

Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο

Κεφάλαιο 2

Ιστορία και θεωρία του ραδιοφωνικού θεάτρου

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Δημήτρης Σάββα

2025

Χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου

1. **Μονοτροπικό μέσο:** Το ραδιόφωνο είναι μονοτροπικό και οργανώνεται σε τρεις ηχητικές διαστάσεις: **λόγος, μουσική, ηχοπλαισίωση.**
2. **Μετάδοση σε απόσταση – ευρύ/παγκόσμιο ακροατήριο:** Η εξ αποστάσεως μετάδοση απαλλάσσει πομπό και δέκτη από την απαίτηση εύρεσής τους στον ίδιο χώρο και δίνει τη δυνατότητα προσέγγισης παγκόσμιου ακροατηρίου.
3. **Αποσωματοποιημένη φωνή (disembodied voice):** Πομπός και ακροατής δεν βλέπονται· η «αποσωματοποιημένη» φωνή ενεργοποιεί τη φαντασία και καλεί τον δέκτη να συμπληρώσει το οπτικό.

Χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου

4. **Μιλάει «σε πολλούς και στον καθένα»:** Η μαζική μετάδοση συνυπάρχει με ατομική ακρόαση, άρα ο λόγος ακούγεται «προσωπικά».

5. **Εφήμερο μέσο ροής:** Το ραδιόφωνο αναπτύσσεται στη χρονική διάσταση και ανανεώνεται συνεχώς—έχει εφήμερο χαρακτήρα.

6. **Συγχρονικότητα μετάδοσης–λήψης:** Η ζωντανή, συγχρονική ροή συνδέει ώρα/μέρα με είδος περιεχομένου, ενώ το podcasting διακόπτει αυτή τη χρονική δέσμευση.

Χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου

7. Βασικές χρήσεις: ψυχαγωγία & ενημέρωση (και εξειδίκευση):

Από τη «χρυσή εποχή» ως σήμερα, ο πυρήνας είναι ψυχαγωγία–ενημέρωση, με νεότερη εξειδίκευση σε μουσικούς, ειδησεογραφικούς και αθλητικούς σταθμούς.

8. **Ακρόαση υποβάθρου (background listening):** Μετά την τηλεόραση και τα νεότερα μέσα, η ραδιοακρόαση γίνεται συχνά δευτερεύουσα δραστηριότητα–υπόβαθρο.

Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου

- 1. Ορισμός & μέσο:** Ραδιοφωνικό θέατρο (radio drama/Hörspiel) = θεατρική μορφή με τεχνικές αυστηρά ηχητικές που μεταδίδουν αποτελεσματικά τη δράση χωρίς οπτικούς πόρους. (Fink 1999: 121)
- 2. Περιορισμοί του μέσου (χωρίς οπτικό):** Το καθαρά ηχητικό μέσο θέτει πρακτικούς περιορισμούς (περιορισμένος αριθμός ταυτόχρονων φωνών, αδυναμία απεικόνισης ορατών αντιδράσεων, προβληματικές μεγάλες σιωπές). (Crisell 1994: 144–145)

Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου

3. Ο ακροατής είναι «μόνος» αποδέκτης: Ο ακροατής δεν επηρεάζεται από σκηνικό ή αντιδράσεις κοινού· βιώνει ατομική εμπειρία ακρόασης. (Crisell 1994: 145)

4. Απλότητα & οικονομία κωδίκων: το ραδιοφωνικό θέατρο πετυχαίνει πολλά με λίγα—λίγοι ηχητικοί κώδικες (ομιλία, εφέ, ακουστική χώρου, μουσική, σιωπή) αρκούν. (Shingler & Wieringa 1998: 83–84)

5. Υπέρβαση των ορίων της σκηνής: Μπορεί να παρουσιάσει ό,τι είναι δύσκολο ή αδύνατο να αποδοθεί στη σκηνή: απόλυτο σκοτάδι, φανταστικούς κόσμους, υπερβάσεις χρόνου και χώρου. (Crisell 1994: 157–158· Shingler & Wieringa 1998: 88)

Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου

6. Μονόλογος & «φωνή της συνείδησης»: Το μικρόφωνο ευνοεί τον μονόλογο και την εσωτερική φωνή μέσω εφέ αντήχησης/χωρικής τοποθέτησης. (Crisell 1994: 153 κ.ε.)

7. Παρουσία/απουσία χαρακτήρων & αντικειμένων = ακουστότητα: Στο ραδιόφωνο «υπάρχει» ό,τι ακούγεται· σιωπηλός χαρακτήρας/αντικείμενο πρακτικά εξαφανίζεται· τίποτα στατικό ή μη ζωτικό. (Crisell 1994: 144; Shingler & Wieringa 1998: 86)

8. Δημιουργική αξιοποίηση περιορισμών: Η εσκεμμένη ηχητική απουσία μπορεί να γεννήσει αμφιβολία για την «ύπαρξη» προσώπων/πραγμάτων και να υπηρετήσει τη δραματουργία. (Crisell 1994: 159)

Γενικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου

9. Φαντασία του ακροατή & οικειότητα: Το έργο ολοκληρώνεται στο μυαλό του ακροατή· το μέσο εμπλέκει δημιουργικά τον δέκτη και καλλιεργεί ασυνήθιστα οικεία σχέση. (Shingler & Wieringa 1998: 90–92)

10. Όχι «τυφλό» μέσο αλλά εξω-αισθητικό: Η πρόσληψη είναι ακουστική, αλλά η εκτίμηση ενεργοποιεί κι άλλες αισθήσεις—μια εξω-αισθητική (extrasensory) εμπειρία. (Hand & Traynor 2011: 40).

Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο

- **Προφορικοί πολιτισμοί & προφορικότητα:** η «προϊστορία» του ραδιοφωνικού θεάτρου βρίσκεται στην προφορικότητα των πολιτισμών και στη θεατρική προφορικότητα ως μοναδικότητα. (Crook 1999).
- **Φωνόγραφος (phonograph) 1877–78:** Η επανάληψη/αποθήκευση ήχου με τον φωνόγραφο επιτρέπει στον λόγο, τη μουσική και τους ήχους να αναπαράγονται· οδηγεί σε ηχητικά βιβλία και σε δίσκους με ηχογραφημένες παραστάσεις κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. (Crook 1999: 18)

Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο

- **Théâtrophone / Electrophone (ενσύρματο «πρό-ραδιο») 1902–1922:** μετάδοση συναυλιών/θεατρικών μέσω τηλεφωνικών γραμμών σε υπηρεσία ένας-προς-πολλούς — πρόγονος του ραδιοφώνου. (Crook 1999: 15)
- **Κλεμάν Αντέρ (Clément Ader) & το théâtrophone:** Γαλλική πατέντα το 1881, εμπορευματοποίηση το 1890, φιλοσοφία pay-per-listen· Electrophone στην Αγγλία από 1895· διασύνδεση πόλεων (1887–1893) και λειτουργία έως το 1932. (Crook 1999: 15–16)

Πριν από το ραδιοφωνικό θέατρο

- **Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος:** χρήση & δίσκοι γραμμοφώνου: Κατά τον Α΄ ΠΠ αυξάνεται η χρήση του ηλεκτροφώνου (ασφάλεια/πρακτικότητα) και προωθούνται δίσκοι με ηχογραφημένες παραστάσεις για οικιακή χρήση. (Crook 1999: 18)

Το ραδιοφωνικό θέατρο πριν τον πόλεμο

- Στον προπολεμικό κύκλο, το ραδιοφωνικό θέατρο ήταν κατεξοχήν ζωντανή επιτέλεση σε άμεση αναμετάδοση· ξεκίνησε από αναγνώσεις και διασκευές σκηνικού ρεπερτορίου και εξελίχθηκε σε πρωτότυπα έργα γραμμένα για το μέσο, γι' αυτό και τα περισσότερα τεκμήρια της περιόδου που διαθέτουμε σήμερα είναι σενάρια (Crook 1999: 6–7).

Ηνωμένες Πολιτείες

- **«Πρώτο» ραδιοφωνικό θεατρικό στις ΗΠΑ: *The Wolf* (1922)**
Το *The Wolf* (1922) θεωρείται ο «πρώτος» κατ' εξοχήν ραδιοφωνικός τίτλος στις ΗΠΑ και εγκαινιάζει σειρά 43 δραμάτων (1922–1923), βασισμένων σε σκηνικά έργα, με **διάρκεια-στόχο 40'** για διατήρηση προσοχής—ουσιαστικά κοντά σε «ανάγνωση» έργου. (*Hand & Traynor 2011: 15*)
- **Πρώιμη ανάπτυξη, είδη και «χρυσή εποχή»:** Από τα πρώτα χρόνια της ραδιοφωνίας δοκιμάζονται πρότυπα: σαπουνόπερες (soap operas), σειρές μυστηρίου (mystery) και «σοβαρού» ραδιοθεάτρου—η «χρυσή εποχή» στις ΗΠΑ εκτείνεται από τη δεκαετία του 1920 ως τις αρχές του 1950. (*Hand & Traynor 2011: 17–18*)

Ηνωμένες Πολιτείες

- **The Shadow (CBS, από το 1930)** — εκμετάλλευση «αορατότητας» του μέσου: The Shadow έγινε υπόδειγμα χρήσης μακάβριων φωνών, παράξενων εφέ και ακουστικής χώρου (room/acoustic) για να κεφαλαιοποιήσει την «αορατότητα» του μέσου και να πλάσει εμβληματικό χαρακτήρα. (Shingler & Wieringa 1998: 89)
- **Mercury Theater on the Air (1937–1938)**: ο Mercury Theater (Orson Welles, John Houseman) περνά στο CBS: από το Julius Caesar (11/1937) σε σειρά διασκευών (Dracula 11/7/1938, Treasure Island 18/7/1938, A Tale of Two Cities 25/7/1938, Around the World in Eighty Days 23/10/1938) και το The War of the Worlds (30/10/1938). (Hand & Traynor 2011: 22)

Ηνωμένο Βασίλειο

- **Πρώτες θεατρικές αναγνώσεις στο BBC (Σαίξπηρ, 1923):** Το 1923 το BBC μεταδίδει αναγνώσεις αποσπασμάτων από Julius Caesar, Henry VIII, Much Ado About Nothing και ολόκληρο το Twelfth Night—όμως οι προσπάθειες δεν υπερβαίνουν την απλή ανάγνωση-απαγγελία. (Crook 1999: 6; Hand & Traynor 2011: 15)
- **A Comedy of Danger (BBC, 15/1/1924)** — πρώτο καθαρά «ραδιογενές» έργο: Το A Comedy of Danger (Richard Hughes) είναι το πρώτο ολοκληρωμένο ραδιοφωνικό έργο του BBC και πρώτο καθαρά «ραδιογενές», καθώς διαδραματίζεται στο σκοτάδι (ορυχείο με ξαφνική συσκότιση). (Shingler & Wieringa 1998: 89)

Ηνωμένο Βασίλειο

- «Ανακάλυψη» ηχητικών εφέ: τοποθέτηση εκτός μικροφώνου: Στο *A Comedy of Danger* επιτυγχάνεται πιο καθαρό/εντυπωσιακό αποτέλεσμα βάζοντας τον ήχο της έκρηξης σε διπλανό δωμάτιο αντί μπροστά στο μικρόφωνο—πρώιμη ανακάλυψη τεχνικής SFX. (Crook 1999: 5–6)
- Νέοι κώδικες & αναθεώρηση συμβάσεων: Η ανάπτυξη του ραδιοθεάτρου δείχνει ότι η νέα τεχνολογία απαιτεί νέους κώδικες και αντιμετώπιση των θεατρικών συμβάσεων/αφηγηματικότητας με ραδιοφωνικούς όρους. (Crisell 1994: 157; Hand & Traynor 2011: 16)

Γερμανία

- **Τυπολογία του γερμανικού ραδιοφωνικού θεάτρου (Hörspiel):**
Τρία είδη: (α) διασκευές σκηνικών έργων («θέατρο των τυφλών»), (β) πρωτότυπα έργα γραμμένα για το ραδιόφωνο, (γ) ριζοσπαστική ακουστική τέχνη· το (γ) απογειώνεται μεταπολεμικά (Cory 1992: 334).
- **Πειραματισμός με το μέσο & «ραδιόφωνο-μέσα-στο-έργο»:**
Από την «τυφλότητα» του μέσου (π.χ. γερμανική μετάδοση του A Comedy of Danger, 1925) μέχρι έργα που υποδύονται την ίδια τη ραδιομετάδοση (SOS rao rao Foyn – Krassin rettet Italia, Malmgreen, Magnet-Pol, Polar-kantate)· κυριαρχεί αληθοφάνεια/ντοκουμενταρίστικο ύφος πριν και μετά τον πόλεμο. (Cory 1992: 336–337).

Γερμανία

- **Κωδικοποίηση & συμβολική χρήση ήχων:** Στις αρχές του '30 παγιώνονται οι κώδικες· ο ήχος δεν είναι μόνο «ατμόσφαιρα» αλλά σύμβολο (π.χ. στο *Der Narr mit der Hacke* του Reinacher ο ήχος της αξίνας λειτουργεί .ως λαϊτμοτίφ ενοχής). (Cory 1992: 338)

Το ραδιοφωνικό θέατρο μετά τον πόλεμο

- **Από το «όλα ζωντανά» στην προηχογράφηση:** Στις Ηνωμένες Πολιτείες ίσχυε αρχικά πολιτική **κατά** της προηχογράφησης· από το 1946 και έπειτα, με τον Bing Crosby στο *Philco Radio Time*, η προηχογράφηση καθιερώθηκε και η επεξεργασία/μοντάζ κατέστη αναγκαία πρακτική. (*Hand & Traynor 2011: 17*)
- **Η «αύρα» του ζωντανού και τα ζωντανά ηχητικά σήματα:** Η ζωντανή μετάδοση πρόσφερε ιδιαίτερη «αύρα» στη ραδιοφωνική παράσταση· χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *The Whistler* (1942–1955), στο οποίο το σήμα της εκπομπής αποτελούνταν από 37 νότες που σφυρίζονταν κάθε φορά ζωντανά. (*Hand & Traynor 2011: 17*)

Το ραδιοφωνικό θέατρο μετά τον πόλεμο

- **Από τη «χρυσή εποχή» στη μετατόπιση με την τηλεόραση:**
Μέχρι και τη δεκαετία του 1950 το ραδιοφωνικό θέατρο διανύει τη «χρυσή εποχή» του· με την καθιέρωση της τηλεόρασης η μαζική απήχηση μειώνεται, χωρίς όμως να διακόπτεται η παραγωγή του είδους.
- **Νέες τεχνολογίες και νέα ακρόαση:** Στη μεταπολεμική περίοδο το ραδιοφωνικό θέατρο αξιοποιεί το μαγνητόφωνο, τη στερεοφωνική μετάδοση και τα ηλεκτρονικά ηχητικά εφέ, ενώ μετακινεί την πρόσληψη από την ακρόαση υποβάθρου προς την ενσυνείδητη ακρόαση προσκήνιου.

ΗΠΑ — Ραδιοσειρές, κωμωδία και παγίωση κωδίκων

- **Ποικιλία ραδιοσειρών:** το αμερικανικό ραδιόφωνο ανέπτυξε πολλές σειρές: Gunsmoke (1952–1961, γουέστερν), Dragnet (1949–1957, αστυνομικό), I Love a Mystery (1939–1944, περιπέτεια) και—εκτός «χρυσής εποχής»—Radio Mystery Theater (1974–1982). (Hand & Traynor 2011: 19)
- **Παγίωση κωδίκων και μετάβαση σε ριζοσπαστικές μορφές:** την περίοδο αυτή παγιώνονται οι κώδικες και οι λειτουργίες των αφηγηματικών διαστάσεων· οι μεταγενέστεροι πειραματισμοί μεταφέρονται σε πιο ριζοσπαστικές μορφές ραδιοφωνικής τέχνης.

Ηνωμένο Βασίλειο

- **Συνέχεια παραγωγής και «μακροβιότητα» ραδιοσειρών:** Παρά την ανάπτυξη της τηλεόρασης, το BBC συνέχισε και συνεχίζει να παράγει ραδιοφωνικό θέατρο · χαρακτηριστική είναι η σαπουνόπερα The Archers (1951–σήμερα), η μακροβιότερη ραδιοσειρά.
- **Εμβληματικοί τίτλοι που αξιοποίησαν στο μέγιστο το μέσο:** Τρεις εμβληματικοί τίτλοι της μεταπολεμικής περιόδου είναι το Under Milk Wood (Dylan Thomas, 1954), το All That Fall (Samuel Beckett, 1956) και το The Disagreeable Oyster (Giles Cooper, 1957). (Hand & Traynor 2011: 52)

Ηνωμένο Βασίλειο

- **Τεχνικές αξιοποίησης του μέσου & εξέλιξη των εφέ:** Στο All That Fall οι ηθοποιοί παράγουν τα ηχητικά εφέ μιμητικά (ζώα, καλπασμούς), επικαλούμενοι τη φαντασία. Από τη δεκαετία του 1950 τα εφέ παράγονται ζωντανά ή με χρήση δίσκων, αλλά οι τεχνικοί περιορισμοί (απουσία πολυκάναλης ηχογράφησης) εμποδίζουν τις σύνθετες διαστρωματώσεις. Με την τεχνολογική εξέλιξη (BBC Radiophonic Workshop) τα εφέ ανθίζουν, αποκορυφώνονται δε σε παραγωγές όπως το The Hitch-hiker's Guide to the Galaxy (1978–79). (Hand & Traynor 2011: 52· Shingler & Wieringa 1998: 90)

Γερμανία

- **Borchert — Draußen vor der Tür (1947):** αναγέννηση του Hörspiel μέσω συμβολικού ήχου: Σε κλίμα «επανεκπαίδευσης» και αποναζιστικοποίησης, το Draußen vor der Tür (Hamburg, 1947) συμπύκνωσε τη συλλογική ενοχή σε αλληγορική υπόθεση και επανέφερε τον ρόλο των συμβολικών ηχητικών μοτίβων (πόρτες που κλείνουν, τικ-τοκ πατερίτσας). (Cory 1992: 349–350)
- **Günter Eich — Träume (1951): όνειρα, προειδοποίηση και ηθικό κάλεσμα:** Το Träume (πέντε—αργότερα έξι—«ονειρικές» εικόνες) γενικεύει το πεδίο, προειδοποιεί για μηχανισμούς που οδηγούν σε νέο πόλεμο και κλείνει με το κάλεσμα «να είσαι άμμος, όχι λάδι στον μηχανισμό του κόσμου». (Cory 1992: 350)

Γερμανία

- **Καθιέρωση του Hörspiel ως αυτόνομου λογοτεχνικού είδους και συνέχεια:** Τη δεκαετία του 1950, μέσω υψηλού επιπέδου λογοτεχνικών παραγωγών, το Hörspiel καθιερώνεται ως ξεχωριστό είδος (όχι ποίηση ούτε σκηνικό θέατρο), γεγονός που επιτρέπει τη ριζοσπαστικοποίησή του τη δεκαετία του 1960 (neues Hörspiel). (Cory 1992: 351)

Ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου

- Ανάλυση του ραδιοφωνικού θεάτρου πρέπει να γίνεται πάνω στο ακουστικό έργο (και όχι στο σενάριο), επειδή τα μη λεκτικά σημειωτικά συστήματα του μέσου συν-παράγουν αφήγηση και νόημα μαζί με τη γλώσσα. (Huwiler 2005: 47· 2016: 99–103· βλ. και Lutostański 2016: 118)

Λειτουργίες των αφηγηματικών διαστάσεων

- Η ανάλυση πρέπει να εφαρμόζεται πάνω στο ακουστικό έργο και να χαρτογραφεί την κάθετη οργάνωση των τριών διαστάσεων: ο λόγος οδηγεί το νόημα, ενώ μουσική και ηχοπλαισίωση λειτουργούν υποστηρικτικά μέσα σε ιεραρχημένη μίξη· η σιωπή μετριέται ως λειτουργική απουσία και όχι ως αυτοτελής διάσταση. (Hand & Traynor 2011: 40; Beck 2002; Crook 1999: 81–88)

Λόγος

- Ο λόγος είναι ο κυρίαρχος κώδικας και η πρώτη αφηγηματική διάσταση στο ραδιοφωνικό θέατρο: μεταφέρει το θεατρικό κείμενο και τις πληροφορίες πλοκής/σκηνικού και, ως συμβολικό σύστημα, μπορεί να δηλώνει αφηρημένες έννοιες—σε αντίθεση με μουσική και ηχοπλαισίωση που λειτουργούν υποστηρικτικά. (Crisell 1994: 146; Hand & Traynor 2011: 40–43)

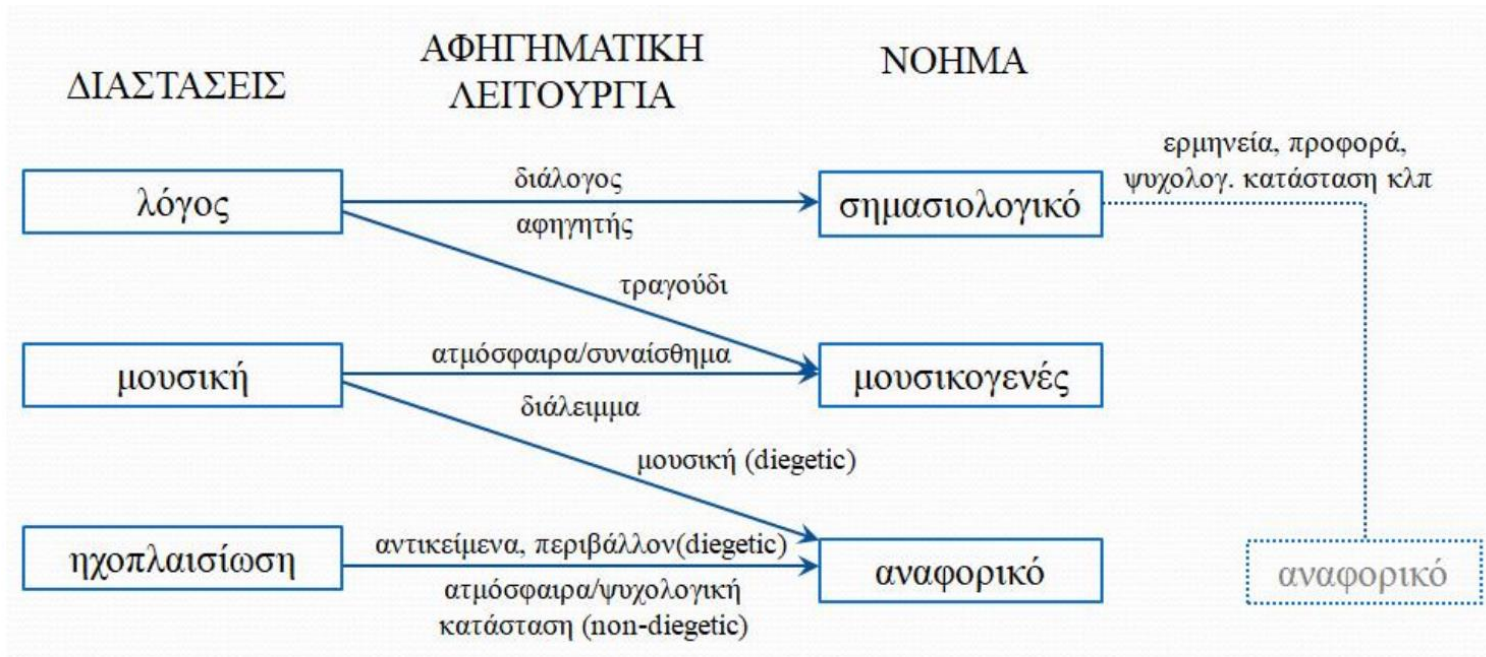
Μουσική

- Η μουσική πρέπει να αναλύεται επάνω στο ακουστικό έργο ως προς τις συγκεκριμένες λειτουργίες της—διάθεση, όριο/γέφυρα, στυλιζαρισμένο εφέ, δείκτης (index)—και ως προς τη διηγηματική θέση της (non-diegetic ή diegetic), πάντοτε σε ιεραρχημένη σχέση με τον λόγο. (Crisell 1994: 50–51· Hand & Traynor 2011: 50)

Ηχοπλαισίωση

- Η ανάλυση της ηχοπλαισίωσης πρέπει να γίνεται στο ακουστικό έργο, χαρτογραφώντας ξεχωριστά ηχητικά εφέ, ακουστική χώρα και προοπτική/χωροθέτηση, με φειδώ στη χρήση τους και με αγκύρωση από τον λόγο, διότι λειτουργούν ως δείκτες τόπου/χώρου/κατάστασης και αποκτούν νόημα μέσα στη συνολική μίξη. (Hand & Traynor 2011: 44–45· Crisell 1994: 146–148· Crook 1999: 70–74)

Ανακεφαλαίωση



Σχήμα 2.2 Σύνοψη σχέσης αφηγηματικών διαστάσεων, λειτουργιών και νοήματος.

Ο χάρτης «διαστάσεις → λειτουργίες → νόημα» συνοψίζει ότι ο **λόγος** (διάλογος/αφηγητής, και τραγούδι) οδηγεί κυρίως στο **σημασιολογικό** νόημα, η **μουσική** (ατμόσφαιρα–συναίσθημα, διάλειμμα· όταν είναι diegetic και ως «πηγή») ενεργοποιεί κυρίως **μουσικογενές** και δευτερευόντως **αναφορικό** νόημα, ενώ η **ηχοπλαισίωση** (αντικείμενα, περιβάλλον, κινήσεις· diegetic ή non-diegetic) παράγει κατεξοχήν **αναφορικό** νόημα μέσω της αναγνώρισης των πηγών.

Βιβλιογραφία

- Γαλανόπουλος, Σ., & Μνιέστρης, Α. (2023). *Ηχητική Τέχνη και Ραδιόφωνο* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.