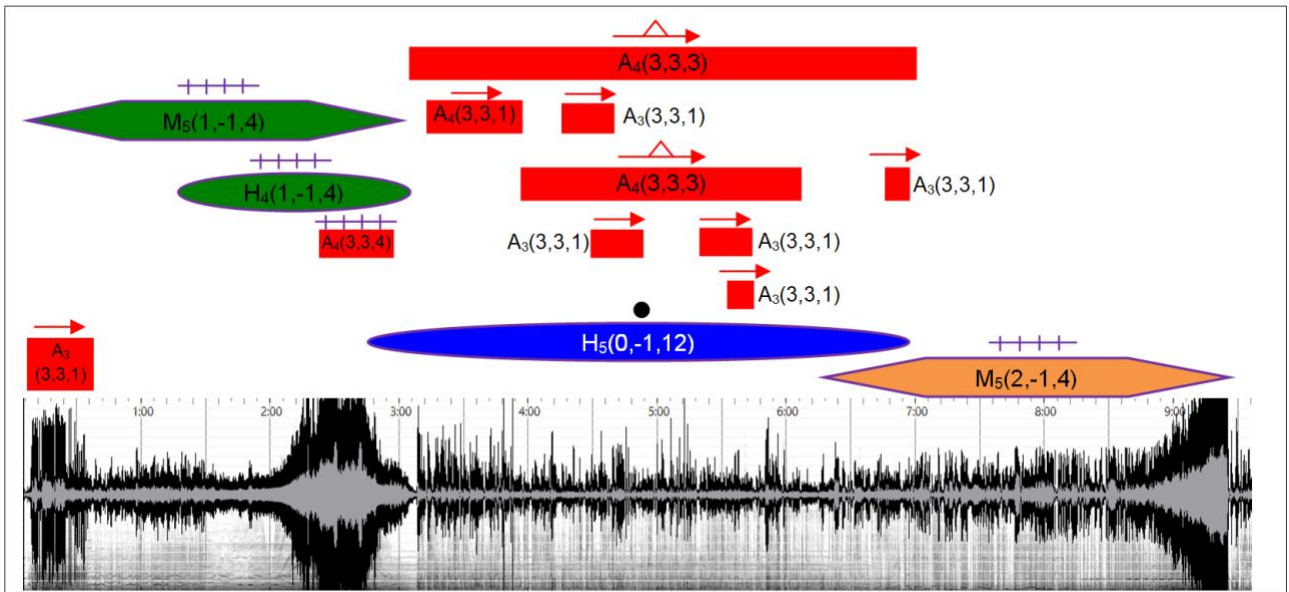
Στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης και ύστερα από μια διαδικασία που περιλαμβάνει επανειλημμένες ακροάσεις, διερευνούμε διεξοδικά την ταυτοποίηση και νοηματοδότηση κάθε δομικού στοιχείου των παραπάνω *ηχητικών ροών*. Όπως θα γίνει φανερό, η αρχική εκτίμηση για τον καθορισμό των *ηχητικών ροών* επιδρά στη διαδικασία ταυτοποίησης και νοηματοδότησης των δομικών στοιχείων και η ταυτοποίηση αυτή επηρεάζεται σε ένα βαθμό από τις σχέσεις των δομικών στοιχείων διαφορετικών *ηχητικών ροών* μεταξύ τους. Δεν μπορούμε, εξάλλου, να αγνοήσουμε τις σχέσεις αυτές, καθώς δεν βρισκόμαστε σε ένα αυστηρά εργαστηριακό επίπεδο, όπως στα Κεφάλαια 9 και 10. Από την άλλη πλευρά, η διαδικασία της ανάλυσης είναι μια δυναμική διαδικασία, η οποία μπορεί να επιφέρει αλλαγές και προς την αντίθετη κατεύθυνση, δηλαδή τροποποίηση ή εναλλακτικές θεωρήσεις των αρχικών εκτιμήσεων σχετικά με τις *ηχητικές ροές*.

Για την αναλυτική παρουσίαση των νοηματοδοτήσεων των δομικών στοιχείων, εκτός από το κείμενο, αποτυπώνονται και τα εν λόγω δομικά στοιχεία με εποπτικό τρόπο πάνω στο έργο με τις αντίστοιχες χρονικές τους ενδείξεις. Οι παράμετροι σημειώνονται με σχήματα και χρώματα, σύμφωνα με το παρακάτω υπόμνημα, που συγκεντρώνει τους αντίστοιχους πίνακες των Κεφαλαίων 9 και 10:

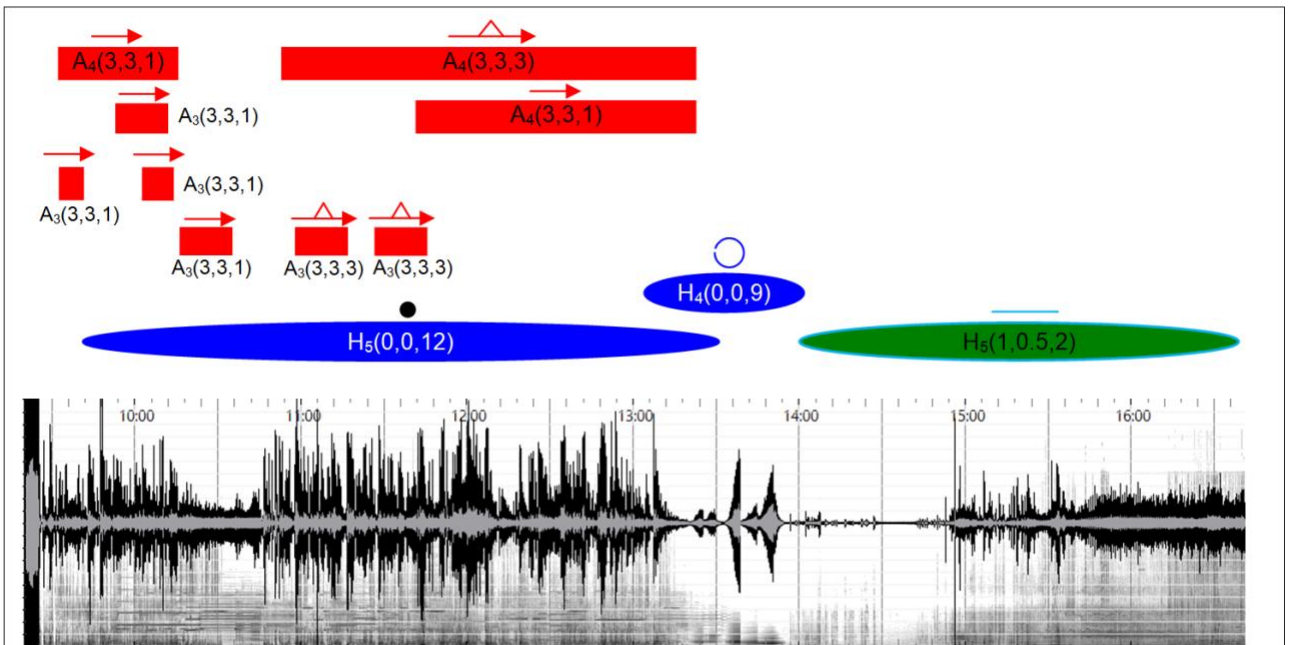
Πίνακας 11.2 Υπόμνημα σχημάτων και χρωματισμών που χρησιμοποιούνται στο 2^ο και 3^ο στάδιο της ανάλυσης.

Διαστάσεις (Δ)		Επίπεδο Σημασιοδοτικότητας (x)		Τύπος Συντακτικού (y)	
Σχήμα		Γέμισμα		Περίγραμμα	
A		Σημασιολογικό (3)		Σημασιολογικό (3)	
M		Μουσικογενές (2)		Μουσικό (2)	
H		Αναφορικό (1)		Ανεκδοτικό (1)	
		Αναγωγικό (0)		Μιμητικό (0.5)	
				Αναγωγικό (0)	
				Απουσία Συντ. (-1)	
Τύποι Γραμμικότητας (z)				Σχήμα Γραμμής πάνω ή κάτω από το σχήμα	
1	Γραμμική Κατευθυνόμενη				
2	Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη				
3	Πολλαπλά Κατευθυνόμενη				
4	Συνεχής Μη Γραμμική				
5	Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη				
6	Διακοπτόμενη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη				
7	Διακοπτόμενη Μη Γραμμική				
8	Κυκλική Κατευθυνόμενη				
9	Κυκλική Μη Κατευθυνόμενη				
10	Κυκλική Μη Γραμμική Κατευθυνόμενη				
11	Κυκλική Μη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη				
12	Στάση				
*Το χρώμα των τόξων και των άλλων σχημάτων δηλώνει και το είδος της αιτιακής σχέσης, π.χ. σημασιολογική, αναφορική κ.λπ.					

Ακολουθώντας αυτή τη λογική από τον πίνακα 11.1, στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης θα προκύψουν τα παρακάτω **Σχήματα (11.1 και 11.2)**:



Σχήμα 11.1 Παράδειγμα σχήματος 2^{ου} σταδίου ανάλυσης (*Ηχητικό Παράδειγμα 11.1, 0'00''-9'30''*).



Σχήμα 11.2 Παράδειγμα σχήματος 2^{ου} σταδίου ανάλυσης (*Ηχητικό Παράδειγμα 11.1, 9'30''-16'40''*).

Στο τρίτο και τελικό στάδιο επιχειρούνται οι όποιες οριζόντιες και κάθετες ομαδοποιήσεις προκύπτουν μεταξύ δομικών στοιχείων των ανώτερων επιπέδων (E_4), βάσει αιτιακών σχέσεων, ώστε να φτάσουμε στο E_E σε μια όσο το δυνατόν πιο απλή μορφή (αν το επιτρέπει το έργο), η οποία να μας δίνει τα γενικά και κύρια χαρακτηριστικά του. Η διαδικασία αυτή πραγματοποιείται διαδοχικά σε μια σειρά από αναπαραστάσεις (ανά χρονικό ιεραρχικό επίπεδο) με χρονικές ενδείξεις και με τα σχήματα και χρώματα που αναφέραμε προηγουμένως. Οι οριζόντιες συνδέσεις σημειώνονται με αγκύλες πάνω από τα δομικά στοιχεία, όπου συνδέονται, ενώ οι κάθετες συνδέσεις με τετράγωνα πλαίσια, τα οποία περικλείουν όλα τα ταυτόχρονα δομικά στοιχεία, όπου συνδέονται. Το χρώμα της αγκύλης ή του πλαισίου υποδηλώνει το είδος της σύνδεσης (σημασιολογική κ.λπ.), ενώ στην κορυφή κάθε αγκύλης ή πλαισίου αντίστοιχα σημειώνεται η ταυτότητα του νέου σύνθετου δομικού στοιχείου που προκύπτει. Παρακάτω υπενθυμίζουμε σε έναν συγκεντρωτικό πίνακα τις τιμές της *πολλαπλότητας* και της *υψής* (Πίνακας 11.3), καθώς και του *χρονικού ιεραρχικού επιπέδου* (Πίνακας 11.4), προκειμένου οι τιμές των παραμέτρων να είναι συνολικά συγκεντρωμένες στο Κεφάλαιο 11 για αναφορά και χρήση.

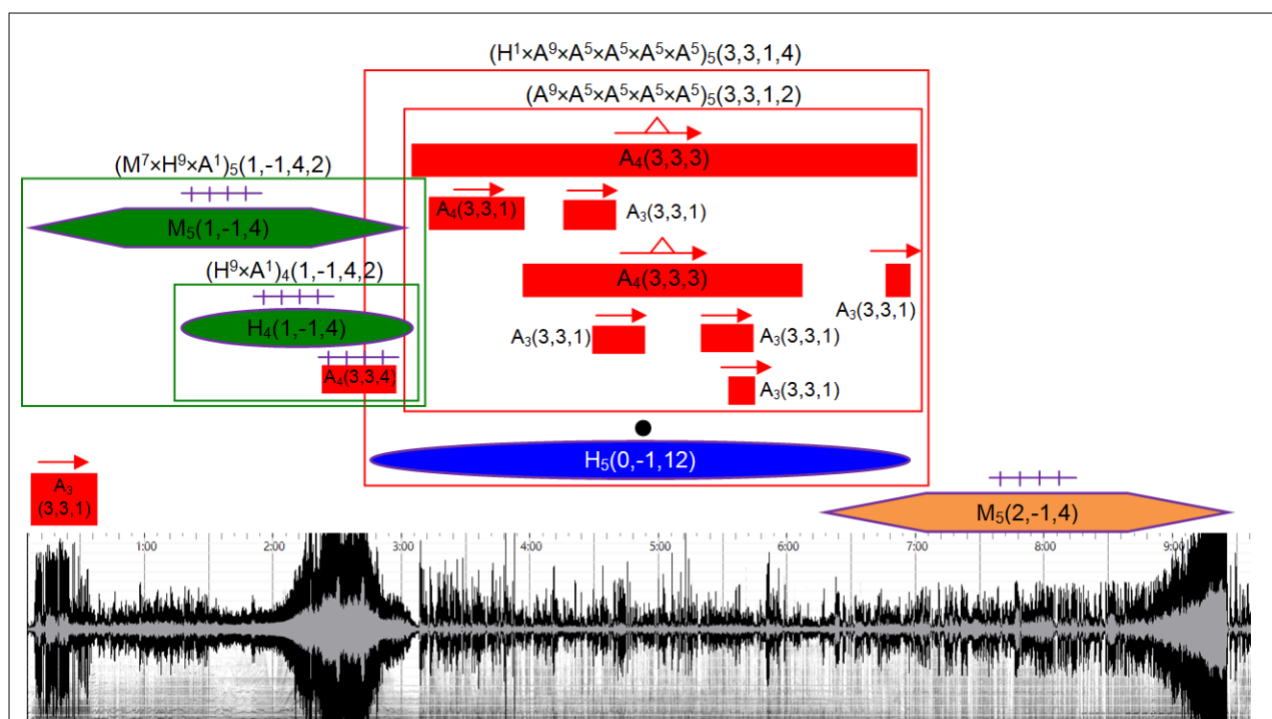
Πίνακας 11.3 Υπόμνημα τιμών Πολλαπλότητας και Υφής.

Πολλαπλότητα (Εκθέτης)		Υφή (ω)	
1	Υπόβαθρο (Υ)	1	Συνεχής
2	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Μεσοδιάστημα (ΥΜ)	2	Διασταυρούμενη
3	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Προσκήνιο (ΥΠ)	3	Εναλλασσόμενη
4	Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Υπόβαθρο (ΜΥ)	4	Διασταυρούμενη με συνοδεία
5	Μεσοδιάστημα (Μ)	5	Εναλλασσόμενη με συνοδεία
6	Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Προσκήνιο (ΜΠ)	6	Μικτή
7	Μεταβολή από Προσκήνιο σε Υπόβαθρο (ΠΥ)		
8	Μεταβολή από Προσκήνιο σε Μεσοδιάστημα (ΠΜ)		
9	Προσκήνιο (Π)		

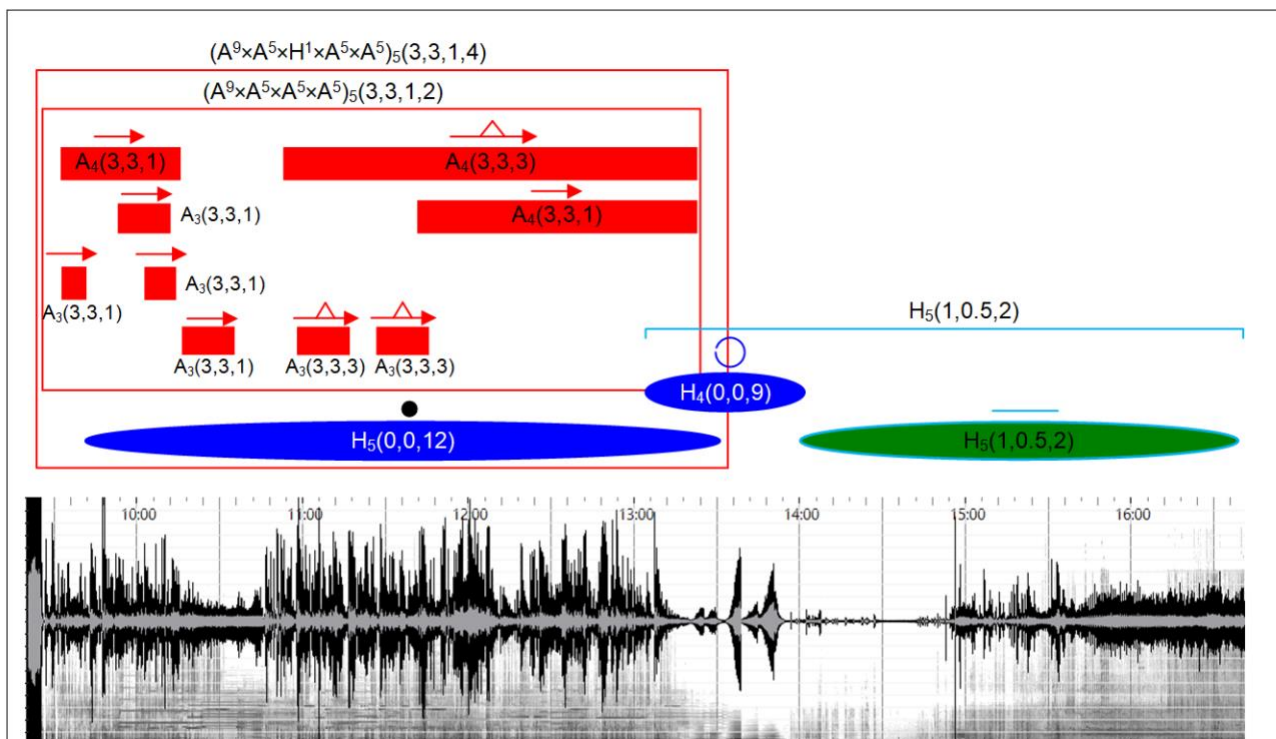
Πίνακας 11.4 Υπόμνημα τιμών χρονικού ιεραρχικού επιπέδου.

Χρονικό Ιεραρχικό Επίπεδο (Δείκτης)			
1	Ηχητικό Στοιχείο	A_1	Φώνημα
		M_1	Τονικό Στοιχείο
		H_1	Ήχημα
2	Μικροομάδα		
3	Φράση		
4	Περίοδος		
5	Τμήμα		
6	Κίνηση		
E	Έργο		
ΡΠ	Ροή Προγράμματος		

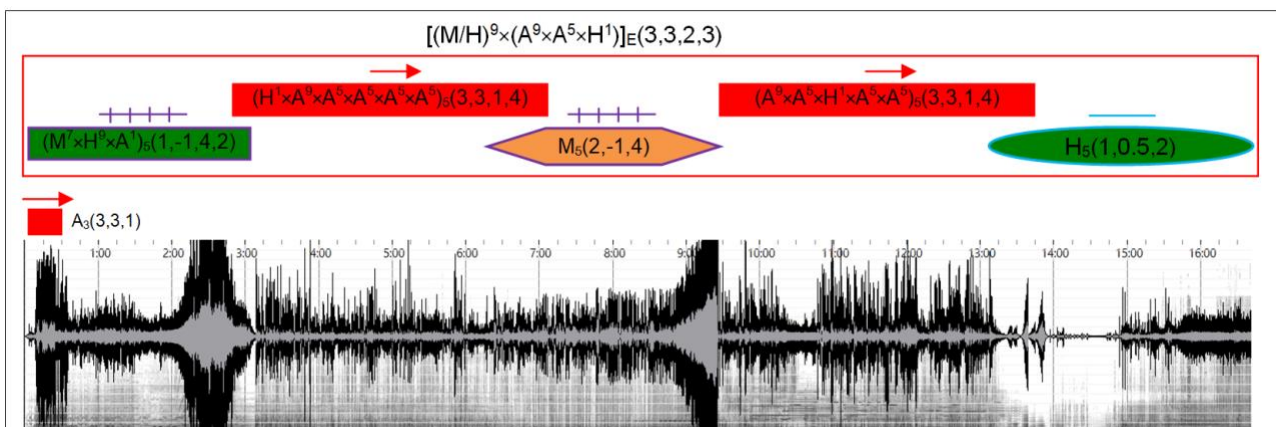
Στα Σχήματα 11.3 και 11.4 βλέπουμε ένα παράδειγμα αυτής της διαδικασίας, πρώτα μέχρι το επίπεδο E_5 , ενώ στο Σχήμα 11.5 την ολοκλήρωση της ανάλυσης με τη σύνδεση όλων των στοιχείων στο E_E . Αν και η δεδομένη ανάλυση (του [Ηχητικού Παραδείγματος 11.1](#)) βασίζεται σε μέρος του έργου, το αποτέλεσμα είναι ίδιο με την πλήρη ανάλυση, καθώς έχει εδραιωθεί η εναλλαγή στοιχείων, στην οποία βασίζεται το συγκεκριμένο έργο (αυτός είναι και ένας λόγος που επελέγη το δεδομένο παράδειγμα).



Σχήμα 11.3 Παράδειγμα σχήματος $3^{ου}$ σταδίου ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου (E_5). Είναι ορατές οι ταυτόχρονες ομαδοποιήσεις (πλαίσια). ([Ηχητικό Παράδειγμα 11.1](#), 0'00''-9'30'').



Σχήμα 11.4 Παράδειγμα σχήματος 3^{ου} σταδίου ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου (E_5). Είναι ορατές οι ταυτόχρονες ομαδοποιήσεις (πλαίσια) και η διαδοχική ομαδοποίηση (αγκύλη). (*Ηχητικό Παράδειγμα 11.1*, 9'30''-16'40'').



Σχήμα 11.5 Παράδειγμα σχήματος 3^{ου} σταδίου ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου (E_6). Έξω από το πλαίσιο που συμπεριλαμβάνει όλα τα δομικά στοιχεία σημειώνεται μια όσο το δυνατόν πιο συμπεριληπτική ταυτοποίηση/νοηματοδότηση για το έργο (*Ηχητικό Παράδειγμα 11.1*, Gilbert May & Sally Ann McIntyre, *Lines of Flight – A Sonic Community*, 2009, 00'00''-16'41'').

Ανακεφαλαιώνοντας, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η διατύπωση της αφηγηματικής οργάνωσης ως σύστημα βαθμονομημένων παραγόντων δεν στοχεύει σε μια ποσοτικοποίηση του νόηματος του ραδιοφωνικού έργου (πώς θα το μπορούσε άλλωστε;). Η οιονεί *ποσοτικοποίηση* των παραμέτρων ως βαθμονομημένων εκφράσεων, όπως είδαμε σε αρκετά από τα παραδείγματα, πολλές φορές δεν μπορεί να εκφράσει το νόημα αν δεν συνοδεύεται από *ποιοτικές* εκτιμήσεις και διατυπώσεις. Η επιλογή της βαθμονομημένης έκφρασης αυτού του τύπου στόχο έχει την αποτελεσματικότερη διαχείριση της πληροφορίας, καθώς, όπως εξηγήσαμε, η ραδιοφωνική τέχνη εμπεριέχει μεγάλο βαθμό πολυπλοκότητας. Με το βαθμονομημένο σύστημα των παραμέτρων δίνεται, επίσης, η δυνατότητα για αυτοματοποιημένες διαδικασίες (π.χ. τη δημιουργία ψηφιακών ταξινομητικών πρωτοκόλλων και κανόνων αναζήτησης σε επίπεδο μεταδεδομένων (metadata)).

Η μεθοδολογία που παρουσιάστηκε συνοπτικά ως εδώ θα εφαρμοστεί στη συνέχεια για την ανάλυση τεσσάρων μελετών περίπτωσης. Έχουν επιλεγεί εδώ ένα έργο από την ιστορική παράδοση της ραδιοφωνικής

τέχνης, και συγκεκριμένα το *Voices in the Dark* της Jacki Apple (1991), ένα έργο από το δίκτυο *Radia*, το *not speaking/thinking* της Edie Reaney (2019, *Radia Show 763, CRFC*), και στη συνέχεια ένα έργο από τις αντιπροσωπευτικές μορφές σύγχρονης ραδιοφωνικής τέχνης, όπως τις γνωρίσαμε στο Κεφάλαιο 8. Συγκεκριμένα, θα αναλυθεί το *Telefunken Twins* των Anna Friz και Konrad Korabiewski (2015), που ανήκει τόσο στην κατηγορία έργων που αξιοποιούν τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα, όσο επίσης και σε εκείνα που βασίζονται στην παράσταση και τον αυτοσχεδιασμό. Τέλος, θα αναλυθεί και ένα έργο από την πρόσφατη παραγωγή έργων ελληνικής ραδιοφωνικής τέχνης, που συντέθηκαν στο πλαίσιο του διατμηματικού προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών «Τέχνες και Τεχνολογίες του Ήχου» στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο, το οποίο παράλληλα ανήκει στην κατηγορία των έργων που αξιοποιούν τις ηχογραφήσεις πεδίου. Πρόκειται για το *Αμπόρι* του Κωνσταντίνου Φραντζή (2022).

11.2 *Voices in the Dark* (Jacki Apple, 1991)

11.2.1 Εισαγωγικά

Το *Voices in the Dark* συντέθηκε από την Jacki Apple και μεταδόθηκε στο πλαίσιο του New American Radio το 1991. Με την πρώτη ακρόαση του έργου ξεχωρίζει η σπονδυλωτή του δομή. Πρόκειται για τέσσερα επεισόδια, τα οποία συνδέονται σε ένα συνεκτικό σύνολο λόγω κάποιων βασικών κοινών χαρακτηριστικών τους. Το βασικότερο είναι η κυρίαρχη φωνή της Apple, η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο σε όλα τα επεισόδια, και επιπλέον, διατηρείται μια κοινή «υφή», αν και με παραλλαγές, η οποία περιλαμβάνει ένα αργά μεταβαλλόμενο υπόβαθρο (μουσικό ή ηχητικό) και κάποιες άλλες φωνές και ήχους, τους οποίους οδηγούμαστε να ταυτίσουμε με τις αναφερόμενες ως “voices in the dark”. Στην ουσία επομένως, με μια πρώτη εκτίμηση, αντιλαμβανόμαστε ως κυρίαρχη τη *διάσταση της ανθρώπινης φωνής* και τις υπόλοιπες *διαστάσεις* να βρίσκονται σε στενή σχέση με αυτή, προβάλλοντας συνολικά ως κυρίαρχο το *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

Η ίδια η Apple κάνει την ακόλουθη δήλωση για το έργο της, στην οποία εμπεριέχονται και κάποια ψήγματα από την ανάλυση που θα ακολουθήσει:

Ένα ραδιοφωνικό έργο για το απώτερο διάστημα και τον εσωτερικό (μας) χώρο (outer and inner space) σε τέσσερα τμήματα. [...] Αυτή η σύνθεση συνδυάζει ένα αφηγηματικό κείμενο με διάφορα μουσικά, φωνητικά, και ηχητικά συστατικά, τα οποία αφού συλλέχθηκαν από τα ραδιοκύματα, και υπερτέθηκαν, έτυχαν δειγματοληψίας, αναμίχθηκαν ξανά, και ενορχηστρώθηκαν ηλεκτρονικά. (Apple 1991)

11.2.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των ηχητικών ροών

Από την πρώτη ακρόαση και σύμφωνα με τις διαφορές των *διαστάσεων*, αλλά και άλλων παραμέτρων, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε εννέα ροές, οι οποίες ωστόσο δεν είναι όλες συνεχείς από την αρχή ως το τέλος του. Οι ροές αυτές φαίνονται στον πίνακα 11.5:

Πίνακας 11.5 Ηχητικές ροές του *Voices in the Dark*

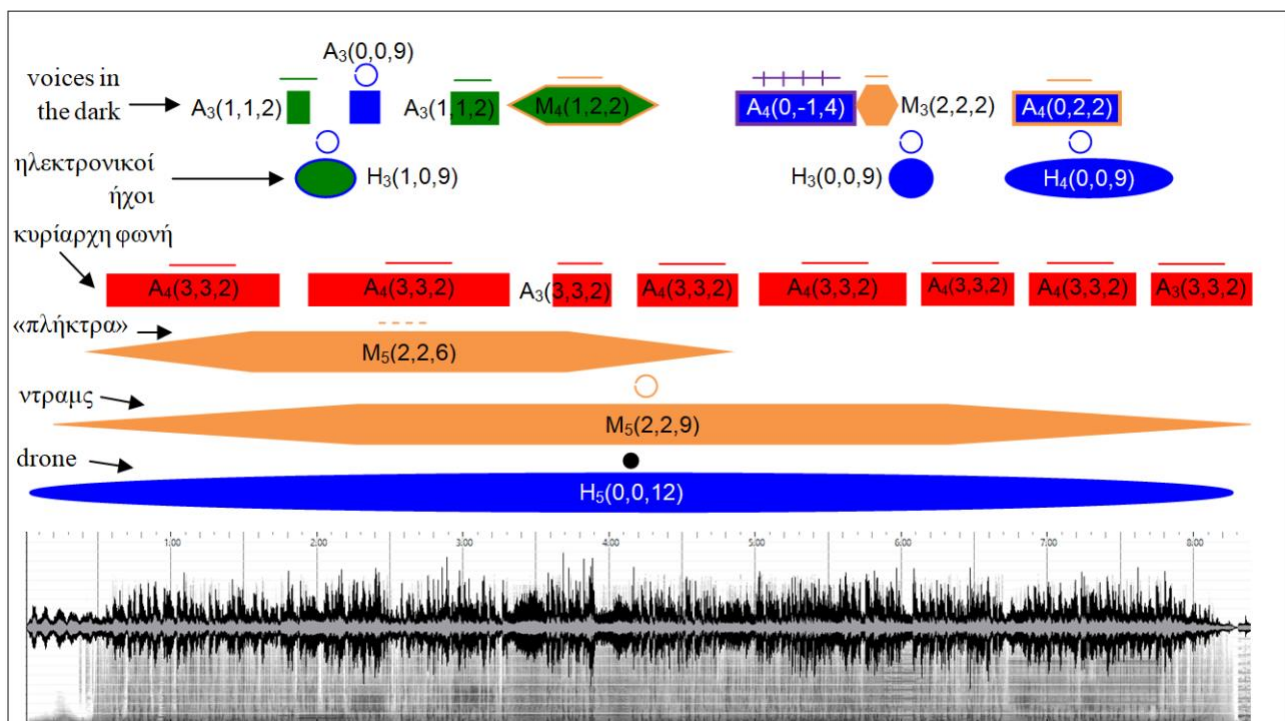
0	8'20"	11'30"	13'30"	16'30"	19'	25'39"
				(9) ουρά contaaact		
			(8) «ετεροφωνία» κυρίαρχης φωνής			
	(6) voices in the dark.....				voices in the dark.....	
	(5) ηλεκτρονικοί ήχοι.....					
	(4) κυρίαρχη φωνή (αλλαγμένη) (αυθεντική).....					
(3) «πλήκτρα».....		συνθεσάζερ.....				«πλήκτρα»....
(2) ντραμς.....				τύμπανα		ντραμς.....
(1) drone.....		(7) ρολόγια.....				drone.....

Στο προσκήνιο βρίσκεται η κυρίαρχη φωνή, ενώ στο *μεσοδιάστημα* και στο *υπόβαθρο* βρίσκονται οι υπόλοιπες ροές. Οι ηλεκτρονικοί ήχοι και οι “voices in the dark” καλύπτουν σχεδόν ολόκληρο το έργο και αλλάζουν

διαρκώς θέση από το *υπόβαθρο* στο *προσκήνιο*. Η «ετεροφωνία» της κυρίαρχης φωνής εμφανίζεται μόνο στο τρίτο τμήμα, όπως και η «ουρά *contaaact*», η οποία είναι ένα είδος συνέχειας της κυρίαρχης φωνής από το δεύτερο τμήμα, αλλά με ανορθόδοξο τρόπο και στο *υπόβαθρο*. Οι υπόλοιπες *ροές* (στις τρεις τελευταίες σειρές του πίνακα) έχουν συνοδευτικό ρόλο και εναλλάσσονται σε αυτή τους τη λειτουργία ανάλογα με το τμήμα. Τα «πλήκτρα» και το «συνθεσάιζερ» παρουσιάζουν ένα είδος ηχοχρωματικής συνέχειας, ενώ τα «ντραμς» και τα «τύμπανα» διατηρούν και στις δύο περιπτώσεις μια λειτουργία ρυθμικού οστινάτο. Τέλος, το “drone” και τα «ρολόγια» αποτελούν μια χαρακτηριστική για το κάθε μέρος συνοδεία, η οποία ταιριάζει με την αφήγηση, στο πλαίσιο μιας συμβατικής λειτουργίας της *διάστασης* της *ηχοπλαισίωσης*.

11.2.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων

Ξεκινώντας από την *ηχητική ροή*, την οποία ονομάσαμε «κυρίαρχη φωνή», διαπιστώνουμε ότι μέχρι το 08'18'' διαμορφώνεται από δομικά στοιχεία της *ανθρώπινης φωνής*, που βασίζονται στο *σημασιολογικό συντακτικό* και τοποθετούνται στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Τα δομικά στοιχεία αυτά είναι άλλοτε *περίοδοι* (A_4) και άλλοτε *μεγάλες φράσεις* (A_3), που ακολουθούνται από *παύσεις*. Η *κίνησή* τους είναι *συνεχής* και *γραμμική*, όμως χωρίς μια σαφή κατεύθυνση, κάτι που οφείλεται στο γεγονός ότι η αφήγηση δεν είναι δομημένη ως μια «ιστορία», με την έννοια της ύπαρξης μιας *πλοκής*, και εν μέρει στον τρόπο επιτέλεσης από την Apple, ο οποίος δεν οδηγεί τις περισσότερες φορές σε *πρωτικό σχήμα* της φωνής. Ως εκ τούτου, η *γραμμικότητα* ανήκει στον τύπο $z = 2$ σε όλα τα δομικά στοιχεία εκτός από το τελευταίο, το οποίο λόγω της επανάληψης των λέξεων “looking for the light” αποκτά τη μορφή *πρωτικού σχήματος* και δίνει την αίσθηση ενός τέλους ευρύτερων διαστάσεων (**Σχήμα 11.6**).



Σχήμα 11.6 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* (0'00''-8'18'').

Την κυρίαρχη αυτή *ηχητική ροή* πλαισιώνουν τρεις *ηχητικές ροές*, οι οποίες κάνουν την είσοδό τους πρώτες χρονικά μέσα στο έργο. Εντούτοις, όπως θα δούμε και παρακάτω, θα διατηρηθούν στο *υπόβαθρο*. Παρά το γεγονός ότι οι τρεις αυτές *ηχητικές ροές* σχετίζονται με τρόπο που θα δούμε παρακάτω (βλ. τρίτο στάδιο ανάλυσης), προς το παρόν θα τις εξετάσουμε ως τρία ξεχωριστά δομικά στοιχεία. Η πρώτη από αυτές είναι μια *ροή ηχοπλαισίωσης* της μορφής των αργά μεταβαλλόμενων *ηχητικών μαζών* (*drones*) και είναι παρούσα διαρκώς από την αρχή του έργου μέχρι και το 08'18''. Η *ηχητική ροή* αυτή (*drone*) αποτελείται από ένα δομικό στοιχείο του E_5 , με *αναγωγικό συντακτικό* και *έλλειψη κίνησης* ($z = 12$) και τοποθετείται στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Ακολουθεί η *ηχητική ροή* των *ντραμς*, η οποία ανήκει στη *μουσική διάσταση* και η οποία καλύπτει, επίσης, όλη τη διάρκεια μέχρι το 08'18'', αξιοποιώντας ένα *χαλαρό μουσικό συντακτικό*, με την

έννοια των ρυθμικότητων στο επίπεδο της φράσης. Η γραμμικότητα εδώ είναι κυκλική ($z = 9$) και το δομικό στοιχείο τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο. Τέλος, υπάρχει μία ακόμα ηχητική ροή της μουσικής διάστασης με ένα συγχροδιακό υπόβαθρο και σκόρπιες μικρομάδες από τονικά στοιχεία, που δίνουν την αίσθηση της παρουσίας ενός ηλεκτροφόρου ηλεκτρονικού οργάνου (εξ ου και η ονοματοδοσία «πλήκτρα» στη συγκεκριμένη ηχητική ροή). Σε αυτήν την τρίτη ηχητική ροή το μουσικό συντακτικό είναι και πάλι χαλαρό και υπάρχει με την έννοια της ύπαρξης ενός τονικού κέντρου. Λόγω των αραιών εμφανίσεων των μικρομάδων, η γραμμικότητα είναι διακοπτόμενη ($z = 6$), αλλά το δομικό στοιχείο τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο.

Η επόμενη ηχητική ροή είναι αυτή που ονομάσαμε “voices in the dark”, λόγω της συσχέτισής της με την αντίστοιχη φράση της «κυρίαρχης φωνής» στο 04'43''-04'45''. Παρά το γεγονός ότι αποτελείται από διαφορετικά ως προς τις παραμέτρους τους δομικά στοιχεία, καταφέρνει στο πλαίσιο του έργου να εγκαθιδρύσει τον συγκεκριμένο αφηγηματικό της ρόλο μέσω της κατάλληλης τοποθέτησής της σε σχέση με την ηχητική ροή της «κυρίαρχης φωνής» και μέσω των κατάλληλων επιλογών, όσον αφορά στις παραμέτρους των επί μέρους δομικών στοιχείων. Εδώ επομένως, συναντάμε διαφορετικές νοηματοδοτήσεις, οι οποίες όμως συσχετίζονται μέσω μιας σημασιολογικής συμπαραδήλωσης με τη λειτουργία των “voices in the dark”. Οι διαφορετικότητες που παρατηρούμε περιλαμβάνουν:

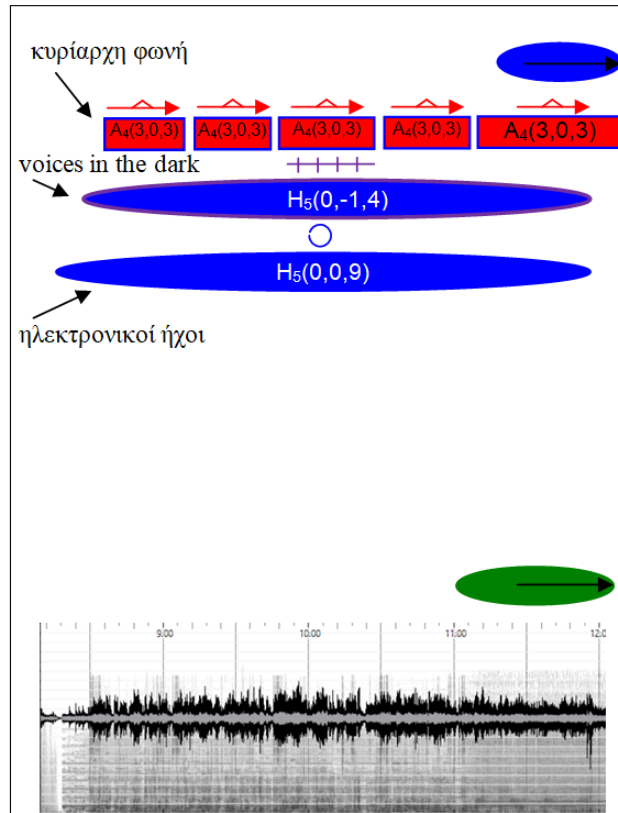
(α) αναφορικές νοηματοδοτήσεις, όπως στο πρώτο και το τρίτο δομικό στοιχείο ($A_3(1,1,2)$, 01'54''-01'59'', 02'57''-03'15''), οι οποίες τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο, επειδή ακούγονται σαν «μέσω του ραδιοφώνου», συνεπώς ο ακροατής ωθείται πρώτα στην αναγνώριση του ραδιοφώνου ως πηγής των ήχων και δευτερευόντως της φωνής που μεταδίδεται από αυτό και του σημασιολογικού περιεχομένου αυτών που αρθρώνει. Με άλλα λόγια, εδώ πρόκειται για την αποσωματοποιημένη ραδιοφωνική φωνή (*disembodied voice*) που κυκλοφορεί στα ραδιοκύματα και για την αναγνώρισή της ως τέτοιας μέσω της αναγνώρισης πρωτευόντως του ραδιοφώνου και δευτερευόντως της ανθρώπινης παρουσίας ως πηγής των ήχων του κάθε δομικού στοιχείου.

(β) αναγωγικές νοηματοδοτήσεις, όπως στο δεύτερο ($A_3(0,0,9)$, 02'15''-02'29''), πέμπτο ($A_4(0,-1,4)$, 04'49''-05'44'') και τελευταίο δομικό στοιχείο ($A_4(0,2,2)$, 06'47''-07'30''). Καθένα από αυτά τα δομικά στοιχεία παρουσιάζει τις δικές του ιδιαιτερότητες. Για παράδειγμα, το δεύτερο δομικό στοιχείο έχει αναγωγικό συντακτικό και βρίσκεται σε αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας λόγω της επαναληπτικότητάς του, η οποία το μετατρέπει σε ηχητικό αντικείμενο. Το πέμπτο δομικό στοιχείο, χωρίς συντακτικό, αποτελείται από επί μέρους φράσεις επεξεργασμένης ή μη ανθρώπινης φωνής, οι οποίες αξιοποιούνται ως ηχητικά αντικείμενα για να τοποθετηθούν σε μία μη γραμμική ακολουθία. Το τελευταίο δομικό στοιχείο, είναι ηχητικό αντικείμενο λόγω του υπερβολικού εφέ «βάθους», με το οποίο χάνεται κάθε είδους σημασιολογία ή αναφορικότητα. Η δομή του, ωστόσο διατηρεί μια μουσική ρυθμικότητα, οπότε μπορούμε να πούμε ότι χρησιμοποιεί ένα είδος μουσικού συντακτικού.

(γ) δομικά στοιχεία τα οποία ανήκουν στη μουσική διάσταση, δηλαδή το τέταρτο ($M_4(1,2,2)$, 03'20''-4'20'') και το έκτο ($M_3(2,2,2)$, 05'45''-05'53''). Το μεν πρώτο από αυτά, ενώ έχει ένα είδος μουσικού συντακτικού, τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας με την έννοια της πρωταρχικότητας της αναγνώρισης του ραδιοφώνου ως πηγής του ήχου και σε ένα σχεδόν «ενδοαφηγηματικό» (diegetic) πλαίσιο. Το τελευταίο και συντομότερο σε διάρκεια, είναι ένα δομικό στοιχείο, το οποίο λόγω της αντιπαράθεσής του με το προηγούμενο μη γραμμικό αναγωγικό δομικό στοιχείο αποκτά ένα μουσικογενές νόημα, παρ'ότι θα μπορούσε και αυτό να τοποθετηθεί στο αναφορικό επίπεδο.

Τελευταία ηχητική ροή, που κινείται σε συνδυασμό με αυτή των “voices in the dark”, είναι αυτή των «ηλεκτρονικών ήχων». Εδώ έχουμε τρία δομικά στοιχεία, τα οποία έχουν όλα κυκλική γραμμικότητα ($z = 9$) και αναγωγικό συντακτικό ($y = 0$). Το πρώτο από αυτά τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο λόγω της αναγνώρισής του ως ραδιοφωνικής πηγής (και της συσχέτισής του με το ταυτόχρονο δομικό στοιχείο της ηχητικής ροής “voices in the dark”, $A_3(1,1,2)$, 01'54''-01'59''), ενώ τα άλλα δύο βρίσκονται στο αναγωγικό επίπεδο.

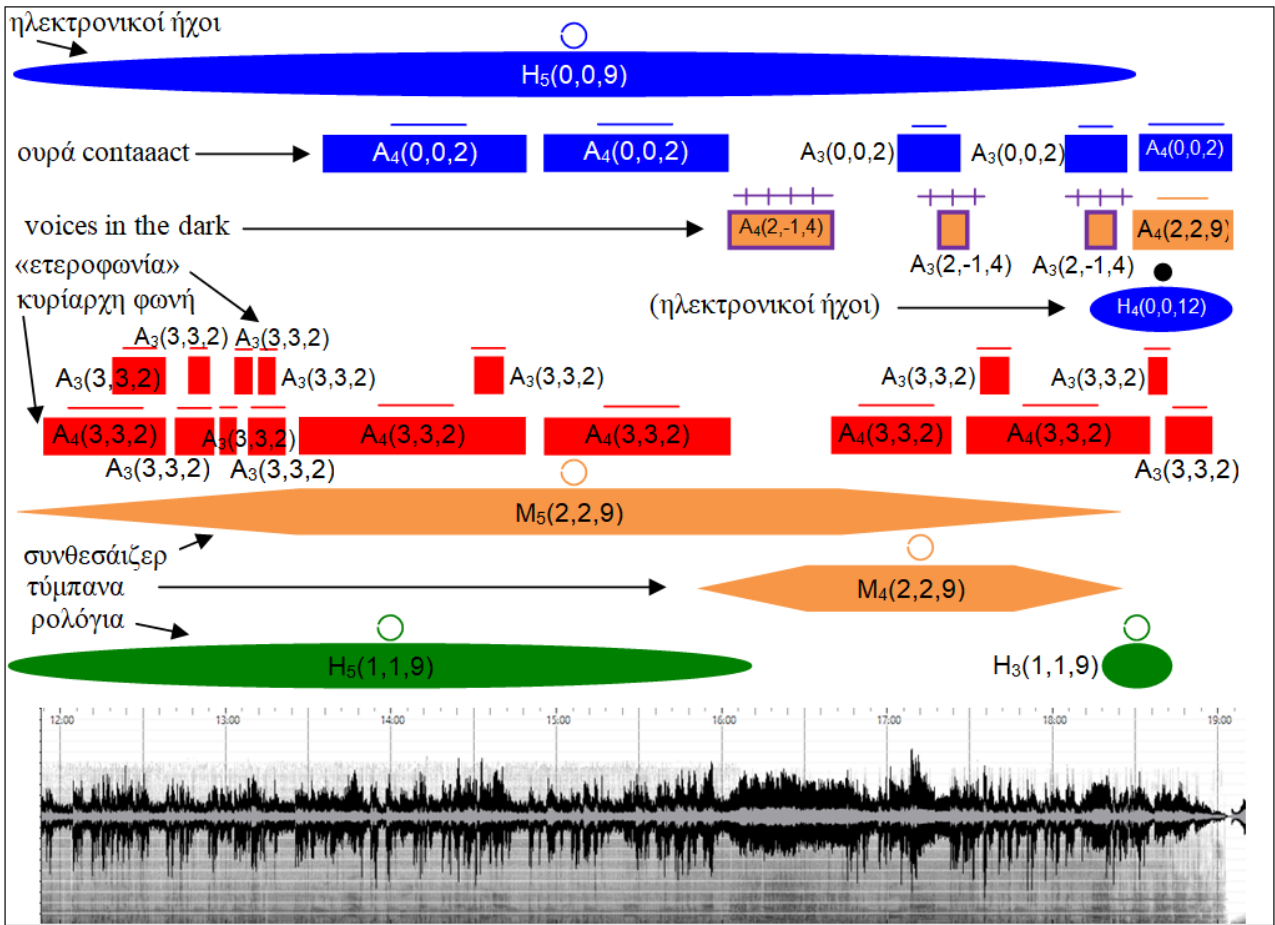
Από το 08'18'' μέχρι το 11'56'' έχουμε τρεις ταυτόχρονες ηχητικές ροές (Σχήμα 11.7). Η μία από αυτές αποτελεί τη συνέχεια των «ηλεκτρονικών ήχων» με την επαναφορά του μοτίβου που ακούσαμε στο δομικό στοιχείο $H_3(0,0,9)$ (05'53''-06'10''), το οποίο τώρα επεκτείνεται στο εύρος ενός ολόκληρου τμήματος ($H_5(0,0,9)$, 08'19''-11'55''). Παράλληλα, συνυπάρχει η συνέχεια της ηχητικής ροής των “voices in the dark”, η οποία αποτελείται ουσιαστικά από ένα δομικό στοιχείο χωρίς συντακτικό και χωρίς γραμμική κίνηση, που τοποθετείται στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης και στο αναγωγικό επίπεδο και αυτό ($H_5(0,-1,4)$, 08'23''-11'55'').



Σχήμα 11.7 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* (08'18''-11'56'').

Τέλος, η ηχητική ροή της «κυρίαρχης φωνής», (we say we want to make contact [...]), έχει μεν σημασιολογικό νόημα, όμως λόγω των πολλαπλών ταυτόχρονων αρθρώσεων της μπορούμε να πούμε ότι ο τύπος της γραμμικότητάς της ανήκει στο είδος της πολλαπλά κατευθυνόμενης ($z = 3$). Επίσης, πρέπει να επισημάνουμε ότι όλα τα δομικά στοιχεία αυτής της ηχητικής ροής τοποθετούνται στο σημασιολογικό επίπεδο, επειδή αγκιστρωνόμαστε στις λεκτικές αρθρώσεις της ανθρώπινης ομιλίας, σε αντιδιαστολή με το αναγωγικό υπόβαθρο, παρά το γεγονός ότι το συντακτικό τους δεν είναι ξεκάθαρα σημασιολογικό, αλλά περιέχει αναγωγικά στοιχεία, διότι παίζει με διάφορες ποιότητες της φωνής, προσπαθώντας να την μετατρέψει σε ηχητικό αντικείμενο. Με άλλα λόγια, εδώ ακολουθείται ένα αναγωγικό συντακτικό με την έννοια της ανόδου και καθόδου σε διάφορες διαδρομές εξέλιξης ηχητικών αντικειμένων (*trajectories*) βάσει της συχνότητας ή άλλων λαρυγγικών ποιτήτων.

Από το 11'56'' μέχρι το 19'04'' έχουμε την εμφάνιση οκτώ ηχητικών ροών, δηλαδή σχεδόν όλων των ηχητικών ροών του έργου (Σχήμα 11.8). Απουσιάζει η ηχητική ροή “drone”, γιατί στη θέση της υπάρχει σαν υπόβαθρο η ηχητική ροή των «ρολογιών» ($H_5(1,1,9)$, 11'05''-16'07'') ξεκάθαρα αναφορική και επαναληπτική.



Σχήμα 11.8 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* (11'56''-19'04'').

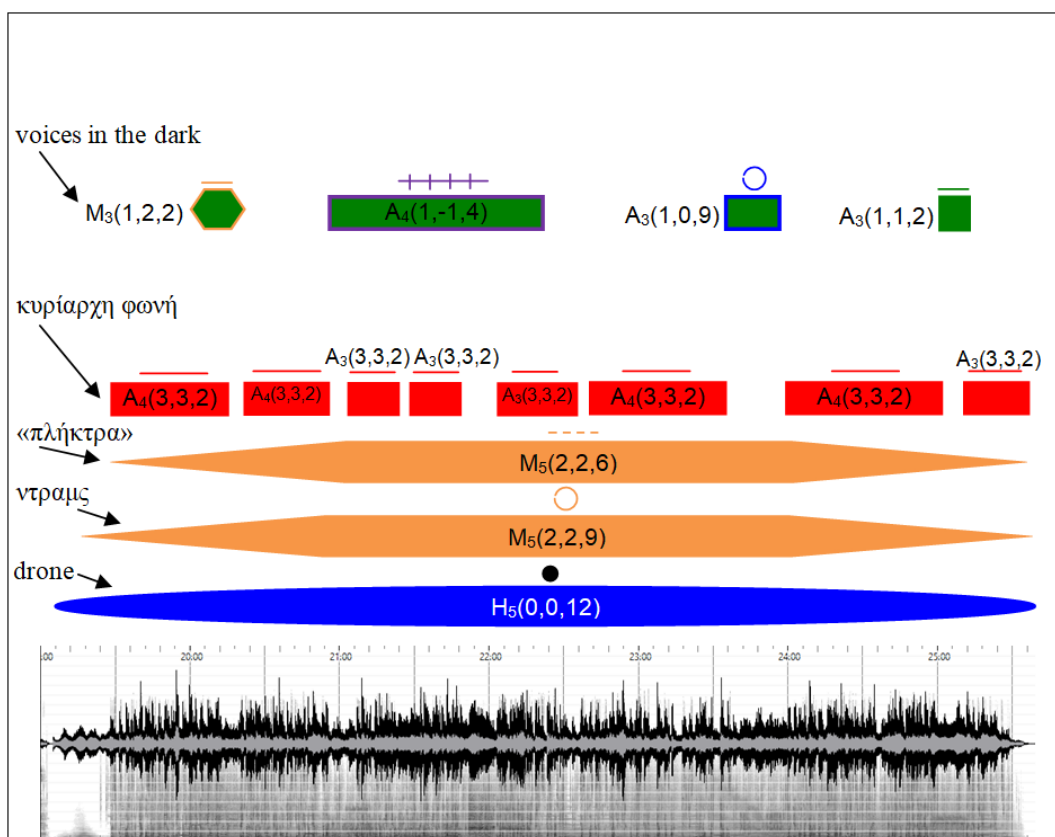
Στο υπόβαθρο συναντάμε, επίσης, το «συνθεσάιζερ» που αποτελεί συνέχεια των «πλήκτρων», αλλά με μια κυκλική (επαναληπτική) γραμμικότητα και αυτό ($M_5(2,2,9)$, 11'44''-18'20''), και επίσης ένα ακόμα διακριτικό δομικό στοιχείο με ηλεκτρονικούς ήχους που θυμίζουν «περιστρεφόμενη κίνηση» ($H_5(0,0,9)$, 11'11''-18'30''), το οποίο γίνεται περισσότερο αντιληπτό προς το τέλος του. Την ίδια ηχητική ροή συμπληρώνει ένας ακόμη ηλεκτρονικός ήχος μεταξύ 18'15''-19'04'' ($H_4(0,0,12)$), ο οποίος είναι πιο στατικός από τον προηγούμενο. Τέλος, στο υπόβαθρο εμφανίζεται ένα ακόμη δομικό στοιχείο της μουσικής διάστασης μεταξύ 15'44''-18'22'' ($M_4(2,2,9)$) με επαναληπτικότητα και μουσικό συντακτικό (τα «τύμπανα»). Επομένως, το υπόβαθρο διαμορφώνεται από ηχητικές ροές διαφόρων διαστάσεων και διαφόρων επιπέδων σημασιοδοτικότητας (αναγωγικό, αναφορικό και μουσικογενές).

Στο προσκήνιο βρίσκεται και πάλι η ηχητική ροή της «κυρίαρχης φωνής», η οποία συνοδεύεται από μια «ετεροφωνία» της, δηλαδή φράσεις και λέξεις, οι οποίες ακούγονται παράλληλα με τη βασική αφήγηση. Και οι δύο αυτές ηχητικές ροές τοποθετούνται στο σημασιολογικό επίπεδο και δομούν μια εξιστόρηση με συγκεκριμένη πλοκή, η οποία ωστόσο περιέχει κάποιες μη γραμμικότητες που αντανακλούν το ίδιο το θέμα της (το θέμα του χρόνου). Αυτές οι μη γραμμικότητες επιτυγχάνονται μέσω των παρεμβολών της «ετεροφωνίας» και άλλων ηχητικών ροών, και μέσω της ύπαρξης μιας εξιστόρησης μέσα στην εξιστόρηση. Συνεπώς, εδώ δεν παρατηρούμε μια αφηγηματική οργάνωση που θα συναντούσαμε σε ένα συμβατικό ραδιοφωνικό θεατρικό έργο επιστημονικής φαντασίας, αλλά τη χρήση ευρύτερων νοηματοδοτικών μηχανισμών και συμπαραδηλώσεων, που οδηγούν τον ακροατή στο επίκεντρο μιας εμπειρίας παρόμοιας με του χαρακτήρα της αφήγησης (μέσω της ακρόασης των «φωνών» και «παράξενων ήχων» που εκείνος άκουσε) και στο πλαίσιο μιας ευρύτερης στρατηγικής, σύμφωνα με την οποία αυτές οι «φωνές» αποτελούν το επίκεντρο και τον συνεκτικό δεσμό όλου του έργου, παρά τη σπονδυλωτή του μορφή.

Οι υπόλοιπες δύο ηχητικές ροές είναι σημαντικές, έρχονται σε αντίστιξη μεταξύ τους και με την «κυρίαρχη φωνή» και αλλάζουν θέση από το υπόβαθρο στο προσκήνιο και αντίστροφα. Αναλυτικότερα, είναι οι εξής:

- α) η ηχητική ροή “voices in the dark”, η οποία ως επί το πλείστον απαρτίζεται από μη γραμμικές περιόδους και φράσεις στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής, χωρίς συντακτικό, που καταφέρνουν όμως να τοποθετηθούν στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας λόγω της ύπαρξης μέσα σε αυτά μικροομάδων που θυμίζουν αποσπάσματα τραγουδιών. Το τελευταίο δομικό στοιχείο ($A_4(2,2,9)$, 18'31''-19'03'') είναι η επανάληψη της ίδιας μουσικής φράσης ενός τραγουδιού, οπότε έχει και μουσικό συντακτικό και βρίσκεται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.
- β) η ηχητική ροή «ουρά contaaact», η οποία έρχεται σαν συνέχεια της απόληξης της ηχητικής ροής της «κυρίαρχης φωνής» μετά το 11'56'' και διαρθρώνεται σε πέντε δομικά στοιχεία, τα οποία βασίζονται στην με διάφορους τρόπους λαρυγγική άρθρωση της λέξης “contact”, με έμφαση στα φωνήεντα αυτής. Ως εκ τούτου, το σημασιολογικό νόημα της λέξης αυτής χάνεται και μένει μια φώνηση, η οποία ακολουθεί ένα είδος αναγωγικού συντακτικού και τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Από το 19'04'' ως το τέλος του έργου (25'39'') παρατηρούμε μία σύμπραξη ηχητικών ροών παρόμοια με αυτή που συναντήσαμε στο αρχικό κομμάτι της ανάλυσής μας (00'00''-08'18'') (Σχήμα 11.9).



Σχήμα 11.9 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* (19'04''-25'39'').

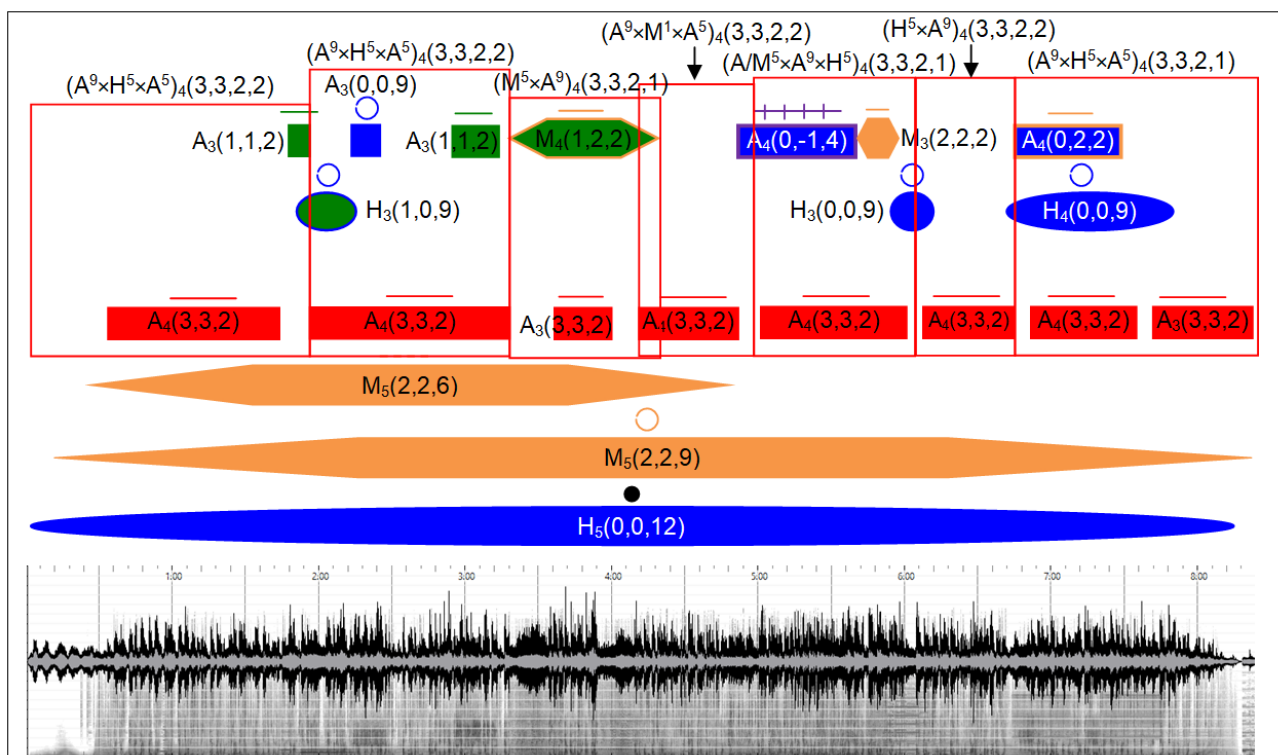
Υπάρχουν τρεις ηχητικές ροές στο υπόβαθρο, ίδιες με τις αντίστοιχες που συναντήσαμε στην αρχή του έργου ($H_5(0,0,12)$, 19'06''-25'39'', $M_5(2,2,9)$, 19'16''-25'38'') και $M_5(2,2,6)$, 19'29''-25'36''). Παράλληλα, η ηχητική ροή της «κυρίαρχης φωνής» επιστρέφει στον αρχικό τρόπο οργάνωσής της, παραμένοντας ασφαλώς στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και διατηρώντας την κυρίαρχη σημασιολογική λειτουργία της διάστασης της ανθρώπινης φωνής. Η ηχητική ροή των “voices in the dark” αποτελείται από τέσσερα δομικά στοιχεία, τα οποία τοποθετούνται όλα στο αναφορικό επίπεδο λόγω της πρωτεύουσας σημασίας της αναγνώρισης της (ραδιοφωνικής ή τηλεφωνικής) πηγής των ήχων που δημιουργείται κατά την ακρόασή τους. Κατά τα άλλα, υπάρχουν διαφορές μεταξύ τους σε άλλες παραμέτρους. Για παράδειγμα, το πρώτο δομικό στοιχείο ($M_3(1,2,2)$, 20'02''-20'19'') ανήκει στη μουσική διάσταση, ενώ τα υπόλοιπα στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής. Το δεύτερο δομικό στοιχείο ($A_4(1,-1,4)$, 20'55''-22'17'') αποτελείται από σκόρπιες φράσεις, επομένως δεν έχει συντακτικό, ούτε γραμμική κίνηση. Το τρίτο δομικό στοιχείο ($A_3(1,0,9)$, 23'40''-23'58'') χρησιμοποιεί αναγωγικό συντακτικό, διότι η σύνδεση των επί μέρους μικροομάδων (A_2) έχει γίνει με

την επεξεργασία τους στη βάση της ηχητικής ποιότητας της συχνότητάς τους (και όχι της τονικότητας, όπως θα γινόταν σε ένα μουσικό συντακτικό).

11.2.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων

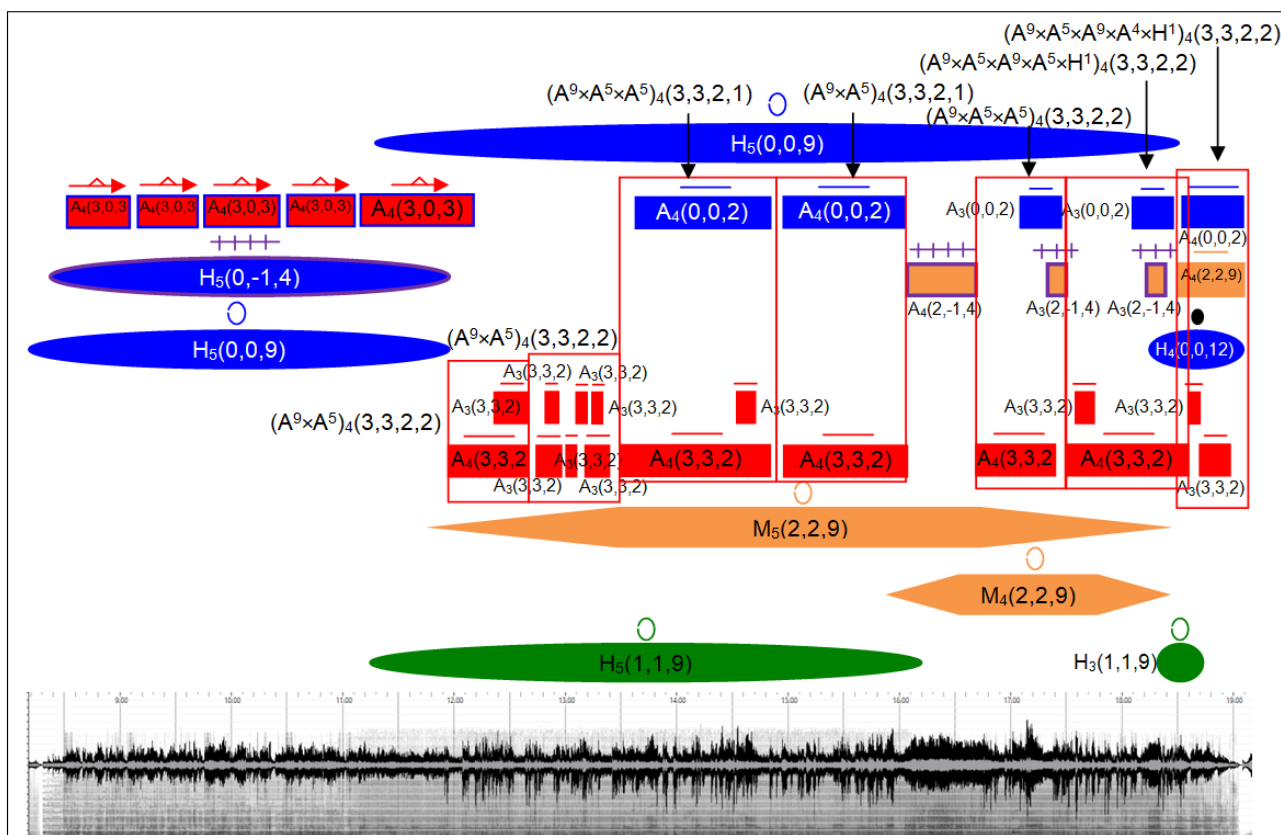
11.2.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₄

Κατά την ακρόαση του έργου δημιουργούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, οι οποίες αρχικά αφορούν το E₄ και ακολούθως το E₅. Θα εξετάσουμε τα δύο αυτά *ιεραρχικά επίπεδα* χωριστά. Μέχρι το 08'18'', ο χωρισμός σε *περίόδους* καθορίζεται από την *ηχητική ροή* της «κυρίαρχης φωνής» και τις παύσεις μεταξύ των δομικών της στοιχείων, καθώς και από την παρεμβολή δομικών στοιχείων άλλων *ηχητικών ροών*, τα οποία λειτουργούν είτε ως όρια, είτε ως μεταβάσεις ή και τα δύο. Για παράδειγμα, στο 04'49'' το δομικό στοιχείο των “voices in the dark” A₄(0,-1,4) ενώνεται σημασιολογικά-εννοιολογικά με τα προηγούμενα δομικά στοιχεία, αποτελεί όμως ταυτόχρονα και ένα δομικό στοιχείο με προφανή ακουστική διαφορά από αυτό της «κυρίαρχης φωνής», συνιστώντας με αυτόν τον τρόπο ένα είδος ορίου. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένας βαθμός συνοχής, ο οποίος αλλάζει με προφανή τρόπο μετά το 08'18'' με την αλλαγή *υφής*, δηλώνοντας το όριο ενός ανώτερου *ιεραρχικά επιπέδου* (E₅, βλ. παρακάτω). Γενικά, οι κάθετες (ταυτόχρονες) ομαδοποιήσεις *περιόδων* μέχρι το 08'18'' αφορούν στις *ηχητικές ροές* της «κυρίαρχης φωνής», των «ηλεκτρονικών ήχων» και των “voices in the dark”, ενώ το “drone”, τα «ντραμς» και τα «πλήκτρα» ομαδοποιούνται μόνο στο επίπεδο E₅ συνολικά, εξ αιτίας της δομής τους σε δομικά στοιχεία του E₅. Οι 7 *περίοδοι* που σχηματίζονται βασίζονται σε *σημασιολογικές* αιτιακές σχέσεις, δηλαδή η *σημασιολογική* «κυρίαρχη φωνή» βρίσκεται στο *προσκήνιο*, ενώ οι «ηλεκτρονικοί ήχοι» και οι “voices in the dark|, σχετίζονται με αυτήν μέσω συμπαραδηλωτικών μηχανισμών. Αυτό είναι ουσιαστικά και το επίπεδο, στο οποίο τα *αναφορικά, αναγωγικά και μουσικογενή* δομικά στοιχεία των “voices in the dark” συνδέονται με τον τίτλο που δώσαμε στην *ηχητική ροή* τους συνολικά. Με άλλα λόγια, μέσω της κατάλληλης τοποθέτησής τους σχετίζονται αιτιακά με τη *σημασιολογική* «κυρίαρχη φωνή» αποκτώντας συμπαραδηλωτικά τη σημασία και λειτουργία των «φωνών στο σκοτάδι», για τις οποίες εκείνη κάνει λόγο (Σχήμα 11.10).



Σχήμα 11.10 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του Voices in the Dark στο E₄ (0'00''-8'18'').

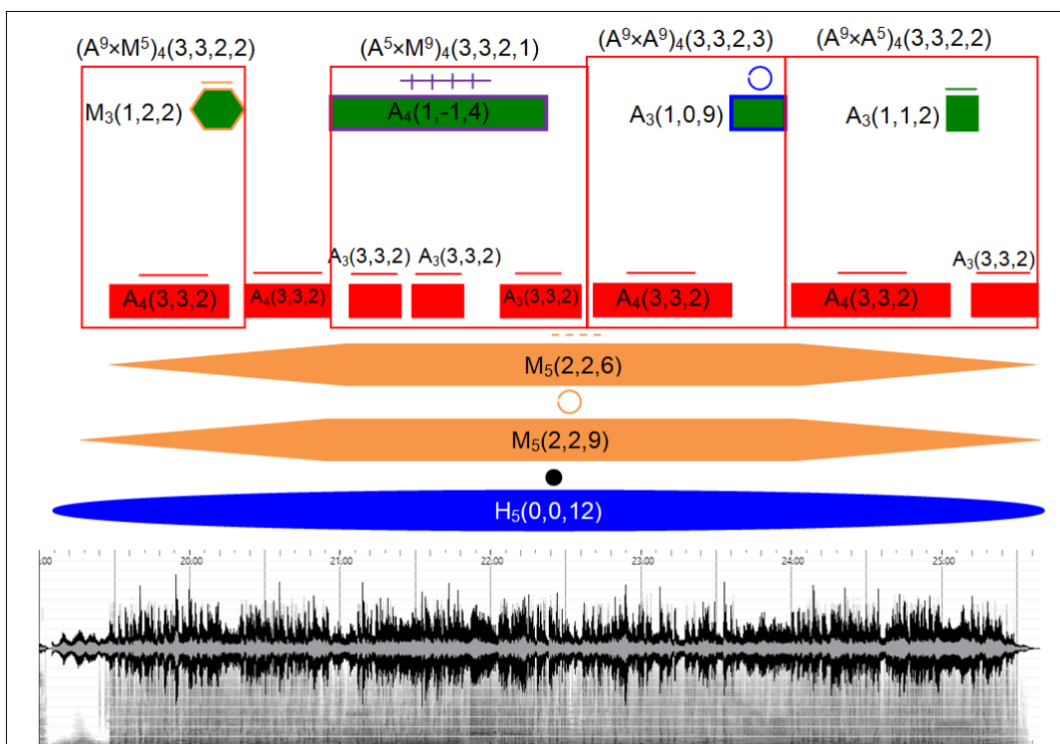
Μεταξύ 08'18'' και 11'56'' έχουμε 5 περιόδους, οι οποίες αντιστοιχούν με αυτές της *σημασιολογικής* «κυρίαρχης φωνής» και χωρίζονται ευδιάκριτα μέσω της επανάληψης της φράσης “we say, we want to make contact [...]”. Η 5^η περίοδος είναι ένα είδος coda, που αποσυνθέτει τον λόγο πάνω στη λέξη “contact”, διασταυρώνεται και συνδέει με το επόμενο τμήμα. Οι άλλες δύο ηχητικές ροές δεν τμηματοποιούνται σε περιόδους, αλλά αποτελούν δομικά στοιχεία του E₅ (τμήματα). Επομένως, σε αυτό το σημείο του έργου δεν υπάρχουν ομαδοποιήσεις στο επίπεδο E₄ (Σχήμα 11.11).



Σχήμα 11.11 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E₄ (8'18''-19'04'').

Από το 11'56'' ως το 19'04'' δημιουργούνται και πάλι ομαδοποιήσεις στο E₄, οι οποίες όπως και νωρίτερα στο έργο, διαχωρίζονται μεταξύ τους από παύσεις της «κυρίαρχης φωνής» ή με είσοδο κάποιων υλικών (όπως για παράδειγμα στην τρίτη και τέταρτη περίοδο, όπου κάνει την είσοδό της η ηχητική ροή της «ουράς contact» και αρχίζει η εξιστόρηση μέσα στην εξιστόρηση) (Σχήμα 11.11). Η πέμπτη περίοδος ξεχωρίζει επειδή δεν έχει δομικό στοιχείο της «κυρίαρχης φωνής», οπότε έχουμε στο προσκήνιο τις “voices in the dark”, και η τελευταία επίσης από την κυριαρχία του τραγουδιού των “voices in the dark”. Και εδώ βέβαια, από τις ομαδοποιήσεις απουσιάζουν οι ηχητικές ροές του υπόβαθρου, οι οποίες επιτελούνται σε μεγαλύτερες διάρκειες («ρολόγια» (H₅), «συνθεσάιζερ» (M₅), «ηλεκτρονικοί ήχοι» (H₅), «τύμπανα» (M₄)). Οι αιτιακές σχέσεις στις οποίες βασίζονται οι ομαδοποιήσεις των υπόλοιπων ηχητικών ροών είναι όλες σημασιολογικές και σχετίζονται αιτιακά με την «κυρίαρχη φωνή», η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο, είτε με καταδηλωτικό σημασιολογικό τρόπο (όπως η «ετεροφωνία», στις δύο πρώτες περιόδους) ή με σημασιολογικές συμπαραδηλώσεις (όπως η συμπαραδηλώση της «ουράς contact» ενός περάσματος στο υπερφυσικό-εξωγήινο, η οποία σχετίζεται με την αντίστοιχη αφήγηση της «κυρίαρχης φωνής» στην τρίτη και τέταρτη περίοδο).

Από το 19'04'' μέχρι το τέλος του έργου διαμορφώνονται σχέσεις ίδιες με αυτές που είδαμε στην αρχή του (μέχρι το 08'18'') και οι σχέσεις αυτές ομαδοποιούν τα δομικά στοιχεία της «κυρίαρχης φωνής» και των “voices in the dark” σε 4 περιόδους (Σχήμα 11.12). Τα κριτήρια της ομαδοποίησης είναι και εδώ οι παύσεις της «κυρίαρχης φωνής» και η τοποθέτηση στον χρόνο των δομικών στοιχείων των “voices in the dark”, ενώ οι αιτιακές σχέσεις που τα συνδέουν είναι σημασιολογικές, δηλαδή μέσω ενός δεύτερης τάξης συμπαραδηλωτικού σημασιολογικού νοήματος των δομικών στοιχείων των “voices in the dark”.

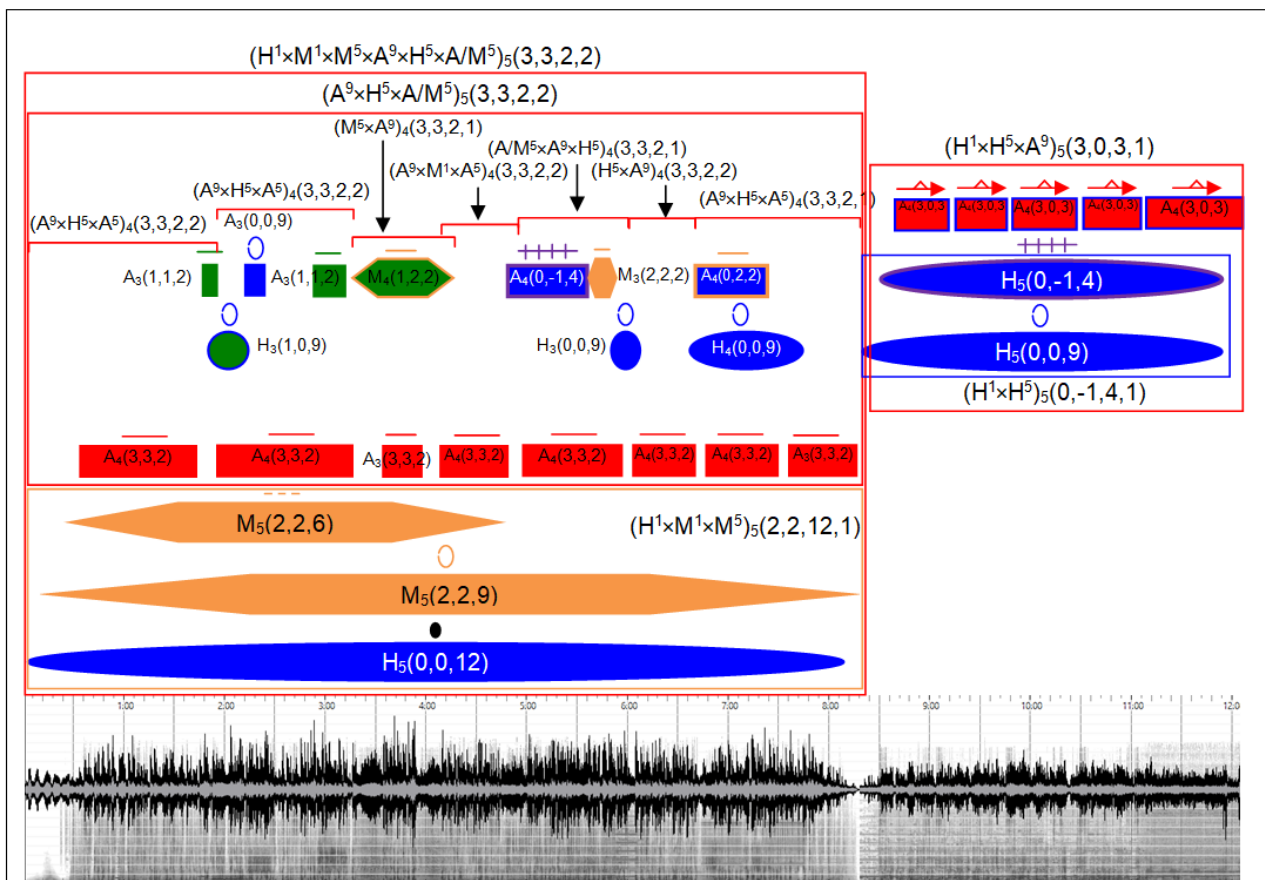


Σχήμα 11.12 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (19'04''-25'39'').

11.2.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E_5

Οι ομαδοποιήσεις δομικών στοιχείων στο E_5 είναι οι πιο προφανείς στο έργο. Πρόκειται, ουσιαστικά, για τα τέσσερα «επεισόδια», στα οποία αναφερθήκαμε στα εισαγωγικά σχόλια της ανάλυσης. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλα υπο-τμήματα, τα οποία περιέχονται μέσα σε καθένα από αυτά τα τμήματα. Παρακάτω θα δούμε αναλυτικά για κάθε τμήμα τους τρόπους τμηματοποίησής του από τα διπλανά του, τις αιτιακές σχέσεις στις οποίες βασίζεται η συγκρότησή του, καθώς και τα υπο-τμήματα τα οποία περιέχει.

Το τμήμα (α) (00'00''-08'18'') εμπεριέχει δύο υποτμήματα (Σχήμα 11.13). Τα δομικά στοιχεία του υπόβαθρου, δηλαδή οι ηχητικές ροές “drone”, «ντραμς» και «πλήκτρα» αποτελούν το υποτμήμα (αα). Στο μεσοδιάστημα βρίσκονται τα σκόρπια τονικά στοιχεία των «πλήκτρων» ($M_5(2,2,6)$, 00'30''-04'43'') που ξεχωρίζουν εδώ κι εκεί, ενώ στο υπόβαθρο μένει το “drone” ($H_5(0,0,12)$, 00'00''-08'18''), λόγω της στατικότητάς του, και τα «ντραμς» ($M_5(2,2,9)$, 00'20''-08'18'') με την κυκλική τους γραμμικότητα. Το όλο σύνολο των 3 ηχητικών ροών ομαδοποιείται σε μια μουσικογενή ομάδα που έχει στοιχειώδες μουσικό συντακτικό (κάποια ρυθμικά στοιχεία και ένα τονικό κέντρο) και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (δημιουργεί ατμόσφαιρα, συναισθήματα). Η γραμμικότητα συνολικά είναι στατική, δεν υπάρχει κάποια «πρόοδος», υπάρχει έλλειψη κίνησης και στόχων, λόγω της επαναληπτικότητας και της στατικότητας. Η υφή είναι συνεχής, παρότι τα πλήκτρα κάποια στιγμή εξαφανίζονται ($(H^1 \times M^1 \times M^5)_5(2,2,12,1)$, 00'00''-08'18''). Τα δομικά στοιχεία του προσκήνιου μπορούμε να τα δούμε και σαν 7 περιόδους που ομαδοποιούνται σε ένα υποτμήμα, λόγω του ορίου που βρίσκεται στο τέλος της εβδομης, αλλά και σαν ομαδοποίηση τριών ηχητικών ροών συνολικά (από την αρχή ως το τέλος του τμήματος): της «κυρίαρχης φωνής», των «ηλεκτρονικών ήχων» και των “voices in the dark”. Γι' αυτό εδώ οι περίοδοι σημειώνονται με αγκύλες. Με τον δεύτερο τρόπο προκύπτει μια πιο απλή ταυτότητα για το υποτμήμα (αβ), που είναι και η ουσία του, αφού δείχνει τη συνέχεια μεταξύ των περιόδων. Η σύνδεση παραμένει σημασιολογική, όπως ήταν και στις περιόδους ($(A^9 \times H^5 \times A/M^5)_5(3,3,2,2)$). Το προσκήνιο και το υπόβαθρο, σαν δύο μεγάλα υποτμήματα συγκροτούν ένα ολοκληρωμένο τμήμα (α) το οποίο μπορεί να συμβολιστεί $(H^1 \times M^1 \times M^5 \times A^9 \times H^5 \times A/M^5)_5(3,3,2,2)$, καθώς η σύνδεση των δύο υποτμημάτων είναι σημασιολογική, με την έννοια ότι το υπόβαθρο (υποτμήμα (αα)) μεταφέρει τη διάθεση υπακούοντας στην «κυρίαρχη φωνή». Με άλλα λόγια, το μουσικό υπόβαθρο σχετίζεται μέσω συμπαραδήλωσης με το σημασιολογικό προσκήνιο.

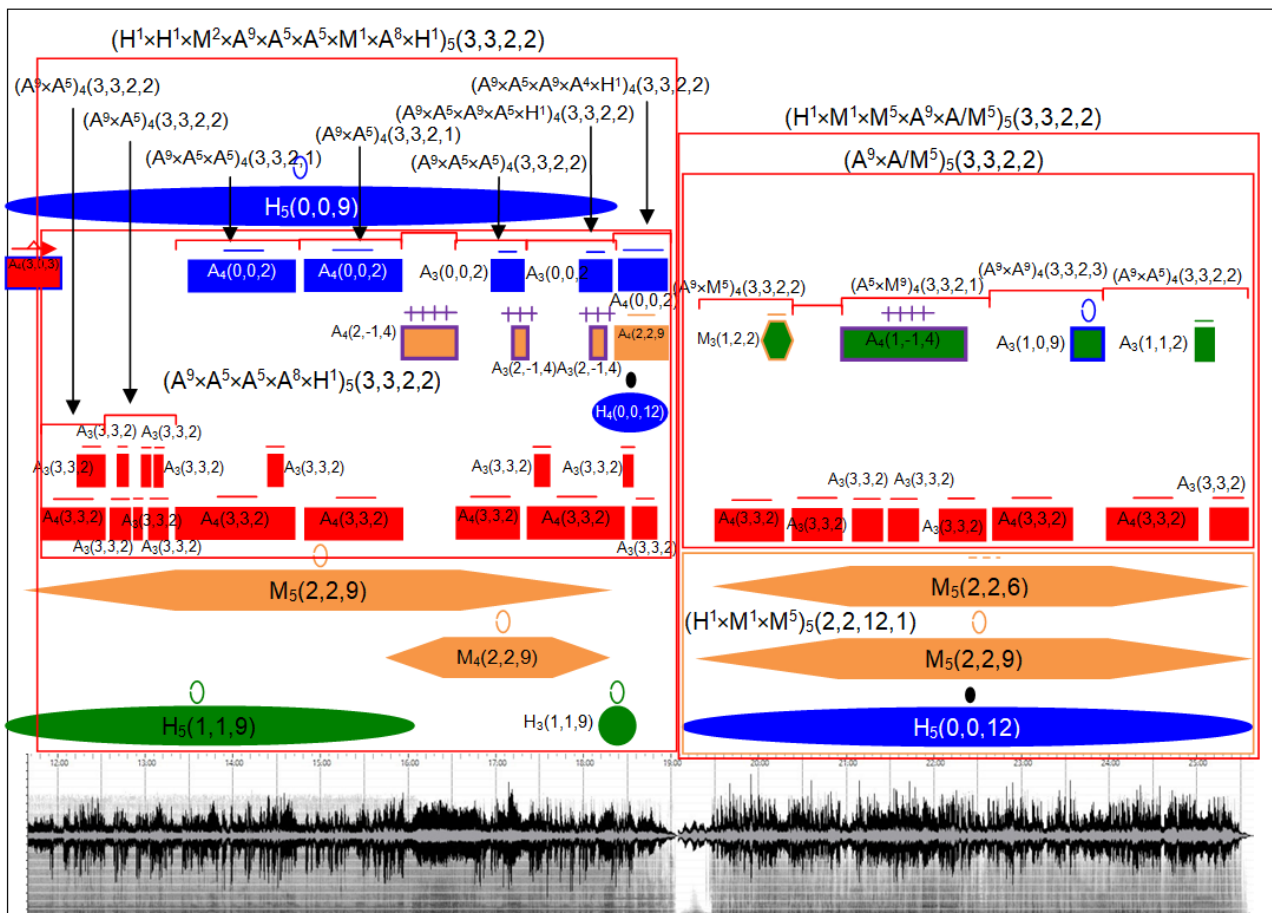


Σχήμα 11.13 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_5 (0'00''-11'56'').

Το τμήμα (β) (08'18''-11'56'') διαχωρίζεται από το τμήμα (α) μέσω μιας μικρής παύσης, της διακοπής των ηχητικών ροών του «υπόβαθρου» του τμήματος (α) και της αλλαγής εκφοράς της «κυρίαρχης φωνής» (Σχήμα 11.13). Το μόνο συνδετικό στοιχείο είναι το δομικό στοιχείο των «ηλεκτρονικών ήχων» ($H_5(0,0,9)$, 08'19''-11'55''), οι οποίοι είχαν επανεμφανιστεί και στο πρώτο τμήμα ($H_3(0,0,9)$, 05'53''-06'10''). Επίσης, από την αρχή του τμήματος (β) φαίνεται να επικρατεί το αναγωγικό συντακτικό. Στο πλαίσιο του τμήματος (β) συγκροτείται ένα υποτίμημα (ββ) από τα δομικά στοιχεία των «ηλεκτρονικών ήχων» και των “voices in the dark” ($H_5(0,-1,4)$, 08'23''-11'55''), τα οποία σχετίζονται λόγω της κοινής τους αναγωγικής νοηματοδότησης, και της τοποθέτησής τους στο υπόβαθρο απέναντι στη σημασιολογική «κυρίαρχη φωνή». Συνολικά όμως το υποτίμημα (ββ) και η «κυρίαρχη φωνή» μπορούν να ομαδοποιηθούν μέσω διαφόρων μηχανισμών κατά την ακρόαση. Μια πρώτη προσέγγιση, κατά την οποία υπερισχύει το σημασιολογικό νόημα της «κυρίαρχης φωνής», μπορεί να θεωρήσει ότι τα δομικά στοιχεία του υπόβαθρου συμπαραδηλώνουν το «εξωγήινο». Μια άλλη προσέγγιση, ωστόσο, θα μπορούσε να σταθεί στις σχέσεις που εγκαθιδρύονται μεταξύ ανθρώπινης φωνής και ηχοπλαισίωσης λόγω του αναγωγικού συντακτικού της πρώτης. Από αυτές τις δύο σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του τμήματος, η σημασιολογική μέσω συμπαραδηλώσεων κερδίζει έδαφος, διότι είναι πιο επικοινωνιακή και πιο κοντά στο να παράγει νόημα σύμφωνα με το προηγούμενο σημασιολογικό τμήμα, δηλαδή με συνήθειες που έχει ήδη εδραιώσει η καλλιτέχνης. Το συντακτικό, που είναι μια απευθείας αναγωγική σύνδεση, παρότι δεν αφορά το επίπεδο σημασιοδοτικότητας δεν μπορεί βέβαια να αγνοηθεί, επομένως στο τμήμα (β) η σωστότερη διατύπωση των σχέσεων των δομικών στοιχείων θα ήταν: σημασιολογική σύνδεση μέσω συμπαραδηλώσεως, η οποία ενισχύεται από τη συνάφεια του συντακτικού μεταξύ αναγωγικού υποτιμήματος και σημασιολογικής ηχητικής ροής ($H^1 \times H^5 \times A^9$)₅(3,0,3,1).

Το τμήμα (γ) (11'56''-19'04'') δεν διαχωρίζεται από το τμήμα (β) με τον ίδιο απόλυτο τρόπο που είδαμε να χωρίζεται το τμήμα (β) από το τμήμα (α) (Σχήμα 11.14). Ο διαχωρισμός βασίζεται μεν στην επανείσοδο της «κυρίαρχης φωνής» με πιο ευθεία εκφορά, καθώς και στην αρχή μιας νέας εξιστόρησης, αλλά επίσης και σε ένα νέο υπόβαθρο (τα «ρολόγια» και το «συνθεσάιζερ», αλλά και λιγότερο αισθητά τους «ηλεκτρονικούς ήχους»). Ωστόσο, υπάρχουν διασταυρώσεις, μια ολόκληρη ηχητική ροή «ουρά contact» αποτελεί συνέχεια του τμήματος (β), ενώ στο τέλος του τμήματος (γ) ξανακούγεται καθαρά η λέξη “contact” και επιστρέφει στην

«κυρίαρχη φωνή» η φράση του *τμήματος* (β) “we say we want to make contact”. Στο *τμήμα* (γ) συναντάμε αιτιακές σχέσεις του ίδιου τύπου με το *τμήμα* (α), δηλαδή η *σημασιολογική* «κυρίαρχη φωνή» έλκει μέσω συμπαραδηλώσεων πρώτα τις *ηχητικές ροές* του προσκηνίου σε ένα *υποτμήμα* (γγ) και ύστερα συνολικά όλα τα δομικά στοιχεία. Τέλος, η *κίνηση*, παρά τις *μη γραμμικότητες* της εξιστόρησης, είναι ξεκάθαρα *γραμμική* λόγω της αίσθησης της ολοκλήρωσης μέσω της επιστροφής στο *τμήμα* (β) και της αύξησης της «έντασης», που δίνει την αίσθηση προσέγγισης ενός στόχου (με τη βοήθεια και του υπόβαθρου). Ωστόσο, συνολικά υπάρχει μια αίσθηση ματαίωσης των στόχων, καθώς δεν πρόκειται για μια συμβατική εξιστόρηση και το τελικό στοιχείο που επικρατεί είναι το τραγούδι των “voices in the dark”. Επομένως, η *κίνηση* είναι μεν *γραμμική*, αλλά όχι *κατευθυνόμενη*.



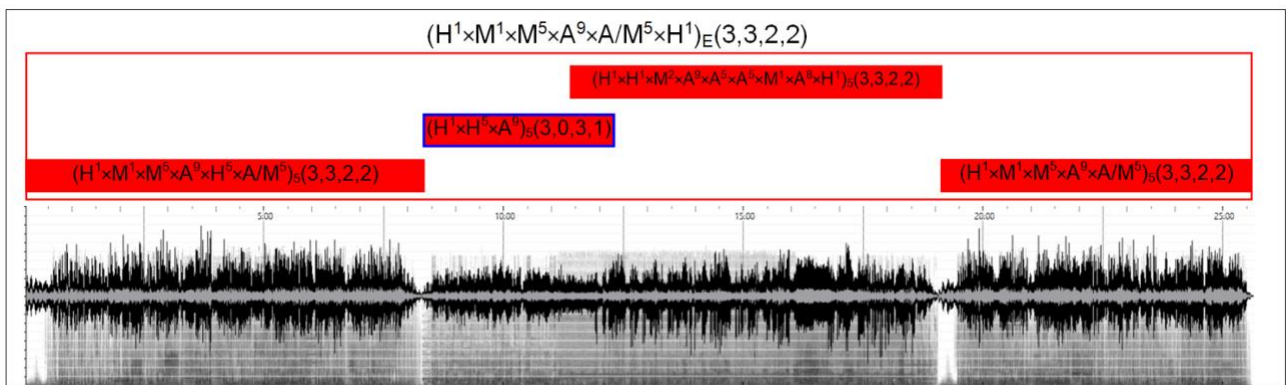
Σχήμα 11.14 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* στο *E5* (11'40''-25'39'').

Το *τμήμα* (δ) (19'04''-25'39'') διαχωρίζεται από το *τμήμα* (γ) με μια μικρή παύση και με την επιστροφή στην εδραιωμένη από την αρχή του έργου δομή του *τμήματος* (α) (Σχήμα 11.14). Επομένως, συναντάμε και πάλι δύο *υποτμήματα* (ένα στο υπόβαθρο και ένα στο προσκήνιο), τα οποία σχετίζονται σημασιολογικά με τους τρόπους που αναλύσαμε εκτενώς παραπάνω.

11.2.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο έργου *E_E*

Προσεγγίζοντας το έργο σαν μία ενότητα αποτελούμενη από τέσσερα *τμήματα*, φθάνοντας δηλαδή στο *ιεραρχικό επίπεδο* του έργου (*E_E*), αρχικά, και σύμφωνα με όσα προείπαμε περί τεσσάρων «επεισοδίων», θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με μία μακροδομική *μη γραμμική κίνηση* αποτελούμενη από τέσσερα *τμήματα*, τα οποία λειτουργούν ως «στιγμές» ($z = 4$). Στην πραγματικότητα, όμως, και αν παρατηρήσουμε προσεκτικά το Σχήμα 11.15, θα προσέξουμε τα εξής στοιχεία που συμβάλλουν στη συνοχή του έργου.

- 1) Τα τέσσερα τμήματα (E_5) βρίσκονται όλα στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και, με εξαίρεση το δεύτερο, έχουν σημασιολογικό συντακτικό, γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση και διασταυρούμενη υφή.
- 2) Ίδιες ηχητικές ροές (αν και αυτό δεν απεικονίζεται με ικανοποιητικό τρόπο στο σχήμα) διατηρούν ίδια ή παρόμοια τιμή *πολλαπλότητας*. Για παράδειγμα, η «κυρίαρχη φωνή» είναι πάντα στο προσκήνιο (A^9). Με άλλα λόγια, πάντα η ανθρώπινη φωνή βρίσκεται στο προσκήνιο και πάντα στο σημασιολογικό επίπεδο.
- 3) Το θέμα του έργου “Voices in the Dark” διατρέχει όλο το έργο μέσω των συμπαραδηλώσεων της ροής των “voices” με την «κυρίαρχη φωνή», παρότι αλλάζουν οι εξιστορήσεις. Με άλλα λόγια, αλλάζουν οι εξιστορήσεις, αλλά ο τρόπος συμπαραδήλωσης μένει ο ίδιος και μεταφέρει πάντα το ίδιο «εξωγήινο» από το «υπερπέραν» νόημα. Αυτό φαίνεται γλαφυρά στο **Σχήμα 11.15** και προέκυψε από την ανάλυση, βάσει της οποίας οι συμπαραδηλώσεις που εντοπίστηκαν καθόρισαν τα τμήματα ως σημασιολογικά δομικά στοιχεία. Μπορεί μεταξύ των τμημάτων να αλλάζει το περιεχόμενο, αλλά δεν αλλάζουν οι αιτιακές σχέσεις που συνδέουν τα επί μέρους δομικά τους στοιχεία.



Σχήμα 11.15 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_E (0'00''-25'39'').

Όλα τα παραπάνω, τα οποία προέκυψαν από την ως εδώ ανάλυση και φαίνονται συνοπτικά στο **Σχήμα 11.15**, αποκαλύπτουν το γεγονός ότι μεταξύ των τμημάτων υπάρχει μια γραμμική σχέση, που διαμορφώνει τη συνοχή του έργου. Το τμήμα (β) παρουσιάζει κάποιες διαφορές, ωστόσο βρίσκεται κι αυτό στο σημασιολογικό επίπεδο και η σύνδεση, η οποία έχει με το τμήμα (γ), βοηθάει στη διατήρηση αυτών των συνεκτικών δεσμών. Ως αποτέλεσμα, η συνολική ταυτοποίηση στο επίπεδο έργου θα έχει σημασιολογικό συντακτικό, διότι πρόκειται για μια αφηγηματική οργάνωση γύρω από το ίδιο «θέμα» ($y = 3$) και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($x = 3$). Συνολικά η γραμμικότητά του, λόγω του σπονδυλωτού της χαρακτήρα, και ενώ καταλήγει σε έναν στόχο, δηλαδή την επιστροφή σε ένα τμήμα παρόμοιο με το πρώτο, δεν έχει σαφή κατεύθυνση, οπότε είναι του τύπου της γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης ($z = 2$). Ο τύπος της υφής που κυριαρχεί είναι η διασταυρούμενη, παρά τις παύσεις μεταξύ των τμημάτων (α)-(β) και (γ)-(δ), δηλαδή ($\omega = 2$). Οι εννέα ηχητικές ροές μπορούν να απλοποιηθούν σε έξι, σύμφωνα με τη λειτουργία που έχουν σε κάθε τμήμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ηχητική ροή “drone”, μπορεί να ενωθεί με αυτή των «ρολογιών» (H^1), η «κυρίαρχη φωνή» με την «ετεροφωνία» της (A^9), και οι “voices in the dark” με την «ουρά conataact» (A/M^5). Αν σ' αυτές προσθέσουμε και τις άλλες τρεις, δηλαδή τα «ντραμς» με τα «τύμπανα» (M^1), τα «πλήκτρα» με το «συνθεσάιζερ» (M^5), και τους «ηλεκτρονικούς ήχους» (H^1), τότε προκύπτει η παρακάτω ταυτοποίηση για το *Voices in the Dark* στο Επίπεδο Έργου:

$$(H^1 \times M^1 \times M^5 \times A^9 \times A / M^5 \times H^1)_E(3,3,2,2)$$

11.2.5 Συμπεράσματα

Το *Voices in the Dark* είναι ένα έργο το οποίο βασίζεται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και διατηρεί στο προσκήνιο την ανθρώπινη φωνή. Οι υπόλοιπες διαστάσεις, και ειδικά η ηχοπλαισίωση, εντάσσονται στην αφήγηση και μέσω της συμπαραδήλωσης σχετίζονται με το σημασιολογικό περιεχόμενο της ανθρώπινης φωνής. Το γεγονός αυτό από τη μία δίνει αφηγηματική συνοχή στο έργο, από την άλλη δεν γίνεται

πάντα με τρόπους συμβατικούς, αξιοποιώντας ένα είδος αυτοαναφορικότητας του ραδιοφώνου, δηλαδή μιας αναφοράς στο ραδιόφωνο ως πηγή/αιτία των ήχων και στην άυλη παρουσία και διαδρομή τους μέσα στον χώρο και τον χρόνο.

Όπως δηλώνει και η ίδια η Apple για το έργο της:

Το σύμπαν είναι ένα ηχητικό αρχείο πληροφοριών που μεταδίδονται στα αστέρια, ένα αποθετήριο ανθρώπινων (και ενδεχομένως άλλων) ιστοριών, στις οποίες ο χρόνος λιώνει και η γλώσσα διαλύεται σε σήματα. Όλες αυτές οι «φωνές» διασχίζουν το σύμπαν ψάχνοντας για μία λήψη! Φανταστείτε το μπουτιλιάρισμα στη μεγάλη τράπεζα δεδομένων στο απώτερο διάστημα. Το *Voices in the Dark* είναι ένα έργο σχετικά με τις διαστρικές συζητήσεις, τα ραδιοφωνικά κύματα και την ηχητική αρχαιολογία. Υπάρχουν κάποιες που ακούνε και πώς μεταφράζουν αυτά που ακούνε; Πώς διακρίνουμε/διακρίνουν μεταξύ πραγματικών γεγονότων και ανθρώπων, και μυθοπλασιών προερχομένων από τα ΜΜΕ; Είμαστε εμείς οι «αυτοί»; Λέμε ότι θέλουμε να έρθουμε σε επαφή με το Άλλο, ενώ στην πραγματικότητα αυτό που ψάχνουμε είναι ένας καθρέφτης του εαυτού μας. (Apple 1991)

Αυτός ο «διάλογος» μεταξύ της «κυρίαρχης φωνής» και των “voices in the dark” είναι η κινητήρια δύναμη του έργου και η βάση της αφηγηματικής του οργάνωσης και παρά το ξεκάθαρο σημασιολογικό πλαίσιο της πρώτης, οι σκόρπιες ηλεκτρονικές, επεξεργασμένες και ραδιογενείς «φωνές» αφήνουν ελεύθερο το πεδίο στη φαντασία του ακροατή για προσωποποιήσεις και τη σχεδίαση άλλων χωρικών ή χρονικών συντεταγμένων. Όποιες και αν είναι οι επί μέρους ερμηνείες, ωστόσο, το εν λόγω έργο έχει μια ξεκάθαρη οργάνωση, όσον αφορά στον οριζόντιο άξονα (*ηχητικές ροές*) και τον κάθετο άξονα (τμηματοποίηση σε 4 *τμήματα*), γεγονός που το κάνει πιο προσιτό σε σχέση με τα πρότυπα ραδιοφωνικής ακρόασης, γι’ αυτό και ενισχύεται η τοποθέτησή του στο *σημασιολογικό επίπεδο*, παρά τα κάποια επί μέρους δομικά στοιχεία σε άλλα επίπεδα.

11.3 *not speaking/thinking* (Edie Reaney, 2019)

11.3.1 Εισαγωγικά

Το *not speaking/thinking* είναι μια ραδιοφωνική σύνθεση της Edie Reaney που μεταδόθηκε από τον *CRFC* στο πλαίσιο του δικτύου *Radia* στις 11 Νοεμβρίου του 2019. Με την πρώτη ακρόαση του έργου δίνεται η αίσθηση μιας επαναληπτικότητας και της συνεχούς παρουσίας της *ηχοπλαισίωσης*, η οποία εμφανίζεται με διάφορες *ηχητικές ροές*. Η *ανθρώπινη φωνή* φαίνεται να νοηματοδοτεί σε μεγάλο βαθμό το έργο, όμως είναι με τέτοιο τρόπο δομημένη, ώστε να προσομοιάζει με τη σκέψη παρά με την ομιλία. Οι υπόλοιπες *διαστάσεις*, καθώς δημιουργούν ένα μη ρεαλιστικό πλαίσιο, συνηγορούν σε αυτήν την προβολή του «υποσυνείδητου», συνεπώς βρίσκονται σε στενή σχέση με την *ανθρώπινη φωνή* και τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται.

Σύμφωνα με τη δήλωση που συνοδεύει το έργο ([Radia Show 763](#)), το *not speaking/thinking* περιέχει δύο κομμάτια:

Το κομμάτι “She Sits in Her Big Tree”, ένα κομμάτι που αρχικά χρησιμοποιήθηκε σε μια παράσταση μαριονέτας (και βασίζεται στην ιστορία των αδερφών Γκριμ «Οι Ξι Κύκνοι»), και μια συλλογή από πιο σύντομα ποιήματα. Αυτά τα ποιήματα (όταν διαβάζονται από το γραπτό τους) έχουν να κάνουν κυρίως με τη σχέση μεταξύ ήχου και τυπωμένης γραφής [...] εκεί που το ακουστικό και το οπτικό συναντιούνται (Reaney 2019).

11.3.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των *ηχητικών ροών*

Από την πρώτη ακρόαση, και σύμφωνα με τις διαφορές των *διαστάσεων*, αλλά και άλλων παραμέτρων, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε εννέα *ροές*. Οι πέντε από αυτές εγκαθιδρύονται σχετικά νωρίς στο έργο, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις εισάγονται σταδιακά και αποτελούν ταυτόχρονα και όρια που διαχωρίζουν το έργο σε επί μέρους *τμήματα*. Οι *ηχητικές ροές* φαίνονται στον πίνακα 11.6:

Πίνακας 11.6 Ηχητικές ροές του *not speaking/thinking*

0'	3'24''	4'15''	8'30''	16'45''	24'	28'
			(9) επικρουστήρας.....			
			(8) καμπάνα.....			καμπάνα
		(7) πουλιά και βάτραχοι.....				
		(6) τριζόνια.....		τριζόνια.....		
	(5) υγροί ήχοι.....					
	(4) σειστρα				σειστρα.....	
(3) φωνή.....			φωνή.....	φωνή.....	φωνή (0)...	
(2) βόμβος.....						
(1) πιάνο.....				πιάνο.....	(με εφφέ)..	

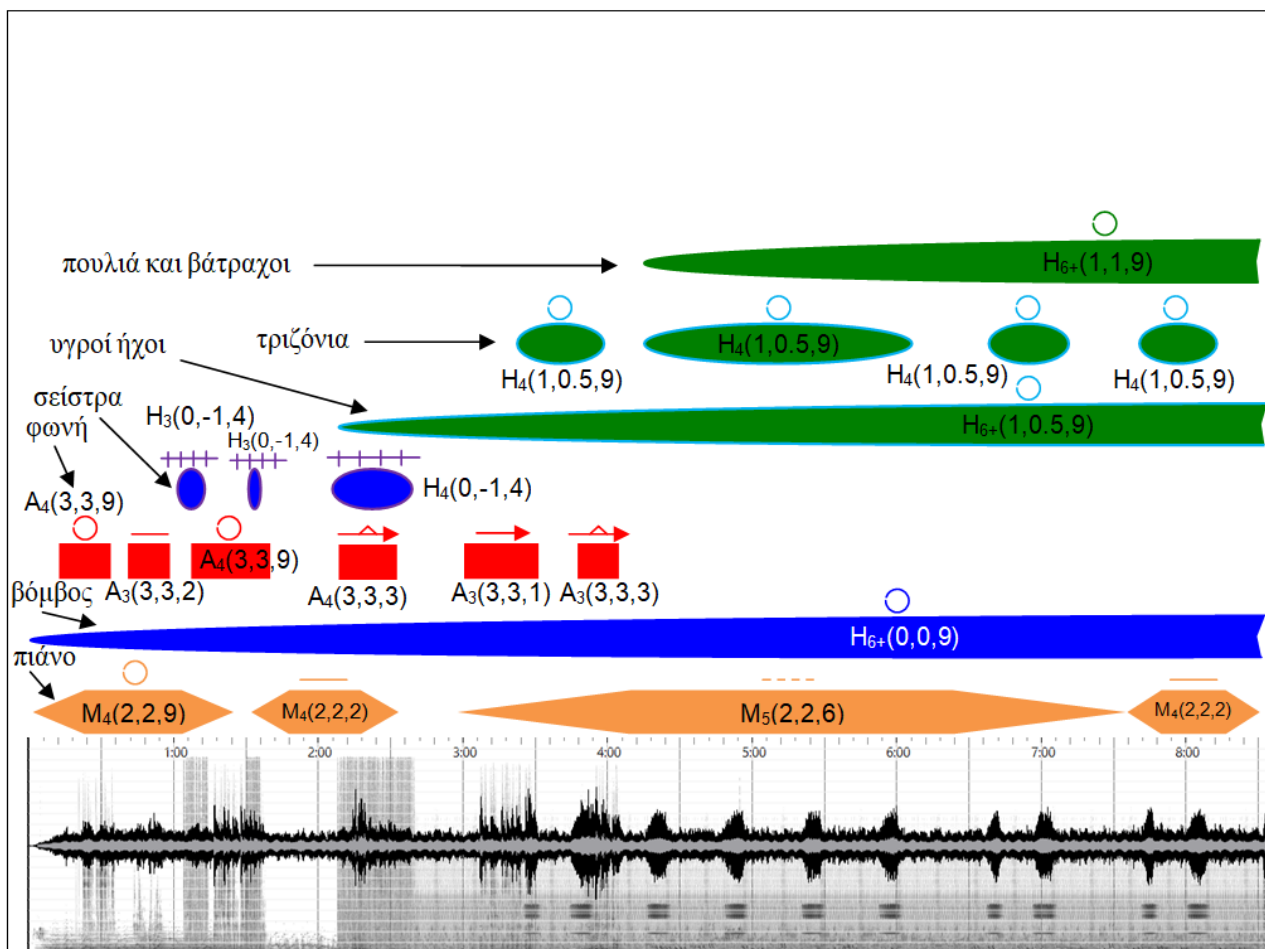
Στο προσκήνιο τις περισσότερες φορές βρίσκεται η «φωνή», καθώς και τα «τριζόνια», λόγω της έντασής τους κυρίως, όμως και οι δύο ροές δεν καλύπτουν όλη τη διάρκεια του έργου. Αντιθέτως, υπάρχουν ροές που διαρκούν όσο ολόκληρο ή μεγάλο μέρος του έργου, όπως ο «βόμβος», οι «υγροί ήχοι» και τα «πουλιά και βάτραχοι». Η διάρκειά τους αυτή, καθώς και η επαναληπτική τους γραμμικότητα συνηγορούν στο να βρεθούν στο *υπόβαθρο* και έχουν συγκεκριμένη επίδραση στον τρόπο με τον οποίο θα κάνουμε παρακάτω τις ομαδοποιήσεις των δομικών στοιχείων.

11.3.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων

Στο ξεκίνημα του έργου ακούμε τρεις ηχητικές ροές: το «πιάνο», τη «φωνή» και τον «βόμβο». Η «φωνή» αποτελείται από δομικά στοιχεία που συγκροτούν *περιόδους* (A_4) ή είναι μεμονωμένες *φράσεις* (A_3) και βρίσκεται στο *σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας* με *σημασιολογικό συντακτικό*. Ωστόσο, κάποιες φράσεις επαναλαμβάνονται, εγκαθιδρύοντας από την αρχή το θέμα της επανάληψης στο έργο και δημιουργώντας *περιόδους* με *κυκλικό τύπο γραμμικότητας* ($z = 9$). Το τέταρτο δομικό στοιχείο, καθώς δομείται από πολλαπλές φωνές που επαναλαμβάνουν τις ίδιες ή παρόμοιες φράσεις, έχει *τύπο γραμμικότητας πολλαπλά κατευθυνόμενης* ($z = 3$). Μέχρι το 3' έχει εγκαθιδρυθεί το θέμα και το ύφος της ομιλίας στο πλαίσιο του έργου (**Σχήμα 11.16**).

Η ηχητική ροή του «πιάνου» αποτελείται από δύο δομικά στοιχεία, το πρώτο πιο επαναληπτικό ($M_4(2,2,9)$, 0'00''-1'26'') και το δεύτερο με *γραμμική κίνηση* ($M_4(2,2,2)$, 1'33''-2'31''). Και τα δύο δομικά στοιχεία χρησιμοποιούν *μουσικό συντακτικό* και τοποθετούνται στο *μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Η ηχητική ροή του «βόμβου» είναι ένα δομικό στοιχείο που απλώνεται και πέρα από το 3' και, όπως θα δούμε, διαρκεί από την αρχή ως το τέλος του έργου ως ένα *αναγωγικό* δομικό στοιχείο με επαναληπτική δομή ($H_6(0,0,9)$, 0'00''-28').

Σε αυτές τις τρεις ηχητικές ροές προστίθενται άλλες δύο (**Σχήμα 11.16**): πρώτη εμφανίζεται η ροή των «σειστρών» με τρία σχετικά σύντομα δομικά στοιχεία, που τοποθετούνται ανάμεσα στο *αναγωγικό* και το *αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και στερούνται *συντακτικού* και *γραμμικής κίνησης* ($H_3(0/1,-1,4)$, 1'03''-1'16'', $H_3(0/1,-1,4)$, 1'29''-1'36'' και $H_4(0/1,-1,4)$, 2'08''-2'40''). Ακολουθεί η ροή των «υγρών ήχων», η οποία ξεδιπλώνεται ως το τέλος του έργου σε ένα επαναληπτικό στοιχείο του *αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας*, αλλά με *μιμητικό συντακτικό*, καθώς γίνεται σε πολλά σημεία αισθητή η επεξεργασία των ηχογραφημένων πηγών ($H_6(1,0.5,9)$, 2'08''-28').



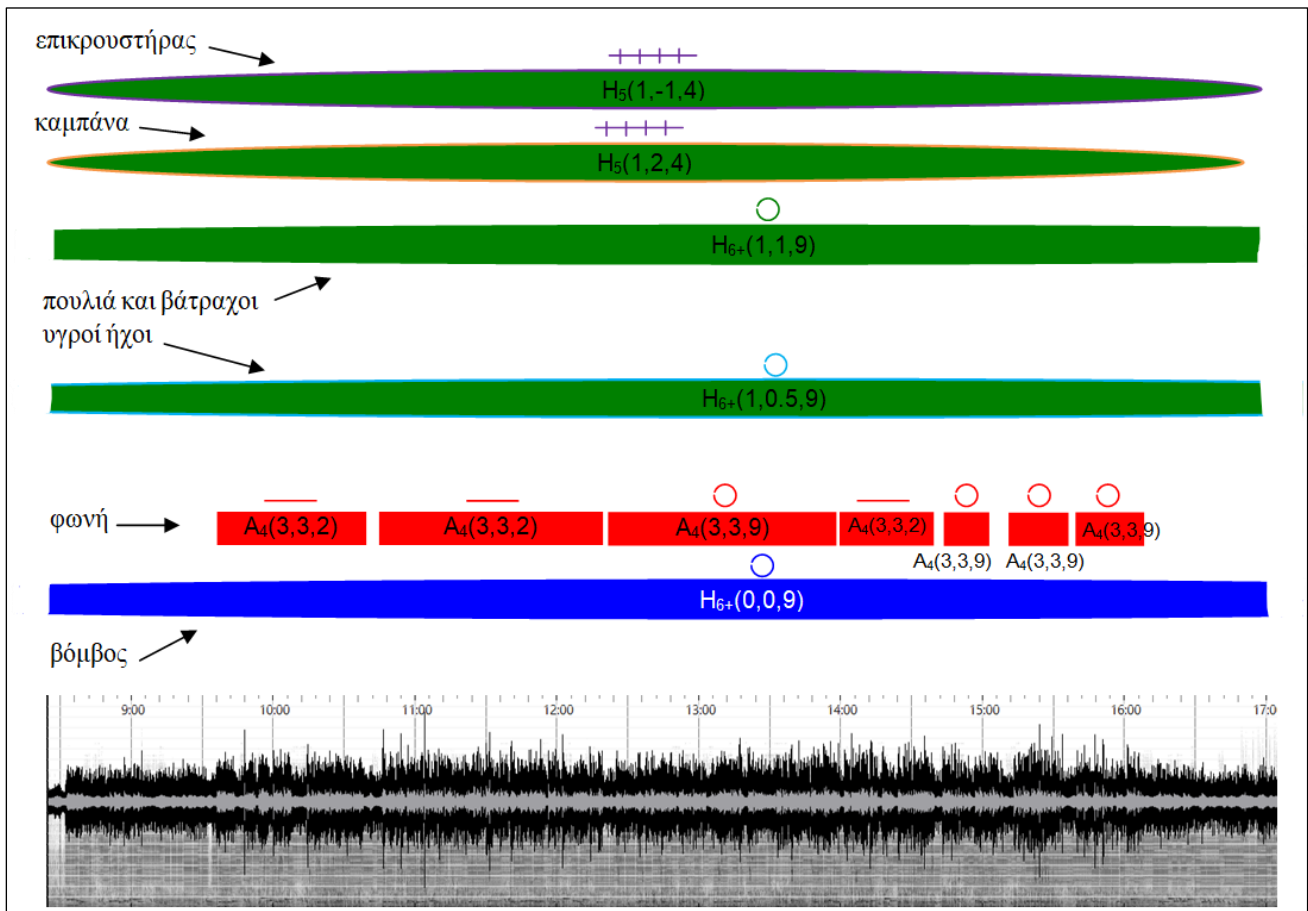
Σχήμα 11.16 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *not speaking/thinking* (0'00''-8'30'').

Από το 3'00'' μέχρι το 8'30'' (Σχήμα 11.16) έχουμε την εξέλιξη των προαναφερθέντων ηχητικών ροών, εκτός από τα «σειστρα», καθώς και την πρόσθεση δύο ακόμα νέων που πρόκειται να κυριαρχήσουν, της ροής των «τριζονιών» και της ροής των «πουλιών και βατράχων». Η ηχητική ροή του «πιάνου» εξελίσσεται σε ένα μεγάλο δομικό στοιχείο, το οποίο αποτελείται από σκόρπια τονικά στοιχεία και μικροομάδες, επομένως έχει συνολικά διακοπτόμενη μη κατευθυνόμενη κίνηση ($z = 6$), αλλά καταφέρνει να παραμείνει στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας και να ακολουθεί ένα χαλαρό μουσικό συντακτικό ($M_5(2,2,6)$, 3'03''-7'37''). Η ηχητική ροή της «φωνής» εμφανίζεται ελάχιστα και παρότι με το πρώτο δομικό στοιχείο φαίνεται ότι ξεκινά μια τυπική αφήγηση ($A_3(3,3,1)$, 3'03''-3'32''), τελικά εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο που ξεκίνησε, δηλαδή με την αξιοποίηση πολλών επιπέδων και πολλών φωνών ταυτόχρονα σε μια πολλαπλά κατευθυνόμενη γραμμικότητα ($A_3(3,3,3)$, 3'48''-4'06'').

Απέναντι σε αυτήν την σημασιολογική αφήγηση, η οποία όμως διακόπτεται, εμφανίζεται ως υπόβαθρο η ηχητική ροή των «τριζονιών» με τέσσερα δομικά στοιχεία, που βασίζονται στην κυκλικότητα, τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο, αλλά έχουν μιμητικό συντακτικό, καθώς είναι φανερή η επεξεργασία των πρωτογενών ηχητικών πηγών ($H_4(1,0,5,9)$, 3'24''-3'53'', $H_4(1,0,5,9)$, 4'15''-6'01'', $H_4(1,0,5,9)$, 6'36''-7'08'' και $H_4(1,0,5,9)$, 7'41''-8'10''). Επίσης, ξεκινά η ηχητική ροή των «πουλιών και βατράχων», ενός ιδιότυπου ηχοτύπου, το οποίο ομαδοποιείται σε μία ροή και σε ένα δομικό στοιχείο, το οποίο διαρκεί μέχρι το τέλος του έργου και, όπως και τα άλλα δομικά στοιχεία αυτού του μεγέθους, βασίζεται στην επαναληπτικότητα ($H_6(1,1,9)$, 4'15''-28'). Με την απόσυρση της «φωνής», στην αφήγηση που έχει ξεκινήσει από το 3'05'', τον πρώτο ρόλο αναλαμβάνουν ουσιαστικά οι συνεχόμενες ηχητικές ροές των «τριζονιών», των «πουλιών και βατράχων» και των «υγρών ήχων», έχοντας στο υπόβαθρο τον «βόμβο» και το «πίανο».

Από το 8'30'' ως το 16'47'' (Σχήμα 11.17) έχουμε την παραμονή του «βόμβου», των «υγρών ήχων» και των «πουλιών και βατράχων», την εισαγωγή των δύο τελευταίων ροών («καμπάνα» και «επικρουστήρας») και την επιστροφή της «φωνής». Η «καμπάνα» και ο «επικρουστήρας» είναι δύο ηχητικές ροές που εισάγονται στο 8'30'' και διαρκούν μέχρι περίπου το 16'47'', καθορίζοντας το υπόβαθρο όλου αυτού του τμήματος. Η μεν

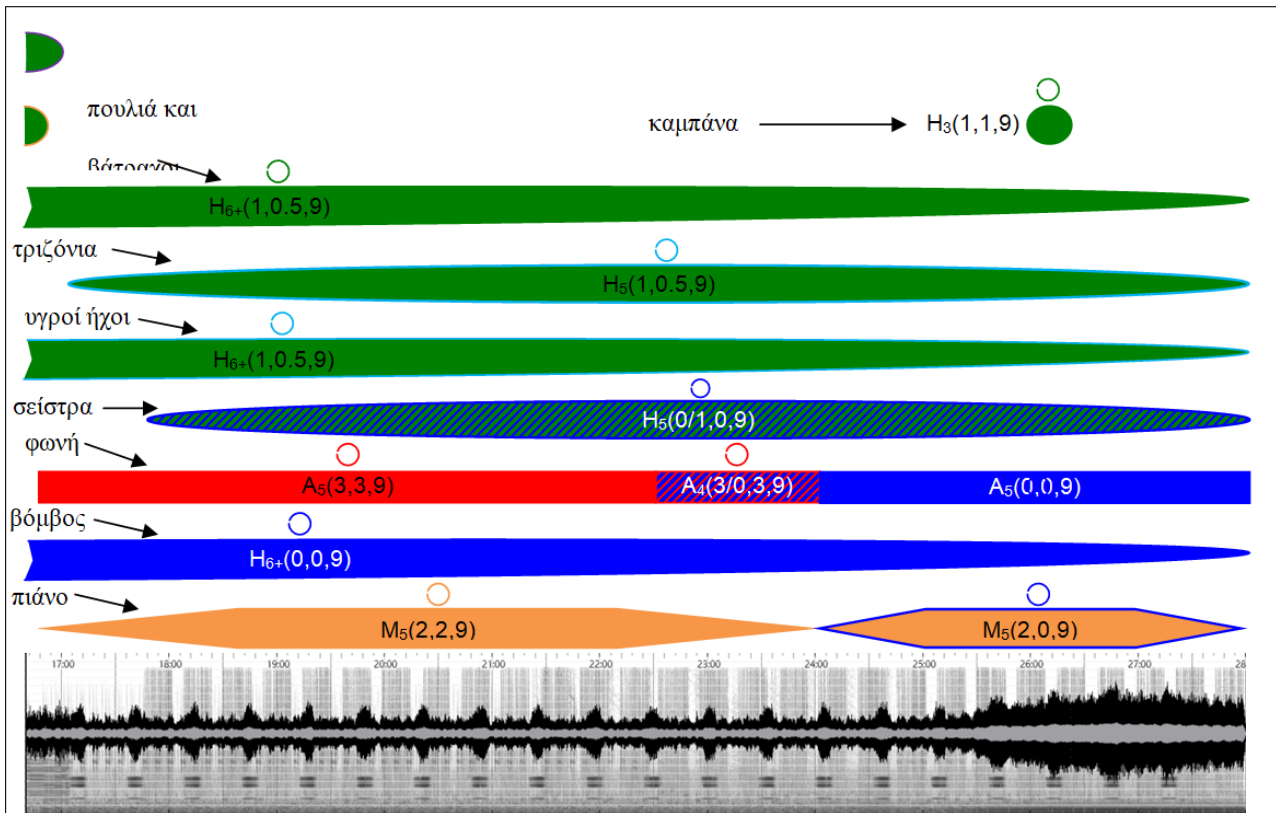
«καμπάνα» τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο, αλλά είναι συγκροτημένη με ένα χαλαρό μουσικό συντακτικό, χωρίς όμως να έχει γραμμική κίνηση ($H_5(1,2,4)$, 8'30''-16'55''). Ο δε «επικρουστήρας» τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο, καθώς συνδέεται με την ηχητική πηγή της καμπάνας και την κρούση κάποιας μεταλλικής επιφάνειας γενικά, δεν έχει όμως κάποιο συντακτικό ή γραμμική κίνηση ($H_5(1,-1,4)$, 8'30''-17'05'').



Σχήμα 11.17 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *not speaking/thinking* (8'30''-16'47'').

Η «φωνή» εισέρχεται στο 9'35'' και βρίσκεται στο προσκήνιο, παρότι συνοδεύεται από ένα πλούσιο ηχητικά και αρκετά μεγάλης δυναμικής υπόβαθρο. Η ηχητική ροή της «φωνής» δομείται από επτά δομικά στοιχεία (9'35''-16'09''), σημασιολογικά, τα οποία στην αρχή είναι γραμμικά και μη κατευθυνόμενα ($z = 2$) και σταδιακά προς το τέλος της ακολουθίας γίνονται επαναληπτικά ($z = 9$). Αυτό έχει να κάνει με το όλο θέμα του έργου, τον τρόπο που σκεφτόμαστε, που επανερχόμαστε στις σκέψεις μας και επίσης, υποστηρίζεται από τις υπόλοιπες επαναληπτικές ηχητικές ροές του υπόβαθρου.

Από το 16'47'' ως το τέλος του έργου (28') περνάμε σε μία παράλληλη υφή, που περιλαμβάνει όλες σχεδόν τις ηχητικές ροές σε μια διαρκή επανάληψη (Σχήμα 11.18). Επομένως, εδώ η επαναληπτικότητα της «φωνής», η οποία και κορυφώνεται από το 16'47'' και μετά με την επανάληψη της φράσης "it's not me speaking, it's me thinking" ($A_5(3,3,9)$, 16'47''-22'33''), βρίσκει την έκφρασή της σε όλες τις διαστάσεις και σε όλες τις ηχητικές ροές. Τα «πουλιά και βάτραχοι», οι «υγροί ήχοι» και ο «βόμβος» προέρχονται από το προηγούμενο τμήμα και φθάνουν ως το τέλος του έργου. Το «κίαννο» εμφανίζεται και πάλι με την αρχική του μορφή, δηλαδή με μια επαναληπτικότητα, ταυτόχρονα με την επιστροφή της «φωνής» ($M_5(2,2,9)$, 16'47''-24'). Τα «τριζόνια» επιστρέφουν, επίσης, και διαρκούν μέχρι το τέλος του έργου ($H_5(1,0,5,9)$, 17'05''-28'). Τέλος, τα «σειστρά», που είχαν εμφανιστεί μόνο στην αρχή του έργου, επιστρέφουν δίνοντας την αίσθηση της επιστροφής στην αρχή και του κλεισίματος του κύκλου ($H_5(0/1,0,9)$, 17'48''-28'). Αυτή τη φορά έχουν ξεκάθαρη επαναληπτικότητα, τουλάχιστον σε μακροδομικό επίπεδο.



Σχήμα 11.18 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *not speaking/thinking* (16'47''-28'00'').

Από το 22'33'', ωστόσο, η επαναληπτική δομή που έχει εγκαθιδρυθεί αρχίζει σταδιακά να αλλάζει με την εμφανή αλλαγή στην ηχητική ροή της «φωνής» μέσω της σταδιακής επεξεργασίας της και επομένως το σταδιακό πέρασμα από το σημασιολογικό στο αναγωγικό επίπεδο, στο οποίο και φθάνει στο 24' (δομικά στοιχεία $A_4(3/0,3,9)$, 22'33''-24' και $A_5(0,0,9)$, 24'-28'). Παράλληλα, η σταδιακά όλο και περισσότερη χρήση εφέ βάθους στην ηχητική ροή του «πιάνου» την μετατρέπει σημαντικά, καταλήγοντας να βρίσκεται οριακά στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αλλά να έχει βασιστεί σε ένα αναγωγικό συντακτικό ($M_5(2,0,9)$, 24'-28').

11.3.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων

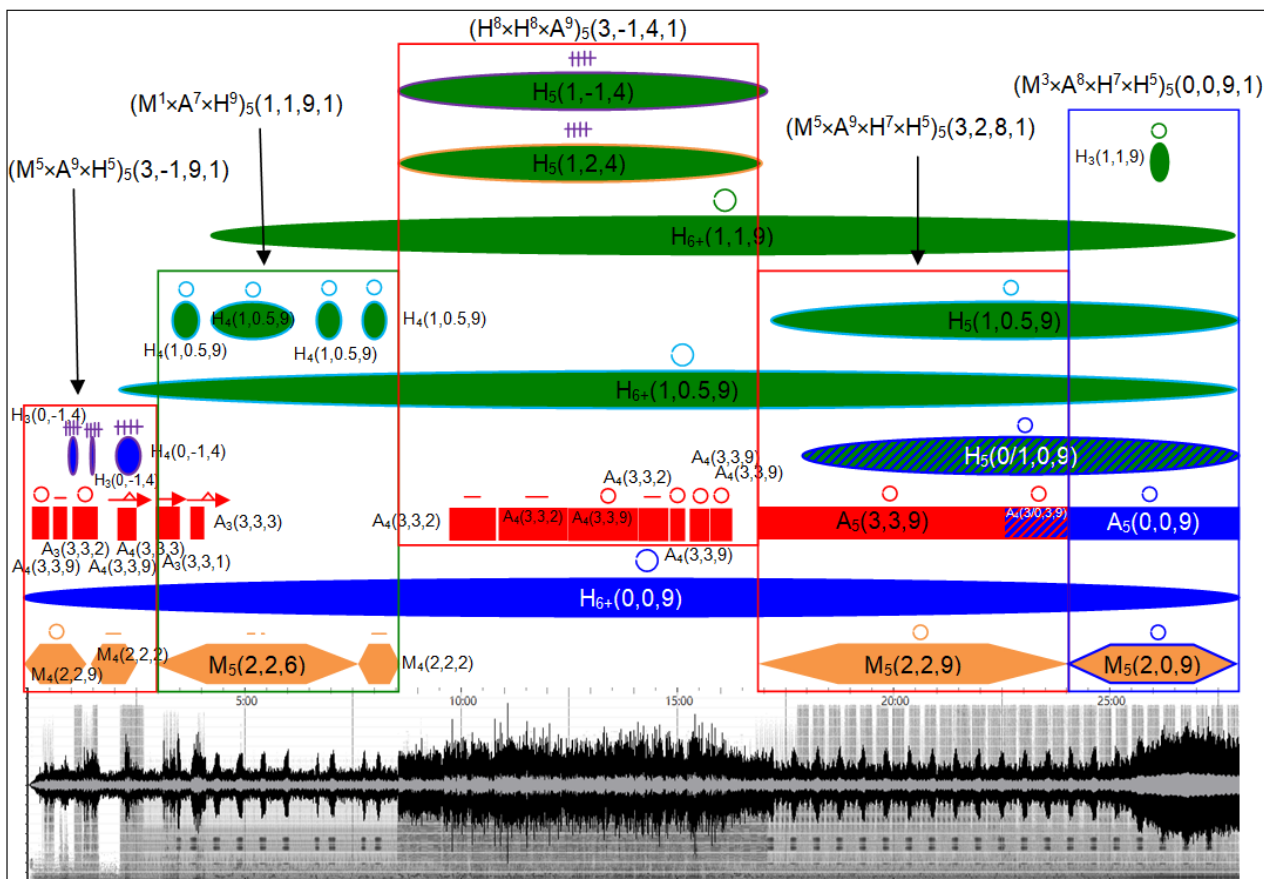
11.3.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E_5

Κατά την ακρόαση του έργου δημιουργούνται πέντε τμήματα, δηλαδή πέντε ομαδοποιήσεις των επί μέρους δομικών στοιχείων στο ιεραρχικό επίπεδο E_5 (Σχήμα 11.19). Παρακάτω θα εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται τα τμήματα αυτά και τις σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στα νέα σύνολα.

Το τμήμα (α) (0'00''-3'03'') συγκροτείται από την ομαδοποίηση των δομικών στοιχείων των ηχητικών ροών του «πιάνου», της «φωνής» και των «σεισטרών». Αυτές οι τρεις ηχητικές ροές, συνδέονται αιτιακά με σημασιολογικό τρόπο, καθώς ακολουθούν μια τυπική ραδιοφωνική διάταξη, στην οποία η ανθρώπινη φωνή βρίσκεται στο προσκήνιο και η μουσική και η ηχοπλαισίωση στο υπόβαθρο. Σε αυτό το τμήμα περιέχεται και ένα μέρος από την ηχητική ροή του «βόμβου», η οποία απλώνεται σε ένα μοναδικό δομικό στοιχείο που διατρέχει όλα τα τμήματα, επομένως δεν ομαδοποιείται με κάποιο από αυτά. Το ίδιο ισχύει και για τους «υγρούς ήχους» που εμφανίζονται στο τέλος του τμήματος (Σχήμα 11.19). Θα δούμε παρακάτω, σε πιο μακροδομικό επίπεδο αν και πώς ομαδοποιούνται αυτά τα δομικά στοιχεία, ως στοιχεία του υποβάθρου όλου του έργου. Η γραμμικότητα του τμήματος (α) μπορεί να θεωρηθεί ότι ακολουθεί αυτήν της «φωνής», αλλά και των περισσότερων από τα υπόλοιπα στοιχεία, επομένως μπορούμε να πούμε ότι είναι κυκλικού τύπου ($z = 9$). Μακροδομικά θεωρούμε ότι δεν υπάρχει συντακτικό, καθώς ακούμε σκόρπιες φράσεις. Τέλος, ο τύπος της υφής,

παρότι υπάρχουν κάποιες σταδιακές εισοδοί ηχητικών ροών γενικά είναι συνεχής. Επομένως, στο τμήμα (α) έχουμε την ταυτοποίηση $(M^5 \times A^9 \times H^5)_5(3, -1, 9, 1)$.

Το τμήμα (β) ($3'03'' - 8'30''$) διαχωρίζεται από το τμήμα (α) μετά από μια διακοπή στη «φωνή» και την αίσθηση ότι αρχίζει μια αφήγηση. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και με την είσοδο πρώτα των «τριζονιών» ($3'24''$) και μετά των «πουλιών και βατράχων» ($4'15''$), δύο νέων ηχητικών ροών που καθορίζουν το τμήμα (β). Τα δύο αυτά στοιχεία ομαδοποιούνται με τη «φωνή» και το «πίانو», που τώρα βρίσκεται κρυμμένο στο υπόβαθρο, με τον ίδιο τρόπο που είδαμε να γίνεται η ομαδοποίηση στο τμήμα (α). Σύντομα όμως, με την απόσυρση της «φωνής» από το προσκήνιο, την αφήγηση που αυτή έχει ξεκινήσει αναλαμβάνουν τα «τριζόνια» και τα «πουλιά και βράχιοι» μετατρέποντας το τμήμα (β) σε ένα τμήμα που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο. Η υφή είναι συνεχής και η γραμμικότητα και πάλι κυκλική. Επομένως, εδώ έχουμε την ταυτοποίηση $(M^1 \times A^7 \times H^9 \times H^5)_5(1, 1, 9, 1)$. Η ηχητική ροή των «πουλιών και βατράχων» μπορεί να τοποθετηθεί οριακά εδώ (είναι η τέταρτη ροή στην ταυτοποίηση), μέχρι να αντιληφθούμε ως ακροατές ότι και αυτή πρόκειται να διαρκέσει μέχρι το τέλος του έργου, δηλαδή ότι υπερβαίνει τα όρια και την ομαδοποίηση του τμήματος (β). Σωστότερα θα έπρεπε να γράψουμε $(M^1 \times A^7 \times H^9)_5(1, 1, 9, 1)$ (Σχήμα 11.19).



Σχήμα 11.19 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *not speaking/thinking* στο E_5 ($0'00'' - 28'00''$).

Το τμήμα (γ) ($8'30'' - 16'47''$) διαχωρίζεται από το τμήμα (β) με την είσοδο των ηχητικών ροών της «καμπάνας» και του «επικρουστήρα», καθώς και την (προσωρινή) εξαφάνιση των «τριζονιών» που κυριαρχούσαν στο προηγούμενο τμήμα. Οι δύο νέες ροές βρίσκονται αρχικά στο προσκήνιο, έχοντας στο υπόβαθρο τα τρία μεγάλα δομικά στοιχεία που διατρέχουν το έργο. Στο $09'35''$ επιστρέφει και η «φωνή», η οποία έρχεται στο προσκήνιο και κυριαρχεί τελικά σε όλο το τμήμα, δίνοντας δευτερεύοντα ρόλο στην «καμπάνα» και τον «επικρουστήρα». Η ομαδοποίηση, ωστόσο, δεν γίνεται τόσο με σημασιολογικούς όρους, καθώς οι τρεις ροές μοιάζουν ανεξάρτητες. Αυτό που τις συνδέει είναι μια μακροδομική έλλειψη γραμμικότητας και έλλειψης συντακτικού, ενώ γενικά το τμήμα μπορούμε να πούμε ότι τοποθετείται στο σημασιολογικό επίπεδο, καθώς η σημασιολογική ανθρώπινη φωνή βρίσκεται στο προσκήνιο. Επομένως, το τμήμα (γ) περιγράφεται ως $(H^8 \times H^8 \times A^9)_5(3, -1, 4, 1)$ (Σχήμα 11.19).

Το τμήμα (δ) (16'47''-24'00'') διαχωρίζεται από το τμήμα (γ) με το τέλος του υπόβαθρου της «καμπάνας» και του «επικρουστήρα» και με την είσοδο μιας συνεχούς επαναληπτικής δομής τόσο στη «φωνή», όσο και στο «πιάνο», η οποία εντείνεται από το 17'08'' με την επανείσοδο των «τριζονιών» και από το 17'48'' με την είσοδο των «σειστών». Η *κυκλικότητα* των τεσσάρων αυτών στοιχείων τα ομαδοποιεί σε ένα τμήμα, το οποίο τοποθετείται οριακά στο *σημασιολογικό επίπεδο*, καθώς κυριαρχεί η «φωνή», με βασικό όμως στοιχείο ένα *μουσικό συντακτικό* (καθώς προκύπτουν ρυθμικότητες) και έντονα *κυκλική γραμμικότητα* ($z = 8$). Η *υφή* είναι *συνεχής*, επομένως το τμήμα (δ) περιγράφεται ως $(M^5 \times A^9 \times H^7 \times H^5)_5(3,2,8,1)$ (**Σχήμα 11.19**).

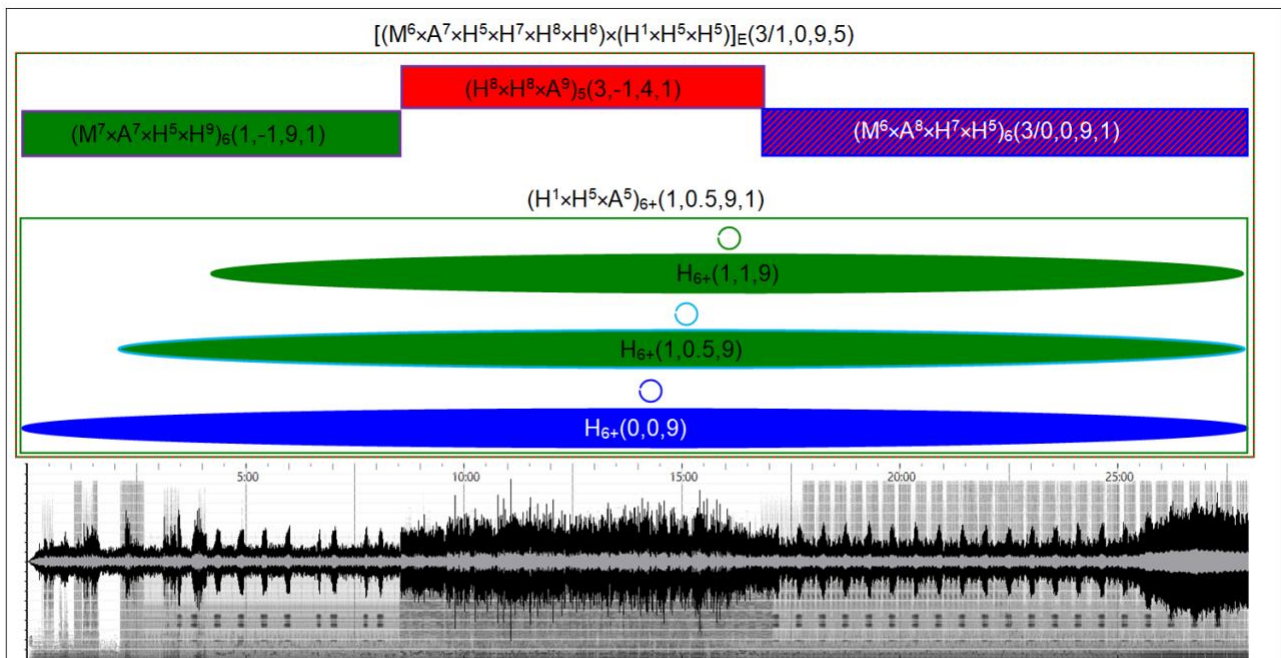
Το τμήμα (ε) (24'00''-28'00'') διαχωρίζεται από το τμήμα (δ) με την εμφανή μεταβολή στην *ηχητική ροή* της «φωνής», αλλά και του «πιάνου» μέσω επεξεργασίας. Η μεταβαλλόμενη αυτή επεξεργασία οδηγεί εντέλει στην αποσύνθεση του λόγου, αλλά και της μουσικής φράσης, διατηρώντας όμως την *κυκλικότητα* του προηγούμενου τμήματος. Το όλο σύνολο ομαδοποιείται μέσω ενός *αναγωγικού συντακτικού* και τοποθετείται στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*. Εδώ μπορούμε να προσθέσουμε και τις δύο *ηχητικές ροές* που διασχίζουν τα τμήματα (δ) και (ε) («τριζόνια» και «σειστρα»), οι οποίες όπως θα δούμε παρακάτω ενώνουν παρά διαχωρίζουν τα δύο τμήματα. Η περιγραφή του τμήματος (ε) είναι επομένως η εξής: $(M^3 \times A^8 \times H^7 \times H^5)_5(0,0,9,1)$ (**Σχήμα 11.19**).

11.3.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₆

Πέρα από το E₅, παρατηρούνται και κάποιες επιπλέον ομαδοποιήσεις μεταξύ των *τμημάτων*, οι οποίες δημιουργούν δύο μεγαλύτερες συσσωματώσεις. Αυτές θα τοποθετηθούν στο E₆. Παρατηρώντας καλύτερα τις *ηχητικές ροές* και την εξέλιξή τους, διαπιστώνουμε ότι στα τμήματα (α) και (β) υπάρχει μια εγκαθίδρυση των *ηχητικών ροών*, οι οποίες εμφανίζονται σταδιακά και εδραιώνονται (εκτός από τα «σειστρα» που έχουν περιστασιακό ρόλο). Επίσης, το «πιάνο» έχει χαρακτηριστικό ρόλο στο *υπόβαθρο* και στα δύο τμήματα ανεξαρτήτως του τι βρίσκεται στο *προσκήνιο*. Αντιθέτως, στο τμήμα (γ) η διάταξη αλλάζει σημαντικά με την είσοδο δύο νέων *ηχητικών ροών* («καμπάνα» και «επικρουστήρας») και την κυριαρχία της «φωνής» για μεγάλο χρονικό διάστημα. Μετά το τμήμα (γ) η «καμπάνα» και ο «επικρουστήρας» σταματούν και επιστρέφει το «πιάνο», δίνοντας την αίσθηση ότι το τμήμα (δ) είναι μια επιστροφή στο τμήμα (α) ή (β). Επίσης, από το τμήμα (δ) στο τμήμα (ε) το πέρασμα γίνεται με μια αργή μεταβολή και ενώ συσσωρεύονται όλες σχεδόν οι *ηχητικές ροές*, μόνο η «φωνή» και το «πιάνο» κάνουν αισθητά διακριτό τον διαχωρισμό των δύο *τμημάτων*. Αντιθέτως υπάρχουν πολλά άλλα δομικά στοιχεία που διατρέχουν τα δύο τμήματα και συνηγορούν στην ομαδοποίησή τους σε ένα ιεραρχικά ανώτερο επίπεδο.

Επομένως, τα δύο τμήματα (α) και (β) μπορούν να ομαδοποιηθούν σε μία *κίνηση* (E₆) και αυτό μπορεί να βασιστεί πέρα από όσα προαναφέραμε και στην κοινή *κυκλική τους γραμμικότητα*. Τελικά η *κίνηση* (A) που προκύπτει, δεδομένης της κυριαρχίας των δομικών στοιχείων της *ηχοπλαισίωσης* τοποθετείται μάλλον στο *αναφορικό επίπεδο*, δεδομένου ότι η «φωνή» σε αυτό το μακροδομικό επίπεδο δεν καταφέρνει να σχηματίσει μια συνεκτική *σημασιολογική* αφήγηση. Ωστόσο δεν υπάρχει κάποιο καθορισμένο *συντακτικό*. Η περιγραφή, επομένως, της *κίνησης* (A) θα είναι $(M^7 \times A^7 \times H^5 \times H^9)_6(1,-1,9,1)$, όπου Μ αντιστοιχεί στο «πιάνο», Α στη «φωνή», το πρώτο Η στα «σειστρα» και το δεύτερο Η στα «τριζόνια» (**Σχήμα 11.20**).

Το τμήμα (γ) δεν ομαδοποιείται με κάποιο από τα διπλανά του, συνεπώς μπορεί να θεωρηθεί ως το μεσαίο τμήμα του έργου ανάμεσα σε δύο *κινήσεις*. Τα τμήματα (δ) και (ε), τέλος, μπορούν να ομαδοποιηθούν σε μια *κίνηση* (B), που προκύπτει από την κοινή τους *κυκλική γραμμικότητα*. Η *κίνηση* αυτή τοποθετείται σε ένα *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, που σταδιακά μεταβάλλεται από το *σημασιολογικό* στο *αναγωγικό* ($x = 3/0$), το *συντακτικό* είναι γενικά *αναγωγικό* εφ' όσον ακολουθείται αυτή η πορεία προς την εξαύλωση του λόγου, δηλαδή μια πορεία προς το *ηχητικό αντικείμενο*, και η *υφή* είναι προφανώς *συνεχής*. Επομένως, για την περιγραφή της *κίνησης* (B) θα γράψουμε $(M^6 \times A^8 \times H^7 \times H^5)_6(3/0,0,9,1)$, όπου Μ αντιστοιχεί στο «πιάνο», Α στη «φωνή», το πρώτο Η στα «τριζόνια» και το δεύτερο Η στα «σειστρα» (**Σχήμα 11.20**).



Σχήμα 11.21 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *not speaking/thinking* στο E_E (0'00''-28'00'').

Εν τέλει, τα τέσσερα στοιχεία που συνθέτουν σε μακροδομικό επίπεδο το έργο συνδέονται κυρίως μέσω της *κυκλικής γραμμικότητας*, που γίνεται εμφανής ιδιαίτερα στις δύο κινήσεις (Α) και (Β), αλλά συνεχίζει να υπάρχει και στο *υπόβαθρο* κατά τη διάρκεια του μεσαίου τμήματος (γ). Το έργο τοποθετείται συνολικά μεταξύ *σημασιολογικού* και *αναφορικού* επιπέδου *σημασιοδοτικότητας*. Από τη μία πλευρά, η *ανθρώπινη φωνή* εγκαθιδρύει από νωρίς ένα βασικό ρόλο στο έργο και μάλιστα μέσω του λόγου. Η *κυκλικότητα* όμως των δομικών στοιχείων της *ανθρώπινης φωνής* αποδομεί σε έναν βαθμό τον λόγο, απομακρύνει από το *σημασιολογικό* επίπεδο και συνδυαζόμενη με την *κυκλικότητα* και άλλων δομικών στοιχείων τείνει προς το *αναφορικό*. Το *αναφορικό* επίπεδο επιβάλλεται, επίσης, σε αρκετά σημεία ιδίως μέσω των «τριζονιών» και των «πουλιών και βατράχων». Το *συντακτικό* είναι μάλλον *αναγωγικό*, καθώς φαίνεται ότι υπάρχει ηχοχρωματική σύνδεση των δομικών στοιχείων. Ωστόσο, οι διάφορες ρυθμικότητες που προκύπτουν θα μπορούσαν να τοποθετήσουν το έργο και στο *μουσικογενές επίπεδο*. Ο τύπος της *γραμμικότητας* είναι *κυκλική μη κατευθυνόμενη* και η *υφή* είναι *εναλλασσόμενη με «συνοδεία»*, όπου ως «συνοδεία» νοείται εδώ η *συνεχής υφή* των τριών μεγάλης διάρκειας *ηχητικών ροών*.

Για να περιγραφεί το έργο συμβολικά, οι εννέα *ροές* είναι οργανωμένες με τέτοιο τρόπο που να φαίνεται η σχέση μεταξύ των επί μέρους ομάδων και της μεγάλης ομάδας του *υπόβαθρου* σε δύο χωριστές παρενθέσεις. Στην πρώτη παρένθεση σημειώνεται το «πιάνο» (από το *μεσοδιάστημα* στο *προσκήνιο*, M^6), η «φωνή» (από το *προσκήνιο* στο *υπόβαθρο*, λόγω του *αναγωγικού* χαρακτήρα στο τέλος, A^7), τα «σειστρα» (στο *μεσοδιάστημα*, H^5), τα «τριζόνια» (από το *προσκήνιο* στο *υπόβαθρο*, H^7), η «καμπάνα» (από το *προσκήνιο* στο *μεσοδιάστημα*, H^8) και ο «επικρουστήρας» (από το *προσκήνιο* στο *μεσοδιάστημα*, H^8). Στη δεύτερη παρένθεση σημειώνεται ο «βόμβος» (στο *υπόβαθρο*, H^1), οι «υγροί ήχοι» (στο *μεσοδιάστημα*, H^5) και τα «πουλιά και βάτραχοι» (στο *μεσοδιάστημα*, H^5). Επομένως, προκύπτει η παρακάτω ταυτοποίηση για το *not speaking/thinking* στο Επίπεδο Έργου:

$$[(M^6 \times A^7 \times H^5 \times H^7 \times H^8 \times H^8) \times (H^1 \times H^5 \times H^5)]_E(3/1,0,9,5)$$

11.3.5 Συμπεράσματα

Το *not speaking/thinking* μέσω της *σημασιολογίας*, των *αναφορικών ήχων*, αλλά και της *επαναληπτικότητας* καταφέρνει να δημιουργήσει ένα ξεχωριστό σύνολο, το οποίο τελικά παρουσιάζεται ως η *ηχητική εκδοχή* ενός εσωτερικού διαλόγου. Το *ηχητικό σύμπαν* το οποίο αποτελούν οι διάφορες *ηχητικές ροές* του έργου, μαζί με τις διάφορες φράσεις της «φωνής» ηχούν στα αυτιά του ακροατή περισσότερο σαν σκέψεις παρά σαν αρθρωμένες φράσεις. Η Edie Reaney καταφέρνει να παρουσιάσει τον κόσμο της σκέψης όπως είναι: αποτελούμενος από ασύνδετες, επαναλαμβανόμενες φράσεις, από μνήμες *ηχητικές* και *μη*, οι οποίες διατρέχουν

τον εγκέφαλο, όπως οι ήχοι μιας αργά μεταβαλλόμενης υψής και μιας επαναλαμβανόμενης διαδικασίας που δεν σταματάει ποτέ.

Ο συνδυασμός των αναφορικών και αναγωγικών ροών, καθώς και αυτών που έχουν μιμητικό συντακτικό με ένα μουσικό υπόβαθρο στόχο έχουν να υποβάλουν στον ακροατή ακριβώς την ίδια αίσθηση. Το έργο απαιτεί μια πολυεπίπεδη ακρόαση και περνώντας από τη μία ροή στην άλλη, από τη μία πληροφορία στην άλλη, ο ακροατής μέσω της βιωματικότητας ακολουθεί ουσιαστικά την πορεία των σκέψεων μέσα στον νου της δημιουργού. Όπως είπαμε και στην εισαγωγή, τα κείμενα που διαβάζονται αποτελούν ουσιαστικά κάποιες σκέψεις της Reaney, που γράφτηκαν για να διαβαστούν σιωπηλά και όχι δυνατά. Αυτός είναι και ο λόγος που τα διαχειρίστηκε με τρόπο καθαρά προσωπικό, σαν να διαβάζει μόνη της, παρά σαν να απευθύνεται σε ένα ακροατήριο, και αυτός είναι και ο λόγος που μοιάζουν τόσο πολύ με σκέψεις. Ωστόσο, μόνο με τον εμπλουτισμό με τις υπόλοιπες ηχητικές ροές δίνεται περισσότερο αυτή η αίσθηση του «νου», του «υποσυνείδητου», του «ονείρου», των «σκέψεων που έρχονται από μόνες τους».

11.4 *Telefunken Twins* (Anna Friz & Konrad Korabiewski, 2015)

11.4.1 Εισαγωγικά

Το *Telefunken Twins* είναι ένας ζωντανός αυτοσχεδιασμός που επιτελέστηκε ως ραδιοφωνικό έργο από την Anna Friz και τον Konrad Korabiewski στο πλαίσιο της εκπομπής *Kunstradio* του ÖRF 1 στις 12 Απριλίου 2015. Το έργο βασίζεται στη χρήση διάφορων αναλογικών συσκευών με προεξάρχουσες δύο πανομοιότυπα ραδιόφωνα Telefunken Bajazzo, μοντέλα της δεκαετίας του 1970. Το αποτέλεσμα για τον ακροατή είναι μια πληθώρα ήχων που ανήκουν στη διάσταση της ηχοπλαισίωσης, τους οποίους θα μπορούσαμε να νοηματοδοτήσουμε μόνο ως ηχητικά αντικείμενα, με ελάχιστες εξαιρέσεις (τα πλήκτρα μιας γραφομηχανής (:) γαβγίσματα και ελάχιστα δομικά στοιχεία στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής). Επίσης, υπάρχουν κάποιες σχεδόν μελωδικές στιγμές, ειδικά στο τελευταίο μέρος του έργου, αλλά και πάλι είναι οι ηχητικές ποιότητες της ηχοπλαισίωσης, οι οποίες συμβάλλουν σε αυτή τη «μελωδικότητα» και όχι κάποιο μουσικό όργανο (διάσταση μουσικής) ή κάποιο μουσικό συντακτικό. Θα μπορούσαν, ωστόσο, στο πλαίσιο της αμφισημίας της ραδιοφωνικής τέχνης, να θεωρηθούν ως στιγμές αμφιβολίας και αναχώρησης από το κυρίαρχο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Εφ' όσον βέβαια συζητάμε για έναν αυτοσχεδιασμό, αντιλαμβανόμαστε ότι δεν μπορεί να υπάρχει μία εκ των προτέρων αφηγηματική οργάνωση με την έννοια, την οποία της δώσαμε στα προηγουμενικά έργα που αναλύσαμε ως τώρα. Ωστόσο, από τη μία πλευρά, ο ακροατής μπορεί να νοηματοδοτήσει σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του έργου, οι οποίες θα οδηγήσουν εν τέλει στη διαμόρφωση ενός αφηγηματικού σχεδίου, έστω και αν αυτό δεν υπάρχει. Από την άλλη, οι ίδιοι οι εκτελεστές, μέσω της συνεχούς ακρόασης και προσήλωσης στο ηχητικό αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού τους, οργανώνουν αφηγηματικά το έργο εν τη γενέσει του. Με άλλα λόγια, συνολικά η (αναγωγική) αφήγηση επιτυγχάνεται από παρόμοια διαχείριση των ηχητικών αντικειμένων, δηλαδή μία «γλώσσα» (αφηγηματική) του έργου, που εδραιώνεται κατά τη διάρκεια του -ουσιαστικά η αισθητική του- και γίνεται κατορθωτή επειδή οι εκτελεστές του έργου βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό με βάση την ακρόαση. Συνεπώς, δεν αγνοούν αυτά που έχουν ήδη ακούσει αυτοσχεδιάζοντας με πλήρη ελευθερία, αλλά χτίζουν πάνω σε αυτά τα επόμενα, δημιουργώντας έτσι μια γραμμική αφηγηματική οργάνωση. Όπως δηλώνει και ο ίδιος ο Korabiewski στα εισαγωγικά σχόλια πριν από την εκτέλεση του έργου:

Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι να σχετίζεσαι με αυτό που κάνεις με την έννοια του ότι αφήνεις τον εαυτό σου από κάθε είδος ελέγχου. Οπότε, αυτός είναι ο στόχος μας. Πρόκειται ουσιαστικά για την άμεση ανταπόκριση σε αυτό που ακούς, επομένως η ακρόαση είναι ένα ενεργό κομμάτι της εκτέλεσης. (Friz & Korabiewski 2015)

Ένα τελευταίο ζήτημα που πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μία ιδιαίτερη κατηγορία ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία αξιοποιεί το ραδιόφωνο όχι μόνο ως μέσο μετάδοσης και επίκεντρο του επικοινωνιακού σχεδιασμού, αλλά και ως μέσο παραγωγής του ηχητικού υλικού (ένα είδος ready-made αστερευτών δυνατοτήτων). Η Friz αναφέρει χαρακτηριστικά σχετικά με το εν λόγω έργο:

[Α]ρχικά όταν κάναμε μια ζωντανή συναυλία, ξεκινούσαμε απλά παίζοντας, ο καθένας από μας να παίζει με τα δύο ραδιόφωνα Telefunken και ακούγαμε τους ήχους που έβγαιναν από αυτά. Επομένως είχε να κάνει με το να σχετίζεται ο ένας με τον άλλον και με το κοινό, αλλά επίσης και με τα ραδιόφωνα. Συνεπώς, τα ραδιόφωνα ήταν σίγουρα οι εκτελεστές, και γι' αυτό το έργο ονομάστηκε *Telefunken Twins*. (Friz & Korabiewski 2015)

11.4.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των ηχητικών ροών

Από την πρώτη ακρόαση ο διαχωρισμός σε επί μέρους ηχητικές ροές σε όλη τη διάρκεια του έργου παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Κάποια δομικά στοιχεία, παρ' ότι προσομοιάζουν μεταξύ τους ως προς κάποιες ηχητικές ποιότητες, δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι αποτελούν μια συνεκτική ηχητική ροή, η οποία διακόπτεται και επανεμφανίζεται ύστερα από αρκετά λεπτά. Επίσης, κάποια άλλα δομικά στοιχεία επικαλύπτονται με τέτοιο τρόπο, που δεν γίνεται διακριτό το τέλος ή η αρχή τους απόλυτα. Επιπλέον, με δυσκολία θα συναντήσουμε δομικά στοιχεία που λειτουργούν ως επανερχόμενα μοτίβα στο πλαίσιο του έργου και αυτό είναι αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού και της εφήμερης παραγωγής κάποιων ηχητικών ποιοτήτων μέσω χειρισμών και συνδυασμών που δεν επαναλαμβάνονται. Το μόνο βοήθημα στην προσπάθεια αναγνώρισης ηχητικών ροών είναι δύο καλά αντιληπτές παύσεις, μία στο 17'33''-17'42'' και μία στο 35'54''-35'59'', οι οποίες χωρίζουν το έργο σε τρεις μεγάλες ενότητες. Μέσα σε καθεμία από αυτές, το ζήτημα της αναγνώρισης των ηχητικών ροών γίνεται πιο διαχειρίσιμο. Τέλος, καθώς συζητάμε για ηχητικά αντικείμενα, δεν θα δώσουμε ειδικότερα ονόματα στις ηχητικές ροές, αλλά θα τις αριθμήσουμε με λατινική αρίθμηση, ενώ τα μεμονωμένα δομικά στοιχεία θα σημειωθούν με «ΔΣ». Παρακάτω ακολουθούν τρεις πίνακες, ένας για κάθε μεγάλη ενότητα του έργου: Πίνακας 11.7 (00'00''-17'33''), Πίνακας 11.8 (17'42''-35'54'') και Πίνακας 11.9 (35'59''-47'21'').

Πίνακας 11.7 Ηχητικές ροές του *Telefunken Twins* (00'00''-17'33'').

0'	3'	6'50''	9'22''	10'58''	12'18''	15'20''	17'33''
				III.....			
				II.....			
		ΔΣ					
	ΔΣ		ΔΣ			IV.....	
I.....					I'.....		

Πίνακας 11.8 Ηχητικές ροές του *Telefunken Twins* (17'42''-35'54'').

17'42''	18'42''	21'46''	26'22''	26'46''	31'08''	35'54''
					XII.....	
					XI.....	
					X.....	
		IX.....		IX'		
		VIII.....			ΔΣ	ΔΣ
		ΔΣ				ΔΣ
	ΔΣ	VII.....		VII'.....		
	VI.....		V'.....			ΔΣ
V.....						

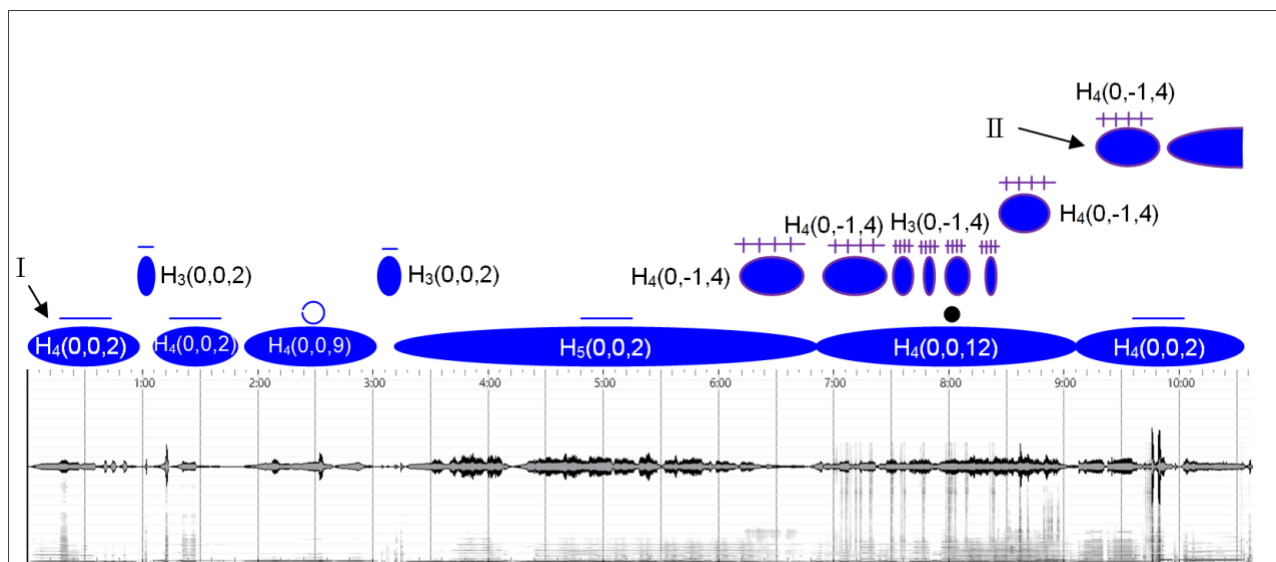
Πίνακας 11.9 Ηχητικές ροές του *Telefunken Twins* (35'59''-47'21'').

35'59''	36'43''	40'55''	47'21''
XIII.....			
	ΔΣ		
		XV.....	
		XIV.....	

Κάποιες από αυτές τις ηχητικές ροές έχουν περισσότερο τη μορφή «υφής» (texture), ενώ άλλες βασίζονται σε πιο διακριτούς ήχους (gestures). Επίσης, η συνεχής είσοδος νέων δομικών στοιχείων αλλάζει την τιμή *πολλαπλότητας* σε δομικά στοιχεία που ήταν στο προσκήνιο, δημιουργώντας μια πολύπλοκη συνολική πολυφωνία, που κάλλιστα θα μπορούσε να «παρακολουθήσει» ένας ακροατής ως ένα είδος γραμμικής διαδοχής ηχητικών αντικειμένων.

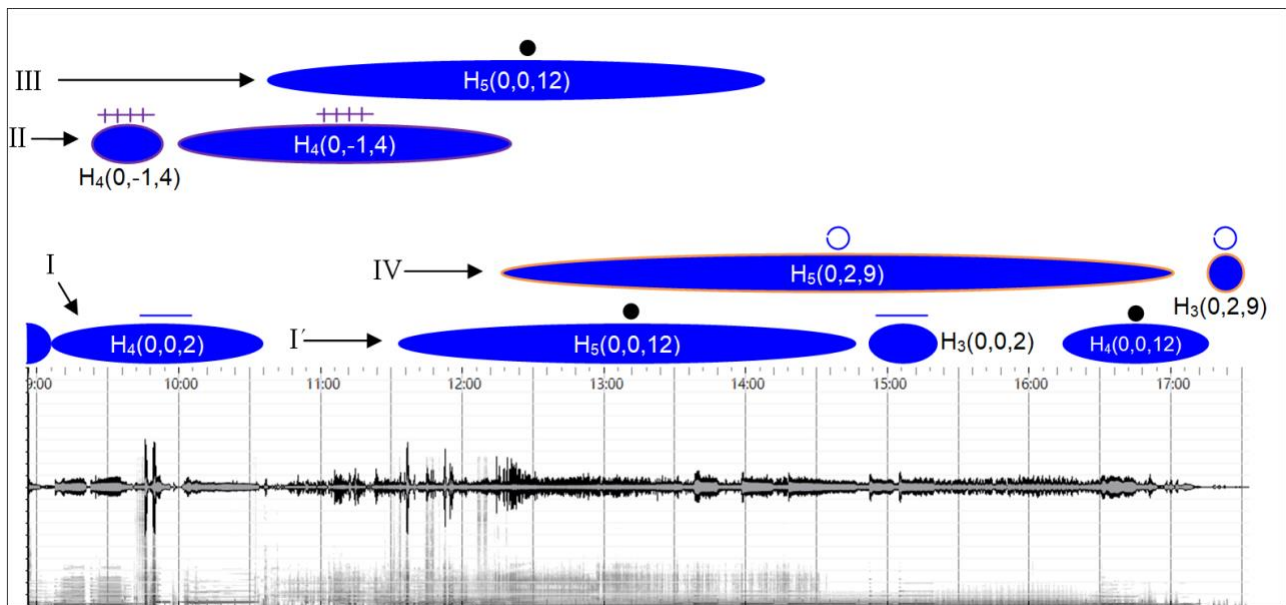
11.4.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων

Στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης, θα ακολουθήσουμε την ίδια λογική με το πρώτο, δηλαδή θα εξετάσουμε το έργο σε τρεις μεγάλες ενότητες, που διαχωρίζονται από τις παύσεις 17'33''-17'42'' και 35'54''-35'59''.



Σχήμα 11.22 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του Telefonken Twins (0'00''-10'34'').

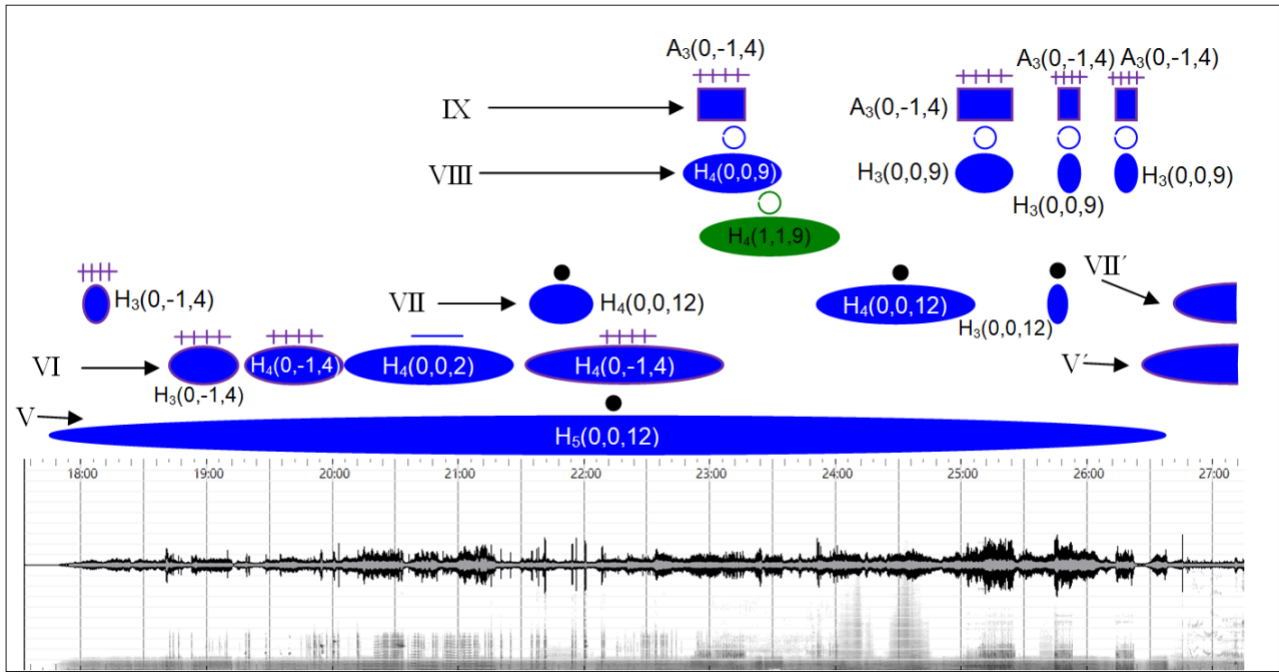
Το έργο ξεκινά με την ηχητική ροή I, η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο σε όλη της τη διάρκεια (δομικά στοιχεία: $H_4(0,0,2)$ 00'00''-00'55'', $H_4(0,0,2)$ 01'05''-01'48'', $H_4(0,0,9)$ 01'52''-03'01'', $H_5(0,0,2)$ 03'16''-06'50'', $H_4(0,0,12)$ 06'50''-09'07'', $H_4(0,0,2)$ 09'07''-10'34'') (Σχήμα 11.22). Τα δομικά στοιχεία αυτά χρησιμοποιούν ένα είδος αναγωγικού συντακτικού, το οποίο βασίζεται στη φασματομορφολογία τους, και επομένως όλη η ηχητική ροή τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Όσον αφορά στη γραμμικότητα, κάποια δομικά στοιχεία παρουσιάζουν γραμμική κίνηση, ένα είδος συνέχειας και στοιχειώδους ομαδοποίησης των ήχων σε μικρομάδες και φράσεις, ενώ κάποια άλλα είναι επαναληπτικά (κυκλικά) ή στατικά. Στη στατικότητα συμβάλλει η ταυτόχρονη είσοδος άλλων δομικών στοιχείων με περισσότερη κίνηση. Απέναντι σε αυτή την ηχητική ροή κάνουν την εμφάνισή τους κάποια άλλα δομικά στοιχεία, τα οποία έρχονται σε διάλογο με αυτή ($H_3(0,0,2)$ 00'57''-01'05'' και $H_3(0,0,2)$ 03'03''-03'15'') και άλλα που αναγνωρίζονται ως μη γραμμικοί «θόρυβοι» (η ακολουθία δομικών στοιχείων H_4 και $H_3(0-1,4)$ από το 06'11'' ως το 08'26'') ή αποτελούνται από διακριτούς ήχους ($H_4(0-1,4)$, 08'31''-08'58'').



Σχήμα 11.23 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Telefunken Twins* (8'57''-17'33'').

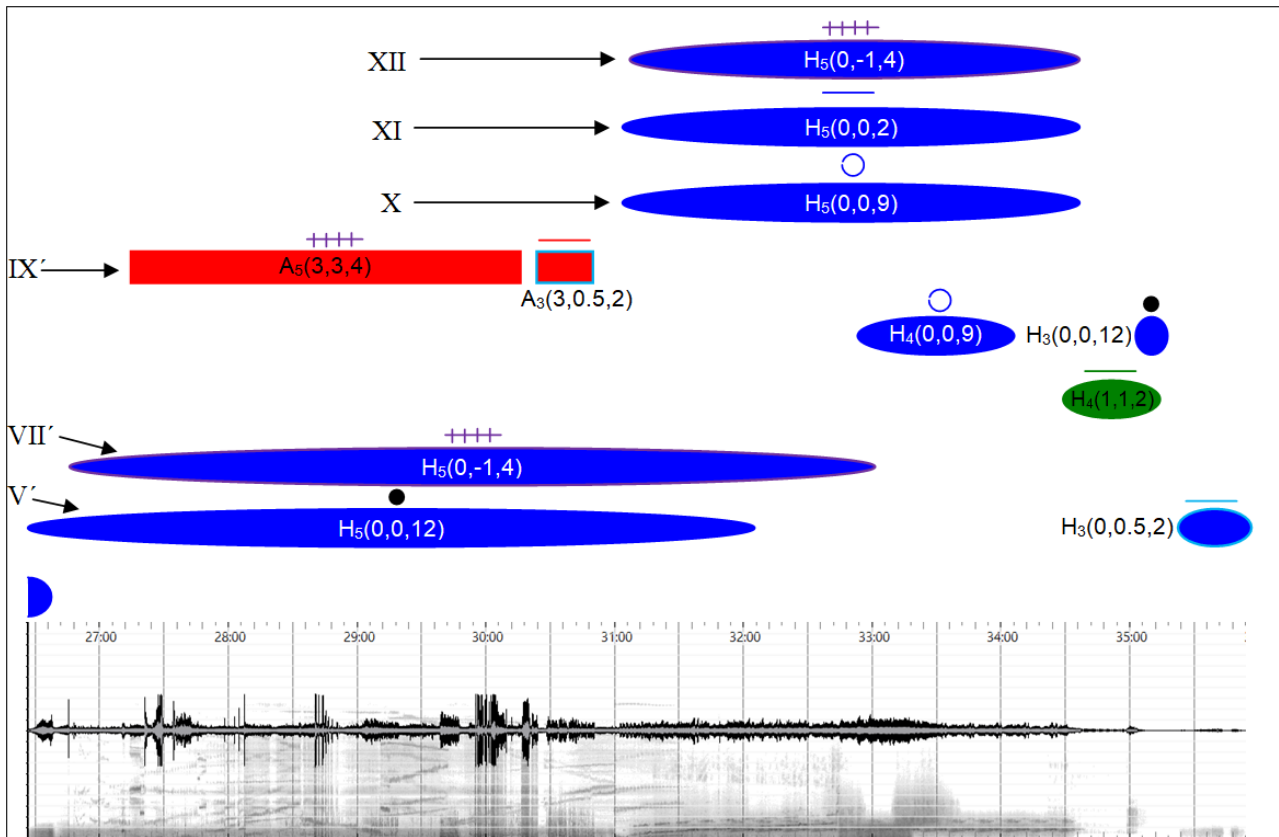
Στο 09'22'' κάνει την εμφάνισή της η ηχητική ροή II ($H_4(0,-1,4)$ 09'22''-09'54'' και $H_4(0,-1,4)$ 09'59''-12'17''), η οποία σταδιακά έρχεται στο προσκήνιο και λίγο μετά η ηχητική ροή III ($H_5(0,0,12)$, 10'38''-14'36''), η οποία μένει στο υπόβαθρο μέχρι το 12'17'', καταλήγοντας μόνη της απέναντι σε ένα νέο υπόβαθρο (Σχήμα 11.23). Αυτές οι δύο ηχητικές ροές, παρά τις διαφορές τους, δηλαδή τη μη γραμμική κίνηση της II και τη στατικότητα της III, σε αρκετά σημεία μοιάζουν σαν μία ομογενοποιημένη δομή. Στο 11'32'' εισέρχεται η ηχητική ροή I' ($H_5(0,0,12)$ 11'32''-14'46'', $H_3(0,0,2)$ 14'52''-15'20'' και $H_4(0,0,12)$ 16'22''-17'14''), η οποία μοιάζει με την I και ταιριάζει ως προς τη συχνότητα με την ηχητική ροή IV, η οποία ακολουθεί αμέσως μετά ($H_5(0,2,9)$, 12'18''-17'02'') και κυριαρχεί ως το τέλος του μέρους που εξετάζουμε. Η ηχητική ροή IV διαφέρει σε σχέση με ό,τι έχουμε ακούσει ως εδώ λόγω της ρυθμικότητάς της, η οποία έχει ως αποτέλεσμα μια σαφή κυκλική κίνηση ($z = 9$), καθώς επίσης και της ύπαρξης χαλαρών μουσικο-συντακτικών σχέσεων ($y = 2$). Ωστόσο, παραμένουμε στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($x = 0$), λόγω των σχέσεων με τις άλλες ηχητικές ροές, αλλά και της απουσίας οποιασδήποτε αναφοράς σε σημαινόμενα.

Η δεύτερη μεγάλη ενότητα (17'42''-35'54'') ξεκινά με την ηχητική ροή V, η οποία καλύπτει σχεδόν τη μισή από αυτή ($H_5(0,0,12)$, 17'42''-26'38'') (Σχήμα 11.24). Η ηχητική ροή V χαρακτηρίζεται από έλλειψη κίνησης, δηλαδή τη στατικότητα μιας αργά μεταβαλλόμενης «υφής». Παρ' όλα αυτά, ως ουσιαστικά μοναδική ηχητική ροή μέχρι το 18'42'', βρίσκεται στο προσκήνιο (Μόνο ένα δομικό στοιχείο ακούγεται στο υπόβαθρο στο 17'57''-18'15'', $H_3(0,-1,4)$). Στο 18'42'' κάνει την είσοδό της και η ηχητική ροή VI, η οποία αποτελείται από μια σειρά τεσσάρων δομικών στοιχείων (18'42''-23'01'') και σταδιακά έρχεται στο προσκήνιο. Τα περισσότερα από αυτά τα δομικά στοιχεία είναι χωρίς συντακτικό και μη γραμμικά, εκτός από ένα, το οποίο παρουσιάζει κάποιο είδος συνέχειας ($H_4(0,0,2)$, 20'07''-21'25'').



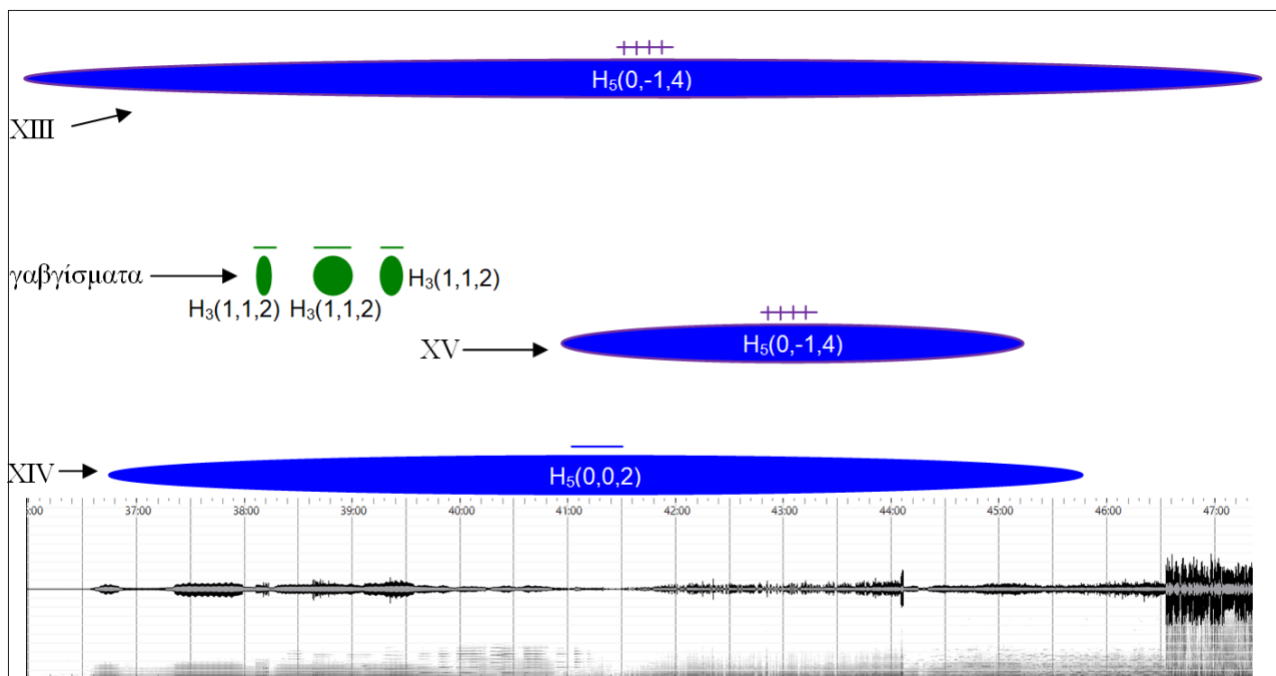
Σχήμα 11.24 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του Telefunken Twins (17'33''-27'15'').

Κατά τη διάρκεια του τελευταίου δομικού στοιχείου της ηχητικής ροής VI, κάνει την είσοδό της η ηχητική ροή VII στο υπόβαθρο ($H_4(0,0,12)$, 21'36''-22'07''). Αμέσως μετά κάνουν την είσοδό τους οι δύο παράλληλες ηχητικές ροές VIII και IX, οι οποίες βρίσκονται στο προσκήνιο και ακολουθούν κοινή πορεία και μαζί με αυτές και ένα δομικό στοιχείο, το οποίο τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($H_4(1,1,9)$ και θυμίζει παλιό εκτυπωτή ή ταμειακή μηχανή. Η ηχητική ροή VIII αποτελείται από ηχητικά αντικείμενα, τα οποία ωστόσο έχουν μια μορφή κυκλικότητας (σειρά δομικών στοιχείων H_4 και $H_3(0,0,9)$, 22'47'' ως 26'22''). Η ηχητική ροή IX ανήκει στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής, δεν έχει όμως συντακτικό, είναι μη γραμμική και τοποθετείται και αυτή στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (σειρά δομικών στοιχείων $A_3(0,-1,4)$, 22'54'' ως 26'22''). Μετά το τέλος αυτών των δύο ηχητικών ροών, παραμένει για λίγα δευτερόλεπτα η ηχητική ροή V, η οποία υπήρχε για όλο αυτό το διάστημα ως υπόβαθρο, και συναντιέται με την ηχητική ροή V', παρόμοιας «υφής», αλλά διαφορετικής συχνότητας και φάσματος. Η ηχητική ροή V' μένει για λίγο μόνη της στο προσκήνιο και στη συνέχεια (με την είσοδο της ηχητικής ροής VII') περνάει στο υπόβαθρο. Πρόκειται, όπως και για την V, για μία στατική αναγωγική ηχητική ροή ($H_5(0,0,12)$, 26'27''-32'05'') (Σχήμα 11.25). Στο 26'46'' κάνει την είσοδό της η ηχητική ροή VII' και στο 27'15'' η ηχητική ροή IX'. Η VII', η οποία αποτελείται από μη ομαδοποιησίμα δομικά στοιχεία, δεν έχει συντακτικό, είναι αναγωγική και μη γραμμική ($H_5(0,-1,4)$, 26'46''-33'02''). Παραμένει στο προσκήνιο, μέχρι την εμφάνιση μιας νέας τριάδας ηχητικών ροών στο 31'08''. Η ηχητική ροή IX' ανήκει στη διάσταση της ανθρώπινης φωνής (όπως και η IX), και αποτελείται από μια σειρά φράσεων από έναν αυτόματο τηλεφωνητή. Τα μηνύματα έχουν σημασιολογικό συντακτικό και τοποθετούνται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, όμως μεταξύ τους δεν υπάρχει γραμμική σχέση ($A_5(3,3,4)$ 27'15''-30'22''). Το δεύτερο δομικό στοιχείο της ηχητικής ροής IX' χρησιμοποιεί ένα είδος επεξεργασίας ($A_3(3,0,5,2)$, 30'26''-30'51''). Γενικά, η ηχητική ροή IX' έχει μια κίνηση από το υπόβαθρο προς το προσκήνιο κατά τη διάρκειά της.



Σχήμα 11.25 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του Telefunken Twins (26'27''-35'54'').

Στο 31'08'', και διασταυρούμενες με τις προηγούμενες, κάνουν την είσοδό τους οι ηχητικές ροές X, XI και XII. Η ηχητική ροή X βρίσκεται στο προσκήνιο, τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και αποτελείται από χαρακτηριστικούς ηλεκτρονικούς ήχους, οι οποίοι επαναλαμβάνονται κυκλικά ($H_5(0,0,9)$, 31'08''-34'41''). Η ηχητική ροή XI βρίσκεται, επίσης, στο προσκήνιο, τοποθετείται και αυτή στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, έχει όμως μια συνεχή γραμμική κίνηση, η οποία βασίζεται στη μεταβολή/αύξηση της συχνότητας ($H_5(0,0,2)$, 31'08''-34'41''). Η ηχητική ροή XII βρίσκεται στο υπόβαθρο και, παρότι θυμίζει φωνές από ακρόαση ραδιοφωνικού σταθμού που έχει συντονιστεί εκτός συχνότητας, το ηχητικό αποτέλεσμα μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα μη γραμμικό σύνολο ασύντακτων ήχων, που τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($H_5(0,-1,4)$, 31'11''-34'41''). Στο 32'44'' έχουμε, επίσης, την εμφάνιση ενός κυκλικού ηχητικού αντικειμένου ($H_4(0,0,9)$, 32'44''-34'05''), ενώ στο 34'21'' ένα αναφορικό δομικό στοιχείο που θυμίζει πλήκτρα γραφομηχανής ($H_4(1,1,2)$, 34'58''-35'11'') και ένα ακόμη που θυμίζει παλιό γραμμόφωνο, αλλά και συνέχεια των στατικών ήχων που ακούσαμε νωρίτερα ($H_3(0,0,12)$, 34'58''-35'11''). Τέλος, μετά από λίγα δευτερόλεπτα σιωπής, στο 35'24'' έχουμε ένα δομικό στοιχείο, το οποίο θυμίζει περπάτημα ή χτύπο πάνω σε επιφάνεια, ωστόσο είναι φανερά ένας τεχνητά παραγόμενος ήχος και δεν μας απομακρύνει από το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($H_3(0,0,5,2)$, 35'24''-35'54'').



Σχήμα 11.26 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του *Telefunken Twins* (35'59''-47'21'').

Η τρίτη μεγάλη ενότητα (35'59''-47'21'') ξεκινάει με την ηχητική ροή XIII, η οποία θυμίζει, όσον αφορά στη φασματομορφολογία της, την ηχητική ροή X (Σχήμα 11.26). Η διαφορά της ηχητικής ροής XIII είναι ότι η παραγωγή των ήχων βασίζεται σε μια τυχαιότητα, επομένως εδώ δεν υπάρχει συντακτικό, ούτε γραμμική κίνηση ($H_5(0,-1,4)$, 35'59''-47'21''). Αυτή η ηχητική ροή διατρέχει όλη αυτή την τελευταία ενότητα και βρίσκεται για λίγο στο προσκήνιο μέχρι την είσοδο της ηχητικής ροής XIV, ενώ στη συνέχεια έχει συνεχώς τον ρόλο του υπόβαθρου. Στο προσκήνιο αρχίζει να ξαναβγαίνει από το 45'12'' και μετά, όταν τελειώνει η ηχητική ροή XV και μένει μόνη της, αλλά επίσης αυξάνει και σε ένταση. Η ηχητική ροή XIV, η οποία βρίσκεται στο προσκήνιο μέχρι το 40'55'', δημιουργεί κάποιες «μελωδικές» σχέσεις, όμως δεν βασίζεται σε μουσικό συντακτικό. Χρησιμοποιεί και αυτή αναγωγικό συντακτικό και τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αξιοποιεί δηλαδή τη συχνότητα ως ηχητική ποιότητα των επί μέρους δομικών στοιχείων της. Η αξιοποίηση αυτή δημιουργεί σχέσεις που αφήνουν την εντύπωση μιας συνεχούς γραμμικής κίνησης ($H_5(0,0,2)$, 36'43''-45'44''). Η τελευταία ηχητική ροή XV περνάει σταδιακά από το υπόβαθρο στο προσκήνιο και αποτελείται από σχεδόν τυχαίους ήχους, που θυμίζουν σε κάποια σημεία το γύρισμα πλαστικών κουμπιών από παλιά ραδιόφωνα. Ωστόσο, όλο το σύνολο των ήχων στερείται οποιασδήποτε αναφορικότητας και τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ($H_5(0,-1,4)$, 40'55''-45'12''). Τέλος, υπάρχουν τρία δομικά στοιχεία με «γαβγίσματα», τα οποία είναι καταφανώς αναφορικά και αντιπαράτιθενται στο αναγωγικό προσκήνιο, γι' αυτό βρίσκονται κάπου στο μεσοδιάστημα. (δομικά στοιχεία $H_3(1,1,2)$, 38'10'' ως 39'28'').

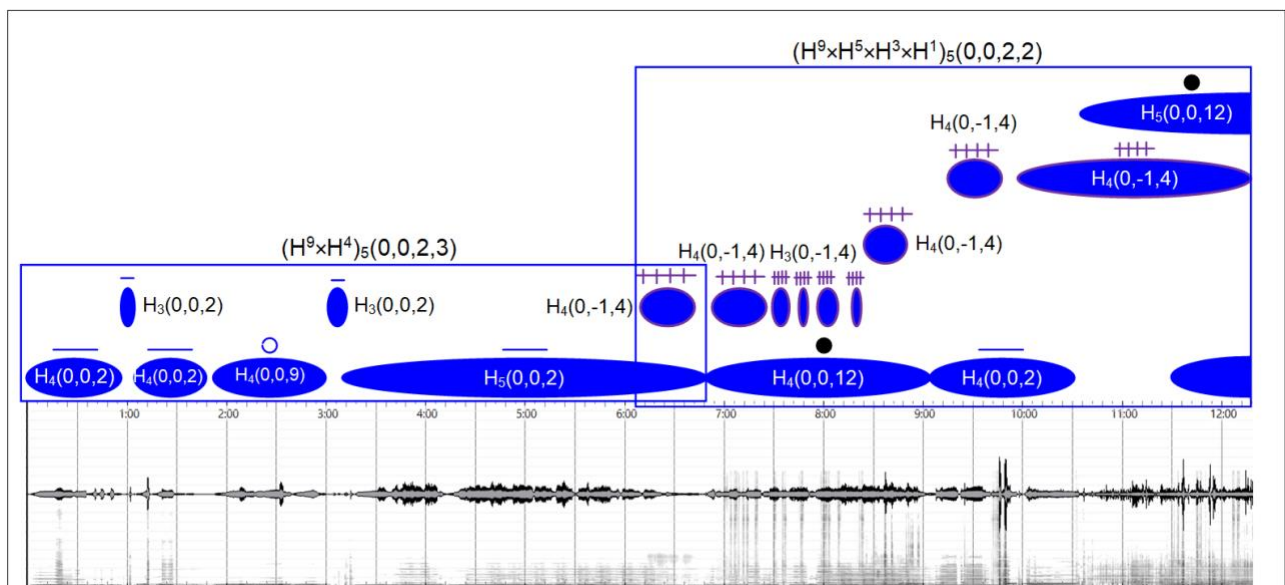
11.4.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων

11.4.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E5

Η ιεράρχηση του έργου σε ανώτερες δομικά ενότητες είναι μια διαδικασία, η οποία παρουσιάζει αρκετά προβλήματα λόγω της αυτοσχεδιαστικής φύσης του. Ωστόσο, όπως αναφέραμε και στα εισαγωγικά σχόλια, τέτοιες ιεραρχήσεις είναι δυνατές, καθώς οι συνθέτες-εκτελεστές βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην ακρόαση του αυτοσχεδιασμού τους και χτίζουν πάνω σε αυτή για να συνεχίσουν. Καθώς αυτή η διαδικασία απαιτεί διάρκεια, αλλά και το ίδιο το έργο είναι μεγάλης διάρκειας, παρατηρούμε πιο αργές μεταβολές και όχι λιγότερες απότομες αλλαγές. Ακολουθώντας την ηχητική ροή που κάθε φορά βρίσκεται στο προσκήνιο, μπορούμε να τμηματοποιήσουμε το έργο σε επί μέρους μεγάλες ενότητες, μέσα στις οποίες συντελούνται αυτές οι αργές μεταβολές. Με βάση αυτό το βασικό κριτήριο, αλλά και το κριτήριο της ύπαρξης παύσεων ή εισόδου κάποιων

ηχητικών ροών και ουσιαστικά το κριτήριο της ομοιότητας, προέκυψαν οκτώ τμήματα (E_5), τα οποία θα αναλυθούν παρακάτω.

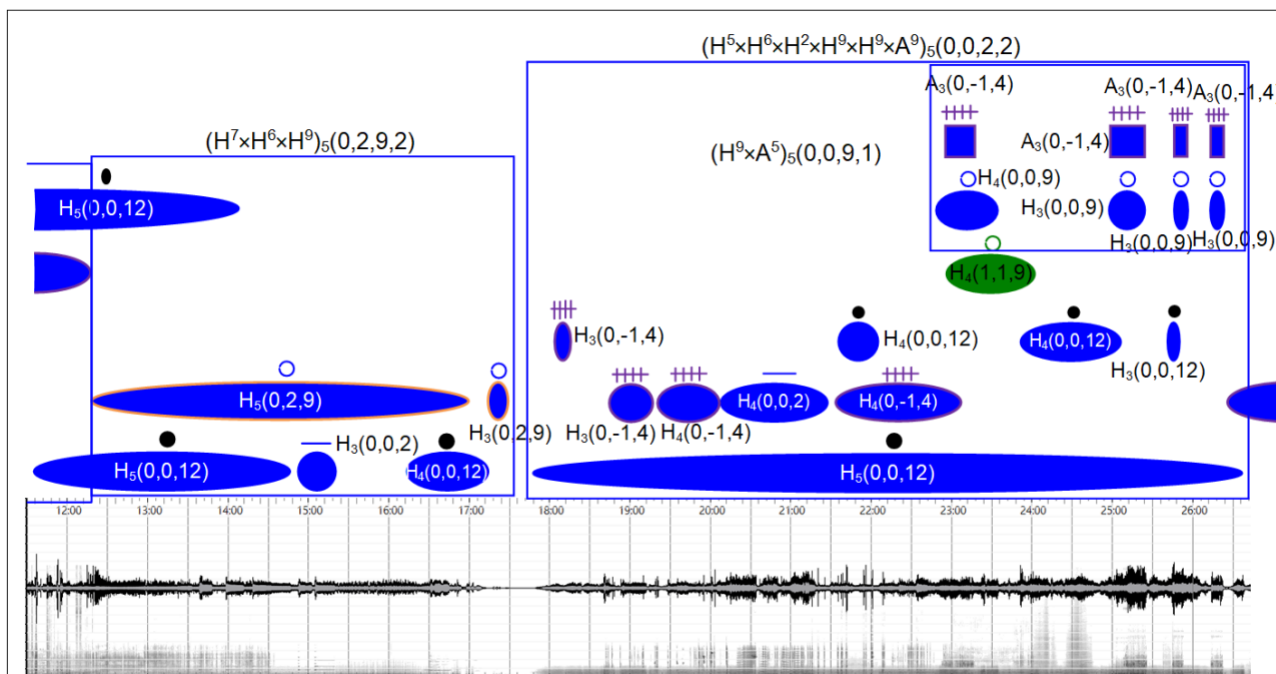
Το τμήμα (α) (00'00''-06'50'') αποτελείται ουσιαστικά από έναν «διάλογο» της ηχητικής ροής I με κάποια σκόρπια δομικά στοιχεία ($H_3(0,0,2)$, 00'57''-01'05'' και $H_3(0,0,2)$, 03'03''-03'15'') και έχει εισαγωγική μορφή (Σχήμα 11.27). Βρισκόμαστε στο αναγωγικό επίπεδο σημασιολογικότητας και χρησιμοποιείται αναγωγικό συντακτικό, ενώ ο τύπος της γραμμικότητας, ακόμα και μέσω του «διαλόγου», είναι γραμμική μη κατευθυνόμενη. Ο τύπος της υφής, όμως, είναι εναλλασσόμενος, διότι τα δομικά στοιχεία δεν συναντιούνται, αλλά «διαλέγονται» με την ηχητική ροή I. Επομένως, έχουμε την ταυτοποίηση ($H^9 \times H^4$)₅(0,0,2,3).



Σχήμα 11.27 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του Telefunken Twins στο E_5 (0'00''-12'18'').

Το τμήμα (β) (06'11''-12'18'') ξεχωρίζει από το τμήμα (α) λόγω της εισόδου των διάφορων δομικών στοιχείων μέχρι το 08'58'' και τελικά της ηχητικής ροής II από το 09'22'' (Σχήμα 11.27). Παρ' ότι η ηχητική ροή I παραμένει στο προσκήνιο, διατηρώντας έναν μεγάλο βαθμό σύνδεσης με το τμήμα (α), τα νέα δομικά στοιχεία που κάνουν την είσοδό τους, αλλάζουν την υφή του έργου και η ηχητική ροή II έρχεται μόνο μετά το 10'34'' στο προσκήνιο. Η ηχητική ροή III (από το 10'38'') βρίσκεται στο υπόβαθρο και λειτουργεί ως μεταβατικό στοιχείο, που θα μας οδηγήσει στο τμήμα (γ). Οι αιτιακές σχέσεις που συνδέουν αυτά τα στοιχεία είναι αναγωγικές, με την έννοια ότι ανήκουν στο ίδιο πλαίσιο ηχητικών ποιοτήτων. Η γραμμικότητα συνεχίζει να ανήκει στον τύπο της γραμμικής μη κατευθυνόμενης λόγω της ηχητικής ροής I, η υφή εδώ όμως είναι διασταυρούμενη. Επομένως, έχουμε την ταυτοποίηση ($H^9 \times H^5 \times H^3 \times H^1$)₅(0,0,2,2).

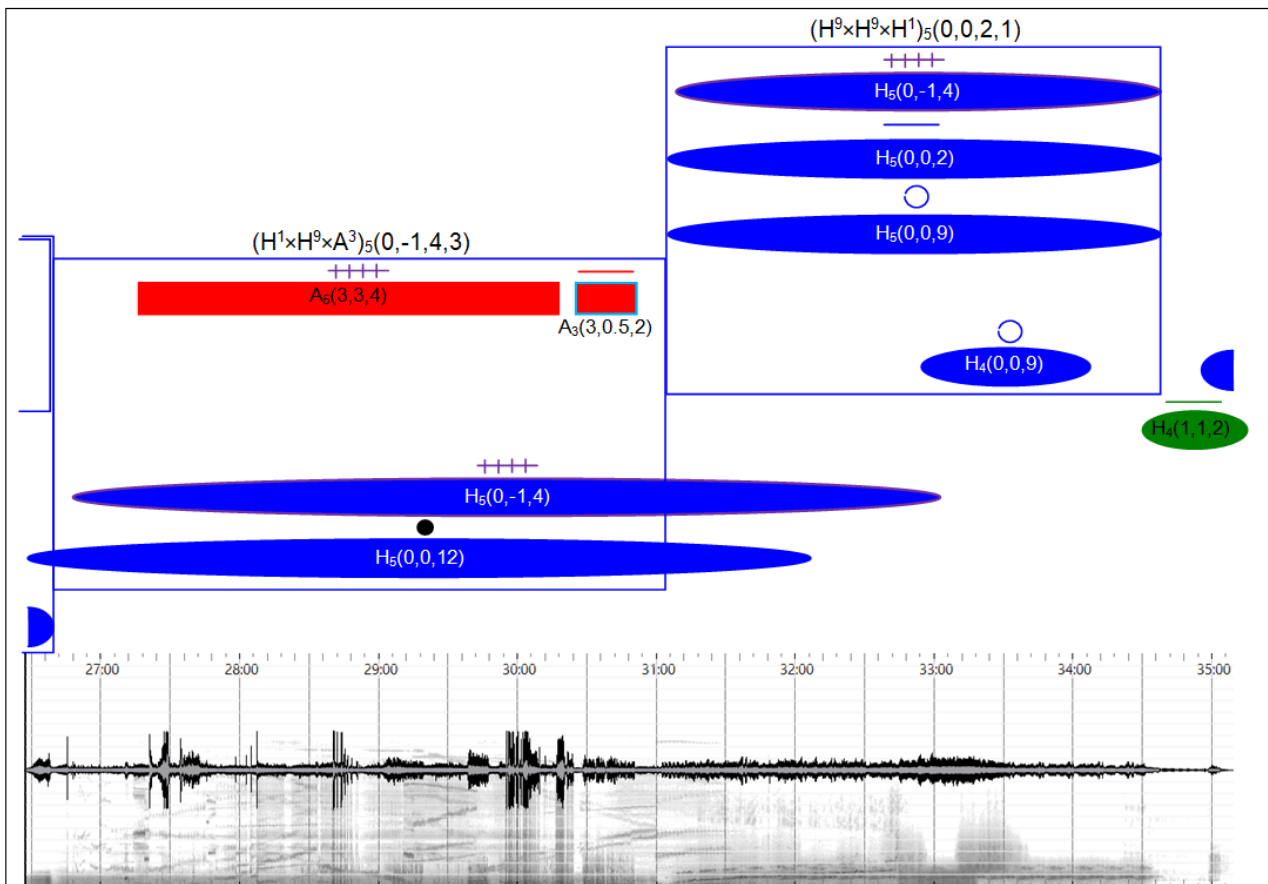
Το τμήμα (γ) (12'18''-17'33'') διαχωρίζεται από το τμήμα (β) λόγω της εισόδου της ηχητικής ροής IV, η οποία βρίσκεται για λίγο στο μεσοδιάστημα, αλλά τελικά μένει στο προσκήνιο σε όλο το τμήμα, επιβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και το μουσικό της συντακτικό και την κυκλικότητά της (Σχήμα 11.28). Η ηχητική ροή III, ως μεταβατικό στοιχείο με το τμήμα (β), βρίσκεται αρχικά στο προσκήνιο, μέχρι να χαθεί πάλι στο υπόβαθρο και να βγει στο προσκήνιο η ηχητική ροή IV. Παράλληλα, υπάρχει και η ηχητική ροή I, η οποία βρίσκεται κυρίως στο μεσοδιάστημα, εκτός από το τέλος της (14'10'' και εξής), οπότε έρχεται στο προσκήνιο. Καθώς λοιπόν η βασική ηχητική ροή είναι η IV, η οποία συγκεντρώνει γύρω της τις άλλες πάνω σε μία σχεδόν «ρυθμική» βάση, η ταυτοποίηση του τμήματος (γ) είναι η εξής: ($H^7 \times H^6 \times H^9$)₅(0,2,9,2).



Σχήμα 11.28 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (11'30''-26'43'').

Το τμήμα (δ) (17'42''-26'38'') διαχωρίζεται από το τμήμα (γ) μέσω μίας παύσης 9 δευτερολέπτων και τελικά της εισόδου μιας νέας ηχητικής ροής, της V, η οποία έχει συνοδευτικό χαρακτήρα (**Σχήμα 11.28**). Μέχρι το 22'47'' στο προσκήνιο βρίσκεται η ηχητική ροή VI, ενώ η ηχητική ροή VII λειτουργεί ως μετάβαση για την είσοδο και εμφάνιση στο προσκήνιο των ηχητικών ροών VIII και IX. Αυτές οι δύο τελευταίες συγκροτούν ένα μικρό υπο-τμήμα (δδ), το $(H^9 \times A^5)_5(0,0,9,1)$, λόγω των κοινών επαναλήψεων των δομικών τους στοιχείων (25'01''-26'22''). Όλο το τμήμα (δ) αποκτά συνοχή χάρη στη συνεχή παρουσία της ηχητικής ροής V, αλλά και τις σχετικές ομοιότητες στην ηχητική ποιότητα των άλλων ηχητικών ροών (ακόμα και η ανθρώπινη φωνή εντάσσεται σε ένα πλαίσιο που είναι αναγωγικό). Επομένως, η ταυτοποίηση είναι η $(H^5 \times H^6 \times H^2 \times H^9 \times H^9 \times A^9)_5(0,0,2,2)$.

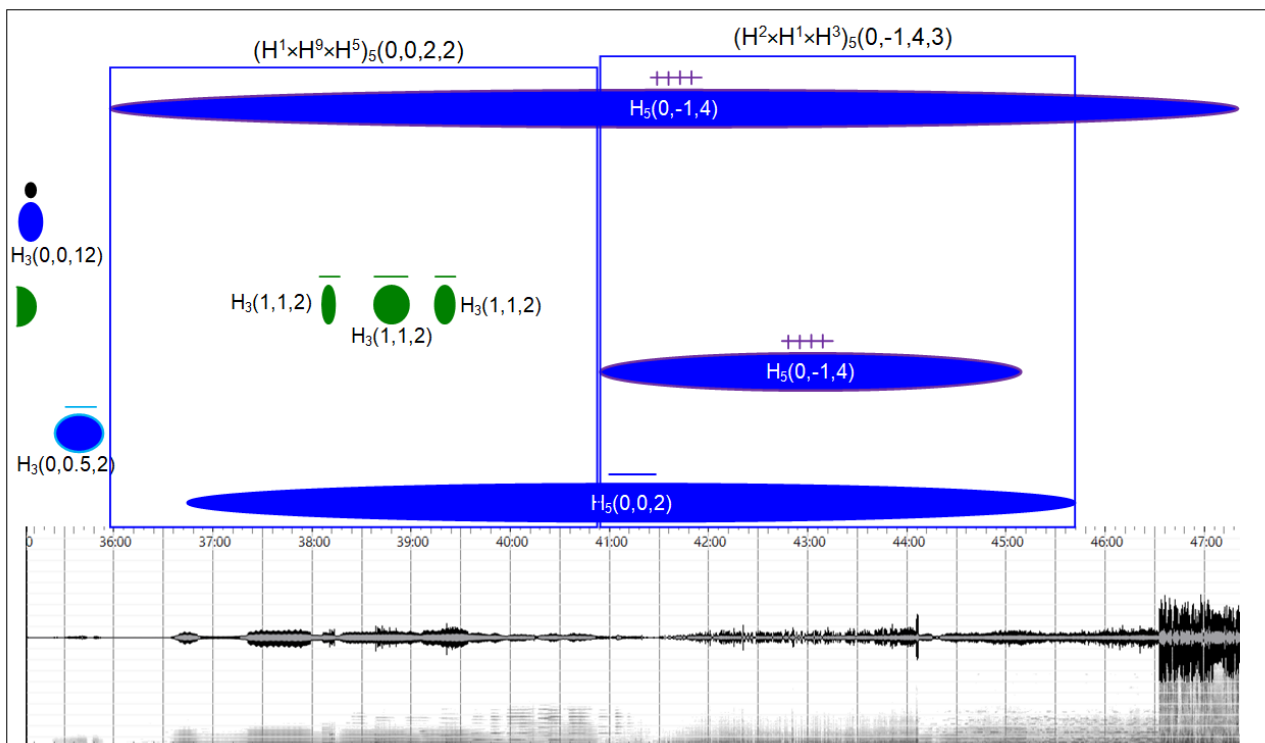
Το τμήμα (ε) (26'38''-31'08'') ξεχωρίζει από το τμήμα (δ) με την είσοδο διαδοχικά των ηχητικών ροών V', VII' και IX' (**Σχήμα 11.29**). Αυτές οι τρεις ηχητικές ροές συγκροτούν ένα σύνολο, στο οποίο κυριαρχεί η ηχητική ροή VII', επειδή βρίσκεται στο προσκήνιο. Η ηχητική ροή V' παραμένει στο υπόβαθρο, ενώ η ηχητική ροή IX' μεταβάλλεται από το υπόβαθρο στο προσκήνιο. Ως αποτέλεσμα, αυτό που κυριαρχεί και εδώ είναι το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, χωρίς όμως χρήση κάποιου συντακτικού ή γραμμικής κίνησης. Επομένως, εδώ έχουμε την ταυτοποίηση $(H^1 \times H^9 \times A^3)_5(0,-1,4,3)$.



Σχήμα 11.29 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του Telefonken Twins στο E₅ (26'27''-35'09'').

Το τμήμα (στ) (31'08''-34'41'') ξεχωρίζει από το τμήμα (ε) από την είσοδο των τριών ηχητικών ροών X, XI και XII (Σχήμα 11.29). Παρ' ότι οι ηχητικές ροές V' και VII' συνεχίζονται και αποτελούν ενωτικά στοιχεία με το προηγούμενο τμήμα, τώρα βρίσκονται στο υπόβαθρο, δίνοντας τη θέση του προσκηνίου στις ηχητικές ροές X και XI. Η ηχητική ροή XII παραμένει στο υπόβαθρο συνεχώς, ωστόσο μαζί με τις άλλες δύο ηχητικές ροές δείχνει να αποτελεί ένα ενιαίο αδιάσπαστο σύνολο, που ακολουθεί κάποιο είδος κίνησης στο πλαίσιο του αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Η κίνηση αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή λόγω της ηχητικής ροής XI. Επομένως, σε αυτό το τμήμα η ταυτοποίηση είναι $(H^9 \times H^9 \times H^1)_5(0,0,2,1)$.

Το τμήμα (ζ) (35'59''-40'55'') ξεχωρίζει από το τμήμα (στ) λόγω της παύσης μεταξύ του 35'54''-35'59'', αλλά και των μη ομαδοποιήσιμων δομικών στοιχείων που έχουν προηγηθεί (Σχήμα 11.30). Αυτά τα στοιχεία διακόπτουν τους συσχετισμούς του προηγούμενου τμήματος και ετοιμάζουν τον ακροατή για δημιουργία καινούριων, που θα εγκαθιδρύσουν τελικά το νέο αυτό τμήμα (ζ). Σε αυτό το τμήμα επιβάλλονται με την παρουσία τους η ηχητική ροή XIV στο προσκηνίο και η ηχητική ροή XIII στο υπόβαθρο, ενώ τα αναφορικά «γαβγίσματα» βρίσκονται κάπου στο μεσοδιάστημα. Η σύνδεση όλων αυτών των στοιχείων γίνεται στο αναγωγικό επίπεδο και ακολουθεί τη γραμμική κίνηση της κυρίαρχης «μελωδικής» ηχητικής ροής XIV. Σε αυτό το πλαίσιο, ακόμα και τα αναφορικά δομικά στοιχεία αξιοποιούνται ως ηχητικά αντικείμενα. Η ταυτοποίηση του τμήματος είναι επομένως η ακόλουθη: $(H^1 \times H^9 \times H^5)_5(0,0,2,2)$.



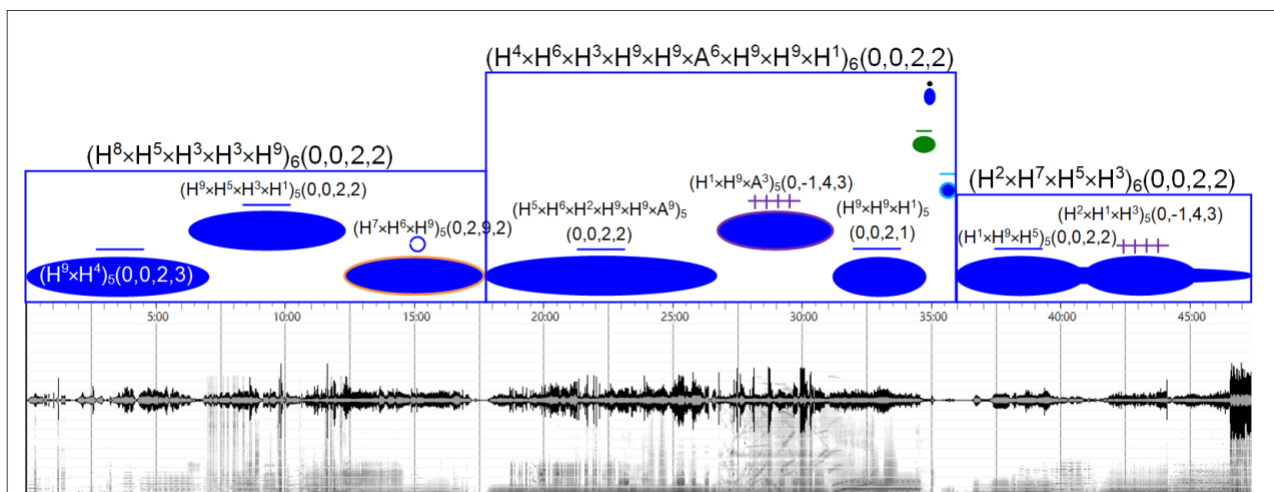
Σχήμα 11.30 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του Telefonken Twins στο E₅ (35'07''-47'21'').

Το τμήμα (η) (40'55''-45'12'') αποτελεί άμεση συνέχεια του τμήματος (ζ), καθώς οι δύο ηχητικές ροές XIII και XIV συνεχίζουν και εδώ. Αυτό που τα ξεχωρίζει, είναι η είσοδος της ηχητικής ροής XV, η οποία σταδιακά βγαίνει στο προσκήνιο, τοποθετώντας ταυτόχρονα την ηχητική ροή XIV στο υπόβαθρο (Σχήμα 11.30). Με την επιβολή της ηχητικής ροής XV χάνεται η γραμμική συνέχεια, η οποία υπήρχε νωρίτερα και επιβάλλεται η μη γραμμική κίνησή της σε όλο το τμήμα. Επομένως, εδώ έχουμε την ταυτοποίηση $(H^2 \times H^1 \times H^3)_5(0,-1,4,3)$.

Στο κλείσιμο του έργου, μετά και το τέλος της ηχητικής ροής XV και 30 δευτερόλεπτα της XIV, μένει ως το τέλος του κομματιού για 1 λεπτό και 37 δευτερόλεπτα μόνη της η ηχητική ροή XIII, η οποία εντωμεταξύ είχε αρχίσει να δυναμώνει, συμμετέχοντας στο μη γραμμικό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί.

11.4.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₆

Τα παραπάνω τμήματα, παρά τις προφανείς δυσκολίες τμηματοποίησης και ομαδοποίησής τους, λόγω της φύσης του υλικού και της ίδιας της επιτέλεσης του έργου, συγκροτούν ένα ακόμη ανώτερο ιεραρχικά επίπεδο, με κριτήριο τις δύο μεγάλες παύσεις οι οποίες υπάρχουν στο έργο, αλλά επίσης και την ύπαρξη ανάμεσα σε αυτές κάποιων ενοποιητικών στοιχείων. Επομένως, τα τμήματα (α), (β) και (γ) συγκροτούν την 1^η κίνηση του έργου (00'00''-17'33''), τα τμήματα (δ), (ε) και (στ) μαζί με τα πρόσθετα δομικά στοιχεία που ακολουθούν συγκροτούν τη 2^η κίνηση (17'42''-35'54'') και τα τμήματα (ζ) και (η) με την "coda" της ηχητικής ροής XIII συγκροτούν την 3^η κίνηση (35'59''-47'21'') (Σχήμα 11.31).



Σχήμα 11.31 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_6 (0'00''-47'21'').

Στην πρώτη κίνηση βασικό συνεκτικό στοιχείο είναι οι ηχητικές ροές I και I'. Η μεταβολή αυτής της «βάσης» με την ηχητική ροή V σηματοδοτεί την έναρξη της δεύτερης κίνησης, στην οποία και κυριαρχεί ως «συνοδεία» και συνεχίζεται με την ηχητική ροή V'. Ένα άλλο συνεκτικό στοιχείο αυτής της κίνησης είναι η παρουσία της ανθρώπινης φωνής, παρ' ότι στο αναγωγικό επίπεδο. Η τρίτη κίνηση, τέλος, καταφέρει να αποκτήσει συνοχή πρωτίστως λόγω της ηχητικής ροής XIII, αλλά και λόγω της ηχητικής ροής XIV. Για όλους τους παραπάνω λόγους, η κάθε κίνηση διατηρεί ένα είδος γραμμικής κίνησης, η οποία κατευθύνεται από αυτές τις ηχητικές ροές, παρ' ότι απέναντί τους αντιπαραβάλλονται άλλοι ήχοι, οι οποίοι διασπούν τη γραμμική κίνηση αυτή. Συνολικά, και όταν φθάνουμε στο όριο της κάθε κίνησης, συνειδητοποιούμε ότι τα προηγούμενα λεπτά αποτελούσαν μία ενότητα, η οποία έφθασε στο τέλος της και αναζητούμε στη μνήμη μας τους συσχετισμούς εκείνους, που θα συγκροτήσουν αυτή την κίνηση ως γνήσιο ανώτερο ιεραρχικά σύνολο δομικών στοιχείων. Στην ουσία, ακολουθούμε την ίδια διαδικασία με τους συνθέτες, αλλά με μικρή καθυστέρηση σε σχέση με αυτούς. Αν αυτοί δημιουργούν τις σχέσεις καθώς δημιουργούν το κομμάτι, εμείς τις αναδημιουργούμε μέσω κατάλληλων νοηματοδοτήσεων λίγα λεπτά αργότερα και μέσω μιας διαδικασίας που εμπλέκει τη μνήμη και την προσδοκία.

11.4.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E_E

Στο E_E παρατηρούμε ότι έχουμε μια διαδοχή τριών κινήσεων και μια “coda” που διαρκεί σχεδόν ενάμιση λεπτό (Σχήμα 11.32). Βασικό συνδετικό στοιχείο μεταξύ των κινήσεων είναι η γενική αισθητική των ήχων που χρησιμοποιούνται. Αξιοποιούνται κυρίως «παράσιτα» από το ηλεκτρομαγνητικό φάσμα, τα οποία παράγονται με διάφορους τρόπους και τα οποία υπόκεινται μόνο σε αναλογική επεξεργασία. Ωστόσο, δεν υπάρχει η έννοια του μοτίβου που επανέρχεται από κίνηση σε κίνηση. Εν τέλει, το βασικότερο συνδετικό στοιχείο είναι ότι και οι τρεις κινήσεις βρίσκονται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και χρησιμοποιούν αναγωγικό συντακτικό. Συνεπώς, και στο ιεραρχικό επίπεδο του έργου, θα συναντήσουμε τα ίδια χαρακτηριστικά. Όσον αφορά στη γραμμικότητα, όπως είπαμε και παραπάνω, οι πιο βασικές ηχητικές ροές δίνουν την αίσθηση της γραμμικής κίνησης, συνεπώς έχουμε και στο ιεραρχικό επίπεδο του έργου $z = 2$. Ο τύπος της υφής είναι ξεκάθαρα διασταυρούμενος.

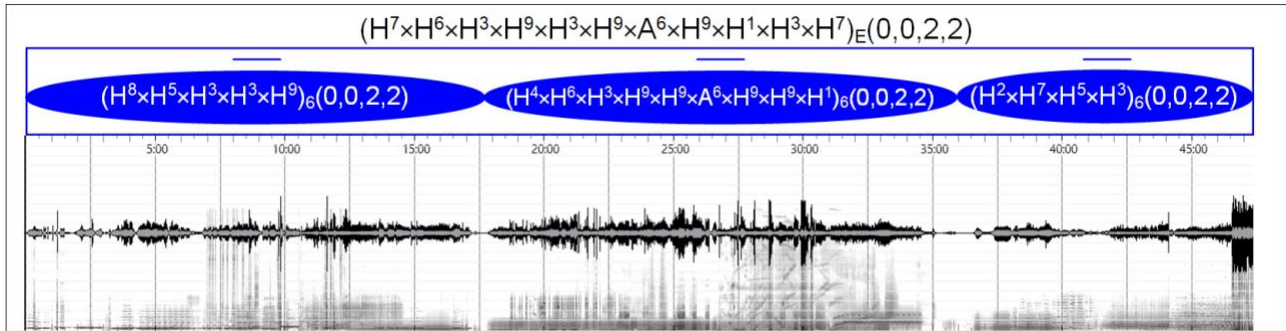
Η ταυτοποίηση που δώσαμε στο έργο πέρασε από μια διαδικασία απλοποίησης, καθώς στην πράξη δεν υπάρχουν πάνω από έξι ηχητικές ροές ταυτόχρονα. Μετά από αυτή τη διαδικασία προέκυψαν οι εξής 11 ηχητικές ροές (στην παρένθεση αναγράφεται η τιμή πολλαπλότητας Ξ):

- 1) Ηχητικές Ροές I, I', V, V' ($\Xi = 7$)
- 2) Διάφορα δομικά στοιχεία ($\Xi = 6$)
- 3) Ηχητικές Ροές II, III, VII, VII' ($\Xi = 3$)
- 4) Ηχητική Ροή IV ($\Xi = 9$)
- 5) Ηχητικές Ροές VI, XV ($\Xi = 3$)
- 6) Ηχητική Ροή VIII ($\Xi = 9$)

- 7) Ηχητικές Ροές IX, IX' ($\Xi = 6$)
- 8) Ηχητικές Ροές X, XI ($\Xi = 9$)
- 9) Ηχητική Ροή XII ($\Xi = 1$)
- 10) Ηχητική Ροή XIII ($\Xi = 3$)
- 11) Ηχητική Ροή XIV ($\Xi = 7$)

Συνεπώς, η ταυτοποίηση που προκύπτει είναι η εξής:

$$(H^7 \times H^6 \times H^3 \times H^9 \times H^3 \times H^9 \times A^6 \times H^9 \times H^1 \times H^3 \times H^7)_E(0,0,2,2)$$



Σχήμα 11.32 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του Telefonken Twins στο E_E (0'00''-47'21'').

11.4.5 Συμπεράσματα

Όπως αναφέρθηκε εκτενώς και παραπάνω, βρισκόμαστε στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, όμως ο τρόπος εργασίας των συνθετών και το αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού καθεαυτού, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε αρκετά από τα στοιχεία του ως συνδεδεμένα με ένα είδος *γραμμικής συνέχειας*. Καθώς είδαμε, ο αυτοσχεδιασμός βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην ακρόαση, δηλαδή η οργάνωση του έργου είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα της ακρόασης των πρότερων στοιχείων, τα οποία διαμορφώνουν την πορεία των ύστερων μέσα από μια διαδικασία καλλιτεχνικής διαίσθησης. Για τον ακροατή, αυτή η διαδικασία μπορεί να μεταφραστεί ως μία αρκετά καλά συγκροτημένη αφηγηματική οργάνωση, δηλαδή ως μία ακολουθία δομικών στοιχείων, που συνδέονται μέσω μίας *αναγωγικής ηχητικής γλώσσας* για να νοηματοδοτήσουν το έργο σε ένα καθαρά *αναγωγικό επίπεδο*. Ειδικά εφ' όσον απουσιάζει η διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* με την έννοια της αφηγηματικής άρθρωσης εκείνης, η οποία με *σημσιολογικό* τρόπο γίνεται ξεκάθαρα διακριτή από την *ηχοπλαισίωση*, ο ακροατής αναπόφευκτα θα οδηγηθεί προς το *αναφορικό* ή το *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, προκειμένου να νοηματοδοτήσει το έργο.

Ωστόσο, στην περίπτωση του *Telefunken Twins*, υπάρχει και η εναλλακτική ερμηνεία, σύμφωνα με την οποία το έργο χαρακτηρίζεται από *μη γραμμική κίνηση* σε όλα τα επίπεδα, δηλαδή ο ακροατής δυσκολεύεται να νοηματοδοτήσει το έργο εφ' όσον απουσιάζει οποιοδήποτε σημαινόμενο. Επιπλέον, προκύπτει το ερώτημα κατά πόσο η επικοινωνία μεταξύ των συνθετών και μεταξύ συνθετών και συσκευών, για την οποία έγινε αναφορά στα εισαγωγικά σχόλια (ενότητα 11.4.1), γίνεται τελικά κτήμα και του κοινού, δηλαδή διαμορφώνει τις σχέσεις εκείνες που μπορούν να νοηματοδοτήσουν το έργο ως ένα παιχνίδι με τους ήχους των συσκευών αυτών και ως αντίληψη των ηχητικών ποιτήτων που προκύπτουν αναλόγως με το είδος της τεχνολογίας (αναλογική – ψηφιακή).

Ωστόσο, πέρα από αυτούς τους προβληματισμούς που βεβαίως υπάρχουν, αυτό που μας ενδιαφέρει μέσα από αυτή την μελέτη περίπτωσης είναι να κατανοήσουμε πώς μπορεί να εφαρμοστεί το σύστημα ανάλυσης σε ένα έργο ραδιοφωνικής τέχνης αυτού του είδους, δηλαδή της τεχνοτροπίας εκείνης, που βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό, τη ζωντανή παράσταση και τη χρήση ηλεκτρομαγνητικών και άλλων ραδιοφωνικών ήχων.

11.5 Αμπάρι (Κωνσταντίνος Φραντζής, 2022)

11.5.1 Εισαγωγικά

Το *Αμπάρι* είναι μια σύνθεση του Κωνσταντίνου Φραντζή ως τελική εργασία για το μάθημα της «Ραδιοφωνικής Ηχητικής Τέχνης» στο πλαίσιο των σπουδών του στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Τέχνες και Τεχνολογίες του Ήχου» των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών και Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου στην Κέρκυρα το 2022. Με την πρώτη ακρόαση του έργου ξεχωρίζει η πλούσια υφή του, η οποία βασίζεται στην εναλλαγή από το προσκήνιο στο υπόβαθρο διάφορων ηχητικών ροών και δομικών στοιχείων, παρότι βρισκόμαστε σχεδόν ολοκληρωτικά στην ηχοπλαισίωση και παρά το γεγονός ότι το έργο είναι σχετικά σύντομο (συνολική διάρκεια: 7'39''). Κάποια από αυτά τα στοιχεία είναι αναφορικά και ενισχύουν την αναφορική νοηματοδότηση από μέρους του ακροατή, επομένως και μια κατανόηση με βάση την αναγνώριση ενός πραγματικού ή φανταστικού ηχοτοπίου. Ωστόσο, κάποια άλλα στοιχεία απομακρύνουν τον ακροατή από αυτού του είδους την νοηματοδότηση και τον οδηγούν σε μια πιο αναγωγική ακρόαση και σε διαφορετικές ερμηνείες.

Ο ίδιος ο Φραντζής αναφέρει στο προγραμματικό σημείωμα για το έργο:

Το *Αμπάρι* είναι ένα ραδιοφωνικό ηχητικό έργο που προσκαλεί τον ακροατή να εισχωρήσει σε ένα ηχοτόπιο το οποίο ταλαντεύεται/αιωρείται μεταξύ ρεαλισμού και φαντασίας. Το βασικό ηχητικό υλικό προέρχεται από ηχογραφήσεις πεδίου (field recordings) που άλλες φορές παρατίθενται σχεδόν αυτούσιες (ή με ελάχιστη επεξεργασία) και άλλες, αρκετά επεξεργασμένες με διάφορες τεχνικές (π.χ. κοκκώδης σύνθεση, stretching κ.ά.). (Φραντζής 2022).

11.5.2 Ανάλυση I: Αναγνώριση των ηχητικών ροών

Από την πρώτη ακρόαση και σύμφωνα με τις ποιοτικές διαφορές των δομικών στοιχείων που έχουν να κάνουν με τις παραμέτρους τους, αλλά και το ειδικότερο περιεχόμενό τους, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε εννέα ηχητικές ροές, καθώς και κάποια ακόμη δομικά στοιχεία. Οι ροές αυτές φαίνονται στην εξέλιξή τους στον χρόνο στον πίνακα 11.10:

Πίνακας 11.10 Ηχητικές Ροές του έργου *Αμπάρι*.

0'	20''	34''	1'38''	3'21''	3'50''	4'20''	4'46''	6'	7'39''
							(9) καμπάνα.....		
						(8) μεταλλικοί ήχοι.....			
					(7) μορς.....			μορς	
		(6) πνευστό		πνευστό				πνευστά	
		(5) θόρυβος...	θόρυβος (II).....				θόρ.		
		(4) επεξεργασμένες σταγόνες.....				γαλι ά		επεξεργα- σμένα γαλιά	
	(3) ήχοι νερού.....		υποβρύχιοι ήχοι					υποβρ. ήχοι	
(2) τριξίματα		τριξίματα		τριξ.		τριξίματα		τριξ.	τριξίματα.....
(1) πανιά				πανιά				πανιά	πανιά.....
Κ γλάροι					Κ2	ΔΣ			

Οι διάφορες ηχητικές ροές αλλάζουν διαρκώς πολλαπλότητα, περνούν δηλαδή από το υπόβαθρο στο προσκήνιο ή αντίστροφα ή από το προσκήνιο στο μεσοδιάστημα και γενικώς έχουν μεταβλητή τιμή. Υπάρχουν κάποια κομβικά σημεία που φαίνεται εξ αρχής ότι οργανώνουν το έργο, όπως η διαφοροποίηση στη σύνθεση των ηχητικών ροών από το 1'38'' και κάτω και η απότομη τομή από τον κρότο 2 (Κ2) μεταξύ 3'21'' και 3'50''. Στο δεύτερο μέρος του έργου, τα όρια είναι λιγότερο εμφανή, καθώς στις 6 εδραιωμένες ηχητικές ροές

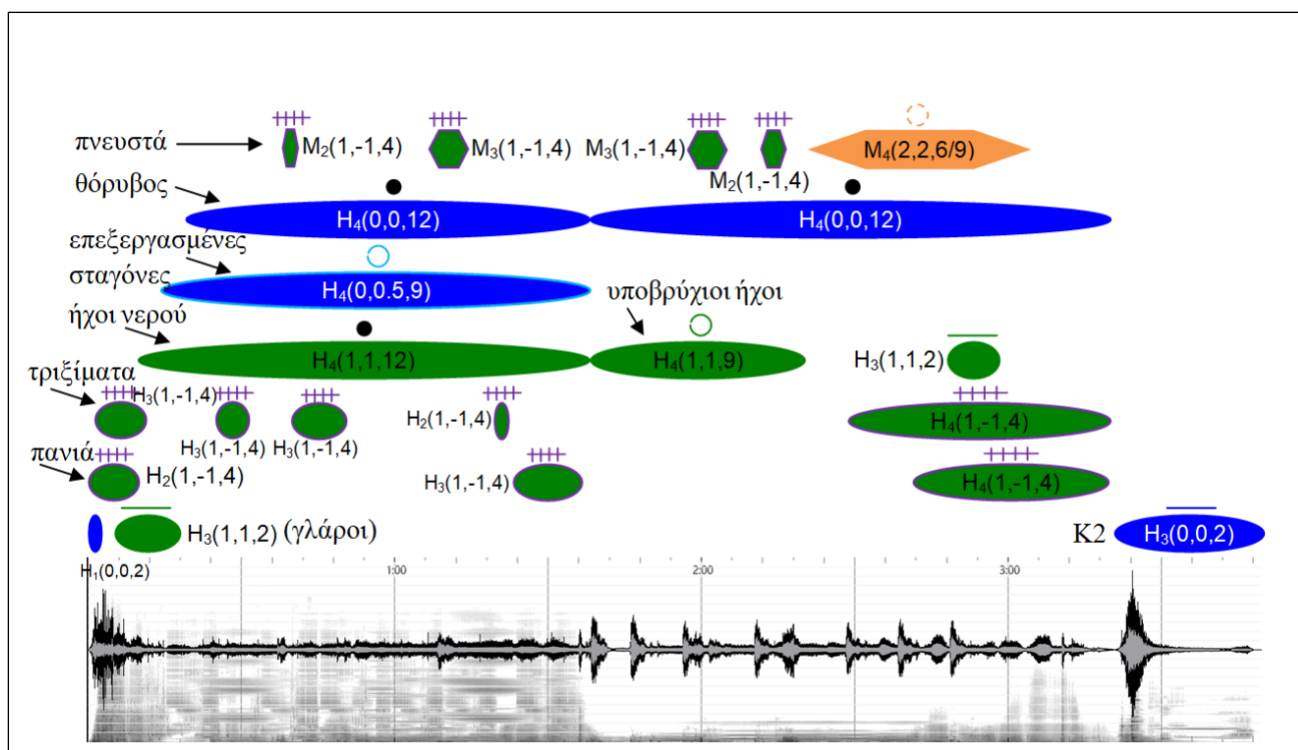
προστίθενται τρεις ακόμη, αυξάνοντας την πολυπλοκότητα του έργου. Ωστόσο, ξεχωρίζουν κάποια σημεία αλλαγής, όπως η εμφάνιση των «πνευστών» στη θέση των «μορς» και σε διάλογο με την «καμπάνα» μεταξύ 4'46'' και 6', και τέλος η επικράτηση της ηχητικής ροής των «τριξιάτων» και των «πανιών» στο τελευταίο λεπτό του έργου. Η έλλειψη ανθρώπινης φωνής, αλλά και της διάστασης της μουσικής με τυπική μουσικογενή σημασιοδοτικότητα και μουσικό συντακτικό, φέρνει τελικά στο προσκήνιο τις ίδιες τις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ των διαφορετικών ροών της ηχοπλαισίωσης, κάτι που, δεδομένου ότι το έργο βασίζεται σε ηχογραφήσεις πεδίου, δημιουργεί συνολικά μια αναφορική αφήγηση, σαν μια περιπλάνηση σε ένα φανταστικό ηχοτοπίο. Παρακάτω θα δούμε πώς επιδρούν σε αυτή την αφήγηση τα μη αναφορικά στοιχεία και πώς τελικά διαμορφώνουν το συνολικό αφηγηματικό νόημα του έργου.

11.5.3 Ανάλυση II: Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων

Το έργο ξεκινά με έναν ήχο σαν κρότο, ο οποίος ουσιαστικά προέρχεται από και οδηγεί στις πρώτες ηχητικές ροές που ακούμε, δηλαδή τα «πανιά» ($H_2(1,-1,4)$, 0''-10'') και τα «τριξιάματα» ($H_3(1,-1,4)$, 1''-12''). Και οι δύο αυτές ηχητικές ροές δεν εδραιώνονται ιδιαίτερα, αλλά θα έχουν μεγάλη σημασία στη συνέχεια, καθώς επανέρχονται. Επίσης, τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο, καθώς μπορούμε να φανταστούμε τις αιτίες των ήχων, τα δομικά στοιχεία όμως είναι δομημένα χωρίς συντακτικό, επομένως στερούνται και γραμμικής κίνησης (Σχήμα 11.33). Λίγα δευτερόλεπτα μετά ακούμε τους «γλάρους», οι οποίοι τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο και μπορούμε να πούμε ότι η γραμμικότητά τους ανήκει στη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση λόγω της εξέλιξής τους με την ειδική ηχητική επεξεργασία ($H_3(1,1,2)$, 5''-17''). Δεν πρόκειται να τους ξανακούσουμε ωστόσο, οπότε δεν μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν ηχητική ροή, αλλά ένα μεμονωμένο δομικό στοιχείο.

Αντιθέτως με τους «γλάρους», οι «ήχοι νερού» είναι μια ηχητική ροή που εξελίσσεται σε ένα διαρκές δομικό στοιχείο που φθάνει μέχρι το 1'38''. Λόγω αυτής της διάρκειας και επειδή γενικά βρίσκεται στο υπόβαθρο, το δομικό στοιχείο, αν και αναφορικό, έχει έλλειψη κίνησης ($H_4(1,1,12)$, 0'10''-1'38'') (Σχήμα 11.33). Αμέσως μετά εισέρχονται οι «επεξεργασμένες σταγόνες», ένα δομικό στοιχείο που τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο λόγω της επεξεργασίας του, αλλά έχει μιμητικό συντακτικό, καθώς προσομοιάζει έντονα σε γρήγορη ροή από σταγόνες ή γενικά γρήγορη αναπήδηση. Επειδή αυτή η συμπεριφορά επαναλαμβάνεται, μπορούμε να πούμε ότι η γραμμικότητα του δομικού στοιχείου είναι του κυκλικού τύπου ($H_4(0,0,5,9)$, 0'15''-1'38''). Τελευταία ηχητική ροή με δομικό στοιχείο, που διαρκεί μέχρι το 1'38'', είναι ο «θόρυβος», ένα αναγωγικό δομικό στοιχείο του υπόβαθρου με έλλειψη κίνησης, που μεταβάλλεται αργά ($H_4(0,0,12)$, 0'19''-1'38'').

Επίσης, κάνουν την εμφάνισή τους δύο αβέβαια δομικά στοιχεία, που εδώ έχουν οργανωθεί στην ηχητική ροή των «πνευστών», καθώς μακροδομικά φαίνεται να ανήκουν σε ήχους που παράγονται από κάποιο χάλκινο πνευστό και ανήκουν οριακά στη μουσική διάσταση ($M_2(1,-1,4)$, 0'37''-0'39'' και $M_3(1,-1,4)$, 1'06''-1'15''). Θα μπορούσαν κάλλιστα να θεωρηθούν και ήχοι από μετακινήσεις επίπλων, δεδομένου ότι από το 0'24'' έχει επιστρέψει η ηχητική ροή των «τριξιάτων» με τρία ακόμη δομικά στοιχεία που έρχονται σε διάλογο με τα «πνευστά» ($H_3(1,-1,4)$, 0'24''-0'31'', $H_3(1,-1,4)$, 0'40''-0'52'' και $H_2(1,-1,4)$, 1'20''-1'23''). Τέλος, επιστρέφουν και τα «πανιά» σαν να κλείνουν με κυκλικό τρόπο μια ενότητα όπως άρχισε ($H_3(1,-1,4)$, 1'23''-1'37'').



Σχήμα 11.33 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του έργου Αμφάρι (0'00''-3'50'').

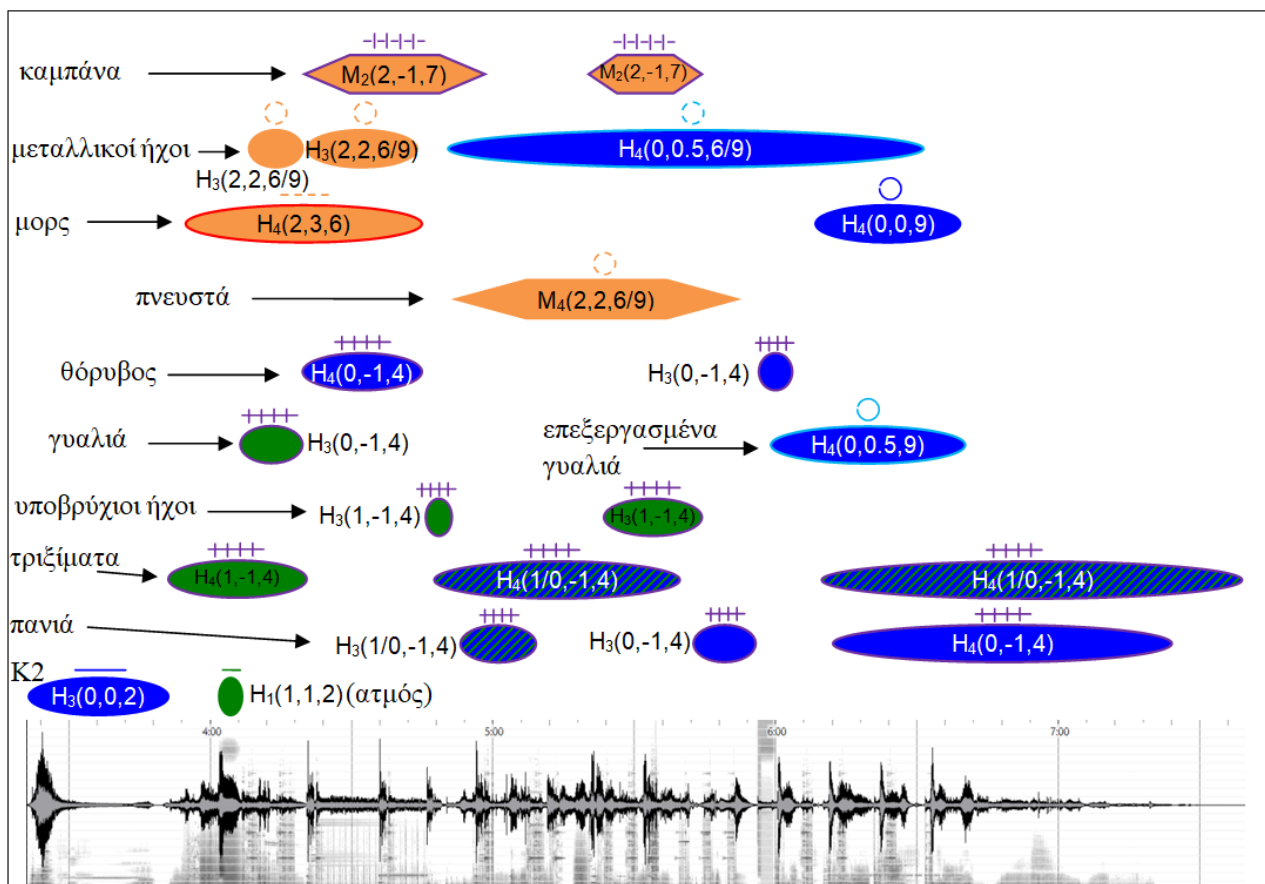
Μετά το 1'38'' η πολυπλοκότητα, που είδαμε ως εδώ, μειώνεται. Δεν εμφανίζονται νέες ηχητικές ροές, ούτε είναι τόσο έντονη η υπέρθεση διαφορετικών στοιχείων. Βασικό χαρακτηριστικό είναι η μεταβολή στην ηχητική ροή του «θορύβου» με έναν νέο φασματικά θόρυβο ($H_4(0,0,12)$, 1'38''-3'21'') και με τη μεταβολή των «ήχων νερού» σε «υποβρύχιους ήχους» ($H_4(1,1,9)$, 1'38''-2'21'' και $H_3(1,1,2)$, 2'49''-2'59''). Οι «υποβρύχιοι ήχοι» έχουν μια μορφή κυκλικής γραμμικότητας, η οποία ωστόσο δεν παρατηρείται στο συντομότερο δεύτερο δομικό στοιχείο. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για αναφορικά δομικά στοιχεία. Τα «τριξίματα» και τα «πανιά» είναι επίσης αναφορικά, αλλά παραμένουν χωρίς γραμμική κίνηση και συντακτικό ($H_4(1,-1,4)$, 2'28''-3'21'' και $H_4(2'42''-3'21'')$ (Σχήμα 11.33).

Τα «πνευστά», τέλος, εμφανίζονται με δύο δομικά στοιχεία που ήδη έχουμε ακούσει, αλλά με αντίθετη σειρά ($M_3(1,-1,4)$, 1'58''-2'07'' και $M_2(1,-1,4)$, 2'13''-2'20''). Στη συνέχεια, έρχονται στο προσκήνιο μέσα από την επανάληψη ενός μοτίβου, αν και σε σχετικά αραιά διαστήματα. Επομένως, εδώ τα «πνευστά» τοποθετούνται στο μουσικογενές επίπεδο, έχουν ένα χαλαρό μουσικό συντακτικό και η γραμμικότητά τους είναι και διακοπτόμενη και κυκλική ($M_4(2,2,6/9)$, 2'24''-3'09'').

Στο 3'21'' έχουμε το τέλος όλων των ηχητικών ροών και την εμφάνιση ενός μόνο κρότου, του «κρότου 2», ο οποίος προέρχεται από τη συμπύκνωση υλικών που πρόκειται να ακολουθήσουν, όπως για παράδειγμα η ηχητική ροή των «γυαλιών». Αυτό το δομικό στοιχείο, όπως θα δούμε και παρακάτω, αποτελεί μια σημαντική τομή στην «αφήγηση» του έργου και λόγω αυτής της θέσης του μπορούμε να πούμε ότι έχει τύπο γραμμικότητας γραμμική μη κατευθυνόμενη ($H_3(0,0,2)$, 3'21''-3'50'') (Σχήματα 11.33 και 11.34).

Από το 3'50'' και μετά η πολυπλοκότητα αυξάνεται και πάλι, καθώς εδώ έχουμε την είσοδο νέων ηχητικών ροών (Σχήμα 11.34). Πρόκειται αρχικά για την ηχητική ροή «μορς», που αποτελείται από ήχους που μοιάζουν με σήματα μορς, επομένως εικάζεται ότι βασίζονται σε ένα σημασιολογικό συντακτικό. Για κάποιον που γνωρίζει σήματα μορς, τότε μπορεί η συγκεκριμένη ακολουθία ήχων να τοποθετηθεί στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, γενικά όμως μπορεί να τοποθετηθεί στο μουσικογενές λόγω της ρυθμικότητάς της. Επειδή η ακολουθία είναι σχετικά διακοπτόμενη, τότε και ο τύπος γραμμικότητας θα είναι διακοπτόμενος και μη κατευθυνόμενος ($H_4(2,3,6)$, 3'54''-4'46''). Το δεύτερο δομικό στοιχείο της ηχητικής ροής των «μορς» εμφανίζεται μετά το 6'11'', στην τελευταία ενότητα του έργου, σε διαφορετικό τονικό ύψος και έχοντας υποστεί επεξεργασία. Γι' αυτό, ακολουθώντας και τη γενική τοποθέτηση του έργου στην ενότητα αυτή, τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, είναι οργανωμένο με αναγωγικό συντακτικό και έχει κυκλική γραμμικότητα ($H_4(0,0,9)$, 6'11''-6'40''). Η ηχητική ροή των «γυαλιών» εντάσσεται στην ηχητική ροή των «επεξεργασμένων σταγόνων» λόγω κάποιων ηχοχρωματικών συγγενειών, αλλά κυρίως της συγγένειας που

έχει να κάνει με τη συμπεριφορά της πηγής, καθώς και με την αποκάλυψη της ομοιότητας των δύο δομικών στοιχείων στο τέλος του έργου, όταν και τα «γυαλιά» θα εμφανιστούν σε επεξεργασμένη μορφή. Όπως και να έχει, τα μεν «γυαλιά» τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο, χωρίς συντακτικό και με μη γραμμική κίνηση ($H_3(1,-1,4)$, 4'07''-4'20''), ενώ τα «επεξεργασμένα γυαλιά» τοποθετούνται στο αναγωγικό επίπεδο, με μιμητικό συντακτικό και κυκλική γραμμικότητα ($H_4(0,0.5,9)$, 6'01''-6'40'').



Σχήμα 11.34 Ταυτοποίηση και νοηματοδότηση των δομικών στοιχείων του έργου Αμπάρι (3'21''-7'39'').

Παράλληλα, εμφανίζεται ένα δομικό στοιχείο σαν μηχανή ατμού ($H_1(1,1,2)$, 4'02''-4'07''), το οποίο φαίνεται να συνδέεται με την ηχητική ροή των «μεταλλικών ήχων», οι οποίοι άλλοτε μοιάζουν με ήχους καταρτιών και άλλοτε με ήχους βροχής σε μεταλλικές επιφάνειες. Όπως και να έχει, αυτό που επικρατεί στα δύο πρώτα δομικά στοιχεία αυτής της ηχητικής ροής είναι η ρυθμικότητά τους, που τα τοποθετεί στο μουσικογενές επίπεδο, το οποίο έχει προέλθει από ένα ρυθμικά μουσικό συντακτικό. Η επαναληπτικότητα, επίσης, προδιαθέτει για μια κυκλική γραμμικότητα, αν και το πρώτο δομικό στοιχείο είναι ταυτόχρονα και διακοπτόμενο ($H_3(2,2,6/9)$, 4'08''-4'20'') και $H_3(2,2,9)$, 4'21''-4'46''). Στη συνέχεια, η ηχητική ροή περνάει στο αναγωγικό επίπεδο και αποκτά μιμητικό συντακτικό, καθώς βασίζεται στη συμπεριφορά μιας υποτιθέμενης πηγής, την κρούση δηλαδή σε μια μεταλλική επιφάνεια ($H_4(0,0.5,6/9)$, 4'50''-6'33'').

Η ηχητική ροή της «καμπάνας» εμφανίζεται με κάποια αραιά τονικά στοιχεία, τα οποία βάσει της εγγύτητάς τους ομαδοποιούνται σε δύο αραιές μικροσμάδες, που τοποθετούνται γενικά στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, χωρίς όμως να υπάρχει μουσικό συντακτικό και με τύπο γραμμικότητας διακοπτόμενη μη γραμμική ($M_2(2,-1,7)$, 4'21''-5'00'' και $M_2(2,-1,7)$, 5'21''-5'48''). Από το τέλος του πρώτου δομικού στοιχείου, η «καμπάνα» έρχεται σε διάλογο με την ηχητική ροή των «πνευστών», που οργανώνονται σε ένα δομικό στοιχείο, το οποίο συγκροτείται από την επανάληψη, τέσσερις φορές, μιας μικροσμάδας. Το δομικό στοιχείο τοποθετείται τελικά στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, έχει χαλαρό μουσικό συντακτικό και διακοπτόμενη και κυκλική γραμμικότητα ($M_4(2,2,6/9)$, 4'53''-5'55'').

Η ηχητική ροή του «θορύβου» έχει μικρότερη σημασία από το 3'50'' και μετά, καθώς δεν εμφανίζεται πλέον ως ένα διαρκές υπόβαθρο, αλλά με μικρότερα δομικά στοιχεία, αναγωγικά και μη γραμμικά ($H_4(0,-1,4)$, 4'21''-4'46'' και $H_3(0,-1,4)$, 5'57''-6'05''). Το ίδιο ισχύει και για τους «υποβρύχιους ήχους», οι οποίοι

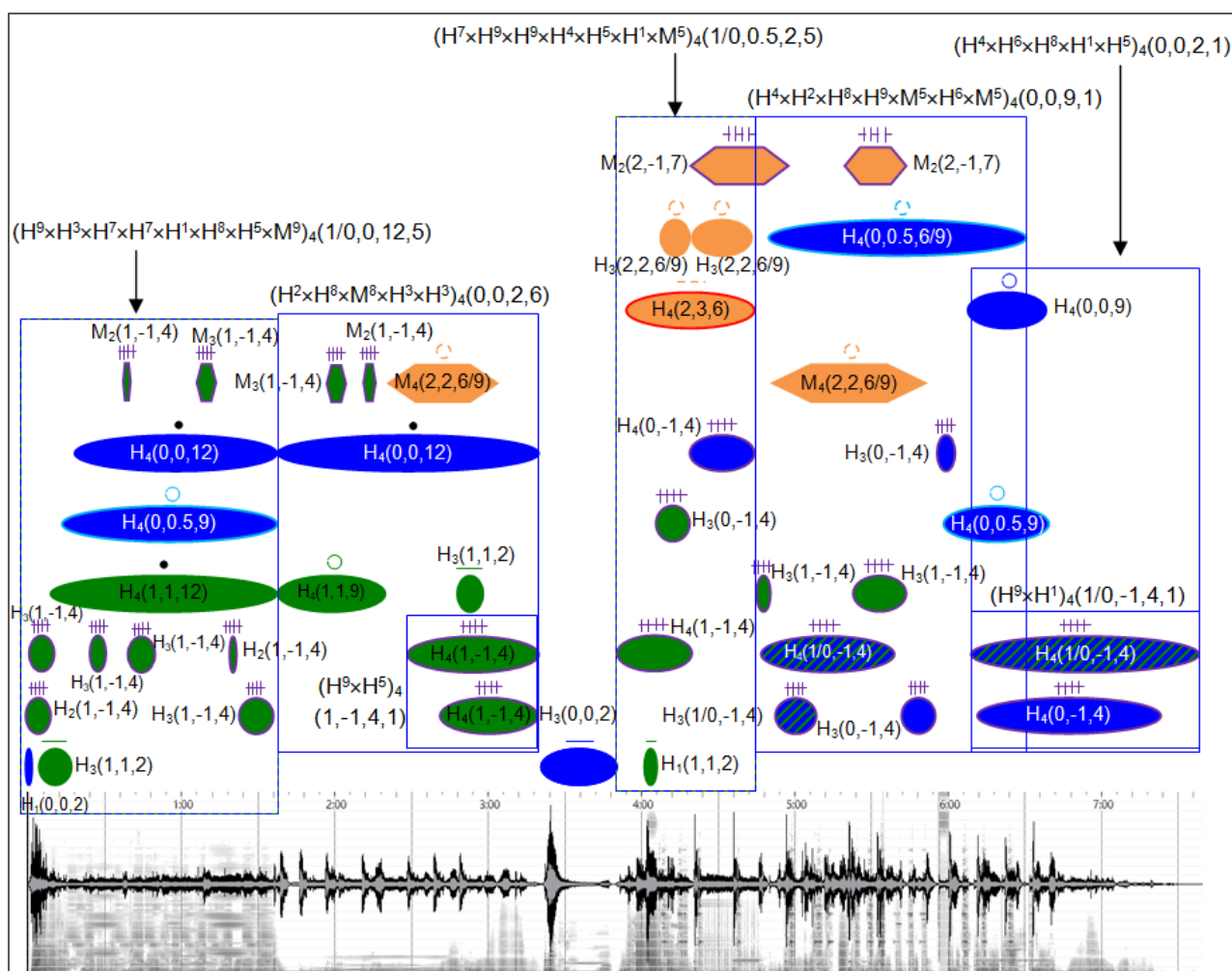
αξιοποιούνται ως όριο μεταξύ του τέλους της *ηχητικής ροής* των «μορς» και της αρχής των «πνευστών» στο 4'46'' (H₃(1,-1,4), 4'46''-4'54''), αλλά και σε ένα ακόμη σύντομο δομικό στοιχείο (H₃(1,-1,4), 5'24''-5'46'').

Τέλος, τα «τριζίματα» είναι σημαντικά ήδη από το 3'50'' και εμφανίζονται οργανωμένα σε τρία *μη γραμμικά* δομικά στοιχεία (H₄(1,-1,4) 3'50''-4'20'', H₄(1/0,-1,4), 4'48''-5'39'' και H₄(1/0,-1,4), 6'10''-7'39'') (Σχήμα 11.34). Τα δύο τελευταία αρχίζουν να κινούνται πλέον μεταξύ *αναφορικού* και *αναγωγικού επιπέδου* λόγω της επεξεργασίας τους. Το τρίτο δομικό στοιχείο είναι και αυτό που με ένα μεγάλης διάρκειας *fade out* κλείνει το έργο. Τα «πανιά» εμφανίζονται μαζί με το δεύτερο δομικό στοιχείο των «τριζιμάτων» και συμπλέκονται τόσο με αυτή την *ηχητική ροή*, όσο και με τον «θόρυβο». Γι' αυτό ακριβώς τοποθετούνται μεταξύ *αναφορικού* και *αναγωγικού επιπέδου* και τελικά στο *αναγωγικό επίπεδο* (H₃(1/0,-1,4), 4'52''-5'08'' και H₃(0,-1,4), 5'42''-5'55''). Το τρίτο και τελευταίο τους δομικό στοιχείο είναι στενά συνδεδεμένο με τα «τριζίματα», τοποθετείται στο *αναγωγικό επίπεδο* και συμμετέχει στο κλείσιμο του έργου (H₄(0,-1,-4), 6'12''-7'23'').

11.5.4 Ανάλυση III: Ταυτοποίηση των σχέσεων των δομικών στοιχείων

11.5.4.1 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E₄

Κατά την ακρόαση του έργου δημιουργούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, οι οποίες -αν και το έργο είναι πιο σύντομο από τις προηγούμενες περιπτώσεις που αναλύσαμε- αφορούν τόσο στο E₄, όσο και στο E₅. Θα ξεκινήσουμε με το E₄ (Σχήμα 11.35). Η 1^η περίοδος σχηματίζεται με την ομαδοποίηση των *ηχητικών ροών* που μας εισάγουν στο έργο μέχρι το 1'38''. Σε αυτήν την *περίοδο* συνεκτικά στοιχεία είναι τα διάφορα δομικά στοιχεία της *ροής* των «τριζιμάτων», που εμφανίζονται αρχικά στο *προσκήνιο*, αλλά περνούν σύντομα στο *υπόβαθρο*, καθώς και οι «ήχοι νερού» στο *υπόβαθρο*, οι «επεξεργασμένες σταγόνες» με μεταβολές από το *προσκήνιο* στο *μεσοδιάστημα* και τέλος, ο «θόρυβος» στο *μεσοδιάστημα*. Η *περίοδος* τοποθετείται μεταξύ *αναφορικού* και *αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας*, καθώς επικρατούν σε αυτήν αρκετά στοιχεία και των δύο επιπέδων. Το *συντακτικό*, ωστόσο, είναι μάλλον *αναγωγικό*, καθώς απομακρύνεται από το βασισμένο στην καθημερινή εμπειρία, που θα μπορούσε να έχει ένας ακροατής, *αναφορικό συντακτικό*. Όσον αφορά στη *γραμμικότητα* της *περιόδου*, παρότι περιλαμβάνει επί μέρους *μη γραμμικά* στοιχεία, τελικά στη συνολική ομαδοποίηση επιβάλλεται κατά την ακρόαση η *στατικότητα* του «θορύβου» και των «ήχων νερού». Τέλος, η *υφή* της 1^{ης} *περιόδου* είναι *εναλλασσόμενη με συνοδεία*, αφού στο κυρίως μέρος της, μετά τα εισαγωγικά δομικά στοιχεία, περιλαμβάνει ουσιαστικά έναν διάλογο μεταξύ των «τριζιμάτων» και των «πνευστών» πάνω στη βάση μιας *συνεχούς υφής*, αποτελούμενης από τους «ήχους νερού», τις «επεξεργασμένες σταγόνες» και τον «θόρυβο». Επομένως, την 1^η *περίοδο* θα την περιγράψουμε στο σύστημά μας ως (H⁹×H³×H⁷×H⁷×H¹×H⁸×H⁵×M⁹)₄(1/0,0,12,5). Σε αυτή την ταυτοποίηση εμφανίζεται πρώτα ο αρχικός «κρότος», μετά τα «πανιά», τα «τριζίματα», οι «γλάροι», οι «ήχοι νερού», οι «επεξεργασμένες σταγόνες», ο «θόρυβος» και τέλος τα «πνευστά».



Σχήμα 11.35 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του έργου Αμάρι στο E₄ (0'00''-7'39'').

Η 2^η περίοδος διαχωρίζεται από την 1^η περίοδο στο 1'38'' με τη μεταβολή των «ήχων νερού» σε «υποβρύχιους ήχους», τη μεταβολή του «θορύβου» και τη λήξη όλων των άλλων δομικών στοιχείων (Σχήμα 11.35). Αυτό το όριο δημιουργεί μια νέα ομαδοποίηση, η οποία βασίζεται κυρίως στα «πνευστά», που τώρα βρίσκονται στο προσκήνιο και με το επαναληπτικό τους δομικό στοιχείο (M₄(2,2,6/9), 2'48''-3'09''), αν και στο μεσοδιάστημα εδραιώνουν την παρουσία αυτής της ηχητικής ροής. Επίσης, βασικό στοιχείο της περιόδου είναι η λιγότερο πυκνή υφή του. Τα «τριξίματα» και τα «πανιά» εμφανίζονται κι αυτά και βγαίνουν σταδιακά στο προσκήνιο, στην αρχή μετά τους «υποβρύχιους ήχους» και τα «πνευστά» (2'28''), αλλά στη συνέχεια παράλληλα με αυτές τις δύο ηχητικές ροές. Το γεγονός αυτό δε σημαίνει ότι το 2'28'' αποτελεί νέο όριο μεταξύ περιόδων, αλλά μέσα στη 2^η περίοδο υπάρχει μια υπο-ομάδα, που συγκροτείται από τα δομικά στοιχεία των «τριξιμάτων» και των «πανιών», τα οποία εμφανίζονται σαν μία αδιαχώριστη ηχητική ροή. Αυτό φαίνεται και από τα κοινά χαρακτηριστικά τους. Το υπο-σύνολο είναι το (H⁹×H⁵)₄(1,-1,4,1) με τα «τριξίματα» στο προσκήνιο και τα «πανιά» στο μεσοδιάστημα. Η συνολική 2^η περίοδος ολοκληρώνεται τελικά στο 3'21'', όπου και τελειώνει τόσο αυτή η υπο-ομάδα, όσο και ο «θόρυβος» που αποτελεί το συνεχές υπόβαθρο της 2^{ης} περιόδου, αν και αλλάζει τιμή πολλαπλότητας από το υπόβαθρο στο μεσοδιάστημα. Τελικά, η περιγραφή της 2^{ης} περιόδου γίνεται με τη μορφή (H²×H⁸×M⁸×H³×H³)₄(0,0,2,6), στην οποία παρουσιάζονται με τη σειρά ο «θόρυβος», οι «υποβρύχιοι ήχοι», τα «πνευστά», τα «τριξίματα» και τα «πανιά». Το επίπεδο σημασιοδοτικότητας και το συντακτικό είναι αναγωγικά, καθώς η αναφορικότητα υποχωρεί περισσότερο από ότι στην 1^η περίοδο. Παρόλα αυτά, και καθώς έχουν εδραιωθεί οι ηχητικές ροές του έργου, μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει ένα είδος γραμμικής αφήγησης αυτών των υλικών στο ηχητικό πεδίο. Τέλος, η υφή είναι μικτή, καθώς υπάρχουν και εναλλασσόμενες και διασταυρούμενες ροές.

Η 3^η περίοδος αρχίζει μετά τον «κρότο 2», ο οποίος αποτελεί ένα σαφές όριο, όχι μόνο μεταξύ περιόδων, αλλά υψηλότερο ιεραρχικά (Σχήμα 11.35). Επομένως, μετά τον «κρότο 2», δηλαδή από το 3'50'' και ύστερα

ξεκινά η 3^η περίοδος, η οποία φθάνει ως το 4'46''. Εδώ έχουμε, όπως προαναφέρθηκε στο 11.5.3, νέες ηχητικές ροές, με βασικές τη ροή «μορς», που βρίσκεται στο προσκήνιο, τα «γυαλιά» που βρίσκονται μεταξύ μεσοδιάστηματος και υπόβαθρου και τους «μεταλλικούς ήχους», που λόγω της ρυθμικότητάς τους μένουν στο μεσοδιάστημα. Η «καμπάνα», επίσης, λόγω των αραιών εμφανίσεών της τοποθετείται και αυτή στο μεσοδιάστημα. Υπάρχουν, ακόμα, τα «τριξίματα», που περνούν από το προσκήνιο στο υπόβαθρο και τα αντικαθιστά στο 4'21'' ο «θόρυβος» στο υπόβαθρο. Η 3^η περίοδος συγκροτείται σε ομάδα σαν μια είσοδος σε έναν νέο φανταστικό «χώρο». Αυτός ο «χώρος» περιέχει αναφορικά και αναγωγικά, αλλά και μουσικογενή υλικά. Ωστόσο, φαίνεται να επικρατεί η αίσθηση ενός μμητικού συντακτικού, δηλαδή της οργάνωσης ενός φανταστικού ηχητικού χώρου με βάση όμως κάποιες υπαρκτές συμπεριφορές πηγών. Το σύνολο, ωστόσο, τοποθετείται τελικά μεταξύ αναφορικού και αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Επειδή ενυπάρχει η αίσθηση περιπλάνησης, ο τύπος γραμμικότητας είναι γραμμική μη κατευθυνόμενη και τέλος η υφή μπορεί να θεωρηθεί εναλλασσόμενη με συνοδεία, αν χωρίσουμε τις ροές σε τρεις ομάδες, αυτές που φθάνουν ως το 4'20'' («γυαλιά», «τριξίματα»), αυτές που ξεκινούν μετά το 4'21'' («καμπάνα», «θόρυβος») και αυτές που διαρκούν σε όλη την περίοδο («μεταλλικοί ήχοι», «μορς»). Επομένως, για την 3^η περίοδο έχουμε την περιγραφή $(H^7 \times H^9 \times H^9 \times H^4 \times H^5 \times H^1 \times M^5)_4(1/0,0,5,2,5)$, όπου με τη σειρά εμφανίζονται τα «τριξίματα», τα «μορς», το δομικό στοιχείο του «ατμού», τα «γυαλιά», οι «μεταλλικοί ήχοι», ο «θόρυβος» και η «καμπάνα».

Η 4^η περίοδος διαχωρίζεται από την 3^η στο 4'46'' με την εμφάνιση ενός δομικού στοιχείου των «υποβρύχιων ήχων» ($H_3(1,-1,4)$, 4'46''-4'54''), το οποίο καθώς εμφανίζεται μόνο του, αποτελεί ένα είδος ορίου (**Σχήμα 11.35**). Στη συνέχεια, επανέρχονται οι ηχητικές ροές των «μεταλλικών ήχων» (από το μεσοδιάστημα στο προσκήνιο) και των «τριξίματων» (από το υπόβαθρο στο μεσοδιάστημα) και των «πανιών» (από το μεσοδιάστημα στο υπόβαθρο). Επίσης, έχουμε την επιστροφή των «πνευστών» (στο μεσοδιάστημα) που βρίσκονται σε έναν διακριτικό διάλογο με την «καμπάνα» (και αυτή στο μεσοδιάστημα). Πιο πολύ φαίνεται να χαρακτηρίζουν και να ομαδοποιούν αυτή την περίοδο οι «μεταλλικοί ήχοι», οι οποίοι συνδιαλέγονται με τον «θόρυβο» τα «πανιά» και τα «τριξίματα». Επομένως, εδώ βρισκόμαστε ξεκάθαρα στο αναγωγικό επίπεδο, με αναγωγικό συντακτικό και με μια οριακά κυκλική γραμμικότητα, ενώ η υφή, έχοντας γίνει πιο πλούσια, και παρά τις μικροδομικές εναλλαγές, είναι μακροδομικά συνεχής. Επομένως, θα περιγράψουμε την 4^η περίοδο $(H^4 \times H^2 \times H^8 \times H^9 \times M^5 \times H^6 \times M^5)_4(0,0,9,1)$, όπου με τη σειρά εμφανίζονται τα «πανιά», τα «τριξίματα», οι «υποβρύχιοι ήχοι», ο «θόρυβος», τα «πνευστά», οι «μεταλλικοί ήχοι» και η «καμπάνα».

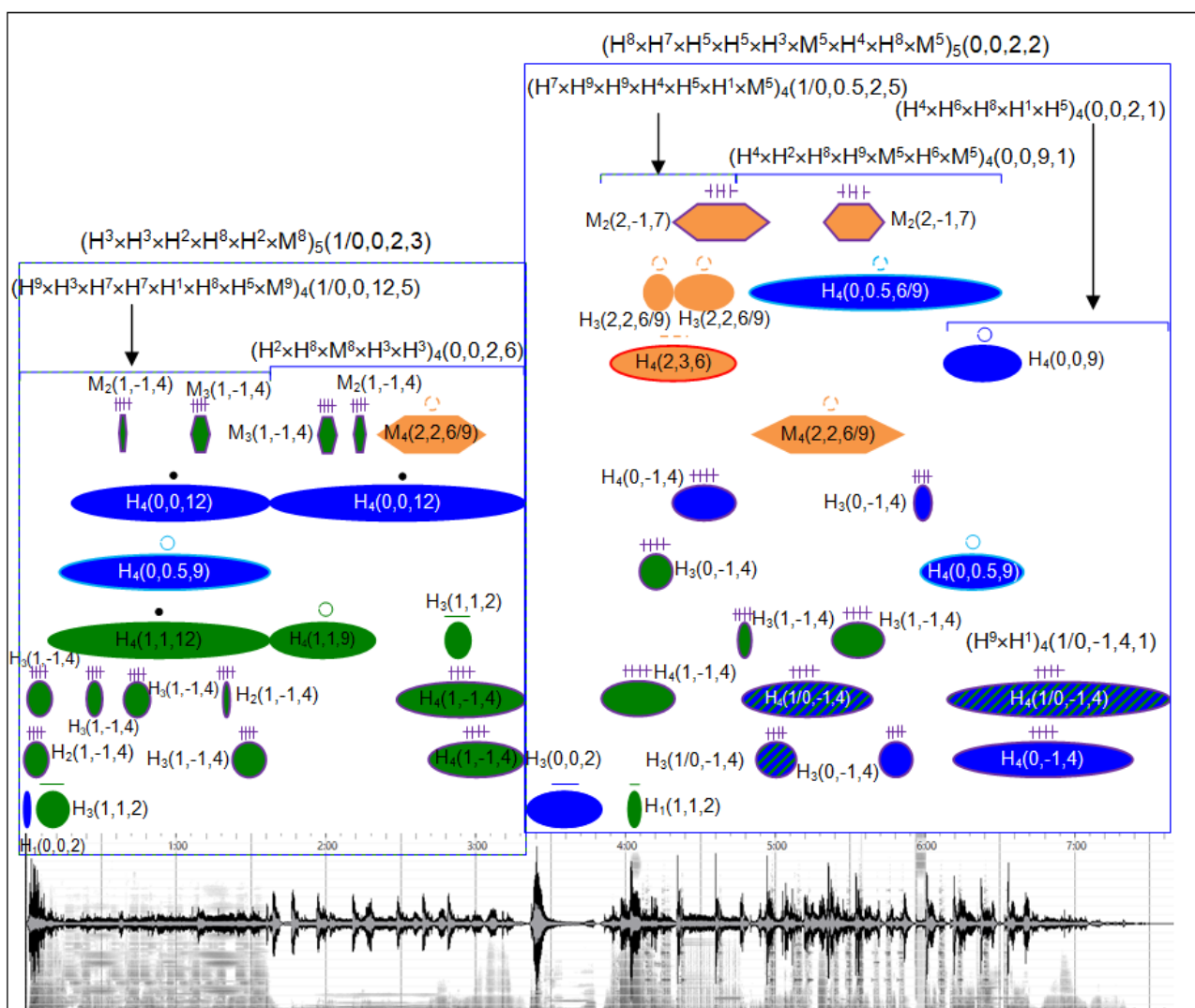
Η 5^η και τελευταία περίοδος διαχωρίζεται από την 4^η στο 6'10'' (**Σχήμα 11.35**). Η ηχητική ροή των «επεξεργασμένων γυαλιών» έχει ξεκινήσει από το 6'01'', οπότε κατά κάποιον τρόπο έχουμε μια μορφή διασταύρωσης με την 4^η περίοδο. Επίσης, οι «μεταλλικοί ήχοι» συνεχίζουν από την 4^η περίοδο μέχρι το 6'33'', συνεπώς και η 4^η περίοδος εισχωρεί κατά έναν τρόπο μέσα στην 5^η. Ωστόσο, και οι δύο αυτές ηχητικές ροές βρίσκονται στο μεσοδιάστημα. Οι βασικές ροές που καθορίζουν και την οριοθέτηση της 5^{ης} περιόδου είναι τα «τριξίματα» και τα «πανιά». Αυτές οι δύο κινούνται, η μεν ροή των «πανιών» από το μεσοδιάστημα στο υπόβαθρο, η δε ροή των «τριξίματων» από το μεσοδιάστημα στο προσκήνιο και εντέλει και οι δύο σβήνουν με ένα fade out. Κυριαρχούν ουσιαστικά μετά το 6'40'', όταν τελειώνουν τα «επεξεργασμένα γυαλιά» και η ροή των «μορς». Τα μεν πρώτα βρίσκονται τότε στο προσκήνιο, τότε στο μεσοδιάστημα, ενώ τα «μορς», καθώς είναι επεξεργασμένα και αυτά, βρίσκονται τώρα στο υπόβαθρο. Θα μπορούσαμε και πάλι, όπως στη 2^η περίοδο, να θεωρήσουμε το 6'40'' ως ένα επιπρόσθετο όριο πέρα από το οποίο αναπτύσσονται μόνο τα «τριξίματα» και τα «πανιά», ως coda του έργου, αλλά θα επιλέξουμε τη λύση που ήδη έχουμε προτιμήσει. Τα «τριξίματα» και τα «πανιά» θα συγκροτήσουν μια υπο-ομάδα $(H^9 \times H^1)_4(1/0,-1,4,1)$, στην οποία στο προσκήνιο είναι τα «τριξίματα» (H^9) και στο υπόβαθρο τα «πανιά» (H^1) και θα την συνδέσουμε με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία σε μία συνολική 5^η περίοδο, η οποία τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο, με αναγωγικό συντακτικό. Η γραμμικότητα της περιόδου θα έχει τύπο γραμμικής μη κατευθυνόμενης, καθώς, έχοντας ακούσει σχεδόν όλο το έργο και τις ηχητικές του ροές, μπορούμε να παρακολουθήσουμε την πορεία των ηχητικών αντικειμένων, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουμε τον τελικό στόχο. Η υφή είναι συνεχής, οπότε θα περιγράψουμε την περίοδο ως $(H^4 \times H^6 \times H^8 \times H^1 \times H^5)_4(0,0,2,1)$, όπου με τη σειρά εμφανίζονται τα «πανιά», τα «τριξίματα», τα «επεξεργασμένα γυαλιά», τα «μορς» και οι «μεταλλικοί ήχοι».

11.5.4.2 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο E5

Οι ομαδοποιήσεις που προκύπτουν στο E5 είναι δύο και έχουν ως όριο το δομικό στοιχείο που ονομάσαμε «κρότος 2», το οποίο αναπτύσσεται μεταξύ 3'21''-3'50'' ως ένα αναγωγικό δομικό στοιχείο, που περιλαμβάνει επεξεργασμένα υλικά από άλλες ηχητικές ροές του έργου (**Σχήμα 11.36**). Επίσης, το δομικό στοιχείο αυτό θυμίζει έντονα το πρώτο δομικό στοιχείο του έργου που είναι παρόμοιας λογικής, επομένως από την πρώτη

ακρόαση μάς δίνει την αίσθηση ενός σημαντικού ορίου ή αλλιώς ενός νέου ξεκινήματος. Επομένως, το *τμήμα* (α) του έργου εκτείνεται από το 0'00'' ως το 3'21'', ενώ το *τμήμα* (β), συμπεριλαμβανομένου και του δομικού στοιχείου-ορίου, από το 3'21'' ως το 7'39''. Ωστόσο, παρακάτω θα πρέπει να στοιχειοθετήσουμε την ομαδοποίηση σε αυτά τα δύο *τμήματα* των *περιοδών*, που αναφέραμε προηγουμένως.

Το *τμήμα* (α) του έργου (0'00-3'21'') προκύπτει από την ομαδοποίηση των 2 πρώτων *περιοδών*, στις οποίες υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα οι *ηχητικές ροές* των «τριζιμάτων» και των «πανιών» και η *ροή* των «πνευστών», που είναι χαρακτηριστικό συνδετικό στοιχείο της 1^{ης} με την 2^η *περίοδο*. Γενικά, το *τμήμα* (α) τοποθετείται μεταξύ *αναφορικού* και *αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας*, ακολουθεί *αναγωγικό συντακτικό* με τις διάφορες *διαδρομές εξέλιξης των ηχητικών αντικειμένων*, οι οποίες εδραιώνονται από την αρχή του έργου. Ο τύπος της *γραμμικότητας* είναι οριακά *γραμμική μη κατευθυνόμενη* και αυτό μόνο με την έννοια μιας ηχητικής διαδρομής με αβέβαιο τέλος. Η *υφή* σε μακροδομικό επίπεδο είναι *εναλλασσόμενη*, καθώς η μετάβαση από την 1^η στην 2^η *περίοδο* συνοδεύεται και από σημαντικές αλλαγές στις *ηχητικές ροές* του «θορύβου» και των «ήχων νερού». Επομένως, το *τμήμα* (α) περιγράφεται ως $(H^3 \times H^3 \times H^2 \times H^8 \times H^2 \times M^8)_5(1/0,0,2,3)$, όπου οι *ροές* εμφανίζονται με την εξής σειρά: «πανιά» (H^3), «τριζιμάτα» (H^3), «ήχι νερού» και «υποβρύχιο ήχι» (H^2), «επεξεργασμένες σταγόνες» (H^8), «θόρυβος» (H^2) και «πνευστά» (M^8).



Σχήμα 11.36 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του έργου *Αμφάρι* στο E_5 (0'00''-7'39'').

Το *τμήμα* (β) του έργου (3'21''-7'39'') προκύπτει από την ομαδοποίηση των *περιοδών* 3^{ης}, 4^{ης} και 5^{ης}, μαζί με τον «κρότο 2» που λειτουργεί ως το σαφές όριο μεταξύ των 2 *τμημάτων*. Η συμπερίληψη του «κρότου 2» στο *τμήμα* (β) προκύπτει από την ηχητική συγγένεια αυτού του δομικού στοιχείου με τα υλικά που το

ακολουθούν. Επίσης, γενικά οι τρεις *περίοδοι* ομαδοποιούνται λόγω της ύπαρξης σε αυτές κάποιων συνδυαστικών στοιχείων. Εκτός από τα «τριζήματα» και τους «μεταλλικούς ήχους», που διατρέχουν όλο το *τμήμα* (β), η «καμπάνα» ενώνει την 3^η με την 4^η *περίοδο*, ενώ η επανεμφάνιση της *ηχητικής ροής* των «μορς» στο 6'11'' είναι μια σαφής σύνδεση μεταξύ 3^{ης} και 5^{ης} *περιόδου*. Το *τμήμα* (β), παρότι περιέχει κάποια *αναφορικά* δομικά στοιχεία, τοποθετείται γενικά στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και ακολουθεί *αναγωγικό συντακτικό*, όπως και το *τμήμα* (α). Η *γραμμικότητα* είναι και εδώ *γραμμική μη κατευθυνόμενη*, αν και καταλήγουμε στο τέλος της ηχητικής περιπλάνησης. Τέλος, η *υφή* εδώ είναι μακροδομικά μάλλον *διασταυρούμενη*, ειδικά μάλιστα μεταξύ 4^{ης} και 5^{ης} *περιόδου*. Όμως και η «καμπάνα» μπορεί να θεωρηθεί ότι συνεχίζει από την 3^η *περίοδο* και διασταυρώνεται με τα νέα δομικά στοιχεία που εμφανίζονται μετά το 4'46'', στην 4^η δηλαδή *περίοδο*. Επομένως, η περιγραφή του *τμήματος* (β) θα γίνει με τη μορφή $(H^8 \times H^7 \times H^5 \times H^5 \times H^3 \times M^5 \times H^4 \times H^8 \times M^5)_5(0,0,2,2)$, όπου οι *ροές* εμφανίζονται με την εξής σειρά: «τριζήματα» (H^8), «μορς» (H^7), «γυαλιά» και «επεξεργασμένα γυαλιά» (H^5), «μεταλλικοί ήχοι» (H^5), «θόρυβος» (H^3), «καμπάνα» (M^5), «πανιά» (H^4), «υποβρύχιοι ήχοι» (H^8) και «πνευστά» (M^5).

11.5.4.3 Χρονικό ιεραρχικό επίπεδο ΕΕ

Προσεγγίζοντας το έργο σαν μία ενότητα, δηλαδή φθάνοντας στο ΕΕ, παρατηρούμε ότι τα δύο *τμήματα* (α) και (β) έχουν σημαντικές διαφορές όσον αφορά στις ηχητικές τους ποιότητες, κάτι που εξάλλου τα διαχωρίζει, διατηρούν όμως και άλλα, τα οποία καταφέρνουν να ομαδοποιήσουν τελικά αυτά τα δύο *τμήματα* σε ένα ενιαίο έργο ως αδιάσπαστη εμπειρία (**Σχήμα 11.37**). Τα κοινά χαρακτηριστικά των *τμημάτων* είναι ότι χρησιμοποιούν *αναγωγικό συντακτικό* και ακολουθούν μια *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*, που προσομοιάζει με περιπλάνηση σε έναν φανταστικό χώρο. Ο «χώρος» αυτός ξεκινά ως ένα ηχοτοπίο κοντά στα πρότυπα της εμπειρίας, επομένως στο *αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας* και σταδιακά εξελίσσεται από έναν χώρο με *ηχητικά γεγονότα*, σε έναν χώρο με *ηχητικά αντικείμενα*, τα οποία δημιουργούν ένα ηχοτοπίο της φαντασίας. Εξαρχής, ωστόσο, είναι σαφής αυτή η πρόθεση του συνθέτη, καθώς η έναρξη του έργου προδιαθέτει για μια μάλλον φανταστική, παρά πραγματική περιπλάνηση. Αυτός είναι και ο λόγος που το έργο τοποθετείται από το *αναφορικό* σταδιακά στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.

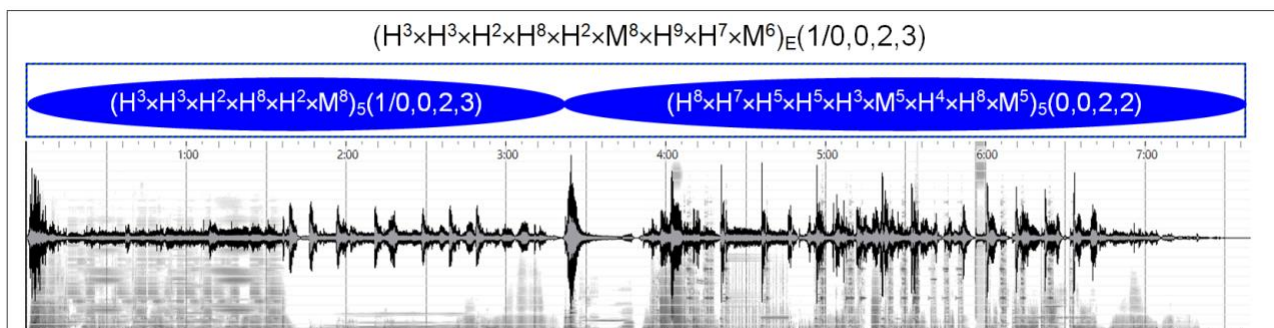
Επειδή, ωστόσο, μιλήσαμε για περιπλάνηση και για «χώρο», το έργο παραπέμπει ταυτόχρονα σε ένα είδος περιπλάνησης, η οποία, αν και δεν εκτυλίσσεται σε έναν πραγματικό χώρο, παραπέμπει σε μια *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*, όπως και μια διαδρομή που ακολουθεί ένα μονοπάτι χωρίς σαφή κατεύθυνση στον χώρο. Όσο για την *υφή* του έργου, σε μακροδομικό επίπεδο, λόγω της σαφούς τομής στο 3'21''-3'50'' υπάρχει η αίσθηση της εναλλαγής δύο διαφορετικών συνόλων *ηχητικών ροών*, επομένως είναι *εναλλασσόμενη*.

Οι *ηχητικές ροές* του έργου συμπυκνώνονται στις παρακάτω εννέα:

- 1) «πανιά» ($\Xi = 3$, από το *υπόβαθρο* στο *προσκήνιο*)
- 2) «τριζήματα» ($\Xi = 3$, από το *υπόβαθρο* στο *προσκήνιο*)
- 3) «ήχοι νερού» και «υποβρύχιοι ήχοι» ($\Xi = 2$, από το *υπόβαθρο* στο *μεσοδιάστημα*)
- 4) «επεξεργασμένες σταγόνες», «γυαλιά», «επεξεργασμένα γυαλιά» ($\Xi = 8$, από το *προσκήνιο* στο *μεσοδιάστημα*)
- 5) «θόρυβος» ($\Xi = 2$, από το *υπόβαθρο* στο *μεσοδιάστημα*)
- 6) «πνευστά» ($\Xi = 8$, από το *προσκήνιο* στο *μεσοδιάστημα*)
- 7) «μορς» ($\Xi = 9$, *προσκήνιο*)
- 8) «μεταλλικοί ήχοι» ($\Xi = 7$, από το *προσκήνιο* στο *υπόβαθρο*)
- 9) «καμπάνα» ($\Xi = 6$, από το *μεσοδιάστημα* στο *προσκήνιο*)

Η ταυτοποίηση στο επίπεδο του έργου θα είναι επομένως:

$$(H^3 \times H^3 \times H^2 \times H^8 \times H^2 \times M^8 \times H^9 \times H^7 \times M^6)_E(1/0,0,2,3)$$



Σχήμα 11.37 Ταυτοποίηση σχέσεων δομικών στοιχείων του έργου *Αμπάρι* στο E_E (0'00''-7'39'').

11.5.5 Συμπεράσματα

Το *Αμπάρι* είναι ένα έργο το οποίο βασίζεται κυρίως σε αναγωγικές σχέσεις, παρότι το υλικό του βασίζεται σε ηχογραφήσεις πεδίου. Επομένως, η ραδιοφωνική τέχνη που βασίζεται στις ηχογραφήσεις πεδίου δεν έχει να κάνει μόνο με την παρουσίαση των αναφορικών ήχων, δηλαδή των ηχογραφημένων ηχοτοπίων. Σχετίζεται, επίσης, και με τη σύνθεση ηχοτοπίων, η οποία ως ηλεκτροακουστικό έργο μπορεί να δημιουργήσει ένα είδος ηχητικής αφήγησης.

Στο συγκεκριμένο έργο κινούμαστε διαρκώς μεταξύ ενός πραγματικού και ενός φανταστικού χώρου, περνώντας από τους ήχους ενός αμπαριού μαζί με τις συμπαραδηλώσεις του (ναυτικοί ήχοι, σήματα μορς, κύματα, νερό, τριξίματα, άνεμος) στο επίπεδο μιας φανταστικής ναυτικής ιστορίας που συμβαίνει μόνο στη φαντασία του ακροατή, στο μυαλό του, ή ακόμη μιας τρομακτικής εμπειρίας, δεδομένου ότι το αμπάρι είναι ένας χώρος κλειστός και δίχως φως. Για τον ίδιο ακριβώς λόγο όμως, το αμπάρι και κατ' επέκταση το *Αμπάρι*, ως χώροι ερμητικά κλειστοί και σκοτεινοί στερούνται οπτικού ερεθίσματος και ξυπνούν την αίσθηση της ακοής. Επομένως, για να μπορέσεις να προσανατολιστείς στο αμπάρι και στο *Αμπάρι*, πρέπει να αφήσεις την ακοή να σε καθοδηγήσει, μόνο αυτή μπορεί να σου δείξει πού βρίσκεσαι μέσα σε αυτό ή τι συμβαίνει έξω από αυτό.

Ασκήσεις ανάλυσης

Εφαρμόστε τη μέθοδο ανάλυσης, όπως περιγράφηκε στις μελέτες περίπτωσης του Κεφαλαίου 11, στα παρακάτω ραδιοφωνικά έργα:

- 1) Helen Thorington, [Dream Sequence 1 and 2](#), 1979 (6'28'').
- 2) Gregory Whitehead, [The Pleasure of Ruins](#), 1989 (15'01'').
- 3) Ben Dratwicky, Lars Schmitz, Luca Piparo & Sandra Laborier, [Annoised](#), 2020 (Radia Show 775, 28').
- 4) Helen Thorington, [Straight Ahead](#), 1985 (8'01'').
- 5) Hildegard Westerkamp, [Cricket Voice](#), 1987 (11'02'').
- 6) Helen Thorington, [Parrot Talk](#), 1987 (4'24'').
- 7) Dimitar Dodovski, [the nocturnal state of the city](#), 2010 (Radia Show 256, 28'21'').

Ασκήσεις σύνθεσης

Αξιοποιήστε τις παραμέτρους της ανάλυσης ως καθοδήγηση για τη σύνθεση ενός ραδιοφωνικού έργου μεγαλύτερης διάρκειας. Προτείνονται οι παρακάτω ασκήσεις σύνθεσης, οι οποίες ωστόσο δεν έχουν στόχο να αναιρέσουν τη δημιουργική φαντασία του κάθε νέου συνθέτη:

- 1) Ένα έργο με κυρίαρχη την *ανθρώπινη φωνή* στο *σημασιολογικό επίπεδο*.
- 2) Ένα έργο με κυρίαρχη την *ανθρώπινη φωνή*, αλλά με αρκετές παρεκτροπές όσον αφορά στον *τύπο συντακτικού* ή και το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.
- 3) Ένα έργο το οποίο βασίζεται σε ηχογραφήσεις πεδίου, οι οποίες αξιοποιούνται ως *αναφορικά δομικά στοιχεία* (με *ανεκδοτικό* ή *μιμητικό συντακτικό*).
- 4) Ένα έργο το οποίο βασίζεται στο *αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας*.
- 5) Ένα έργο που συμπλέκει τα δύο *επίπεδα αναφορικό και αναγωγικό*.
- 6) Ένα έργο που βασίζεται στον *αυτοσχεδιασμό* ή σε *τυχαίες διαδικασίες*.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Apple, Jacki. (1991). [Voices in the Dark: Statement. New American Radio Archive.](#)
- Φραντζής, Κωνσταντίνος. (2022). Συνοδευτικό Κείμενο για την Τελική Εργασία Εξαμήνου στο Μάθημα «Ραδιοφωνική Ηχητική Τέχνη» του ΔΠΜΣ «Τέχνες και Τεχνολογίες του Ήχου». Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο.
- Friz, Anna & Korabiewski, Konrad. (2015, 12 Απριλίου). Εισαγωγή στο *Telefunken Twins*. Απομαγνητοφωνημένη συνέντευξη για το έργο στο πλαίσιο της παρουσίασής του. *Kunstradio-Radiokunst*.
- Reaney, Edie. (2019). [not speaking/thinking: Statement. Radia Network Archive.](#)

Βιβλιογραφία (Περαιτέρω μελέτη)

- Γαλανόπουλος Σπυρίδων. (2021). *Ραδιοφωνική Τέχνη: Θεωρία και Εφαρμογές ενός Συστήματος Ανάλυσης της Αφηγηματικής Οργάνωσης του Ραδιοφωνικού Έργου*. Διδακτορική Διατριβή. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Κατάλογος πηγών ακρόασης ραδιοφωνικής τέχνης

Παρακάτω ακολουθεί ένας κατάλογος ηλεκτρονικών πηγών, στις οποίες μπορεί ο κάθε ενδιαφερόμενος να ανατρέξει για να κάνει ακρόαση έργων ραδιοφωνικής τέχνης.

A. Αρχεία ραδιοφωνικών έργων

[Αρχείο Kunstradio](#)

[Αρχείο δικτύου Radia](#)

[Αρχείο New American Radio](#)

[Αρχείο Radius](#)

[Αρχείο Wave Farm \(radio art\)](#)

[Αρχείο Wave Farm \(transmission art\)](#)

[Αρχείο ubuweb](#)

[Αρχείο Western Front](#)

B. Ιστοσελίδες καλλιτεχνών

[Gregory Whitehead](#)

[Hildegard Westerkamp](#)

[Anna Friz](#)

[Mobile Radio](#)

[Claude Schryer](#)

Γ. Αρχεία διαγωνισμών και φεστιβάλ

[Palma Ars Acustica](#)

[Phonurgia Nova](#)

[Karl Sczuka Preis](#)

[60 seconds Radio](#)


[Deep Wireless Festival](#)


ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ


ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΩΝ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΙΜΩΝ ΤΟΥΣ

Σύστημα οργάνωσης του ηχητικού ραδιοφωνικού υλικού, το οποίο λόγω του πρότυπου ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου διατηρεί συγκεκριμένες αφηγηματικές δυνατότητες, δηλαδή λειτουργίες και τρόπους ερμηνείας στα πλαίσια της αφηγηματικής οργάνωσης. (βλ. 9.2)

Δ = ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ

A = ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΦΩΝΗ 

M = ΜΟΥΣΙΚΗ 

H = ΗΧΟΠΛΑΙΣΙΩΣΗ 

Στη σχέση που συνδέει τον ήχο με το νόημα, αυτό που μας απασχολεί στην παράμετρο της σημασιοδοτικότητας είναι κατά πόσο το νόημα αυτό είναι φορέας μιας συγκεκριμένης σημασίας. (βλ. 9.3)

x = Επίπεδο

Σημασιοδοτικότητας

(3) Σημασιολογικό


(2) Μουσικογενές


(1) Αναφορικό

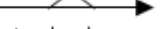
(0) Αναγωγικό

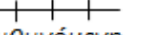
Είναι μια γενική ιδιότητα, η οποία περιγράφει την τελεολογική οργάνωση των δομικών στοιχείων του έργου που διατυπώνεται α) με την ανάπτυξη ή απουσία αιτιακών σχέσεων μεταξύ τους, β) με την κατευθυντικότητα (δηλαδή την καθιέρωση ή όχι κάποιων στόχων στα πλαίσια ενός δεδομένου ιεραρχικού επιπέδου) και γ) με το είδος κίνησης μεταξύ των δομικών στοιχείων. (βλ. 10.4)

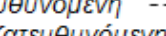
Z = τύπος γραμμικότητας

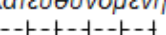
1 Γραμμική Κατευθυνόμενη 


2 Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη 


3 Πολλαπλά Κατευθυνόμενη 

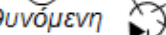
4 Συνεχής Μη Γραμμική 

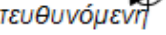
5 Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη 

6 Διακοπτόμενη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη 

7 Διακοπτόμενη Μη Γραμμική 

8 Κυκλική Κατευθυνόμενη 

9 Κυκλική Μη Κατευθυνόμενη 

10 Κυκλική Μη Γραμμική Κατευθυνόμενη 

11 Κυκλική Μη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη 

12 Στάση 

Η πολλαπλότητα δηλώνει τις ταυτόχρονες σχέσεις προσκήνιου-υπόβαθρου, από τις οποίες ενδέχεται να δημιουργηθούν αιτιακές συνδέσεις μεταξύ ηχητικών ροών. (βλ. 10.5.2)

Ξ = ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ

Π = ΠΡΟΣΚΗΝΙΟ

M = ΜΕΣΟΔΙΑΣΤΗΜΑ

Υ = ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1 Υπόβαθρο (Υ)

2 Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Μεσοδιάστημα (ΥΜ)

3 Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Προσκήνιο (ΥΠ)

4 Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Υπόβαθρο (ΜΥ)

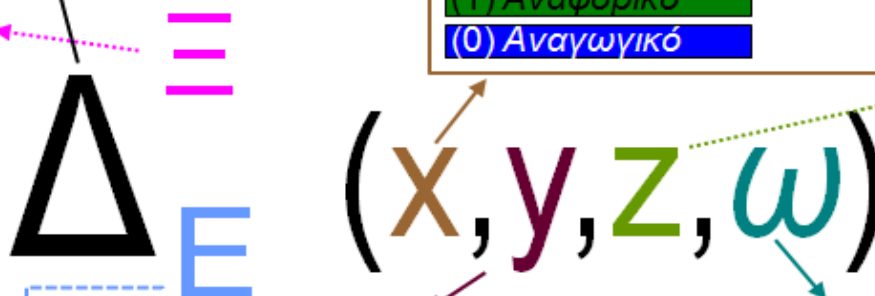
5 Μεσοδιάστημα (Μ)

6 Μεταβολή από Μεσοδιάστημα Προσκήνιο (ΜΠ)

7 Μεταβολή από Προσκήνιο σε Υπόβαθρο (ΠΥ)

8 Μεταβολή από Προσκήνιο σε Μεσοδιάστημα (ΠΜ)

9 Προσκήνιο (Π)



Το σύνολο των κανόνων που διέπουν την οργάνωση (ή στους οποίους στηρίζεται η οργάνωση) ενός δομικού στοιχείου ή ακολουθίας. (βλ. 10.3)

y = Τύπος Συντακτικού

(3) Σημασιολογικό

(2) Μουσικό

(1) Ανεκδοτικό

(0.5) Μιμητικό

(0) Αναγωγικό

Αναφορικό

(-1) Απουσία Συντακτικού

Ε = Χρονικό Ιεραρχικό Επίπεδο

1 = Ηχητικό Στοιχείο (A₁ = Φώνημα, M₁ = Τονικό Στοιχείο, H₁ = Ήχημα)

2 = Μικροομάδα

3 = Φράση

4 = Περίοδος

5 = Τμήμα

6 = Κίνηση


E = Έργο


ΡΠ = Ροή Προγράμματος

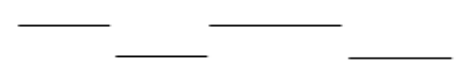
Τα δομικά στοιχεία ενός έργου ομαδοποιούνται με ιεραρχικό τρόπο στη μνήμη του ακροατή, σε χρονικά ιεραρχικά επίπεδα (βλ. 10.2)


Η παράμετρος που δηλώνει την εσωτερική χρονική διάταξη των επί μέρους ηχητικών ροών μιας σύνθετης ηχητικής ροής (βλ. 10.5.3)


ω = μορφή υφής

1 Συνεχής 

2 Διασταυρούμενη 

3 Εναλλασσόμενη 

4 Διασταυρούμενη με συνοδεία 

5 Εναλλασσόμενη με συνοδεία 

6 Μικτή 

Το παρόν σύγγραμμα δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του Έργου ΚΑΛΛΙΠΟΣ+	
Χρηματοδότης	Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, Προγράμματα ΠΔΕ, ΕΠΑ 2020-2025
Φορέας υλοποίησης	ΕΛΚΕ ΕΜΠ
Φορέας λειτουργίας	ΣΕΑΒ/Παράρτημα ΕΜΠ/Μονάδα Εκδόσεων
Διάρκεια 2ης Φάσης	2020-2023
Σκοπός	Η δημιουργία ακαδημαϊκών ψηφιακών συγγραμμάτων ανοικτής πρόσβασης (περισσότερων από 700) <ul style="list-style-type: none"> • Προπτυχιακών και μεταπτυχιακών εγχειριδίων • Μονογραφιών • Μεταφράσεων ανοικτών textbooks • Βιβλιογραφικών Οδηγών
Επιστημονικά Υπεύθυνος	Νικόλαος Μήτρου, Καθηγητής ΣΗΜΜΥ ΕΜΠ
ISBN:	DOI:

Το παρόν σύγγραμμα χρηματοδοτήθηκε από το Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων του Υπουργείου Παιδείας.