ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ραδιοφωνική Τέχνη

Θεωρία και Εφαρμογές ενός Συστήματος Ανάλυσης της Αφηγηματικής Οργάνωσης του Ραδιοφωνικού Έργου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Σπυρίδων Γαλανόπουλος

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

Ανδρέας Μνιέστρης, Καθηγητής Τ.Μ.Σ.

ΜΕΛΗ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Ιωάννης Ζάννος, Καθηγητής Τ.Τ.Η.Ε.

Θεόδωρος Λώτης, Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Μ.Σ.

ΚΕΡΚΥΡΑ 2021

στη μνήμη
του πατέρα μου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η μελέτη αυτή πραγματεύεται την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης των έργων ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή του τρόπου αφηγηματικής νοηματοδότησης των δομικών στοιχείων ενός ραδιοφωνικού έργου. Ως αφηγηματικότητα και αφηγηματική οργάνωση, εδώ νοείται μια ευρύτερη κατηγορία από αυτήν της λογοτεχνικής αφήγησης. Στόχος της εργασίας είναι η ανάπτυξη ενός πρωτότυπου συστήματος ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης, ως θεωρίας και εφαρμογής, στα πλαίσια της ηχητικής τέχνης και βασισμένου σε μοντέλα από τη θεωρία της ηλεκτροακουστικής μουσικής, τη σημειολογία, και τη μουσική ψυχολογία.

Η εργασία αυτή οργανώνεται σε τρία μέρη, το ιστορικό, το θεωρητικό και τις εφαρμογές. Στο ιστορικό μέρος εξετάζονται ιστορικά και θεωρητικά ζητήματα της ραδιοφωνικής τέχνης. Τα θέματα προσεγγίζονται γεωγραφικά και χρονολογικά με μια πρόθεση να συστηματοποιηθεί ο ιστορικός κορμός των ραδιοφωνικών έργων με θεωρητικό τρόπο.

Στο θεωρητικό μέρος αναπτύσσεται ένα σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου, το οποίο βασίζεται σε μία σειρά αφηγηματικών-νοηματοδοτικών παραμέτρων. Αυτές οι παράμετροι εξετάζονται και παρουσιάζονται χωριστά και αφορούν τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, το *ιεραρχικό χρονικό επίπεδο οργάνωσης*, το *επίπεδο σημασιοδοτικότητας*, το *συντακτικό*, τη *γραμμικότητα*, την *πολλαπλότητα* και την *υφή*.

Στο μέρος των εφαρμογών οι παράμετροι συνδυάζονται ως ολοκληρωμένο σύστημα με πρακτικούς τρόπους. Το σύστημα ανάλυσης τίθεται σε εφαρμογή αρχικά μέσα από την ανάλυση 5 έργων. Στη συνέχεια αξιοποιείται στη σύνθεση-διαμόρφωση ενός καινοτόμου πειραματικού ραδιοφωνικού προγράμματος.

Η ανάπτυξη του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου με όλους τους παραπάνω τρόπους συνεισφέρει στη μελέτη και ταξινόμηση των έργων ραδιοφωνικής τέχνης και ανοίγει ένα νέο πεδίο εφαρμογών στις δημιουργικές κατευθύνσεις.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

Ραδιοφωνική Τέχνη, Ανάλυση, Αφηγηματική Οργάνωση, Συνθέτης, Ακροατής, Επικοινωνία, Νόημα, Σημειολογία, Ροή Προγράμματος

ABSTRACT

In this dissertation we present an analysis of the narrative organization of radio art works, that is, the way meaning is created by the narrative functionality of the various sonic elements that structure radio art works. In this context, *narrativity* and *narrative organization* is meant in a broader sense than that of literary narrative. The objectives of this work is the development of a new system of radio art analysis, in theory and practice, within sound art, based on models from the theory of electroacoustic music, semiotics and music psychology.

This work is organized in three parts: *history*, *theory* and *applications*. In the *history* part, historical and theoretical issues of radio art are examined, with a geographical and chronological approach and with an intention towards a theoretical systematization of the historical corpus of radio works.

In the *theory* part, a system of analysis of the radio works narrative organization is developed, which is based on a series of narrative-semantic parameters. These parameters are examined and presented separately and concern: the dimensions of *narrative affordance*, the hierarchical time scales, the semantic levels, the types of syntactical organization, the types of *linearity*, the types of *multiplicity* and the types of textural complexity.

In the *applications* part, the analysis system is implemented to the analysis of 5 characteristic radio works as case studies. All the parameters, previously presented in detail, are combined here as the complete analytical system in action. The same system is further used as an organizational tool in designing and producing an innovative experimental radio program flow considering radio works as its structural elements.

The development of this analytical system of the narrative organization of radio art contributes to the study and classification of radio works and opens a new field of applications in many creative directions regarding perceptual strategies in understanding audio art works in general.

KEYWORDS

Radio Art, Analysis, Narrative Organization, Composer, Listener, Communication, Meaning, Semiotics, Program Flow

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και την ευγνωμοσύνη μου στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Ανδρέα Μνιέστρη, για την υποστήριξή του και τη συμβολή του στην ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας. Κυρίως όμως θέλω να τον ευχαριστήσω για την ευκαιρία που μου έδωσε να κάνω αυτό το περιπετειώδες ταξίδι, το οποίο οδήγησε στην παρούσα διατριβή. Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Γ. Ζάννο και τον κ. Θ. Λώτη για τη συμμετοχή τους στην τριμελή μου επιτροπή.

Θέλω επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στη φίλη και συνάδελφό μου Αμαλία Πλασκασοβίτη για τη βοήθειά της σε ορισμένα θέματα γερμανικής ορολογίας, αλλά και για τα ενθαρρυντικά της λόγια. Επιπλέον, θέλω να ευχαριστήσω τη μητέρα μου για την ψυχολογική της στήριξη.

Τέλος, ευχαριστώ τα παιδιά μου Δανάη, Μυρτώ και Γιώργο και περισσότερο τη γυναίκα μου Μπέττυ Παπακώστα για τη στήριξη και την υπομονή της τα τελευταία χρόνια. Χωρίς τη δική της συμβολή δεν θα είχε βρεθεί εύκολα ο χώρος και ο χρόνος για να μπορέσω να φέρω εις πέρας την εργασία αυτή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ i
ABSTRACT ii
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ iii
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ iv
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΧΗΜΑΤΩΝ x
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ xiv
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ xvii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ 1
Κεφάλαιο 1: Πλαίσιο και Προσδιορισμός της Διατριβής 1
1.1 Γενικά 1
1.2 Σκοπός της Διατριβής 2
1.3 Στόχοι της Διατριβής 2
1.4 Δομή και Περιεχόμενα της Διατριβής 3
1.5 Θέματα Ορολογίας 6

1ο ΜΕΡΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 7
Κεφάλαιο 2: Γενικό Πλαίσιο Πρώτου Μέρους 7
2.1. Ορισμός του Πεδίου 7
2.2 Πηγές 8
Κεφάλαιο 3: Ραδιοφωνική Τέχνη και Προπολεμική Πρωτοπορία 13
3.1 Εισαγωγικά 13
3.2 Μια Προϊστορία: Η Εποχή του Αναπαραγόμενου Ήχου 14
3.3 Το Ξύπνημα των Θορύβων 17
3.4 Η Απελευθέρωση της Γλώσσας – Ηχητική Ποίηση 23
3.5 Ραδιοφωνικές Ουτοπίες 25
3.5.1 Khlebnikov: Το Ραδιόφωνο του Μέλλοντος 27
3.5.2 Vertov: Η Μετάδοση της Πραγματικότητας 28
3.5.3 Brecht: Αμφίδρομο Ραδιόφωνο 29
3.5.4 Varèse: Η Απεραντοποίηση του Χώρου 30
3.5.5 La Radia: Ένας Καθαρός Οργανισμός Ραδιοφωνικών Αισθήσεων 31
3.5.6 Ενσωματώσεις των Ουτοπιών στη Θεωρία 35
Κεφάλαιο 4: Η Ραδιοφωνική Τέχνη ως Αυτόνομη Τέχνη 40
4.1 Εισαγωγικά 40
4.2 Το Hörspiel 41
4.2.1 Το Προπολεμικό Πειραματικό Hörspiel 42
4.2.2 Το Μεταπολεμικό Πειραματικό Hörspiel (neues Hörspiel) 50

4.2.3 Ανακεφαλαίωση 55
4.3 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στον Καναδά 55
4.3.1 Ραδιόφωνο και Ακουστική Οικολογία 56
4.3.2 Intermedia 58
4.4 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στις Η.Π.Α. 59
4.4.1 Η Συμβολή του John Cage 60
4.4.2 Ο Max Neuhaus και η Πρώιμη Τηλεματική Τέχνη 61
4.4.3 New American Radio 62
4.5 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στην Αυστρία 65
4.5.1 Προϊστορία 65
4.5.2 Από το *Kunstradio* ως την Ψηφιακή Εποχή 67
4.6 Άλλες Χώρες 68
4.6.1 Γαλλικός Σουρεαλισμός 68
4.6.2 Ηνωμένο Βασίλειο 70
4.6.3 Ιταλία και Ελεύθερο Ραδιόφωνο 70
4.6.4 Ιαπωνία και mini-FM 71
Κεφάλαιο 5: Η Νέα Ραδιοφωνική Τέχνη 73
5.1 Από το 1995 ως τα Τέλη της Δεκαετίας του 2000 73
5.2 Από τα Τέλη της Δεκαετίας του 2000 ως Σήμερα 75
Κεφάλαιο 6: Η Ραδιοφωνική Τέχνη στην Ελλάδα 78
6.1 Εισαγωγικά 78
6.2 Πειρα(μα)τικό Ραδιόφωνο 79
6.3 Η Περίπτωση της Δημόσιας Ραδιοφωνίας 81
6.4 Νεότερες Εξελίξεις 82
6.5 Συμπεράσματα 85
Κεφάλαιο 7: Θεωρίες και Αισθητικά Πρότυπα της Ραδιοφωνικής Τέχνης 87
7.1 Προς έναν Ορισμό της Ραδιοφωνικής Τέχνης 87
7.2 Αισθητικά Πρότυπα 89
7.3 Τελικές Παρατηρήσεις 94

2ο ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ 96
Κεφάλαιο 8: Βασικές Έννοιες 96
8.1 Εισαγωγικά 96
8.2 Αφηγηματική Ανάλυση στη Ραδιοφωνική Τέχνη 97
8.2.1 Αφηγηματική Ανάλυση του Συμβατικού Ραδιοφωνικού Θεάτρου 99
8.2.2 Πειραματικό Ραδιοφωνικό Θέατρο - Ραδιοφωνική Τέχνη 101
8.2.3 Αφηγηματικές Θεωρίες στην Ηλεκτροακουστική Μουσική 105
8.2.4 Προς Έναν Ορισμό της Αφήγησης στη Ραδιοφωνική Τέχνη 112
8.3 Προς Ένα Επικοινωνιακό Μοντέλο Αφηγηματικής Οργάνωσης 114
8.3.1 Θεωρία του Νοήματος 114

8.3.2 Νόημα και Αφηγηματική Οργάνωση 120
8.4 Σύντομη Παρουσίαση του Συστήματος Ανάλυσης της Αφηγηματικής Οργάνωσης 125
8.4.1 Ταυτοποίηση Δομικών Στοιχείων 126
8.4.2 Ταυτοποίηση Νοηματοδοτήσεων 128
8.4.3 Ταυτοποίηση Πραγματολογικών Στοιχείων και Σχέσεων 130
Κεφάλαιο 9: Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Δομικών Στοιχείων .. 134
9.1 Εισαγωγικά 134
9.2 Οι Διαστάσεις *Αφηγηματικής Δυνατότητας* 134
9.2.1 Ορισμός των Διαστάσεων *Αφηγηματικής Δυνατότητας* 135
9.2.2 Πολυδιάστατα και Μονοδιάστατα Έργα 140
9.2.3 Προβλήματα στην Ταυτοποίηση των Διαστάσεων 143
9.3 Ιεραρχικά Επίπεδα 144
9.3.1 Τμηματοποίηση 145
9.3.2 Ορισμός των Ιεραρχικών Επιπέδων Ι: Κατώτερα Ι.Ε. 149
9.3.3 Ηχητικές Ροές 159
9.3.4 Ορισμός των Ιεραρχικών Επιπέδων ΙΙ: Ανώτερα Ι.Ε. 166
9.3.5 Παραδείγματα με Έλλειψη Ιεραρχικής Δομής 170
9.3.6 Από το Έργο στη Ροή Προγράμματος 171
Κεφάλαιο 10: Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Νοηματοδοτήσεων . 173
10.1 Εισαγωγικά 173
10.2 Τρόποι Ακρόασης – Επίπεδα Σημασιοδοτικότητας 173
10.2.1 Έννοια της Σημασιοδοτικότητας – Απαραίτητοι Εννοιολογικοί Διαχωρισμοί 173
10.2.2 Η Τριχοτομία της Ραδιοφωνικής Ακρόασης 178
10.2.3 Ανάλυση των Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας 183
10.2.4 Ιεράρχηση των Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας 196
10.3 Τύποι Συντακτικού 202
10.3.1 Γενικός Ορισμός του Συντακτικού 202
10.3.2 *Ανθρώπινη Φωνή* 203
10.3.3 *Μουσική* 207
10.3.4 *Ειδική Ηχητική Επένδυση* 212
10.3.5 Ανακεφαλαίωση 217
Κεφάλαιο 11: Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Πραγματολογικών Στοιχείων και Σχέσεων 226
11.1 Εισαγωγικά 226
11.2 Σχέσεις Μεταξύ Δομικών Στοιχείων 227
11.2.1 Γραμμικότητα 227
11.2.3 Η Παράμετρος της *Γραμμικότητας* 235
11.2.3 Καταδήλωση και Συμπαραδήλωση (Τάξεις Νοηματοδότησης) 242

11.2.4 Διαδοχικές Σχέσεις ... 245
11.2.5 Ταυτόχρονες Σχέσεις ... 250
11.3 Σχέσεις Ακροατή και Έργου (Πλαίσιο Αναφοράς) ... 257
11.3.1 *Νοηματοδοτικές Δυνατότητες* και *Ικανότητα Κατανόησης* ... 258
11.3.2 Πλέγμα Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου ... 264
Κεφάλαιο 12: Μεθοδολογία Εφαρμογής του Συστήματος Ανάλυσης ... 268
12.1 Εισαγωγικά ... 268
12.2 Περιγραφή των Σταδίων της Μεθοδολογίας ... 268

3ο ΜΕΡΟΣ: ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ... 278
ΤΜΗΜΑ 3Α: ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ ... 278
Εισαγωγικά Σχόλια στο Τμήμα 3Α ... 278
Κεφάλαιο 13: *Voices in the Dark* (Jacki Apple, 1991) ... 280
13.1 Εισαγωγικά ... 280
13.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών* ... 281
13.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων ... 282
13.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων ... 289
13.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 4 ... 289
13.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 5 ... 293
13.4.3 Επίπεδο Έργου ... 296
13.5 Συμπεράσματα ... 298
Κεφάλαιο 14: *Terra dell' Immaginazione* (Helen Thorington, 1990) ... 300
14.1 Εισαγωγικά ... 300
14.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών* ... 301
14.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων ... 302
14.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων ... 307
14.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 5 ... 307
14.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 6 ... 313
14.4.3 Επίπεδο Έργου ... 315
14.5 Συμπεράσματα ... 317
Κεφάλαιο 15: *Walking Tune* (Charles Armikhanian, 1986-87) ... 319
15.1 Εισαγωγικά ... 319
15.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών* ... 320
15.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων ... 321
15.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων ... 326
15.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 5 ... 326
15.4.2 Επίπεδο Έργου ... 330
15.5 Συμπεράσματα ... 332
Κεφάλαιο 16: *Shake Rattle Roll* (Gregory Whitehead, 1993) ... 334
16.1 Εισαγωγικά ... 334
16.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών* ... 335

16.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων..... 337
16.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων 345
16.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 4..... 345
16.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 5..... 352
16.4.3 Επίπεδο Έργου 354
16.5 Συμπεράσματα..... 356
Κεφάλαιο 17: *Telefunken Twins* (Anna Friz & Konrad Korabiewski, 2015) 358
17.1 Εισαγωγικά..... 358
17.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών*..... 359
17.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων..... 361
17.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων 367
17.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 5..... 367
17.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 6..... 372
17.4.3 Επίπεδο Έργου 373
17.5 Συμπεράσματα..... 374
Κεφάλαιο 18: Γενικά Συμπεράσματα από τις Αναλύσεις 376
18.1 Εισαγωγικά..... 376
18.1 Ειδικές Περιπτώσεις..... 376
18.3 Αδυναμίες του *Συστήματος*..... 379
18.4 Προοπτικές του *Συστήματος*..... 381

ΤΜΗΜΑ 3Β: *ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΙΣ:* Η ΡΟΗ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΩΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ 383
Κεφάλαιο 19: Ζητήματα Μακροδομικής Αφηγηματικής Οργάνωσης..... 383
19.1 Γενικές Αρχές..... 383
19.2 Μακροδομική Αφηγηματική Οργάνωση..... 384
19.2.1 Μακροδομική Αφηγηματική Οργάνωση και Συμβατικό Ραδιόφωνο..... 385
19.2.2 Εναλλακτικά Παραδείγματα Μακροδομικής Αφηγηματικής Οργάνωσης..... 387
19.3 Ζητήματα Ραδιοφωνικής Ακρόασης..... 396
Κεφάλαιο 20: Σχεδιασμός και Εφαρμογή..... 398
20.1 Εισαγωγικά..... 398
20.2 Βασικές Αρχές..... 398
20.3 Τα Ραδιοφωνικά Έργα..... 401
20.4 Μεθοδολογία Εφαρμογής..... 406
20.4.1 Εξειδικεύσεις των Βασικών Αρχών..... 406
20.4.2 Εφαρμογή των Βασικών Αρχών στην Πράξη..... 412
Κεφάλαιο 21: Συμπεράσματα από την Εφαρμογή 429
21.1 Εισαγωγικά..... 429
21.2 Ζητήματα *Συστήματος*..... 429
21.3 Ζητήματα Ακρόασης..... 431

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ ... 436
Κεφάλαιο 22: Γενικά Συμπεράσματα ... 436
22.1 Ανακεφαλαίωση των Αποτελεσμάτων ... 436
22.1.1 Εισαγωγικά ... 436
22.1.2 Ανάλυση της Αφηγηματικής Οργάνωσης: Η Ανίχνευση των Νοηματοδοτήσεων ... 436
22.1.3 Από το Σύστημα στην Εφαρμογή ... 438
22.1.4 Αξιοποίηση του *Συστήματος* στη Σύνθεση ... 442
22.2 Προβλήματα και Λύσεις ... 443
22.2.1 Ζητήματα *Συστήματος* ... 443
22.2.2 Ζητήματα που Προέκυψαν στις *Ρα.δια.συνδέσεις* ... 444
22.3 Προοπτικές του *Συστήματος* ... 446
22.3.1 Ερευνητικές ... 446
22.3.2 Μελλοντικές Εφαρμογές ... 447
22.3.3 Για την Κατανόηση του Ραδιοφωνικού Έργου ... 448

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ... 449

ΠΗΓΕΣ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ ... 466

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ... 468
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ 92 ΑΡΧΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΩΝ *ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΩΝ* ... 468
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ 76 ΕΡΓΩΝ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΩΝ *ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΩΝ* ... 474
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΣΥΓΚΕΝΤΡΩΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΩΝ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΙΜΩΝ ΤΟΥΣ ... 479

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

2ο ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 8

8.1 Διαδικασία ηχητικής ταυτοποίησης στην ετεροκεντρική επικεντροποίηση (Marty 2012) 110
8.2 Το «μαθηματικό» μοντέλο επικοινωνίας των Shannon και Weaver (1949) 115
8.3 Το επικοινωνιακό μοντέλο του Jakobson 116
8.4 Το μοντέλο κωδικοποίησης/αποκωδικοποίησης του Hall 117
8.5 Το μοντέλο συσχετισμού ήχου, δομής και νοήματος του Truax (1984) 122
8.6 Μοντέλα συσχετισμού ήχου, αφηγηματικής οργάνωσης και νοήματος (1) στην ακουστική επικοινωνία, (2) στο συμβατικό ραδιόφωνο και (3) στη ραδιοφωνική τέχνη 124

Κεφάλαιο 9

9.1 Ιεράρχηση των 3 Συστημάτων Ηχητικού Υλικού στο Συμβατικό Ραδιόφωνο και στη Ραδιοφωνική Τέχνη 136
9.2 Charles Armikhanian, *Walking Tune*, 1986-87, 20΄59΄΄-23΄37΄΄. (ηπ.6.) 153
9.3 Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 0΄53΄΄-1΄15΄΄. (ηπ.7.) 153
9.4 Gregory Whitehead, *Addio Radio!*, 1986, 0΄00΄΄-0΄44΄΄. (ηπ.8.) 155
9.5 Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0΄00΄΄-0΄34΄΄ (ηπ.9.) 157

Κεφάλαιο 10

10.1 Σύστημα συντεταγμένων για την αναπαράσταση του τύπου συντακτικού και του επιπέδου σημασιοδοτικότητας ενός δομικού στοιχείου 221
10.2 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_1 σε απόσπασμα του ηπ.38. 222
10.3 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_2 σε απόσπασμα του ηπ.38. 223
10.4 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_3 σε απόσπασμα του ηπ.38. 223
10.5 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_4 του ηπ.38. 224

Κεφάλαιο 12

12.1 Παράδειγμα Σχήματος 2ου Σταδίου Ανάλυσης (ηπ.48, 00΄00΄΄-09΄00΄΄) 272
12.2 Παράδειγμα Σχήματος 2ου Σταδίου Ανάλυσης (ηπ.48, 09΄00΄΄-16΄40΄΄) 272
12.3 Παράδειγμα Σχήματος 3ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_5). (ηπ.48, 00΄00΄΄-10΄00΄΄) 275
12.4 Παράδειγμα Σχήματος 3ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_5). (ηπ.48, 08΄00΄΄-16΄40΄΄) 275
12.5 Παράδειγμα Σχήματος 3ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_E) (ηπ.48) 276

3^{ο} ΜΕΡΟΣ – ΤΜΗΜΑ 3Α

Κεφάλαιο 13

13.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* (00΄00΄΄-08΄18΄΄) 282
13.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* (08΄18΄΄-11΄56΄΄) 285
13.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* (11΄56΄΄-19΄04΄΄) 286
13.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* (19΄04΄΄-25΄39΄΄) 288
13.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (00΄00΄΄-08΄18΄΄) 290
13.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (08΄18΄΄-19΄04΄΄) 291
13.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (19΄04΄΄-25΄39΄΄) 292
13.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_5 (00΄00΄΄-13΄20΄΄) 294
13.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_5 (11΄40΄΄-25΄39΄΄) 296
13.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_E (00΄00΄΄-25΄39΄΄) 297

Κεφάλαιο 14

14.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (00΄00΄΄-08΄19΄΄) 303
14.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (08΄19΄΄-17΄17΄΄) 305
14.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (17΄17΄΄-26΄09΄΄) 306
14.4 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_5 (00΄00΄΄-11΄40΄΄) 309
14.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_5 (11΄40΄΄-26΄09΄΄) 311
14.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_6 (00΄00΄΄-26΄09΄΄) 314
14.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_E (00΄00΄΄-26΄09΄΄) 316

Κεφάλαιο 15

15.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (00΄00΄΄-06΄20΄΄) 322

15.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (05΄10΄΄-13΄20΄΄) 323
15.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (13΄00΄΄-18΄00΄΄) 325
15.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (17΄55΄΄-28΄20΄΄) 326
15.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (00΄00΄΄-10΄52΄΄) 327
15.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (10΄10΄΄-17΄57΄΄) 329
15.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (17΄59΄΄-28΄20΄΄) 330
15.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_E (00΄00΄΄-28΄20΄΄) 331

Κεφάλαιο 16

16.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (00΄00΄΄-03΄20΄΄) 337
16.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (03΄20΄΄-06΄46΄΄) 339
16.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (06΄46΄΄-10΄35΄΄) 341
16.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (10΄35΄΄-17΄01΄΄) 343
16.5 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (17΄01΄΄-22΄42΄΄) 345
16.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (00΄00΄΄-03΄16΄΄). 347
16.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (03΄16΄΄-09΄43΄΄). 349
16.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (09΄43΄΄-15΄30΄΄). 350
16.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (15΄30΄΄-22΄42΄΄). 351
16.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (00΄00΄΄-09΄43΄΄). Τμήματα (α), (β) και (γ). 353
16.11 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (09΄43΄΄-17΄52΄΄). Τμήματα (δ) και (ε). 353
16.12 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (17΄52΄΄-22΄42΄΄). Τμήματα (στ) και (ζ). 354

16.13 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_E (00΄00΄΄-22΄42΄΄) 355
Κεφάλαιο 17
17.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (00΄00΄΄-10΄34΄΄) 361
17.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (09΄22΄΄-17΄33΄΄) 362
17.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (17΄42΄΄-27΄15΄΄) 363
17.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (26΄27΄΄-35΄54΄΄) 365
17.5 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (34΄59΄΄-47΄00΄΄) 366
17.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (00΄00΄΄-12΄18΄΄) 368
17.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (12΄18΄΄-26΄38΄΄) 369
17.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (26΄38΄΄-34΄41΄΄) 370
17.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (34΄11΄΄-47΄00΄΄) 371
17.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_6 (00΄00΄΄-47΄00΄΄) 372
17.11 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_E (00΄00΄΄-47΄00΄΄) 374

ΤΜΗΜΑ 3Β
Κεφάλαιο 20
20.1 Βασική ιδέα διασύνδεσης της μεταβολής δύο παραμέτρων 409
20.2 Βασικός Σκελετός των *Ρα.δια.συνδέσεων* 410

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ

2ο ΜΕΡΟΣ

Κεφάλαιο 8

8.1 Σύνοψη του Συστήματος «Φυσικής» Αφηγηματοποίησης της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής του Nicolas Marty (2012) 109

Κεφάλαιο 10

10.1 Ιεράρχηση Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας στο σύστημα Ακουστικής Επικοινωνίας του Truax 175

10.2 Ιεράρχηση Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας στο Συμβατικό Ραδιόφωνο 178

10.3 Ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας 201

10.4 Υποθετική οργάνωση μουσικών και γλωσσικών δομών (Lerdahl 2013) 208

10.5 Σχέση τύπων συντακτικού με διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* 219

10.6 Ιεράρχηση των τύπων συντακτικού 220

Κεφάλαιο 11

11.1 Οι τύποι *γραμμικότητας* και τα χαρακτηριστικά τους 240

11.2 Ο μύθος ως δεύτερης τάξης σημειολογικό σύστημα (Barthes 1972) 242

11.3 Τιμές παραμέτρου *γραμμικότητας* (z) 248

11.4 Τιμές της *πολλαπλότητας* (Ξ) 253

11.5 Τύποι Υφής και η αντιστοιχία τους με την τιμή της παραμέτρου *ω*. 255

11.6 Ενδεικτικός Πίνακας *Ικανοτήτων Κατανόησης* για το *Schallspielstudie 2* 264

11.7 Πλέγμα Δυνητικών Ακροατών για το *Schallspielstudie 2*. 265

Κεφάλαιο 12

12.1 Παράδειγμα Πίνακα 1ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (ηπ.48) 270

12.2 Υπόμνημα Σχημάτων και Χρωματισμών που χρησιμοποιούνται στο 2ο και 3ο στάδιο της Ανάλυσης. 271

12.3 Υπόμνημα Τιμών *Πολλαπλότητας* και Υφής 273

12.4 Υπόμνημα Τιμών Ιεραρχικού Επιπέδου 274

3ο ΜΕΡΟΣ – ΤΜΗΜΑ 3Α

Κεφάλαιο 13

13.1 *Ηχητικές Ροές* του *Voices in the Dark* 281

Κεφάλαιο 14

14.1 *Ηχητικές* Ροές του *Terra dell' Immaginazione* 301

14.2 Τιμές *Πολλαπλότητας* των *Ηχητικών Ροών* του *Terra dell' Immaginazione* ανά Τμήμα 313

Κεφάλαιο 15

15.1 *Ηχητικές Ροές* του *Walking Tune* 320

Κεφάλαιο 16

16.1 (α) *Ηχητικές Ροές* του *Shake Rattle Roll* (00΄00΄΄-04΄27΄΄) 335

16.1 (β) *Ηχητικές Ροές* του *Shake Rattle Roll* (04΄27΄΄-14΄53΄΄) 336
16.1 (γ) *Ηχητικές Ροές* του *Shake Rattle Roll* (14΄53΄΄-22΄42΄΄) 336
Κεφάλαιο 17
17.1 (α) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (00΄00΄΄-17΄33΄΄)..... 360
17.1 (β) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (17΄42΄΄-35΄54΄΄)..... 360
17.1 (γ) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (35΄59΄΄-47΄00΄΄) 360

ΤΜΗΜΑ 3Β
Κεφάλαιο 20
20.1 Κλίμακα Συνέχειας Ειδών Ραδιοφωνικού Προγράμματος (Truax 1984)..... 400
20.2 Αριθμοί έργων (Radia Show) που χρησιμοποιήθηκαν, ανά περίοδο Radia.... 403
20.3 Πίνακας πλήθους έργων για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας (76 έργα)..... 408
20.4 Πίνακας πλήθους έργων για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας (76 και 52 έργα)..... 409
20.5 Στοιχεία έργων με αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0) 413
20.6 Η σειρά των 14 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0)..... 415
20.7 Στοιχεία έργων με αναγωγικό και αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0/1) 416
20.8 Η σειρά των 4 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναγωγικό και αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0/1)..... 416
20.9 Στοιχεία έργων με αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1) 417
20.10 Η σειρά των 16 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1)..... 420
20.11 Στοιχεία έργων με αναφορικό και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1/2) 421
20.12 Στοιχεία έργων με μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2)..... 421
20.13 Η σειρά των 5 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναφορικό/μουσικογενές και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1/2 και y = 2)..... 422
20.14 Στοιχεία έργων με μουσικογενές και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2/3)..... 422
20.15 Στοιχεία έργων με σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 3)..... 423
20.16 Στοιχεία έργων με σημασιολογικό και αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 3/0)..... 423
20.17 Η σειρά των 13 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με μουσικογενές/σημασιολογικό, σημασιολογικό και σημασιολογικό/αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2/3, y = 3 και y = 3/0) 425
20.18 Η τελική διάταξη των 52 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* 427
Κεφάλαιο 21
21.1 Τύποι ακροατών και αντίληψη σχέσεων *Ρα.δια.συνδέσεων* 432

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κεφάλαιο 22

22.1 Αριθμός έργων ανά επίπεδο σημασιοδοτικότητας για κάθε ομάδα περιόδων του Radia Network που αναλύθηκε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* 439

22.2 Αριθμός έργων ανά διάσταση που βρίσκεται στο προσκήνιο για κάθε ομάδα περιόδων του Radia Network που αναλύθηκε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* 440

22.3 Ταυτοποιήσεις Νοηματοδότησης στο Επίπεδο Έργου των Ραδιοφωνικών Έργων *Voices in the Dark* και *Shake Rattle Roll* 441

22.4 Ταυτοποιήσεις Νοηματοδότησης στο Επίπεδο Έργου των Ραδιοφωνικών Έργων *Terra dell' Immaginazione* και *Telefunken Twins* 441

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Ι. ΗΧΗΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΑΞΙΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ (2^{ο} ΜΕΡΟΣ)

ηπ.1 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (0΄00΄΄-1΄01΄΄)

ηπ.2 Kagel, Mauricio. (1969). *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand* (6΄30΄΄-9΄33΄΄)

ηπ.3 Pörtner, Paul. (1965). *Schallspielstudie 2* (1΄05΄΄-1΄17΄΄)

ηπ.4 Thorington, Helen. (1985). *Building A Universe, Part 1* (18΄32΄΄-18΄51΄΄)

ηπ.5 Armikhanian, Charles. (1986-7). *Walking Tune* (5΄26΄΄-6΄52΄΄)

ηπ.6 Armikhanian, Charles. (1986-7). *Walking Tune* (20΄59΄΄-23΄37΄΄)

ηπ.7 Earwax Productions. (1987). *Audiographs: Songs from the Tenderloin* (0΄53΄΄-1΄15΄΄)

ηπ.8 Whitehead, Gregory. (1986). *Addio Radio!* (0΄00΄΄-0΄44΄΄)

ηπ.9 Thorington, Helen. (1990). *Terra dell' Immaginazione* (0΄00΄΄-0΄34΄΄)

ηπ.10 Gould, Glenn. (1967). *The Idea of North* (0΄00΄΄-3΄01΄΄)

ηπ.11 Whitehead, Gregory. (1995). *Degenerates in Dreamland* (0΄00΄΄-0΄44΄΄)

ηπ.12 Earwax Productions. (1987). *Audiographs: Songs from the Tenderloin* (3΄15΄΄-6΄30΄΄)

ηπ.13 Armikhanian, Charles. (1994). *Mental Radio* (10΄28΄΄-12΄53΄΄)

ηπ.14 Pörtner, Paul. (1965). *Schallspielstudie 2* (00΄05΄΄-00΄19΄΄)

ηπ.15 Pörtner, Paul. (1965). *Schallspielstudie 2* (00΄18΄΄-00΄46΄΄)

ηπ.16 Pörtner, Paul. (1965). *Schallspielstudie 2* (00΄56΄΄-01΄10΄΄)

ηπ.17 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (22΄00΄΄-22΄49΄΄)

ηπ.18 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (3΄04΄΄-3΄55΄΄)

ηπ.19 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (5΄43΄΄-6΄14΄΄)

ηπ.20 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (7΄47΄΄-8΄46΄΄)

ηπ.21 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (10′53′′-12′34′′)

ηπ.22 Armikhanian, Charles. (1994). *Mental Radio* (3′28′′-4′40′′)

ηπ.23 Armikhanian, Charles. (1994). *Mental Radio* (4′34′′-6′11′′)

ηπ.24 Armikhanian, Charles. (1994). *Mental Radio* (7′58′′-9′27′′)

ηπ.25 Kahn, Jason. (2005). *Space Stream* (0′00′′-3′00′′)

ηπ.26 Whitehead, Gregory. (1993). *Shake, Rattle, Roll* (1′53′′-2′53′′)

ηπ.27 Cage, John. (1979). *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake* (33′17′′-35′35′′)

ηπ.28 Mallozzi, Lou. (1992). *Lingua Franca* (3′58′′-4′40′′)

ηπ.29 Rühm, Gerhard. (1987). *Ophelia and the Words* (17′08′′-18′01′′)

ηπ.30 Mallozzi, Lou. (1992). *Lingua Franca* (16′00′′-17′21′′)

ηπ.31 Gould, Glenn. (1967). *The Idea of North* (1′17′′-3′00′′)

ηπ.32 Rühm, Gerhard. (1994). *Wien wie es klingt* (19′21′′-21′32′′)

ηπ.33 Mallozzi, Lou. (1992). *Lingua Franca* (17′54′′-20′28′′)

ηπ.34 Denis, Jean-François. (1990). *4 Images* (1′40′′-2′55′′)

ηπ.35 Rühm, Gerhard. (1994). *Wien wie es klingt* (22′39′′-24′58′′)

ηπ.36 Schwitters, Kurt. (1922). *Ursonate* (0′00′′-1′03′′)

ηπ.37 Mallozzi, Lou. (1992). *Lingua Franca* (12′31′′-13′28′′)

ηπ.38 Panther, Jon. (2019). *A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*. DiffusionFM 91.9, Radia Show 745. (15′45′′-17′04′′)

ηπ.39 Piparo, Luca. (2019). *A matter of water?*. Radio ARA, Radia Show 748. (12′28′′-13′02′′)

ηπ.40 Migone, Christof. (1992). *Sylvian Lecoq #2*

ηπ.41 Wilson, Dan. (2005). *Corrosion Suite*. Resonance FM, Radia Show 001. (30′21′′-32′33′′)

ηπ.42 Wilson, Dan. (2005). *Corrosion Suite*. Resonance FM, Radia Show 001. (46′56′′-49′39′′)

ηπ.43 Neuhaus, Max. (1977). *Radio Net* (απόσπασμα)

ηπ.44 Craft, Marilou & Filyavich, Tamara. (2020). *Une Marche Deux Parcourts*. CKUT, Radia Show 776. (7΄40΄΄-9΄04΄΄)

ηπ.45 Piparo, Luca. (2019). *A matter of water?*. Radio ARA, Radia Show 748. (13΄01΄΄-15΄40΄΄)

ηπ.46 Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark* (11΄50΄΄-12΄51΄΄)

ηπ.47 Apple, Jacki. (1989). *Swan Lake* (15΄11΄΄-17΄20΄΄)

ηπ.48 May, Gilbert & McIntyre, Sally Ann. (2009). *Lines of Flight – A Sonic Community*. Radio One 91 FM, Radia Show 231. (00΄00΄΄-16΄41)

ΙΙ. ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΙ ΣΤΟ ΤΜΗΜΑ 3Α

Apple, Jacki. (1991). *Voices in the Dark*. New American Radio.

Thorington, Helen. (1990). *Terra dell' Immaginazione*. New American Radio.

Armikhanian, Charles. (1986-87). *Walking Tune*. New American Radio.

Whitehead, Gregory. (1993). *Shake Rattle Roll*. New American Radio.

Friz, Anna & Korabiewski, Konrad. (2015). *Telefunken Twins*. Kunstradio.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κεφάλαιο 1
Πλαίσιο και Προσδιορισμός της Διατριβής

1.1 Γενικά

Η ραδιοφωνική τέχνη αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί την πρωτοπορία όσον αφορά στην αξιοποίηση του ραδιοφωνικού μέσου. Παρ' όλο που για τον ορισμό της δεν υπάρχει μια ομοφωνία, γενικά νοείται ως εναλλακτική του συμβατικού ραδιοφώνου, δηλαδή ενός προτύπου, το οποίο λαμβάνει υπόψη και βασίζει τις προτεραιότητές του σε μεγάλο βαθμό στις ακροαματικότητες (Berland 1990). Στα πλαίσια αυτά, η ραδιοφωνική τέχνη θεωρείται ως ένα κατ' εξοχήν μη αφηγηματικό είδος, είτε το συγκρίνουμε με το συμβατικό ραδιοφωνικό θέατρο, είτε με άλλες εκπομπές λόγου ή ντοκιμαντέρ (Bernaerts 2016). Σε ακόμη πιο ριζοσπαστικές μορφές, η ραδιοφωνική τέχνη καταργεί κάθε έννοια της ροής προγράμματος ή της προγραμματισμένης διαδοχής ηχητικών στοιχείων, μέσω της συνεργασίας, του αυτοσχεδιασμού ή της διάδρασης.

Επομένως, με βάση τα παραπάνω, ουσιαστικά αμφισβητείται η ίδια η έννοια της αφηγηματικής οργάνωσης. Ωστόσο, αυτό το συμπέρασμα αφορά μόνο μια ερμηνεία, η οποία βασίζεται σε μια στενή έννοια της αφηγηματικής οργάνωσης, δηλαδή σε αυτή που έχει ως βάση το συμβατικό πρότυπο και τη σημασιολογική αφήγηση. Τα έργα ραδιοφωνικής τέχνης αμφισβητούν αυτό το πρότυπο και όχι την έννοια της αφηγηματικής οργάνωσης συνολικά. Αντιθέτως, μέσω της αμφισβήτησης, προτείνουν νέους τρόπους οργάνωσης και νοηματοδότησης του ηχητικού υλικού.

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή εξετάζονται όλα τα θέματα που αφορούν αυτούς τους νέους τρόπους αφηγηματικής οργάνωσης και νοηματοδότησης του ραδιοφωνικού έργου, συστηματοποιούνται και στη συνέχεια το σύστημα που προκύπτει εφαρμόζεται στην πράξη.

Η παρούσα διατριβή διερευνά ουσιαστικά σε επίπεδο θεωρίας και εφαρμογής τις νέες αυτές νοηματοδοτήσεις της ραδιοφωνικής τέχνης, οι οποίες είναι αποτέλεσμα της σχέσης που διαμορφώνεται μεταξύ του ραδιοφωνικού έργου και του ραδιοφωνικού

ακροατή. Με άλλα λόγια, της σχέσης μεταξύ ενός ραδιοφωνικού ακροατή, ο οποίος έχει εκπαιδευτεί σε ένα συγκεκριμένο συμβατικό πρότυπο ακρόασης, και του ραδιοφωνικού έργου, το οποίο προσφέρει εναλλακτικούς τρόπους ακρόασης, επομένως και εναλλακτικούς τρόπους νοηματοδότησης και αντίληψης της αφηγηματικής οργάνωσης. Συνεπώς, ο ακροατής κατέχει κεντρική θέση στη θεωρητικοποίηση του ζητήματος της αφηγηματικής οργάνωσης, αλλά το ίδιο και στις εφαρμογές που θα ακολουθήσουν.

1.2 Σκοπός της Διατριβής

Βασικός σκοπός της διατριβής είναι να εγκαινιάσει την έρευνα για τη ραδιοφωνική τέχνη στην Ελλάδα, και να οδηγήσει σε μια περαιτέρω κινητοποίηση γύρω από το θέμα μεταξύ των ενδιαφερομένων. Επίσης, σκοπός της διατριβής είναι να καλύψει το κενό όσον αφορά τη μελέτη της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου, καθώς στη βιβλιογραφία η ραδιοφωνική τέχνη παρουσιάζεται ως επί το πλείστον ως μη αφηγηματική, ακολουθώντας πάντα μια στενά σημασιολογική ερμηνεία της έννοιας της αφήγησης. Επομένως, η παρούσα έρευνα εντάσσεται σε μια σειρά μελετών της σύγχρονης «ηχο-αφηγηματολογίας», οι οποίες σημασιοδοτούν με διαφορετικούς τρόπους τις διάφορες σημειολογικές και άλλες έννοιες της κλασικής αφηγηματολογίας.

1.3 Στόχοι της Διατριβής

Στους στόχους της διατριβής περιλαμβάνονται οι εξής:

(α) η θεωρητική συγκρότηση και παρουσίαση ενός συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου. Ωστόσο, η παρούσα διατριβή θα περιοριστεί στα ραδιοφωνικά έργα εκείνα τα οποία εντάσσονται μέσα σε μία ροή προγράμματος ως στοιχεία του, και δεν θα επεκταθούμε στα μεγαλύτερης διάρκειας project, τα οποία ξεπερνούν την έννοια του έργου, λόγω της μεγάλης διάρκειάς τους, ή περιλαμβάνουν τη δικτύωση και διάδραση ξεχωριστών κόμβων ροής περιεχομένου.[1]

[1] Αναφέρονται εδώ επιγραμματικά ως τέτοια παραδείγματα τα παλαιότερα project *Horizontal Radio* (1995), *Rivers & Bridges* (1996), αλλά και πιο πρόσφατα, όπως το *Reveil 2020*, καθώς και το *Weather Warlock* από τον Quintron (Wave Farm). Αναλυτικότερη αναφορά τέτοιων παραδειγμάτων γίνεται στο Κεφάλαιο 19 (βλ. σελ. 387).

(β) η εφαρμογή του συστήματος μέσα από την ανάλυση πέντε ενδεικτικών έργων. Η ανάλυση έχει ως στόχο να ελέγξει την εφαρμοσιμότητα του συστήματος, καθώς και να αποδείξει τη λειτουργικότητά του.
(γ) η εφαρμογή του συστήματος μέσα από τη σύνθεση-κατασκευή της ροής προγράμματος ενός πειραματικού ραδιοφωνικού σταθμού. Εδώ ο στόχος είναι το σύστημα να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο για τη μακροδομική σύνθεση μιας πειραματικής ροής προγράμματος, και παράλληλα να εισάγει κάποιους νεωτερισμούς που δεν προβλέπονται από τη θεωρία, λόγω των περιορισμών που αναφέρθηκαν παραπάνω.

1.4 Δομή και Περιεχόμενα της Διατριβής

Η διατριβή αποτελείται από 20 κεφάλαια οργανωμένα σε τρία μέρη, πλαισιωμένα από ένα κεφάλαιο στην αρχή ως εισαγωγή και ένα στο τέλος ως επίλογο (συνολικά 22 κεφάλαια). Η δόμηση της διατριβής με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή σε μικρότερα κεφάλαια που συγκροτούν μεγαλύτερα μέρη, υπαγορεύτηκε από την πολυπλοκότητα και ποσότητα του υλικού, καθώς και στα πλαίσια της προσπάθειας να υπάρχει η μέγιστη δυνατή σαφήνεια των νέων όρων που εισάγονται.

Στο **1ο Μέρος** παρουσιάζονται ιστορικά και θεωρητικά ζητήματα της ραδιοφωνικής τέχνης. Ειδικότερα, στο **Κεφάλαιο 2** παρουσιάζεται μία κριτική σύνοψη των πηγών, και το ιστορικό της ραδιοφωνικής τέχνης χωρίζεται σε 4 κεφάλαια. Στο **Κεφάλαιο 3** γίνεται αναφορά στις προπολεμικές εξελίξεις, δηλαδή στην εφεύρεση του φωνόγραφου, στην απελευθέρωση του θορύβου, της γλώσσας και στις ραδιοφωνικές ουτοπίες. Στο **Κεφάλαιο 4** αναλύεται η πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης μεταπολεμικά στα κυριότερα κέντρα της, δηλαδή στη Γερμανία (Neues Hörspiel), στον Καναδά, στις Η.Π.Α., στην Αυστρία. Εκεί πηγάζουν και οι κυριότερες τάσεις ραδιοφωνικής δημιουργίας, δηλαδή η *Ars Acustica*, η τηλεματική τέχνη, οι transmission arts, και η performance. Ακολούθως, γίνεται μια μικρή αναφορά σε τέσσερις ακόμη χώρες (Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία, Ιαπωνία), ενώ η περίοδος μετά το 1995, που παρουσιάζει νέα χαρακτηριστικά, εξετάζεται χωριστά, αλλά συνολικά για όλες τις χώρες στο **Κεφάλαιο 5**. Τέλος, εξετάζονται αφενός η περίπτωση της Ελλάδας (**Κεφάλαιο 6**), και αφετέρου

ορισμένα θεωρητικά ζητήματα, τα οποία και οδηγούν στους διαχωρισμούς των τεσσάρων τάσεων που προαναφέρθηκαν (**Κεφάλαιο 7**).

Στο **2ο Μέρος** παρουσιάζεται ο βασικός θεωρητικός κορμός του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου. Στο **Κεφάλαιο 8** αρχικά καθορίζονται βασικές έννοιες, όπως η αφήγηση – της οποίας η έννοια διευρύνεται για να συμπεριλάβει και μη σημασιολογικές σημειολογικές σχέσεις – η επικοινωνία, και το νόημα. Στη συνέχεια, ορίζονται οι παράμετροι του συστήματος, οι οποίες συστηματοποιούνται σε παραμέτρους ταυτοποίησης δομικών στοιχείων, παραμέτρους ταυτοποίησης νοηματοδοτήσεων και παραμέτρους ταυτοποίησης πραγματολογικών στοιχείων και σχέσεων. Στο **Κεφάλαιο 9** εξετάζεται η πρώτη κατηγορία παραμέτρων, δηλαδή η διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* και το ιεραρχικό επίπεδο, με τη βοήθεια βιβλιογραφίας και ηχητικών παραδειγμάτων. Ακολουθεί, στο **Κεφάλαιο 10**, η δεύτερη κατηγορία παραμέτρων, δηλαδή το επίπεδο σημασιοδοτικότητας και το συντακτικό, και στο **Κεφάλαιο 11** η τρίτη κατηγορία, δηλαδή η *γραμμικότητα*, η *πολλαπλότητα* και η υφή. Τέλος, στο **Κεφάλαιο 12**, παρουσιάζεται η μέθοδος εφαρμογής του συστήματος στην πράξη.

Στο **3ο Μέρος** παρουσιάζονται οι εφαρμογές του συστήματος. Το Μέρος αυτό χωρίζεται σε δύο τμήματα, το Τμήμα 3Α και το Τμήμα 3Β.

Στο **Τμήμα 3Α** παρουσιάζεται το πρώτο μέρος της εφαρμογής του συστήματος, δηλαδή οι αναλύσεις των πέντε ενδεικτικών έργων. Πρόκειται για τα *Voices in the Dark* (Jacki Apple, 1991) (**Κεφάλαιο 13**), *Terra dell'Immaginazione* (Helen Thorington, 1990) (**Κεφάλαιο 14**), *Walking Tune* (Charles Armikhanian, 1986-87) (**Κεφάλαιο 15**), *Shake Rattle Roll* (Gregory Whitehead, 1993) (**Κεφάλαιο 16**) και *Telefunken Twins* (Anna Friz & Konrad Korabiewski, 2015) (**Κεφάλαιο 17**). Μέσα από την ανάλυση των εν λόγω έργων γίνονται παρατηρήσεις για την αφηγηματική οργάνωση του καθενός, καθώς και για τις δυσκολίες τις σχετικές με την ανάλυσή της. Επιπλέον, στο **Κεφάλαιο 18**, γίνεται μία αναφορά στα έργα που βρίσκονται εκτός της στόχευσης του συστήματος, και προτείνονται κάποιες λύσεις. Τέλος, εξάγονται κάποια γενικά συμπεράσματα για τις αναλύσεις, μέσα από τα οποία επισημαίνονται οι περιορισμοί και οι προοπτικές του συστήματος ανάλυσης.

Στο **Τμήμα 3Β** παρουσιάζεται το δεύτερο μέρος της εφαρμογής του συστήματος, δηλαδή η σύνθεση-κατασκευή μιας πρότυπης πειραματικής ροής προγράμματος, βασισμένης στις αρχές του συστήματος. Για το λόγο αυτό, αναλύεται μια σειρά από έργα, τα οποία ταξινομούνται σύμφωνα με τις παραμέτρους τους και στη συνέχεια επανατοποθετούνται με βάση το σχέδιο της σύνθεσης της πρότυπης αυτής ροής. Προηγείται στο **Κεφάλαιο 19** μία εξέταση των θεμάτων που αφορούν μακροδομικά έργα, και στη συνέχεια (**Κεφάλαιο 20**) παρουσιάζεται αναλυτικά η διαδικασία συγκρότησης της πρότυπης ροής βήμα βήμα. Τέλος, στο **Κεφάλαιο 21** εξετάζονται κάποια ζητήματα που αφορούν στην ακρόαση, κατανόηση και νοηματοδότηση ενός μακροδομικού έργου.

Στον **Επίλογο** (**Κεφάλαιο 22**) παρουσιάζονται τα γενικά συμπεράσματα και αποτελέσματα της διδακτορικής διατριβής, δηλαδή γίνεται μια ανακεφαλαίωση της πληρότητας και αποτελεσματικότητας του συστήματος, όπως διατυπώθηκε και εφαρμόστηκε, ενώ στη συνέχεια επισημαίνονται τα προβλήματα που διαπιστώθηκαν και προτείνονται λύσεις. Τέλος, αναφέρονται μία σειρά από προοπτικές που ανοίγει η παρούσα έρευνα, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο εφαρμογών.

Το κείμενο της διατριβής συνοδεύεται από 51 πίνακες και 72 σχήματα, τα οποία αριθμούνται κατά κεφάλαιο (π.χ. ως **Πίνακας 8.1**, ή **Σχήμα 9.2** κ.ο.κ.) προκειμένου να είναι ευκολότερη η αναζήτησή τους από τον αναγνώστη και σαφέστερο το πλαίσιο στο οποίο αναφέρονται. Επίσης, η διατριβή συνοδεύεται από 48 ηχητικά παραδείγματα, τα οποία είναι ειδικά επιλεγμένα αποσπάσματα ραδιοφωνικών έργων και αξιοποιούνται στο 2^{ο} Μέρος (Κεφάλαια 8, 9, 10, 11 και 12) κατά την παρουσίαση του θεωρητικού πλαισίου του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου. Καθώς πολλά από τα εν λόγω ηχητικά παραδείγματα εμπλέκονται σε θεωρητικές συζητήσεις και επεξηγήσεις θεμάτων του συστήματος αυτού σε περισσότερα από ένα κεφάλαια του 2^{ου} Μέρους, η αρίθμησή τους είναι κοινή για ολόκληρη τη διατριβή (από 1 ως 48) και η αναφορά σε αυτά τα παραδείγματα σε συντομογραφία είναι της μορφής ηπ.ν, όπου ν ο αριθμός του ηχητικού παραδείγματος.

Τέλος, τη διατριβή συμπληρώνουν **3 Παραρτήματα**. Στα Παραρτήματα Ι και ΙΙ υπάρχουν πίνακες που σχετίζονται με τα έργα που αναφέρονται στο Κεφάλαιο 20 και στο

Παράρτημα ΙΙΙ παρατίθεται ένας συνοπτικός πίνακας παρουσίασης του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου.

1.5 Θέματα Ορολογίας

Η διατριβή περιέχει μια πληθώρα όρων, πολλοί από τους οποίους δεν έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά ή αφορούν διαφορετικές μεταξύ τους επιστήμες. Επομένως, κατά τη συγκρότηση της ορολογίας, χρειάστηκε να αντιμετωπιστούν αρκετά προβλήματα όσον αφορά τη μετάφραση ξενόγλωσσων όρων στα ελληνικά. Οι λύσεις που υιοθετήθηκαν ήταν δύο: (α) ο δανεισμός ελληνικής ορολογίας από άλλα επιστημονικά πεδία και (β) η δημιουργία νέας ορολογίας, ιδιαίτερα στα πλαίσια του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου.

Σε κάθε περίπτωση, οι νέοι όροι που εισάγονται συνοδεύονται την πρώτη φορά από τους αντίστοιχους ξενόγλωσσους σε παρένθεση, έτσι ώστε να υπάρχει σαφήνεια. Επίσης, γράφονται με πλάγιους χαρακτήρες οι διατυπώσεις που αφορούν ένα ειδικό νόημα στα πλαίσια της διατριβής, όπως για παράδειγμα η διατύπωση *ανθρώπινη φωνή* προκειμένου να δηλώσει την ειδικότερη ραδιοφωνική διάσταση και όχι γενικά την ανθρώπινη φωνή.

1ο ΜΕΡΟΣ
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Κεφάλαιο 2
Γενικό Πλαίσιο Πρώτου Μέρους

2.1 Ορισμός του Πεδίου

Στο παρόν μέρος θα ασχοληθούμε με τη θεωρία και την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, ή όπως θα φανεί παρακάτω με τις θεωρίες και τις ιστορίες της ραδιοφωνικής τέχνης. Με τον όρο «θεωρία» εδώ νοείται τόσο ο καθορισμός του πεδίου της τέχνης αυτής, δηλαδή των πρακτικών και των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιούνται, όσο και η γενικότερη αισθητική της.

Θα έμοιαζε λογικό πριν μελετήσουμε διεξοδικά την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης να δώσουμε έναν ορισμό για αυτήν. Ωστόσο, θα ακολουθήσουμε την αντίστροφη πορεία για δύο λόγους. Πρώτον, δεν υπάρχει στη βιβλιογραφία ένας καθολικά αποδεκτός ορισμός για τη ραδιοφωνική τέχνη. Η δυσκολία αυτή έγκειται στο διαφορετικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών, καθώς και στις τεχνικές που χρησιμοποιούν (Glandien 2000: 167-168). Τα τελευταία χρόνια υπεισέρχεται και ένας ακόμα παράγοντας που έχει να κάνει με τις πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις. Μετά από αυτές το ραδιόφωνο δεν έχει μόνο μία μορφή, δηλαδή αυτή της κλασικής μετάδοσης μέσω ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων, αλλά το συναντάμε και ως διαδικτυακό ή ως ψηφιακό ραδιόφωνο. Το βασικότερο είναι ότι πολλοί καλλιτέχνες ή ακόμα και οι ίδιοι οι ραδιοφωνικοί σταθμοί ή άλλοι σχετικοί φορείς (φεστιβάλ κλπ) ορίζουν ως ραδιοφωνική τέχνη πολλά διαφορετικά μεταξύ τους έργα χωρίς να μπουν στη διαδικασία της θεωρητικοποίησης (Friz 2018: 33).

Ο δεύτερος λόγος που μας οδηγεί να ακολουθήσουμε την αντίστροφη πορεία από την ιστορία στη θεωρία είναι ότι εν πολλοίς η ραδιοφωνική τέχνη καθορίζεται από την ιστορία της. Δεν πρόκειται ασφαλώς εδώ για μια γραμμική αφήγηση μιας υποθετικής καλλιτεχνικής προόδου από τις απαρχές του ραδιοφώνου μέχρι τις μέρες μας. Η ιστορία

της ραδιοφωνικής τέχνης σχηματίζεται κι αυτή από στιγμιότυπα και ιδέες που έχουν επηρεάσει τους καλλιτέχνες, τα οποία πολλές φορές ανήκουν και στην ιστορία άλλων τεχνών ή εξωτερικά έχουν μικρή σχέση με το ραδιοφωνικό μέσο. Καθώς οι καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στο πεδίο της ραδιοφωνικής τέχνης συνήθως έχουν ως σημείο εκκίνησης άλλες τέχνες, όπως την ποίηση, τη μουσική, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη βιντεο-τέχνη ή τα εικαστικά, αντιλαμβανόμαστε την ποικιλομορφία των ιστορικών στιγμών που επιλέγονται, αλλά και περιμένουμε να συναντήσουμε μια κάποια ανομοιογένεια. Αυτή η πολλαπλότητα των αφηγήσεων κατά κάποιον τρόπο είναι κάτι που και οι ίδιοι οι «ιστοριογράφοι» επιδιώκουν (Kahn 1992a: 26, Weiss 1995: 3), και αυτό οφείλεται στην εγγενή ετερογένεια και ανοικτότητα του είδους που επιτρέπει σε μια πληθώρα πρακτικών να ενσωματωθούν στο σώμα της ραδιοφωνικής τέχνης (Weiss 1995: 2).

Ωστόσο, στο 1^{ο} Μέρος, εμείς θα ιχνηλατήσουμε τους βασικότερους σταθμούς, όπως αυτοί έχουν καταγραφεί στις διάφορες ιστορικές αναζητήσεις και με βασικό στόχο (α) την αναζήτηση των κοινών αισθητικών μοτίβων και προτύπων μέσω των οποίων θα πλησιάσουμε τον ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης, (β) την εστίαση σε εκείνα ακριβώς τα θεωρητικά-αισθητικά στοιχεία που αφορούν σε ένα βαθμό την αφηγηματική οργάνωση και θα πρέπει στη συνέχεια να «εξηγηθούν» από το σύστημα αφηγηματικής ανάλυσης (2^{ο} Μέρος), και (γ) τη συγκρότηση του κατάλληλου υπόβαθρου, ώστε να κατευθυνθούμε σε μια από ιστορικής πλευράς έγκυρη και χρήσιμη επιλογή έργων για ανάλυση στο Τμήμα 3Α του 3^{ου} Μέρους.

2.2 Πηγές

Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για αυτήν την ιστορικο-θεωρητική μελέτη είναι τριών ειδών. Πρώτα από όλα υπάρχουν τα ιστορικά και θεωρητικά κείμενα που συναντώνται σε διάφορες εκδόσεις. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι εκδόσεις για τη ραδιοφωνική τέχνη είναι σπάνιες, αλλά αξιοποιήθηκαν και σχετικές αναφορές από πηγές για την ηχητική τέχνη γενικότερα. Το δεύτερο είδος πηγών είναι τα κείμενα που αποτελούν δηλώσεις ή θέσεις των καλλιτεχνών στα πλαίσια παρουσίασης των έργων τους. Πολλές φορές αυτά τα κείμενα απηχούν κάποιες θεωρητικές απόψεις για τη φύση

της ραδιοφωνικής τέχνης, άλλοτε έμμεσα και άλλοτε στη βάση μιας πιο άμεσης προσπάθειας για θεωρητικοποίηση της ραδιοφωνικής τέχνης. Τα κείμενα αυτά συναντώνται κυρίως στο διαδίκτυο στα πλαίσια της τεκμηρίωσης διάφορων projects που έχουν πραγματοποιηθεί ή εξελίσσονται και παρότι δεν αποτελούν πάντα επιστημονικές πηγές, δεν στερούνται εγκυρότητας, αφού προέρχονται από τους ίδιους τους ραδιοφωνικούς καλλιτέχνες. Τέλος, υπάρχει μία τρίτη ομάδα πηγών, που αποτελείται από τα ίδια τα έργα, εφ' όσον αποκαλούνται ραδιοφωνική τέχνη. Η ανάλυση αυτών των έργων καθεαυτή μπορεί να δώσει σημαντικές πληροφορίες για το τι είναι η ραδιοφωνική τέχνη, και η εμφάνισή τους ως ραδιοφωνικά έργα εμπλουτίζει και συμπληρώνει τον κορμό της ιστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης. Καθώς βέβαια υπάρχουν πολλοί τρόποι να αναλυθεί ένα έργο, άρα και πολλά θεωρητικά συμπεράσματα, οι πηγές αυτές θα χρησιμοποιηθούν σε συνδυασμό με την πρώτη και δεύτερη ομάδα πηγών. Ούτως ή άλλως, η ενδελεχής ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης των έργων αποτελεί τον κύριο στόχο των επόμενων μερών (2^{ο} Μέρος και Τμήμα 3Α του 3^{ου} Μέρους).

Με μια πρώτη ματιά, όπως ήδη επισημάναμε, παρατηρούμε ότι τα επιστημονικά άρθρα που είναι διαθέσιμα δεν παρουσιάζουν μία συνεκτική ιστορική αφήγηση της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά μόνο στιγμές από αυτήν. Η επιλογή μάλιστα της οπτικής γωνίας συνδυάζεται και με τις σχετικές θεωρητικές θέσεις, δηλαδή τα ιστορικά παραδείγματα που επιλέγονται για ανάλυση προβάλλουν μια συγκεκριμένη διάσταση της ίδιας της ραδιοφωνικής τέχνης. Ενώ το Neues Hörspiel έχει μια σχετικά πλούσια γερμανόφωνη βιβλιογραφία (βλ. π.χ. Schöning (επιμ.) 1970· 1974, Döhl 1988, Maurach 1995, Schramm (επιμ.) 2019), τα άρθρα για τη ραδιοφωνική τέχνη ως ηχητική τέχνη έχουν ως αφετηρία τους την εποχή της καθιέρωσής της, σε διεθνείς συναντήσεις και εκδηλώσεις, ως αυτόνομης τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Τότε είναι που εμφανίζονται οι εμβληματικές μονογραφίες *Sound by Artists* (1990), *Wireless Imagination* (1992), *Radiotext(e)* (1993), *Radio Rethink* (1994), ενώ παράλληλα αρχίζουν να κυκλοφορούν μια σειρά από κείμενα στο διαδίκτυο, κυρίως μέσω της ιστοσελίδας του *Kunstradio*, της Αυστριακής Ραδιοφωνίας. Οι πηγές αυτές διαμορφώνουν την ιστορία και την προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης στη βάση των εξελίξεων της δεκαετίας του 1990, οργανώνοντας την αισθητική σκέψη κατά την έλευση των νέων ψηφιακών τεχνολογιών κατ' αναλογία με αυτή των φουτουριστών των αρχών του 20ού αιώνα. Από

την επόμενη δεκαετία, σημαντικά είναι επίσης το άρθρο της Kersten Glandien "Art on Air" (2000), οι συλλογικοί τόμοι *Radio Territories* (2007), *Re-inventing Radio* (2008) και πιο πρόσφατα η έκδοση του συλλογικού τόμου στα πλαίσια του ομώνυμου φεστιβάλ *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art* (2018) και μια σειρά από άρθρα στην ιστοσελίδα *Earlid*. Σε αυτές τις πηγές, είναι πλέον φανερή η προσπάθεια ιστορικής τεκμηρίωσης της τρέχουσας κατάστασης της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά παράλληλα και η διάνοιξη νέων κατευθύνσεων ως προς την ταυτότητά της, κάτι που τονίζει τελικά την πολυπλοκότητα και πολυσημία της έννοιας της ραδιοφωνικής τέχνης.

Ως εξαίρεση στη μονομέρεια της παρουσίασης της ιστορίας και θεωρίας της ραδιοφωνικής τέχνης μπορούμε να αναφέρουμε εδώ δύο άρθρα. Πρόκειται για το άρθρο της Kersten Glandien, "Art on Air" (2000), στο οποίο η συγγραφέας κάνει προσπάθεια να παρουσιαστούν όλες οι πλευρές και οι τάσεις της ραδιοφωνικής τέχνης επαρκώς. Όσον αφορά το δεύτερο, πρόκειται για το άρθρο της Sabine Breitsameter "From Transmission to Procession: Radio in the Age of Digital Networks" (2007), στο οποίο η συγγραφέας υποστηρίζει ότι κάποια αισθητικά πρότυπα της σύγχρονης διαδικτυακής και διαδραστικής ραδιοφωνικής τέχνης ενυπήρχαν ήδη από τα πρώτα της βήματα τη δεκαετία του 1920. Δεν θα επεκταθούμε άλλο εδώ, καθώς για τις διαφορετικές τάσεις και τις συνδέσεις τους θα μιλήσουμε αναλυτικά στο κεφάλαιο 7, αφού πρώτα θα έχουμε διερευνήσει την ιστορική πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης αξιοποιώντας όλες τις πηγές που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Για την καλύτερη εξέταση του διαθέσιμου υλικού, το 1^{ο} Μέρος έχει χωριστεί σε επί μέρους κεφάλαια βάσει των δεδομένων εκείνων που θα βοηθήσουν στην καλύτερη παρουσίαση του υλικού. Στο κεφάλαιο 3 εξετάζονται κυρίως οι προπολεμικές εξελίξεις, ως μία «προϊστορία» της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή η σύνδεσή της με την ηχητική πρωτοπορία και τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής. Στο κεφάλαιο 4 εξετάζεται ο βασικός κορμός της ραδιοφωνικής τέχνης μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990, έτσι όπως εμφανίζεται σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Ωστόσο, λόγω της σημασίας τους, μόνο η Γερμανία, η Αυστρία, ο Καναδάς και οι Η.Π.Α θα παρουσιαστούν σε ξεχωριστά υποκεφάλαια. Στο κεφάλαιο 5 εξετάζεται η νεότερη ραδιοφωνική τέχνη, δηλαδή από την ψηφιακή μετάβαση (περίπου 1995) και ύστερα. Το κεφάλαιο 6 αφιερώνεται στη διερεύνηση του θέματος της ραδιοφωνικής τέχνης στον Ελλαδικό χώρο

και τέλος το κεφάλαιο 7 ανακεφαλαιώνει όλα τα θέματα θεωρητικής και αισθητικής φύσεως.

Ωστόσο, πέρα από αυτές τις καθαρά μεθοδολογικές κατατμήσεις, εξετάζοντας το σώμα των ραδιοφωνικών έργων αμέσως παρατηρούμε δύο διαφορετικές τάσεις, δηλαδή δύο διαφορετικές φιλοσοφίες ως προς το τι είναι η ραδιοφωνική τέχνη. Η μία, αυτή της Ars Acustica είναι πλησιέστερη σε αυτό που θα λέγαμε «έργο» με τη στενή έννοια, δηλαδή μία «σύνθεση» ή μια «δημιουργία» ή ένα «ποίημα» ειδικά γραμμένο για ακρόαση από το ραδιόφωνο και έχει τις βάσεις της κυρίως στη μουσική, το θέατρο και την ποίηση. Η δεύτερη, που προβάλλεται μέσα από την αντίστοιχη βιβλιογραφία ως αντίθετη της πρώτης, δίνει μεγαλύτερη σημασία στο σχεδιασμό, στη διασύνδεση κόμβων και στη γενικότερη λειτουργία ενός επικοινωνιακού συστήματος. Με άλλα λόγια δίνει μεγαλύτερη έμφαση στο πλαίσιο και όχι τόσο στο περιεχόμενο της επικοινωνίας. Οι βάσεις αυτής της τάσης ανιχνεύονται στις τέχνες των μέσων (media arts), δηλαδή στη βιντεο-τέχνη, στις εγκαταστάσεις, στη mail-art και στην net-art, υπάρχει δηλαδή επιρροή και από τις εικαστικές τέχνες.

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

Η διατήρηση αυτού του διαχωρισμού των δύο τάσεων στη συνέχεια του 1ου Μέρους δεν είναι ωστόσο χωρίς χρησιμότητα. Πρώτον, υπάρχει και τονίζεται σε πολλές από τις ιστορικοθεωρητικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν. Δεύτερον, ο διαχωρισμός αυτός βασίζεται στη διαφορά του «βασικού αντικειμένου» της κάθε τάσης, που είναι το

περιεχόμενο για την πρώτη και το πλαίσιο μετάδοσης-ακρόασης για τη δεύτερη. Τέλος, αυτό το «βασικό αντικείμενο» σχετίζεται σε ένα βαθμό και με την εφαρμογή του συστήματος που προτείνεται στην παρούσα διατριβή. Όπως θα φανεί στα επόμενα μέρη, το περιεχόμενο θα συνδεθεί κυρίως με την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου (2^{ο} και 3^{ο} Μέρος, Τμήμα 3Α), ενώ το πλαίσιο μετάδοσης-ακρόασης με το ευρύτερο ιεραρχικό επίπεδο της ροής προγράμματος (3^{ο} Μέρος, Τμήμα 3Β).

Κεφάλαιο 3
Ραδιοφωνική Τέχνη και Προπολεμική Πρωτοπορία

3.1 Εισαγωγικά

Η ραδιοφωνική τέχνη σε μια μεγάλη μερίδα πηγών παρουσιάζεται ως μια υποκατηγορία της ηχητικής τέχνης. Με τον όρο ηχητική τέχνη εδώ νοείται μια γενική κατηγορία που περιλαμβάνει τις ηχητικές εγκαταστάσεις και την ηλεκτροακουστική μουσική.[2] 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 ηχογράφηση εξωτερικών χώρων (field recording), οι "αλλοιώσεις ηλεκτρονικών διατάξεων" (circuit bending), ο ηχητικός σχεδιασμός (sound design), τα διαδραστικά ηχητικά παιχνίδια (interactive sonic games), η "συγκεκριμένη" ποίηση (concrete poetry), η εννοιολογική τέχνη (conceptual art) καθώς επίσης δημιουργικοί πειραματισμοί με μέσα της ακρόασης και του ήχου μπορεί τεχνικά να είναι ηχητική τέχνη. Το ίδιο μπορεί να θεωρηθεί η πειραματική ηλεκτρονική μουσική (experimental electronic music), η ατμοσφαιρική μουσική (ambient music), η μουσική θορύβων (noise music) και η μουσική που βασίζεται σε κολάζ (collage-based music). Μερικοί αμφιβάλλουν για τη χρησιμότητα του όρου «ηχητική τέχνη» ως γενικό όρο για τις πειραματικές καλλιτεχνικές αναζητήσεις και θεωρούν ότι θα ήταν πιο κατάλληλες ονομασίες με μεγαλύτερη ακρίβεια. Ωστόσο, το ευρύτερο περιεχόμενο του όρου «ηχητική τέχνη» οφείλεται στο γεγονός ότι πολλοί

[2] 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.

> καλλιτέχνες ήχου έχουν ορισμένους κοινούς αισθητικούς προβληματισμούς. (Wong)

Η τοποθέτηση της ραδιοφωνικής τέχνης σε αυτό το πλαίσιο γίνεται ταυτόχρονα και σε ιστορικό και σε θεωρητικό επίπεδο και γίνεται φανερή από το γεγονός ότι βασικές πηγές για τη ραδιοφωνική τέχνη περιλαμβάνονται σε εκδόσεις για την ηχητική τέχνη.[3] Όσον αφορά το ιστορικό επίπεδο, πολλά κομμάτια της πρώιμης ιστορίας της ηχητικής τέχνης έχουν προσδεθεί στον ιστορικό κορμό της ραδιοφωνικής τέχνης με την έννοια της προϊστορίας, δηλαδή των καλλιτεχνικών εξελίξεων εκείνων που αν και εμφανίστηκαν πριν τους πρώτους ραδιοφωνικούς σταθμούς περιέχουν θέματα που απασχολούν τη ραδιοφωνική τέχνη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το βιβλίο *Phantasmic Radio* του Allen Weiss (1995). Στην εισαγωγή ο συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά:

> Αυτή η μελέτη δεν εμφανίζεται ως μια ιστορία του πειραματικού ραδιοφώνου, αλλά μάλλον ως μία ημιτελής αποκάλυψη ορισμένων κρίσιμων προτύπων που θα μπορούσαν να αρθρώσουν μια τέτοια ιστορία. Ορισμένες δυνατότητες προτείνονται από μόνες τους, παρόλα αυτά για τους σκοπούς μας τρεις χρονολογίες είναι εμβληματικές: 1877, 1913, 1948. (Weiss 1995: 3)

3.2 Μια Προϊστορία: Η Εποχή του Αναπαραγόμενου Ήχου

Όπως γίνεται φανερό και στη συνέχεια της εισαγωγής του, ο Weiss (1995) επιχειρεί να συσχετίσει κάποια γεγονότα που προηγούνται της ραδιοφωνικής τέχνης με την τέχνη αυτή, με τη μορφή μιας προϊστορίας. Ο Weiss ακολουθεί στην ουσία μία γραμμή που έχει ήδη χαραχθεί στο *Wireless Imagination*. Συγκεκριμένα, τα γεγονότα στα οποία αναφέρεται ο Weiss είναι πρώτα από όλα η εφεύρεση του φωνόγραφου από τον Edison το 1877, και οι συνακόλουθες με αυτήν "τεχνο-φαντασίες" γύρω από το θέμα της ηχογράφησης και τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει. Τα θέματα αυτά

[3] Κάποιες από αυτές είναι οι εξής: Morris, Adalaide (επιμ.). (1997). *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Chapel Hill: University of North Carolina Press· Kahn, Douglas. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge Massachusetts: MIT Press· Weiss, Allen, S. (επιμ.). (2001). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge Massachusetts: MIT Press· *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 6/1:Radio, Sound and Film Culture. (1992). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.1/6.1.html>. Ανακτήθηκε: 22/4/2020.

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

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

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

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

Ωστόσο, τα πειράματα δεν ικανοποίησαν τον Vertov και έτσι στράφηκε στον κινηματογράφο, αλλά όπως θα δούμε και παρακάτω δεν 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 πειράματά του δεν τον

ικανοποίησαν. Η ιδέα του όπως παρουσιάζεται στα γραπτά του συνοψίζεται στα εξής σημεία:

1. Με τη σύσταση ενός αλφαβήτου 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 το δίσκο, συνεπώς δε θα εξαρτάται από την απόλυτη γνώση του ερμηνευτή. […]
4. […]
5. Τέλος πρέπει να μελετηθούν αυτοσχεδιασμοί πάνω στο δίσκο, των οποίων τα αποτελέσματα είναι θεωρητικώς απρόβλεπτα […]

(Moholy-Nagy 2004: 332-333, βλ. επίσης Kahn 1992a, Kahn 1999: 92-93)

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

Τα παραπάνω παραδείγματα αφορούν τη δημιουργική χρήση των δυνατοτήτων που προσέφερε ο φωνόγραφος, δυνατότητες οι οποίες αξιοποιήθηκαν στη συνέχεια, αλλά και παράλληλα (από τα τέλη της δεκαετίας του 1920), στη ραδιοφωνική τέχνη. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι πειραματισμοί αυτοί θεωρούνται πρόδρομοι τόσο της ηχητικής όσο και της ραδιοφωνικής τέχνης, δίνοντας το στίγμα της «ηχοκεντρικότητας» στη ραδιοφωνική τέχνη. Το στίγμα αυτό όπως θα δούμε παρακάτω βρίσκει την έκφρασή του σε έναν «ηχοκεντρικό»[4] ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης.

[4] 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,

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*) στο 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 την απόσταση και μια απουσία χωρική: η φωνή, παρ' ότι μπορεί να παράγεται αυτή τη στιγμή στο στούντιο του ραδιοφωνικού σταθμού, φτάνει στον ακροατή μόνη χωρίς το «σώμα» που την παρήγαγε και μεταδίδεται σε αποστάσεις πολύ μεγαλύτερες των φυσικών δυνατοτήτων του σώματος (Kahn 1992a: 20-21). Το ίδιο βεβαίως ισχύει για οποιονδήποτε ήχο σε σχέση με το υλικό σώμα που τον παρήγαγε. Ωστόσο, η χρονική διάσταση του φωνόγραφου υπάρχει και στο ραδιόφωνο όταν μεταδίδει προηχογραφημένο υλικό, άρα είναι πιο σωστό να ισχυριστούμε ότι ο φωνόγραφος έχει κυρίως τη χρονική, ενώ το ραδιόφωνο έχει *και* την χωρική διάσταση. Η «σφυρηλάτηση του χρόνου» που προσέφερε η δυνατότητα της ηχογράφησης από το 1877 και μετά, με άλλα λόγια όλες οι δυνατότητες για επανάληψη, αντιστροφή και αναδιάταξη μιας ηχογράφησης, αλλά και γενικότερα η «προβολή-μετάδοση» στο χρόνο μιας αυτούσιας, μη επεξεργασμένης ηχογράφησης είναι θέματα τα οποία επηρεάζουν τις δυνατότητες για αφηγηματική οργάνωση του ραδιοφωνικού έργου και επομένως και την ανάλυση που θα γίνει στα επόμενα μέρη.

3.3 Το Ξύπνημα των Θορύβων

Εκτός από τον φωνόγραφο, ο Weiss (1995) αναφέρεται και στο επίσης εμβληματικό 1913 από το οποίο επιλέγεται το έργο του Marcel Duchamp και το μανιφέστο του Luigi Russolo "L' Arte dei Rumori", θέματα που επίσης αποτελούν άρθρα του *Wireless Imagination*, μαζί με το Νταντά, τον πρώιμο Σουρρεαλισμό και την ηχητική

αλλά και συνολικά στο κεφάλαιο 7, υπάρχουν καλλιτέχνες και έργα που δίνουν προτεραιότητα στο στοιχείο της μετάδοσης παρά του ήχου, επομένως δεν μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε ως ηχοκεντρικά.

ποίηση των Ρώσων Φουτουριστών. Η ένταξη των κινημάτων αυτών δεν είναι απλά ένα εύρημα των μεταγενέστερων ιστορικών. Οι ιδέες που διαμορφώθηκαν μέσα σε αυτά τα κινήματα όσον αφορά την τέχνη και τον ήχο ειδικότερα έχουν πραγματικά επηρεάσει τους καλλιτέχνες μεταπολεμικά μέσα από μια διαδικασία ανακάλυψής τους εκ νέου. Τα παραδείγματα αυτά κινούνται γύρω από δύο βασικούς άξονες. Ο ένας είναι αυτός της χρήσης του θορύβου στη μουσική και κατ' επέκταση αυτόνομα, και ο άλλος αφορά την αποδόμηση της γλώσσας και την ηχητική ποίηση. Εδώ θα αναλύσουμε τα παραδείγματα που εντάσσονται στον πρώτο άξονα. Ο δεύτερος άξονας θα μας απασχολήσει παρακάτω στο υποκεφάλαιο 3.4.

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

> Κάθε εκδήλωση της ζωής συνοδεύεται από θόρυβο. Συνεπώς ο θόρυβος είναι οικείος στο αυτί μας και έχει τη δύναμη να ανακαλεί στιγμιαία στη μνήμη την ίδια τη ζωή. Ο ήχος, αποξενωμένος από τη ζωή, πάντα μουσικός, ένα περιστασιακό και όχι απαραίτητο στοιχείο, έχει γίνει για το αυτί μας ό,τι είναι για το μάτι μας μια πολύ οικεία θέα(ση). Αντιθέτως, ο θόρυβος φθάνοντας συγκεχυμένος και ακανόνιστος από την ακανόνιστη σύγχυση της ζωής, δεν μας αποκαλύπτεται ποτέ πλήρως και πάντα επιφυλάσσει αμέτρητες εκπλήξεις. Είμαστε σίγουροι, λοιπόν, ότι επιλέγοντας, συντονίζοντας, και ελέγχοντας όλους

> τους θορύβους, θα εμπλουτίσουμε το ανθρώπινο είδος με μια νέα και ανυποψίαστη ευχαρίστηση των αισθήσεων. (Russolo 2004[1913]: 13)

Κατ' επέκταση, τοποθετούνται στην προϊστορία της ραδιοφωνικής τέχνης μία σειρά έργων που βασίζονται στον θόρυβο, όπως για παράδειγμα τα έργα του Russolo με τα Intonarumori του, η *Συμφωνία των Σειρήνων* του Arseni Avraamov, το soundtrack της ταινίας *Ενθουσιασμός: Η Συμφωνία του Donbass* του Dziga Vertov και τα προπολεμικά έργα του John Cage. Αν και στη βιβλιογραφία η σύνδεση με τη ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι πάντα σαφής, είναι ξεκάθαρο ότι η ραδιοφωνική τέχνη μοιράζεται με τα παραπάνω παραδείγματα, ως δείγματα πρώιμης ηχητικής τέχνης, το ζήτημα της δημιουργικής χρήσης του θορύβου σε επίπεδο αισθητικής (Milutis 2001: 57).[5]

Υπάρχουν βέβαια και κάποια επιπλέον θέματα που συνδέουν αυτά τα έργα με τη ραδιοφωνική τέχνη. Όσον αφορά το έργο του Avraamov,[6] αυτό αποτελεί ένα είδος ηχητικής γλυπτικής στον ανοιχτό χώρο που μπορεί να συσχετιστεί με την ηχητική γλυπτική του πολύ εκτενέστερου ραδιοφωνικού χώρου. Είναι το είδος της «γλυπτικής» που θα συναντήσουμε και στις ιδέες του Edgar Varèse και συγκεκριμένα στο απραγματοποίητο έργο του *Espace*, και το γεγονός αυτό δεν πρέπει να μας εκπλήσσει δεδομένων των γενικότερων ιδεών του Varèse για την αναζήτηση νέων ηχητικών οριζόντων.

Το έργο του Vertov 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

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

[6] Οι οδηγίες για την εκτέλεση του έργου υπάρχουν στο σχετικό άρθρο της ανθολογίας *Wireless Imagination* (Avraamov 1992[1923]: 250-252). Επίσης έχει κυκλοφορήσει μια αναδημιουργία του έργου (Various. (2008). *Baku: Symphony of Sirens. (Sound Experiments in the Russian Avant-Garde)*. ReR Megacorp.). Δες επίσης στο Smirnov 2013: 148-152.

> 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 Donbass
> 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 Vertov χρησιμοποιεί τεχνικές όπως αυτές που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο (βλ. σελ.15) 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).

Τέλος, 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.

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

αφετηρίας την ηχητική τέχνη, τον πειραματικό κινηματογράφο, το θέατρο και την ηχητική ποίηση – όπως θα φανεί στις παρακάτω ενότητες – και δεν προκύπτουν *ex nihilo*.

Επιπροσθέτως, τα παραπάνω παραδείγματα πλαισιώνουν τις 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).[7] Εδώ θα δούμε δύο απόψεις, την τοποθέτηση του Kahn σε σχέση με τα πρώιμα ηχητικά πειράματα που προαναφέρθηκαν, και τον ορισμό του Zurbrugg, που με αφετηρία την ηχητική τέχνη στην Αυστραλία κάνει την απαραίτητη σύνδεση ραδιοφωνικής και σύγχρονης ηχητικής τέχνης.

Ο Kahn αναφέρει:

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

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

Ο Zurbrugg, σε μια πιο «συγχρονική» και συστηματική παρά ιστορική-χρονολογική θεώρηση, ορίζει τη ραδιοφωνική τέχνη στο πλαίσιο της ηχητικής και

[7] Ο συσχετισμός ραδιοφωνικής τέχνης με την ηχητική ποίηση θα γίνει στο υποκεφάλαιο 3.4.

αντίστροφα. Συγκεκριμένα διακρίνει τρεις βασικές κατηγορίες «ηχητικής» δημιουργικότητας.

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

Ο παραπάνω ορισμός τοποθετεί λοιπόν τη ραδιοφωνική τέχνη μέσα στην ηχητική τέχνη και τις τέχνες των μέσων (media arts) όχι πλέον ιστορικά, αλλά ως προς τα υλικά και μέσα που χρησιμοποιούνται. Επιπλέον η ηχητική τέχνη ορίζεται με βάση τη ραδιοφωνική τέχνη και όχι η ραδιοφωνική με βάση την ηχητική. Κατά κάποιον τρόπο ενυπάρχει το ζήτημα της εξέλιξης των τεχνολογικών μέσων, επομένως και η ηχητική τέχνη ως προϊστορία της ραδιοφωνικής, ενώ όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 5 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 διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*: την ανθρώπινη φωνή, τη μουσική και την ειδική ηχητική επένδυση.[8] Συνεπώς, οι εξελίξεις που ξεκινούν από τον Russolo είναι και αυτές που οδήγησαν στην καλλιτεχνική χρήση της μίας εκ των τριών διαστάσεων, αυτή της ειδικής ηχητικής επένδυσης.

[8] Για την έννοια της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* θα μιλήσουμε αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 9.2. (βλ. σελ.134)

3.4 Η Απελευθέρωση της Γλώσσας-Ηχητική Ποίηση

Επιστρέφοντας στον Weiss (1995: 6), και στις τρεις εμβληματικές του ημερομηνίες, διαπιστώνουμε ότι ως τελευταία επιλέγει το 1948, τη χρονιά δηλαδή που ο Antonin Artaud συνέθεσε και ηχογράφησε, μέσω της φωνής και του σώματός του, το *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Πριν όμως οδηγηθούμε εκεί προηγήθηκαν μία σειρά γλωσσικών πειραματισμών από τους οποίους θα αναφέρουμε μόνο τους πιο χαρακτηριστικούς.

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

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» (Gordon 1992: 211). Στα πλαίσια του κινήματος αναπτύχθηκε η θεωρία του zaum,

> μια εφεύρεση του ποιητή Kruchenykh, […] που περιλάμβανε τις ιδιωτικές γλώσσες των σχιζοφρενών, τα λαϊκά ξόρκια, τη βρεφική ομιλία, τη γλωσσολαλία, [9] τον τυχαίο ονοματοποιητικό στίχο, και Φουτουριστικούς νεολογισμούς. Ονομάζεται zaum από το πρόθεμα «za», (πέρα) και τη ρίζα «um» (μυαλό), […] πηγάζει από τη φυσική αποσύνδεση της σκέψης από το λόγο στον εξαιρετικά φορτισμένο εγκέφαλο. Από τη στιγμή που βρίσκεται σε μια πραγματική κατάσταση έμπνευσης, ο πρωτόγονος άνθρωπος (ο κλινικά παράφρων ή ο ποιητής) πρέπει να εκφράσει τα συναισθήματά του με καινοφανείς δηλώσεις και ρυθμούς, μακριά από την καθημερινή «παγωμένη» γλώσσα με τα

[9] 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).

> 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.

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

Τα ταυτόχρονα ποιήματα, περιλάμβαναν στρατηγικές αυτοσχεδιασμού και ταυτόχρονης εκτέλεσης ομιλίας, και άλλων *φωνήσεων*[10] (βήχας, σφύριγμα, τραγούδι κλπ). Λόγω αυτής τους της στρατηγικής μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν και ως θέατρο, ποίηση ή μουσική ή ουσιαστικά αυτό που μεταγενέστερα θα ονομάζαμε *παράσταση* (*performance*). (McCaffery 1997: 152-153). Μέσω αυτών των τεχνικών διαπιστώνουμε μία παραπέρα απελευθέρωση της γλώσσας προς όλες τις δυνατές *φωνήσεις*, κάτι που όπως θα δούμε συναντάται στη μεταπολεμική ηχητική ποίηση και κατ' επέκταση και στη ραδιοφωνική τέχνη. Επιπλέον, η ανάμιξη στοιχείων από διάφορες τέχνες σε μία μοναδική επιτέλεση είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της ραδιοφωνικής τέχνης, και των αφηγηματικών της στρατηγικών. Αυτός είναι και ο λόγος που ο ντανταϊσμός, ως πρόγονος της εννοιολογικής τέχνης και των «intermedia» έχει διαμορφώσει σε μεγάλο βαθμό την αισθητική του εικαστικού πλαισίου παρουσίασης της ραδιοφωνικής τέχνης (βλ. *Kunstradio*, Art's Birthday).

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

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

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

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

3.5 Ραδιοφωνικές 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 πρώιμης ραδιοφωνικής πρωτοπορίας που τελικά δεν μπόρεσε να παγιωθεί και να διαμορφώσει τη δική της ταυτότητα. Παράλληλα με αυτά τα παραδείγματα συναντάμε και τα πρώτα υλοποιημένα έργα ραδιοφωνικής τέχνης, αυτά όμως θα μας απασχολήσουν στο κεφάλαιο 4.

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,[11] 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.

[11] http://www.mediaartnet.org/source-text/22/, Ανακτήθηκε 14/6/2020

3.5.1 Khlebnikov: Το Ραδιόφωνο του Μέλλοντος

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

> Το Ραδιόφωνο του μέλλοντος – το βασικό δέντρο της συνείδησης – θα χαρίσει τη γνώση αμέτρητων έργων και θα ενώσει όλο το ανθρώπινο γένος. Γύρω από τον κεντρικό σταθμό του Ραδιοφώνου, αυτό το σιδερένιο κάστρο, όπου νέφη από σύρματα ξεχύνονται σαν 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 λάμψεων-πουλιών, το πνεύμα θα κυριαρχήσει πάνω στη βία, η καλή συμβουλή πάνω στον εκφοβισμό. Τα έργα του καλλιτέχνη της πένας 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, το συγκεκριμένο κείμενο εμπνέει τους

ραδιοκαλλιτέχνες, ακριβώς επειδή και οι ίδιοι προωθούν εναλλακτικές ραδιοφωνικές μορφές και προσπαθούν να υπερβούν τον εμπορικό και ειδησεογραφικό χαρακτήρα του ραδιοφώνου. Επίσης, στη σημερινή ψηφιακή εποχή της σύγκλισης των τεχνολογιών εικόνας, ήχου και κειμένου, με τη χρήση του διαδικτύου να καλύπτει ένα μεγάλο κομμάτι της ραδιοφωνικής τέχνης, η συναισθησία του Khlebnikov παρουσιάζεται έντονα επίκαιρη. Εξάλλου οι καλλιτέχνες δεν έχουν πάψει να επιζητούν την αξιοποίηση των νεότερων τεχνολογιών, όπως της τεχνολογίας εικονικής πραγματικότητας.

3.5.2 Vertov: Η Μετάδοση της Πραγματικότητας

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

> Θα συνεχίσουμε την κινητοποίηση μέσω των γεγονότων όχι μόνο στο οπτικό πεδίο, αλλά επίσης και στο ακουστικό. Ποια είναι η ακουστική σύνδεση της γραμμής του μετώπου του παγκόσμιου προλεταριάτου; Αν οι θεατές αντιλαμβάνονται οπτικά τις δραστηριότητες της ζωής μέσα από την κάμερα, τότε είναι δυνατή και η ηχογράφηση ακουστικών γεγονότων επίσης. Γνωρίζουμε ένα τέτοιο μέσο ηχογράφησης – το γραμμόφωνο. Αλλά υπάρχουν επίσης και διαφορετικές, τελειότερες συσκευές· αντλούν κάθε θρόισμα, κάθε ψίθυρο, το μουρμούρισμα του καταρράκτη, τη διάλεξη ενός ομιλητή κ.ο.κ. Αυτές οι ηχογραφήσεις μπορούν ανάλογα με την οργάνωσή τους – το μοντάζ – να μεταδοθούν με ευκολία μέσω του ραδιοφώνου ως «Radiopravda» (Ραδιο-Αλήθεια) […] Η «ραδιο-εφημερίδα» χωρίς χαρτί και απόσταση (Λένιν) – αυτός είναι ο θεμελιώδης προσδιορισμός του ραδιοφώνου, και όχι η μετάδοση της «Κάρμεν», του «Ριγκολέτο», ρομάντζων και άλλων τέτοιων, με τα οποία ξεκίνησε τις εργασίες της η ραδιοφωνία μας. Παρόλα αυτά δεν είναι πολύ αργά· πρέπει να προστατέψουμε το ραδιόφωνό μας από το να ενδώσει στην «καλλιτεχνική ραδιομετάδοση». Θέτουμε την «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 προλετάριων όλου του κόσμου να οργανωθούν, να δουν και να ακούσουν όλο τον κόσμο, να δουν και να ακούσουν ο ένας τον άλλον, να καταλάβουν. (Vertov 1925)

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

3.5.3 Brecht: Αμφίδρομο Ραδιόφωνο

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

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

Η ουτοπική για την εποχή της πρόταση του Brecht τοποθετείται στην ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης γιατί θεωρείται προάγγελος της νεότερης διαδραστικής ραδιοφωνικής τέχνης. Οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν τη διάδραση στα έργα τους

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

3.5.4 Varèse: Η Απεραντοποίηση του Χώρου

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

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

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

Αν και το συγκεκριμένο έργο δεν υλοποιήθηκε από τον Varèse, προσφέρει ένα πρότυπο το οποίο αντικατοπτρίζει την αισθητική των τηλεπικοινωνιακών ραδιοφωνικών projects που συναντάμε από τις αρχές της δεκαετίας του ’90. Δικτύωση ραδιοφωνικών σταθμών, ηχητικά γεγονότα που μεταδίδονται από πολλά σημεία σε όλον τον κόσμο, διασταυρώνονται και αναμιγνύονται σε ένα παγκόσμιο συλλογικό έργο τέχνης.[12]

3.5.5 La Radia: Ένας Καθαρός Οργανισμός Ραδιοφωνικών Αισθήσεων

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

[12] Δες για παράδειγμα το *Horizontal Radio* (1995) στο http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html, καθώς επίσης και το project *Reveil*, που διοργανώνεται ετησίως από το Soundcamp, http://soundtent.org/reveil/index.html#/

αναφέρεται στο Grundmann 1994: 131). Μας απομακρύνει λοιπόν από μια καθαρά ηχοκεντρική θεώρηση της ραδιοφωνικής τέχνης.

Το μανιφέστο είναι χωρισμένο σε 4 ενότητες. Στην εισαγωγική ενότητα διατυπώνονται κάποιες γενικές θέσεις του 2ου Φουτουριστικού Συνεδρίου σχετικά με τις υπερβάσεις και τα επιτεύγματα του Φουτουρισμού. Στη συνέχεια δίνεται ο ορισμός της *radia* και ασκείται κριτική στην καθιερωμένη ραδιοφωνική πρακτική.[13]

> […] 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)[14]

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

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

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

[14] 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.

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

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

Στην τελευταία ενότητα έχουμε μια προγραμματική περιγραφή της ραδιοφωνικής τέχνης που αν και σε πολλά σημεία ήταν τεχνολογικά ανέφικτη, είναι αρκετά προφητική. Η πορεία της ραδιοφωνικής τέχνης μεταπολεμικά εν πολλοίς συμφωνεί και καλύπτεται από τις διατυπώσεις αυτές, γι' αυτό εξάλλου το μανιφέστο αργότερα εντάχθηκε στο 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 Copa 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 πρωτεύουσας σημασίας για την παρούσα διατριβή, καθώς σχετίζεται με το θέμα της αφηγηματικής οργάνωσης. Επιπλέον, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο Marinetti δεν είναι ο μόνος που επιχειρεί κάτι τέτοιο και η περαιτέρω ανάλυση στα επόμενα κεφάλαια θα δείξει ότι η θεωρητική του σκέψη, όπως αποτυπώνεται στο *La Radia*, συνέχισε να έχει επίδραση παρά τα ανεκπλήρωτα σχέδια των 5 συνθέσεων.

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

Ο Kahn, όπως αναφέρει στην αρχή του άρθρου του, «επικεντρώνεται στην πιο αραιοκατοικημένη επικράτεια της ραδιοφωνικότητας όπως εκδηλώνεται στις ιδέες ή τη λογοτεχνία ή σε έργα που δεν υλοποιήθηκαν ποτέ». Έτσι το υλικό το οποίο παρουσιάζει «δεν είναι παρά μια εισαγωγική παράθεση χώρων που σχετίζονται με τη ραδιοφωνία στην 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 διαφωτίσει 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 Mykhailo Semenko *Kablepoema za okean* (1920-21) και το αφήγημα του Guillaume Apollinaire *Le Roi-Lune* (1916). Αυτές οι αναφορές στη ραδιοφωνία από φουτουριστές και σουρεαλιστές στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα παρουσιάζονται από τον Kahn ως επίκαιρες καθώς παραλληλίζονται με ανάλογες ουτοπίες που αρθρώνονταν στις αρχές της δεκαετίας του ’90 σε σχέση με τις καλλιτεχνικές δυνατότητες των νέων τεχνολογιών (Kahn 1994: 95). Η τάση αυτή είναι ζωντανή μέχρι σήμερα, καθώς η ραδιοφωνική τέχνη διευρύνεται και προσδοκά τη διείσδυση και χρήση των εκάστοτε τεχνολογιών αιχμής που αφορούν τις τηλεπικοινωνίες, χωρίς οι προσδοκίες αυτές να περιορίζονται μόνο στο περιεχόμενο της τέχνης, αλλά αποκτώντας και ποικίλες κοινωνικο-πολιτικές προεκτάσεις (Jensen 2007).

Ο Lander συνδέει την πρώιμη «ουτοπικο-κεντρική» πρωτοπορία με την εποχή που γράφτηκε το άρθρο λέγοντας πως «φαίνεται ότι υπάρχει μία ξεκάθαρη σχέση μεταξύ πρώιμων εξερευνήσεων και πιο πρόσφατων θεωρητικών μελετών» (Lander 1994: 11). Στη συνέχεια παρουσιάζει τα τρία βασικά κείμενα των Khlebnikov, Marinetti & Masnata και Brecht, τοποθετώντας τα στο ιστορικό του περίγραμμα της ραδιοφωνικής τέχνης και συνδέοντάς τα με τις μεταπολεμικές εξελίξεις. Εστιάζει στο γεγονός ότι και τα τρία κείμενα προτείνουν μια διαφορετική, εναλλακτική λειτουργία του ραδιοφωνικού μέσου, αντίθετη με αυτή που περιγράφεται στη συμβατική ραδιοφωνική ιστορία (ibid.: 14-15). Ο Lander μέσα από αυτή τη διαδικασία αποτυπώνει το γεγονός ότι η σύγχρονη ραδιοφωνική τέχνη βασίζεται ακριβώς στην αμφισβήτηση των καθιερωμένων συμβάσεων και λειτουργιών του ραδιοφώνου, γι’ αυτό και κείμενα σαν αυτά των ουτοπιών μπορούν να αποτελέσουν τη βάση της θεωρίας της, η οποία αρχίζει να διαμορφώνεται ουσιαστικά την εποχή που γράφτηκαν τα τέσσερα θεωρητικά άρθρα που εξετάζουμε εδώ.

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

> οι Φουτουριστές ήταν ικανοί να αναπτύξουν στα γραπτά τους, όπως το *La Radia*, την εικόνα και την ιδέα μιας τέχνης που οι ίδιοι δεν μπορούσαν να κάνουν πράξη. Ακόμα και τώρα – που οι τεχνολογίες που είχαν προβλεφθεί είναι παντού γύρω μας – ό,τιδήποτε που να μοιάζει στην ιδέα της τέχνης που διαμορφώθηκε στο μανιφέστο των Marinetti/Masnata έχει, στην καλύτερη περίπτωση, μόνο μερικώς υλοποιηθεί και μόνο από μια μικρή ομάδα ανθρώπων […]
>
> (Grundmann 1994: 130)

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

> [σ]ε παρτιτούρες όπως αυτή [των *Cinque Sintesi*], ο Marinetti υπογραμμίζει τον χαρακτήρα των ήχων και/ή του ηχογραφημένου υλικού, μια στρατηγική που συνεχίζει […] να παίζει σημαντικό ρόλο στην τέχνη των μέσων, ειδικά τώρα με την έλευση του ψηφιακού εξοπλισμού […] (Grundmann 1994: 131)

Και τελικά καταλήγει:

> Η σύγχρονη ραδιοφωνική τέχνη αυτοπροσδιορίζεται μέσα από τα ζητήματα που εγείρονται από τα φουτουριστικά μανιφέστα. Η ανάπτυξη μιας ηχητικής γλώσσας, νέων αφηγηματικών τεχνικών συνεχίζεται, αλλά τέτοιες προσεγγίσεις βασίζονται σε μια παράδοση που εγκαθιδρύθηκε πριν την ψηφιακή επανάσταση.
>
> (Grundmann 1994: 132)

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

Καθώς παρατηρούμε, η ραδιοφωνική τέχνη ενσωματώνει στην ιστορία της αυτές τις ουτοπίες με δύο βασικούς τρόπους. Πρώτον, ως προδρόμους μεταγενέστερων εξελίξεων, καθώς σε κάποιες από τις ουτοπίες αυτές βρίσκονται ιδέες που προσπάθησαν να γίνουν πράξη στη μεταπολεμική πρωτοπορία, όπως για παράδειγμα η απόπειρα ενός

συμμετοχικού ραδιοφώνου όπως το οραματίστηκε ο Brecht. Δεύτερον, ως φορείς επίκαιρων ιδεών για το μέλλον της ραδιοφωνικής τέχνης, καθώς οι ουτοπίες παίρνουν νέα μορφή όχι πια σε σχέση με την κλασική μορφή ραδιοφωνίας, αλλά σε σχέση με τις νεότερες τεχνολογικές εξελίξεις, όπως η ψηφιακή τεχνολογία.

Από καθαρά θεωρητική άποψη βλέπουμε πως οι προπολεμικές ουτοπίες σχετίζονται κυρίως με ορισμούς της ραδιοφωνικής τέχνης διαφορετικούς από τους καθαρά «ηχοκεντρικούς», δηλαδή τους ορισμούς εκείνους που δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στις ηχητικές ιδιότητες του ραδιοφωνικού μέσου (βλ. 3.3). Οι ορισμοί που σχετίζονται με τις ουτοπίες είδαμε ότι αναφέρονται περισσότερο στα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά του ραδιοφώνου. Πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι θα παρουσιαστούν αναλυτικότερα και σε επόμενα κεφάλαια σε σχέση με τα έργα που τις συνοδεύουν. Εδώ αναφέρθηκαν εν τάχει και καθαρά σε σχέση με τις ουτοπίες, οι οποίες ενσωματώθηκαν στον ιστορικό κορμό με τους τρόπους που προαναφέρθηκαν. Γίνεται επομένως σαφής για μία ακόμη φορά ο στενός εναγκαλισμός θεωρίας και ιστορίας στη βιβλιογραφία της ραδιοφωνικής τέχνης.

Κεφάλαιο 4
Η Ραδιοφωνική Τέχνη ως Αυτόνομη Τέχνη

4.1 Εισαγωγικά

Οι ιδέες και οι εξελίξεις που παρουσιάστηκαν ως εδώ δεν κατάφεραν στην προπολεμική περίοδο να καθιερώσουν μια παράδοση της ραδιοφωνικής τέχνης, ούτε να την καθιερώσουν ως αυτόνομο είδος στα πλαίσια 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 στην ψυχροπολεμική εποχή, 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 (Schaeffer) και της ηχητικής τέχνης, όσο και της ηχητικής ποίησης (Henri Chopin). Η απελευθέρωση των θορύβων έγινε εφικτή σε όλα τα επίπεδα και μέσω πολλών τεχνικών (Cage, Schaeffer, Stokhausen), και η απελευθέρωση της γλώσσας προχώρησε από το φώνημα (lettrism, Isou), στα *cri-rhythmes* (Dufrêne) στη φωνή ως *ηχητικό αντικείμενο* των *audio poèmes* (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).

Παρακάτω, θα αναφερθούμε διαδοχικά στα πιο σημαντικά κέντρα παραγωγής ραδιοφωνικής τέχνης μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1990. Πρόκειται για τη Γερμανία, τον Καναδά, τις Η.Π.Α. και την Αυστρία. Στο τελευταίο υποκεφάλαιο θα γίνει μια συλλογική αναφορά στις υπόλοιπες χώρες και στη συμβολή τους στο ιστορικό και θεωρητικό οικοδόμημα της ραδιοφωνικής τέχνης.

4.2 Το Hörspiel

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 υποκεφάλαια, 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 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 στα πλαίσια της πρωτοπορίας φθάνει μέχρι σήμερα με την ονομασία Ars Acustica και έχει πλέον καταγραφεί ως κυρίαρχη τάση. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχει και μια προϊστορία, η οποία έχει πολλές αισθητικές συγγένειες με το πειραματικό Hörspiel, αλλά όχι και ιστορική συνέχεια. Πρόκειται για κάποιες πειραματικές προσπάθειες που έγιναν κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου στη Γερμανία, αλλά λόγω πολιτικών, τεχνολογικών και οικονομικών συνθηκών δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν μια παράδοση τέτοια ώστε να υπάρχει άμεση σύνδεση με τις μεταπολεμικές εξελίξεις (ibid.: 333). Αργότερα, όταν οι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί ανακάλυψαν αυτές τις πρώιμες προσπάθειες, είναι σαφές ότι εμπνεύστηκαν και από αυτές, ιδιαίτερα μάλιστα στην περίοδο σχηματοποίησης της βασικής θεωρίας και ιστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης, αλλά και μέχρι σήμερα.

Θα ακολουθηθεί παρακάτω η εξής πορεία. Το πειραματικό Hörspiel θα εξετασθεί χωριστά για κάθε περίοδο πριν και μετά τον πόλεμο, και σε κάθε μία από αυτές τις περιόδους θα αναζητηθούν τα κυριότερα παραδείγματα έργων και οι βασικότερες θεωρητικές προσεγγίσεις που τα συνοδεύουν. Ακολούθως θα γίνει μια μικρή σύγκριση

μεταξύ των δύο περιόδων στη βάση της αναζήτησης κοινών σημείων, ώστε να επιχειρηθεί ένας ακόμα ορισμός της ραδιοφωνικής τέχνης.

4.2.1 Το Προπολεμικό Πειραματικό Hörspiel

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. 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. Θα πρέπει λοιπόν να γίνει ένας διαχωρισμός και ως επαρκέστερος κρίνεται αυτός του Cory (1992). Σύμφωνα με τον Cory, υπάρχουν τρία είδη Hörspiel στη Γερμανία πριν από τον πόλεμο:

> Το πρώτο ήταν μια λογική διεύρυνση της σκηνής, το ραδιόφωνο γίνεται αντιληπτό σαν θέατρο για τυφλούς. Το δεύτερο οδηγούσε το ραδιοφωνικό «θέατρο» πέρα από το ανέβασμα έργων για τυφλούς και επιζητούσε την ανάπτυξη μιας ευφάνταστης λογοτεχνίας γραμμένης αποκλειστικά για το νέο μέσο. Το τρίτο εννοούσε κάτι ακόμα ευρύτερο: τη ραδιοφωνική τέχνη ως ακουστική τέχνη, μια ριζοσπαστική και βραχύβια ρήξη με τις λογοτεχνικές συμβάσεις […]
>
> (Cory 1992: 334)

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

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

Α. Ραδιοφωνικά Έργα

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, σελ.29).

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 Straβe (Ο Δρόμος)* και *Hamburger Hafen (Το Λιμάνι του Αμβούργου)*. Σύμφωνα με τον ίδιο, «ένα δωμάτιο μεγάλο ή μικρό, ένα θέατρο, μια αίθουσα συναυλιών, ένα στάδιο, το πόντιουμ ενός ομιλητή, μια τάξη, ένα εργοστάσιο, ένας δρόμος, ένα πλοίο, ένας ζωολογικός κήπος […] όλος ο κόσμος προσφέρεται σαν στούντιο» (Döhl 1988: 127, όπως αναφέρεται στο Cory 1992: 339). Δύο χρόνια αργότερα, ο Bodenstedt επέκτεινε το αστικό τοπίο σε ένα μεγαλύτερο ακουστικό πορτραίτο, το οποίο ονόμασε *Der Herr der Erde (Ο Άρχοντας του Κόσμου)* (Cory 1992: 339). Στο ίδιο μήκος κύματος ο Alfred Braun συνέθεσε το έργο *Der tönende Stein (Η Ηχούσα Λίθος)*, το οποίο ονόμασε χαρακτηριστικά «ακουστικό φιλμ». Γίνεται φανερή η προσπάθεια εφαρμογής των κινηματογραφικών τεχνικών στο ραδιόφωνο, δηλαδή ένα είδος ηχητικού κινηματογράφου. Η τάση αυτή έχει να κάνει με τις τεχνικές σύνθεσης, δηλαδή τη χρήση κινηματογραφικού φιλμ για την επεξεργασία του υλικού, και συνοδεύεται από αντίστοιχες θεωρητικές θέσεις. Ωστόσο, τα πρώιμα αυτά παραδείγματα δεν έχουν διασωθεί, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να μελετήσουμε επαρκώς την αισθητική τους.[15]

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: Symphonie einer Großstadt* (η

[15] Το *Zauberei auf dem Sender* δεν ηχογραφήθηκε, αλλά επιτελέσθηκε ζωντανά, όπως συνηθιζόταν με τα μέσα της εποχής. Το σενάριό 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)

οποία ήταν με εικόνα και χωρίς ήχο). Το γεγονός ότι το έργο έχει διασωθεί,[16] 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 ταραχώδη περίοδο (1933-1945) είχε βίαια κοπεί.

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

Συνεπώς, το *Weekend* έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά:

α) Οι ήχοι που χρησιμοποιεί είναι αναφορικοί, δηλαδή ο δημιουργός του έργου περιμένει από τον ακροατή να αναγνωρίσει τις πηγές τους και

β) Υπάρχει παρόλα αυτά μια μουσική αισθητική στη συνάρθρωση των ήχων αυτών κατά τη διάρκεια του μοντάζ. Έτσι παρατηρούμε ρυθμούς να παράγονται από τα μηχανήματα του εργοστασίου, ρυθμούς εναλλαγής και επαναφοράς του υλικού, ηχοχρωματικές συνδέσεις με καμπάνες, κουδούνια προβάτων και τσουγκρίσματα ποτηριών κλπ.

Επομένως, στο έργο αυτό υπάρχει κάποιου είδους εξιστόρηση (storytelling), η οποία όμως γίνεται μόνο με ήχους, χωρίς τη βοήθεια του λόγου. Ο ήχος αποκτά τη θέση του «ομιλητή», αποκτά τη λειτουργική θέση του λόγου. Επομένως, ο Ruttmann, από τη μία πλάθει μια «ιστορία» με αφήγηση, με επικοινωνιακό περιεχόμενο (τα συμβάντα ενός Σαββατοκύριακου), πλην όμως διαχειρίζεται το ραδιοφωνικό υλικό δημιουργικά μέσω της αποκλειστικής χρήσης ήχων και της απουσίας ομιλίας για τη μετάδοση του περιεχομένου. Τελικά και η ίδια η «ιστορία» ενώ έχει αρχή-μέση και τέλος, δεν έχει

[16] Μετά τον πόλεμο θεωρείτο ότι είχε χαθεί όπως και τα υπόλοιπα «ακουστικά φιλμ», αλλά έγινε η ανακάλυψή του το 1978.

ηθοποιούς, χαρακτήρες και δραματική εξέλιξη με την κλασική έννοια, αλλά «στιγμές» από ένα Σαββατοκύριακο. Το πρώιμο αυτό παράδειγμα ραδιοφωνικής τέχνης μας δείχνει ήδη κάποιες από τις εναλλακτικές δυνατότητες που υπάρχουν για αφηγηματική οργάνωση και νοηματοδότηση του ηχητικού περιεχομένου ενός ραδιοφωνικού έργου.

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 προϊδεάζει για την αισθητική του και συνδέει όλα τα έργα που έχουν αναφερθεί στη βάση της χρήσης των ήχων του κόσμου και στη δημιουργική χρήση της δυνατότητας του ραδιοφώνου να ταξιδεύει στο χρόνο και στο χώρο, αλλά και σε μια δημιουργική σύγχυση των ορίων τέχνης και ενημέρωσης (Cory 1992: 341-342).

Πριν προχωρήσουμε στο κομμάτι της θεωρίας, 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.29), 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).

Β. Ραδιοφωνικές Θεωρίες

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

Μια από τις πρώτες θεωρητικές διατυπώσεις είναι αυτή του Kurt Weill, ο οποίος μίλησε το 1926 για μια αξιοποίηση του ραδιοφώνου πέρα από την «αναπαραγωγή

παλαιότερων καλλιτεχνικών επιτευγμάτων». Σύμφωνα με τον Weill, «[η] καλλιτεχνική σημασία του ραδιοφώνου μπορεί να ειδωθεί μόνο στα πλαίσια της ανάπτυξης προς αυτό το ξεχωριστό είδος ραδιοφωνικής τέχνης, και με κανέναν τρόπο ως μια συνέχεια του επικρατούντος συναυλιακού συστήματος» (Weill 1993[1926]: 27). Ο Weill, ο οποίος ήταν ενήμερος για όλες τις εξελίξεις γύρω από τα καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής του, παραλλήλισε τις προσδοκίες του για καλλιτεχνική χρήση του μέσου με την αντίστοιχη αξιοποίηση του κινηματογραφικού μέσου στα πλαίσια του απόλυτου κινηματογράφου,[17] 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' ό,τι ισχυρίζεται ότι υπάρχουν οι προϋποθέσεις (Weill 1993[1926]: 27). Εγκαινιάζει ωστόσο ένα είδος αισθητικής θεωρίας για μια μελλοντική τέχνη, η οποία λόγω των συνθηκών δεν βρήκε τη συνέχειά της, ούτε

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

και καθιερώθηκε σε θεωρητικό επίπεδο μεταπολεμικά. Παρακάτω φαίνεται όμως η πρωτοπορία του Weill ακόμα και από την ορολογία που χρησιμοποιεί:

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

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

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

Ο Ruttmann επίσης διατύπωσε τις δικές του θεωρίες για τη ραδιοφωνική τέχνη στο άρθρο του «Neue Gestaltung von Tonfilm und Rundfunk: Programm einer photographischen Hörkunst» (Νέος Σχεδιασμός των Ακουστικών 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 (ν.255), όπως αναφέρεται στο Goergen 1994: 25)

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

> Κάθε τι ακουστό σε όλο τον κόσμο μετατρέπεται σε υλικό. Αυτό το άπειρο υλικό είναι τώρα μορφοποιήσιμο σε νέα αίσθηση σύμφωνα με τους νόμους του χρόνου και τα του χώρου. Γιατί όχι μόνο ο ρυθμός και οι δυναμικές θα υπηρετήσουν την συνθετική θέληση αυτής της νέας ακουστικής τέχνης, αλλά επίσης και ο χώρος με όλη την γκάμα ηχητικής ποικιλίας που εξαρτάται από αυτόν. Συνεπώς, ο δρόμος είναι ανοιχτός για μια τέλεια νέα ακουστική τέχνη – νέα ως προς τα μέσα της και ως προς το αποτέλεσμά 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,[18] ασχολείται με τα βασικά τεχνικά ζητήματα της ραδιοφωνικής πρακτικής, πάντοτε όμως σε ένα πλαίσιο αντίληψης του ραδιοφωνικού περιεχομένου από τον ακροατή. Για τον Arnheim, ο στόχος του ραδιοφώνου πρέπει να είναι η δημιουργία αισθητικά άρτιων εκπομπών, οι οποίες θα βασίζονται μόνο στον ήχο και θα απαιτούν από τον ακροατή μόνο ακουστική αντίληψη. Ουσιαστικά θέτει τις βάσεις για μια καθαρά ηχητική τέχνη του ραδιοφώνου, καθώς διαπιστώνει ότι οι θόρυβοι και ο λόγος «είναι πρώτα και κύρια ήχοι, και είναι αυτή η αισθητική ενότητα που κάνει δυνατή μια ηχητική τέχνη» (Arnheim 1936: 28).

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

> Τα πιο στοιχειώδη ηχητικά εφφέ, ωστόσο, δεν αποτελούνται από τη μετάδοση σε μας της σημασίας του προφορικού λόγου, ή των ήχων τους οποίους γνωρίζουμε στη ζωή μας. Τα «εκφραστικά χαρακτηριστικά» του ήχου μας επηρεάζουν με έναν πολύ πιο άμεσο τρόπο, κατανοητό χωρίς καμία εμπειρία μέσω της έντασης, του τονικού ύψους, του διαστήματος, του ρυθμού και της ρυθμικής αγωγής,

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

> ιδιοτήτων του ήχου που ελάχιστο έχουν να κάνουν με την αντικειμενική σημασία της λέξης ή του ήχου. (Arnheim 1936: 29)

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

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

4.2.2 Το Μεταπολεμικό Πειραματικό Hörspiel (neues Hörspiel)

Όπως αναφέραμε και στις εισαγωγικές παρατηρήσεις, ιδιαίτερα στις γερμανόφωνες χώρες μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το Hörspiel, λόγω και των ιδαίτερων 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).

Α. Τα Πρώτα Βήματα (1961-1970)

Παρ' ό,τι το neues Hörspiel (νέο Hörspiel) έχει θεατρογενή αφετηρία, αναπτύχθηκε σε ένα περιβάλλον, το οποίο περιλαμβάνει σημαντικές εξελίξεις τόσο στο πεδίο της ποίησης, όσο και της μουσικής. Όσον αφορά την ποίηση, η αποσύνθεση της γλώσσας, η οποία είχε ξεκινήσει πριν από τον πόλεμο, έφθασε στο επίπεδο του φωνήματος με την ομάδα των Lettristes (με ιδρυτές τους Isadore Isou και Maurice

Lemaître), και με τον François Dufrêne στον «υπερ-λετρισμό» των *cri-rhythmes*, οι οποίοι ξεπερνούν το καθιερωμένο φωνηματικό αλφάβητο μιας γλώσσας και περνούν στην επικράτεια της «υπο-φωνηματικής» (McCaffery 1997: 154). Τέλος, ο Henri Chopin με τη χρήση της μαγνητοταινίας άνοιξε ένα νέο κεφάλαιο και ένα πλήθος δυνατοτήτων για την επεξεργασία της φωνής με τα *audio poèmes* του (ibid.: 158).[19] Όσον αφορά τη 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 Stockhausen και Eimert, ενώ επίσης και ο John Cage ήταν πλέον ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της Αμερικανικής μουσικής και ηχητικής πρωτοπορίας.

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* (*Το 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 Pörtner, 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, κατάφεραν να μεταδοθούν και να εγκαινιάσουν τη νέα εποχή πειραματισμών (Cory 1992: 354-355). Η πρώτη *Schallspielstudie*, «είναι ένα κολάζ φωνής και ηχητικών εφφέ

[19] Ως πρώτο ηχητικό ποίημα καταγράφεται το *Pêche de Nuit* (1957).

που έχουν υποστεί μια σειρά ηλεκτρονικών χειρισμών μέχρι που τα ηχητικά εφφέ αρχίζουν να μιλούν, η φωνή να στάζει σαν νερό και να θρυμματίζεται σαν γυαλί.» (ibid.: 331). Ο ίδιος ο Pörtner 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 Pörtner, όπως αναφέρεται στο Cory 1992: 331)

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).

Ανάμεσα στους άλλους σημαντικούς εκπροσώπους του νέου είδους συγκαταλέγεται και ο Ferdinand Kriwet, ο οποίος χρησιμοποίησε στα *Hörtexte* του την τεχνική των ready-mades, δηλαδή αξιοποίησε ως υλικό ηχογραφήσεις από άλλα ραδιοφωνικά και τηλεοπτικά προγράμματα (βλ. για παράδειγμα *Apollo Amerika* (1969), *Voice of America* (1970)[20]) (Cory 1992: 361).

Επίσης, σημαντική είναι η συμβολή του 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 εφφέ. 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 1992: 365).

Τέλος, ο άνθρωπος κλειδί για τη θεωρητικοποίηση του neues Hörspiel είναι ο Klaus Schöning, ο οποίος εντάχθηκε από το 1961 στο Τρίτο Πρόγραμμα της

[20] Τα έργα αυτά μπορούν να βρεθούν στο http://www.ubu.com/sound/kriwet.html

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).

Β. Από το Neues Hörspiel στην Ars Acustica

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, στα πλαίσια του Neues Hörspiel, δεν συζητάμε για άλλες εναλλακτικές, τις οποίες θα δούμε ότι συνέβαιναν στα πλαίσια 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 ηχοτοπίο 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 ηχοτοπίων της Βιέννης, υπό τη μορφή ηχητικών καρτ-ποστάλ.

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.

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 HörspielStudio[21] 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 στα πλαίσια 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 του EBU Ars Acustica Group, στα πλαίσια του οποίου έμελλαν να συναντηθούν καλλιτέχνες της ραδιοφωνικής τέχνης από όλες τις ποικίλες τάσεις και από τον διεθνή χώρο, δίνοντας ώθηση στη δημιουργία της διεθνούς σκηνής της ραδιοφωνικής τέχνης, και της αυτονόμησής της ως είδους. Επομένως, συμπεραίνουμε ότι η συμβολή της Γερμανίας ήταν καθοριστική στην καθιέρωση της ραδιοφωνικής τέχνης μεταπολεμικά.

[21] Από το 1991 Studio Akustische Kunst. Ο Schöning παρέμεινε διευθυντής του μέχρι το 2001.

4.2.3 Ανακεφαλαίωση

Συνεπώς, και ανακεφαλαιώνοντας τόσο τις προπολεμικές, όσο και τις μεταπολεμικές συνεισφορές στη ραδιοφωνική τέχνη από τη Γερμανία, συμπεραίνουμε ότι έχει 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 στα πλαίσια 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 Schöning, 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. (Schöning 1997: 7, όπως αναφέρεται στο Rataj 2010: 67)

4.3 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στον Καναδά

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. 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.

4.3.1 Ραδιόφωνο και Ακουστική Οικολογία

Το 1974, στα πλαίσια του 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».[22] Έκτοτε ένα μεγάλο μέρος της καναδικής ραδιοφωνικής τέχνης βασίζεται στο ηχοτοπίο.

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 ασήμαντα γεγονότα του φυσικού ηχοτοπίου θα μεταδίδονταν χωρίς επεξεργασία στην καρδιά των πόλεων» (Schafer 1990: 210).[23] 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 μετασχηματιζόταν ολοκληρωτικά. Δεν θα περιστρεφόταν πλέον σαν σκλάβος της

[22] Αναλυτικές πληροφορίες για τις εκπομπές στη διεύθυνση http://www.sfu.ca/~truax/canada.html (επίσκεψη: 7/7/20). Ολόκληρα τα προγράμματα υπάρχουν στη Μουσική Βιβλιοθήκη του Canadian Music Centre (CMC) https://cmccanada.org/

[23] 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).

> 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)

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 ελάχιστα 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*[24] 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.

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

> [Ί]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

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

> που μπορεί να συλλάβει [...] τις λεπτές αποχρώσεις, ραδιόφωνο που είναι δια- και δραστικό, ραδιόφωνο που δεν βασίζεται στο ρολόι, αλλά στο 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)

4.3.2 Intermedia

Μια άλλη ομάδα καλλιτεχνών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη ραδιοφωνική τέχνη, προέρχεται από τον χώρο των 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 καλλιτέχνη. Ουσιαστικά, ο ήχος και η ηχητική τέχνη ήταν μία άλλη μορφή «γλυπτικής» στο 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 η Εταιρεία Western Front Society, η οποία συνεχίζει τη δράση της μέχρι σήμερα. Οι καλλιτέχνες πειραματίστηκαν με το ραδιόφωνο με πολλούς τρόπους που συνήθως περιείχαν 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 (*Radio by Artists*, 1978-1980). 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).

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 project *Radio Rethink*, στο οποίο συγκεντρώθηκαν καλλιτέχνες διαφόρων τάσεων στο Banff, παρουσίασαν τα έργα τους, τα οποία έχουν διάφορες κατευθύνσεις (ηχοτοπίο, ηχητική εγκατάσταση, πολιτικός ακτιβισμός κλπ), και αντάλλαξαν απόψεις για την ταυτότητα της ραδιοφωνικής τέχνης. Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των πειραματισμών ήταν η αμφισβήτηση και απομάκρυνση από τα συμβατικά πρότυπα. Οι Augaitis και Moser, στην εισαγωγή του τόμου *Radio Rethink*, που κυκλοφόρησε μετά το project, επισημαίνουν χαρακτηριστικά:

> ένας από τους στόχους πολλών ραδιοφωνικών καλλιτεχνών 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 σκηνής. Περισσότερες λεπτομέρειες για αυτές τις συνεργασίες θα αναφερθούν στο υποκεφάλαιο 4.5.

4.4 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στις Η.Π.Α.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες 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 Chavez (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 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.

4.4.1. Η Συμβολή του John Cage

Ο John Cage θεωρείται εισηγητής της πειραματικής μουσικής, αλλά παράλληλα και της ηχητικής τέχνης. Τα κείμενά του και τα έργα του συναντώνται και σε μουσικές εκδόσεις, αλλά και στις εκδόσεις για την ηχητική τέχνη.[25] 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).

Οι πειραματισμοί του Cage με το ραδιόφωνο ξεκινούν με το *Imaginary Landscape No.1* (1939), για πιάνο, κινέζικο κύμβαλο και δύο δοκιμαστικούς δίσκους με

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

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). Το 1951, ο Cage συνέθεσε το *Imaginary Landscape No.4*, στο οποίο χρησιμοποιεί 12 ραδιόφωνα με 12 εκτελεστές, οι οποίοι αλλάζουν την ένταση και τη συχνότητα του ραδιοφώνου τους βάσει μιας παρτιτούρας. Το έργο έχει ακαθόριστο ηχητικό αποτέλεσμα, το οποίο εξαρτάται από τη γεωγραφική περιοχή και ώρα εκτέλεσης, και χρησιμοποιεί το ραδιόφωνο ως *ready-made* (ibid.: 380).

Ο John Cage, στην προσπάθειά του να ιδρύσει ένα κέντρο πειραματισμού, ήρθε σε επαφή με τον ραδιοφωνικό σταθμό CBS, όπου συνέθεσε τη μουσική για το ραδιοφωνικό θεατρικό *The City Wears A Slouch Hat* (1942). Η αρχική του σκέψη ήταν να χρησιμοποιήσει ένα πλήθος ηχητικών εφφέ, 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.

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 του Hörspiel**.** 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 τα ηχητικά εφφέ συμπλέκονται φτιάχνοντας ένα πολύπλοκο σύνολο, το οποίο ωστόσο αναφέρεται σε μία σταθερά: το *Finnegans Wake* του James Joyce.

4.4.2 Ο Max Neuhaus και η Πρώιμη Τηλεματική Τέχνη

Μια ακόμα σημαντική μορφή της ραδιοφωνικής τέχνης είναι ο Max Neuhaus, ο οποίος προχώρησε στη δημιουργία των πρώτων διαδραστικών έργων ραδιοφωνικής τέχνης, 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 το 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).

Το 1977, ο Neuhaus προχώρησε σε ένα ακόμη μεγαλύτερο project, 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.

4.4.3 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. Στα πλαίσια 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, Radio Rethink), αλλά και άλλες, τις οποίες θα δούμε στην επόμενη ενότητα (π.χ. Audio Scene 79), οι ραδιοφωνικοί καλλιτέχνες αποκτούν την επίγνωση της ταυτότητας μιας ξεχωριστής ραδιοφωνικής τέχνης ως είδους. Στα πλαίσια αυτά, οι δραστηριότητες των ραδιοφωνικών καλλιτεχνών συγκεντρώθηκαν στο χώρο των Η.Π.Α. γύρω από το New American Radio, το οποίο εξέπεμπε μέσω του δημοσίου δικτύου σε

όλη τη χώρα ραδιοφωνικά έργα μεταξύ του 1987 και του 1998. Σε αυτό συναντήθηκαν καλλιτέχνες από διάφορα πεδία (ποιητές, μουσικοί κλπ), 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 Whitehead είναι κριτικός απέναντι στην απλή χρήση του ραδιοφώνου ως μουσικού οργάνου ή ως «ο,τιδήποτε 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 Weiss, ακολουθώντας κατά κάποιον τρόπο τον Whitehead, εστιάζει και αυτός στην επικοινωνία που εγκαθιδρύεται μεταξύ δημιουργού και ακροατή, στα πλαίσια πάντα που θέτει το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο:

> Βρίσκουμε εδώ τις διακριτές διαφορές μεταξύ της ηχητικής τέχνης (όπως της «poésie 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 διείσδυση 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 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, στα πλαίσια 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). Δεν θα αναλύσουμε εδώ συγκεκριμένα ραδιοφωνικά έργα, καθώς κάποια από αυτά θα τα εξετάσουμε διεξοδικά στο Τμήμα 3Α του 3^{ου} Μέρους.

4.5 Η Ραδιοφωνική Τέχνη στην Αυστρία

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.

4.5.1 Προϊστορία

Τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, και παρ' ό,τι 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 (media arts), 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 σκηνής 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 αποτελούνταν 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 Wiencouver ως «μια φανταστική πόλη, η οποία κρέμεται αόρατη στον χώρο μεταξύ των δύο της πόλων: Βιέννη και Βανκούβερ […]» (Grundmann 2007: 203)

Στα πλαίσια των Wiencouver, που άρχισαν να γίνονται κάθε χρόνο μεταξύ 1979-1983, πραγματοποιήθηκαν διάφορα project, 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 project *Die Welt in 24 Studen – The World in 24 Hours* (*Ο Κόσμος σε 24 Ώρες*), το οποίο οργανώθηκε από τον Robert Adrian για την Ars Electronica στο Linz. Καλλιτέχνες και ομάδες από Βιέννη, Φρανκφούρτη, Άμστερνταμ, Bath, Wellfleet, Πίτσμπουργκ, Τορόντο, Σαν Φρανσίσκο, Βανκούβερ, Χονολούλου, 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 project έτρεξε από τις 12.00 το μεσημέρι CET 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).[26]

Ουσιαστικά, όλα αυτά τα projects, όπως το *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.

[26] Η τεκμηρίωση του project είναι διαθέσιμη διαδικτυακά στο:
<http://alien.mur.at/rax/24_HOURS/index.html> (Ανακτήθηκε: 11/7/2020)

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.[27]

4.5.2 Από το *Kunstradio* ως την Ψηφιακή Εποχή

Η έναρξη του *Kunstradio* συνέπεσε με μία γενικότερη κινητικότητα στο χώρο της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως είδαμε και στα προηγούμενα υποκεφάλαια. Η Αυστριακή Ραδιοφωνία έκτοτε, μέσω του *Kunstradio*, βρέθηκε στην πρωτοπορία της τηλεματικής ραδιοφωνικής τέχνης και ανέλαβε σημαντικές πρωτοβουλίες, με την υποστήριξη και του EBU Ars Acustica Group από το 1989. Οι πρωτοβουλίες αυτές έχουν καταγραφεί στο πλουσιότατο αρχείο του *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 τη συνάντηση και συνεργασία καλλιτεχνών ήταν τα καθιερωμένα «Art's Birthday» (17 Ιανουαρίου), τα οποία ξεκίνησαν 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.[28]

Επίσης, ένα από τα project του *Kunstradio*, το οποίο δείχνει το κλίμα που επικρατούσε την εποχή εκείνη, είναι το *Loundscape Soundings* του Bill Fontana (1990). Στο συγκεκριμένο project, οι ήχοι από μικρόφωνα που ήταν τοποθετημένα στους βάλτους του Δούναβη[29] μεταδίδονταν σε 24-ωρη βάση στην καρδιά της Βιέννης για 2 εβδομάδες, ενώ επίσης έγιναν δύο 45λεπτες μίξεις για το *Kunstradio*. Παράλληλα, το σήμα έφτανε στον ραδιοφωνικό σταθμό και ήταν διαθέσιμο για μετάδοση, και σύντομα διάφορες εκπομπές άρχισαν να το χρησιμοποιούν. Τελικά, τα τελευταία πέντε λεπτά

[27] Από το 1998 την παραγωγή έχει αναλάβει η Elisabeth Zimmermann.
[28] https://www.artsbirthday.net/navigate/intro.html (Ανάκτηση: 11/7/2020)
[29] Οι βάλτοι είχαν σωθεί λίγα χρόνια νωρίτερα χάρη σε μαζικές διαδηλώσεις που απέτρεψαν τη δημιουργία ενός υδροηλεκτρικού φράγματος.

μεταδόθηκαν ζωντανά και στα τρία κανάλια της κρατικής ραδιοφωνίας (Grundmann 1994: 136-137).

Από το 1995, όταν πραγματοποιήθηκε το project *Horizontal Radio*, περνάμε πλέον σε μια νέα φάση πειραματισμών, καθώς το EBU Ars Acustica Group αναλαμβάνει κεντρικό ρόλο, επομένως έχουμε να κάνουμε με ένα καθαρά ραδιοφωνικό project, και επίσης περνάμε στην εποχή του διαδικτύου και της ψηφιακής τεχνολογίας. Αυτές τις εξελίξεις θα τις εξετάσουμε στο κεφάλαιο 5.

Αυτό που συμπεραίνουμε σχετικά με όλη αυτή την περίοδο (1987-1995) είναι ότι αυξάνονται οι ωσμώσεις μεταξύ των καλλιτεχνών και τελικά η ραδιοφωνική τέχνη αποκτά μια ταυτότητα, η οποία ακριβώς λόγω αυτών των ωσμώσεων και συνεργασιών καταλήγει να συμπεριλαμβάνει τα πάντα: και την τηλεματική του *Kunstradio* και την Ars Acustica του Schöning.

4.6 Άλλες Χώρες

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 της διατριβής 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.

4.6.1 Γαλλικός Σουρεαλισμός

Στη Γαλλία πριν τον πόλεμο δεν έχουμε την ίδια δραστηριότητα με τη Γερμανία. Ωστόσο υπάρχει ένα κείμενο, το οποίο όπως τα περισσότερα κείμενα αυτής της περιόδου, παρέμεινε άγνωστο και δεν επηρέασε καθόλου τις μεταπολεμικές εξελίξεις. Πρόκειται για το «Proposition d'un art radiophonique» του Paul Deharme (1928), το οποίο συνδέει σε ένα βαθμό τη ραδιοφωνική τέχνη με το σουρεαλισμό.

> Έχω πειστεί ότι τα μυαλά της σημερινής εποχής έχουν ανάγκη για μια φαντασία
> και έναν λυρικό μετασχηματισμό που δεν μπορούν να ικανοποιηθούν από καμία

> συμβατική ή ακόμα και πρόσφατη μορφή τέχνης, εκτός από τη ραδιοφωνική τέχνη. […] Μου φαίνεται ότι τα κύματα του ραδιοφώνου, μακρινά και μυστηριώδη όπως οι πηγές της σκέψης μας, μπορούν και πρέπει να θρέψουν τη φαντασία μας με τη νέα έμπνευση που της αξίζει. […] Κάτω από τις συνθήκες τις οποίες πρόκειται να εξηγήσω, το ραδιόφωνο θα καταστεί ικανό να προκαλέσει εικόνες στο πνεύμα του ακροατή, ανάλογες με αυτές των ονείρων. (Deharme 2009[1928]: 405-406)

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)[30], 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).

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), στα πλαίσια της οποίας δημιουργήθηκαν πολλά ραδιοφωνικά έργα. Το *ACR* έπαψε να υπάρχει το 2018.

[30] Για την έννοια της γλωσσολαλίας (glossolalia) βλ. υπ.9, σελ.23.

4.6.2 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).

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. 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).

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.

4.6.3 Ιταλία και Ελεύθερο Ραδιόφωνο

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 ένωνε 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).

> 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 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-νταναϊστική» 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.

4.6.4 Ιαπωνία και mini-FM

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. 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 Guattari (μικρο-πολιτική, μοριακή επανάσταση) και την εμπειρία της Ιταλίας από το κίνημα *Autonomia* (Kogawa 1994: 291).

Κεφάλαιο 5
Η Νέα Ραδιοφωνική Τέχνη

5.1 Από το 1995 ως τα Τέλη της Δεκαετίας του 2000

Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μια πληθώρα project που συντονίζονταν από το EBU Ars Acustica Group και είχαν ως επίκεντρό τους την Αυστριακή Ραδιοφωνία και τη λογική του επικοινωνιακού σχεδιασμού της τηλεματικής παράδοσης. Στα πλαίσια αυτών των project, στα οποία εμπλέκονταν ραδιοφωνικοί σταθμοί από όλη την Ευρώπη, τη Βόρειο Αμερική, και την Αυστραλία είχαμε σταδιακά την ανάπτυξη της χρήσης του διαδικτύου για τη δικτύωση των σταθμών (*Horizontal Radio*, 1995, *Rivers & Bridges*, 1996), καθώς και τη χρήση αυτοματοποιημένων ροών και εν τέλει τη διατύπωση της φιλοσοφίας των έργων ως on line – on site – on air εγκαταστάσεων (*Immersive Sound*, 1998, *Sound Drifting*, 1999). Με άλλα λόγια, τα projects συμβαίνουν ταυτόχρονα και συνδυάζουν στοιχεία από το διαδίκτυο, εκθεσιακούς χώρους και ραδιοφωνικούς σταθμούς (Grundmann 2007: 209-210). Η λογική αυτή συνεχίστηκε και με το *Wiencouver 2000*, το οποίο ενσωματώθηκε στο «Art's Birthday», ενώ ήδη από το 2000 άρχσαν να γίνονται και αναδρομικές εκθέσεις, στα πλαίσια της τεκμηρίωσης και της γραφής της ιστορίας της ραδιοφωνικής τέχνης (*Re-Play*, 2000, *Reinventing Radio*, 2007*)*.

Το 2000, και καθώς οι καλλιτέχνες άρχισαν να έχουν πρόσβαση σε όλο και περισσότερες δομές (όπως ραδιοτηλεσκόπια), καθιερώθηκε για πρώτη φορά η έννοια του «Εκτεταμένου Ραδιοφώνου» (Extended Radio), το οποίο επεκτείνεται πέρα από την αξιοποίηση των ηλεκτρομαγνητικών συχνοτήτων των ραδιοφωνικών σταθμών, σε όλο το ηλεκτρομαγνητικό φάσμα.

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 (Karl Sczuka Preis, Prix Palma Ars Acustica). Επίσης, όπως παρατηρεί η Huwiler, οι πειραματισμοί άρχισαν να περνούν και σε πιο συμβατικά Hörspiel (Huwiler 2005: 49). 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 project *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» (τέχνη των ηχητικών μέσων) καθώς αξιοποιεί όλα εκείνα 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 (Flesch, Brecht), κατασκευάζοντας ένα συνεκτικό ιστορικό ιστό (Breitsameter 2007, Rataj 2010).

Παράλληλα, στις Η.Π.Α από το 1997 έχουμε την εμφάνιση του κινήματος των *transmission arts*, το οποίο καλεί για την ελεύθερη χρήση των συχνοτήτων και δη από καλλιτέχνες. Επίσης, εστιάζει στην καλλιτεχνική χρήση κάθε είδους ήχου που παράγεται από ηλεκτρομαγνητικές συχνότητες (βλ. Anna Friz). Το κίνημα αυτό συσπειρώθηκε γύρω από την κοινότητα «μικρο-μετάδοσης» (microcasting collective) free103point9.[31] 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.

Γενικά, όσον αφορά αυτή την περίοδο συμπεραίνουμε τα εξής: (1) η ραδιοφωνική τέχνη διευρύνει το πεδίο της, αξιοποιώντας και τις νέα τεχνολογίες, προς την κατεύθυνση της δικτύωσης, της διάδρασης και της συνέργειας με άλλες τέχνες (video art, net art, performances) και (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.

Παρά τη διεύρυνση αυτή η 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

[31] Το free103point9 μετασχηματίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 2010 σε Wave Farm και διαθέτει το ομώνυμο ερευνητικό κέντρο και ραδιοφωνικό σταθμό.

> 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)

5.2 Από τα Τέλη της Δεκαετίας του 2000 ως Σήμερα

Μετά από τη φάση εξάπλωσής της, η ραδιοφωνική τέχνη περνάει ήδη από το 2005 σε μια νέα φάση, λόγω της υπερ-διαθεσιμότητας του τεχνολογικού εξοπλισμού. Η ηχογράφηση, η επεξεργασία, αλλά ακόμα και η ραδιοφωνική μετάδοση δεν απαιτούν πλέον έναν μεγάλο και συγκροτημένο οργανισμό, όπως τη δεκαετία του 1960. Επομένως αναπτύσσεται η ανεξάρτητη σκηνή, δηλαδή οι ανεξάρτητοι καλλιτέχνες βρίσκουν τη διέξοδο να προβάλλουν και να μεταδώσουν τα έργα τους, καθώς και να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Χαρακτηριστική είναι η ομάδα σταθμών Radia.fm, στην οποία εβδομαδιαία εναλλάσσονται παραγωγές από κάθε σταθμό. Η μακροβιότητα της ομάδας, αλλά και η ελευθερία που παρέχει δείχνουν ότι αποτελεί ένα επιτυχημένο πείραμα. Ένα μεγάλο μέρος έργων έχει δημιουργηθεί από νέους καλλιτέχνες ή φοιτητές, οι οποίοι βρίσκουν διέξοδο σε μικρούς διαδικτυακούς σταθμούς του «κοινοτικού» τύπου.

Παράλληλα συμβαίνουν διάφορα projects, αλλά και αυτά δεν είναι κεντρικώς σχεδιασμένα, δηλαδή από τους μεγάλους ραδιοφωνικούς σταθμούς, ούτε εμπλέκουν μεγάλους προϋπολογισμούς. Αντιθέτως πρόκειται για πρωτοβουλίες οι οποίες γίνονται στα πλαίσια καλλιτεχνικών κοινοτήτων ή άλλων ομάδων, όπως για παράδειγμα το *Π-node* ή το *Soundcamp*.

Όσον αφορά το περιεχόμενο, ο πειραματισμός συνεχίζεται και θα συνεχίζεται, όμως καθώς η ραδιοφωνική τέχνη διατρέχει την ιστορία της υπάρχει πλέον περιθώριο για ανασκόπηση και για επιρροές από το παρελθόν, οι οποίες μπορούν να παράξουν

ενδιαφέρουσες δημιουργικές αναμίξεις. Εξάλλου το ηχητικό υλικό της ραδιοφωνικής τέχνης είναι αστείρευτο και οι συνδυασμοί μπορούν να ποικίλουν και ποικίλουν, όπως θα δούμε στις αναλύσεις του Τμήματος 3Β του 3ου Μέρους. Επομένως υπάρχει χώρος τόσο για τους νοσταλγούς της αναλογικής τεχνολογίας (όπως για παράδειγμα η Anna Friz), όσο και για ανθρώπους εξοικειωμένους με την τελευταία λέξη της τεχνολογίας (τον προγραμματισμό, τα κινητά τηλέφωνα και τα κοινωνικά δίκτυα).

Σε ένα από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ ραδιοφωνικής τέχνης, το *Radio Revolten*, το οποίο διήρκησε έναν ολόκληρο μήνα και πραγματοποιήθηκε στην πόλη Halle της Γερμανίας τον Οκτώβριο του 2016, 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 εκτελέσθηκαν διαμέσου εκτεταμένων προσωρινών υποδομών συχνοτήτων, 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 κεραίες 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 κεραίες-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 project.

Κεφάλαιο 6
Η Ραδιοφωνική Τέχνη στην Ελλάδα

6.1 Εισαγωγικά

Οι επιδιώξεις που αναφέρθηκαν παραπάνω στο τέλος του κεφαλαίου 5 θα έπρεπε να είναι το ζητούμενο και στον Ελληνικό χώρο. Ωστόσο, η απουσία της έννοιας του κοινοτικού ραδιοφώνου, ως ενδιάμεσης μορφής ανάμεσα στο δημόσιο και στο ιδιωτικό, μας απομακρύνει άμεσα από την ύπαρξη τέτοιων πρωτοβουλιών, συνεπώς μας προϊδεάζει σχετικά με την απουσία μιας εντόπιας σκηνής ραδιοφωνικής τέχνης (Μπαρμπούτης 2001a: 15). Ωστόσο, δεν μπορούμε να πούμε ότι δεν υπάρχει σχέση τέχνης και ραδιοφώνου, δηλαδή ότι λείπει η ενασχόληση των καλλιτεχνών με το ραδιόφωνο. Το ραδιοφωνικό θέατρο αναπτύχθηκε ιδιαίτερα μεταξύ 1950-1967 (Ληναίος 2008: 86). Αυτή η παράδοση δεν οδήγησε όμως σε μια αντίστοιχη ριζοσπαστικοποίηση, όπως αυτή του 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 σκηνής ηλεκτροακουστικής μουσικής και ραδιοφωνικής τέχνης. Αντιθέτως, και με την ενίσχυση του παράγοντα της πολιτικής κατάστασης κατά την περίοδο 1967-1974 (δικτατορία), η Ελλάδα οπισθοδρόμησε σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες σε αυτούς τους τομείς της σύγχρονης δημιουργίας. Σε σύγκριση, δηλαδή με τις χώρες της Ευρώπης, οι οποίες είχαν ακολουθήσει το μοντέλο του κρατικού μονοπωλίου, η Ελλάδα δεν ανέπτυξε τη ραδιοφωνική τέχνη μέσα στην κρατική ραδιοφωνία για δύο λόγους: στην πρώτη περίοδο (δεκαετία 1950 και αρχές δεκαετίας 1960) δεν πρωτοπόρησε καθώς πρόκειται για μία χώρα της περιφέρειας, ενώ στη δεύτερη περίοδο (μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1960), κατά την οποία βλέπουμε μια ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής και της ραδιοφωνικής τέχνης στη δυτική Ευρώπη, ακόμα και σε μικρότερες χώρες, συντρέχουν άλλοι πολιτικοί λόγοι οπισθοδρόμησης και μη παρακολούθησης των ευρωπαϊκών εξελίξεων.

6.2 Πειρα(μα)τικό Ραδιόφωνο

Ωστόσο, λόγω ακριβώς αυτού του στενού συντηρητικού πλαισίου της δημόσιας ραδιοφωνίας, ιδιαίτερα μέχρι τη μεταπολίτευση, αναπτύχθηκε το κίνημα των ραδιο-πειρατών, οι οποίοι από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 αποτέλεσαν ένα νεανικό κίνημα με μεγάλη έκταση. Οι ραδιο-πειρατές έστηναν 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). Ωστόσο, 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. Σε αυτά τα πλαίσια λειτούργησαν μία σειρά πολιτικών πειρατικών σταθμών, 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, οι από πάνω πρωτοβουλίες, με βασικότερη το *Κανάλι 15*, από το 1985, οδηγούν σε ένα νέο τοπίο, στο οποίο είναι η τοπική αυτοδιοίκηση 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 1ο 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 απούσα. Ο θεατρικός συγγραφέας και διευθυντής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας Στρατής Καρράς στο άρθρο του «Ραδιόφωνο: Ήχος και Λόγος = Η Σημερινή Πρόκληση», ενώ έχει ως αφετηρία 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 σκηνής ραδιοφωνικής τέχνης (Καρράς 1990: 243-245).

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 το 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 εισήχθηκαν 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 και αναμίχθηκαν μία σειρά από πρόσωπα, ανάμεσα στα οποία πολλοί συνθέτες σύγχρονης μουσικής (Χάρης Ξανθουδάκης, Δημήτρης Μαραγκόπουλος, Θεόδωρος Αντωνίου, Λένα

Πλάτωνος μεταξύ άλλων). Οι πειραματισμοί εκείνης της περιόδου, καθώς και το άνοιγμα σε νέους καλλιτέχνες θα μπορούσε να είχε οδηγήσει στην εδραίωση μιας παράδοσης ραδιοφωνικής τέχνης στα πλαίσια 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). Παρόλα αυτά, και παρά τη συμμετοχή της *EPA* στα δύο διεθνή project *Horizontal Radio* (1995) και *Rivers & Bridges* (1996), δεν υπήρξε κάποια συνέχεια, ούτε η αφιέρωση κάποιας συγκεκριμένης εκπομπής στη ραδιοφωνική τέχνη, στα πρότυπα του *Kunstradio*.

6.4 Νεότερες Εξελίξεις

Στη νεότερη περίοδο, η απουσία μιας τοπικής σκηνής ραδιοφωνικής τέχνης συνεχίζει να υπάρχει, χωρίς να λείπουν σποραδικές προσπάθειες, είτε αυτές αφορούν καλλιτέχνες που συμμετέχουν σε διεθνή project, όπως για παράδειγμα το *Reveil*, είτε περισσότερο ομαδικές προσπάθειες, όπως το στήσιμο προσωρινών ραδιοφωνικών σταθμών με καλλιτεχνική στόχευση στα πλαίσια 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 διαφημίζουν και προωθούν τον σταθμό και την έκθεση, το *ArtwaveRadio* παρουσιάζεται

> 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: Α25)

Την ίδια ομάδα συναντάμε λίγα χρόνια αργότερα και στον σταθμό *Babylon Radio*, ο οποίος εξέπεμψε για 4 ημέρες (6-9/11/2014) στα πλαίσια ενός project του Ινστιτούτου Goethe της Αθήνας σε συνεργασία με άλλους φορείς και 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)

Τέλος, το 2017, στα πλαίσια 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. Παρ' ότι οι εν λόγω σταθμοί δεν έχουν ως στόχευση τη ραδιοφωνική τέχνη (κινούνται στο χώρο της «πειραματικής» DJ κουλτούρας), και η συμμετοχή των ελλήνων καλλιτεχνών στο εγχείρημα ήταν ελάχιστη,[32] αποτέλεσε μια σημαντική ευκαιρία μετάδοσης ραδιοφωνικών και ηχητικών έργων στο ελληνικό ραδιοφωνικό ακροατήριο. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία του project,

[32] 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 ανώμαλα ήχους και υποβάλλει το υλικό του σε ένα συνεχές copy, paste & delete. Αυτοσχεδιάζουν με όργανα, εικόνες, συσκευές και πληροφορίες, κατασκευάζοντας δημόσιες αποσπασματικές αφηγήσεις. Τυπώνουν μουσική,

> 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)

Το γεγονός ότι η εν λόγω πρωτοβουλία προέκυψε από μια έκθεση του εξωτερικού, καθώς και η συνεργασία με δύο γερμανούς καλλιτέχνες στο *Babylon Radio*, όπως αντίστοιχα η αναμετάδοση του *Resonance FM* από το *ArtwaveRadio*, δείχνει μια συνειδητοποίηση των ελλήνων καλλιτεχνών του διεθνούς τοπίου όσον αφορά τις εξελίξεις στη ραδιοφωνική τέχνη, κάτι που δεν μετουσιώνεται σε σταθερή επιδίωξη, λόγω κυρίως της έλλειψης ενός πλαισίου που να διευκολύνει τη σταθερή συνύπαρξη των καλλιτεχνών αυτών (π.χ. community radio) ή τη δημιουργία κάποιων φυτωρίων μέσα στα πανεπιστημιακά ιδρύματα (αντίστοιχα με τα college radios).

Στα πανεπιστημιακά ιδρύματα η μόνη γνωστή προσπάθεια για τη λειτουργία ενός ραδιοφωνικού σταθμού σχετικού με τη ραδιοφωνική τέχνη 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).

αφίσες, stickers, γράφουν σε τοίχους και στο διαδίκτυο.» (https://www.elculture.gr/blog/drog-a-tek-gagarin/)

6.5 Συμπεράσματα

Γενικά, η ευκαιρία της Ελλάδας ήταν ακριβώς η εποχή 1985-1990 λίγο πριν και λίγο μετά την απελευθέρωση των συχνοτήτων, όταν υπήρχε ένα κλίμα συμμετοχής, ειδικά από αριστερές αντιπολιτευτικές ομάδες, αλλά και από δήμους (συχνά αντιπολιτευόμενους). 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 στα πλαίσια της «ευρωπαϊκής ταυτότητας» (από το 1981), αλλά και τοπικές, διαβαλκανικές μετά την πτώση του κομμουνισμού στις γειτονικές χώρες (1989-1990). Όντως, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 οι βαλκανικές χώρες άρχισαν να αναπτύσσουν τη ραδιοφωνική τέχνη στα πλαίσια των κοινοτικών σταθμών, και κάποιες συνεχίζουν μέχρι σήμερα συμμετέχοντας ενεργά στο δίκτυο *Radia* (όπως ο σταθμός *Kanal103* των Σκοπίων). (για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις βαλκανικές εξελίξεις βλ. Plansak 2011).

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) έλλειψη ιστορίας στον πειραματισμό στα πλαίσια 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 εγκαινιάσει μια παράδοση), και (δ) έλλειψη των κατάλληλων θεσμών που θα μπορούσαν να ενισχύσουν κάποιες πρωτοβουλίες.[33] Φθάνοντας στη νεότερη φάση της ραδιοφωνικής

[33] 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

τέχνης, απουσιάζει ουσιαστικά αυτό το υπόβαθρο πειραματισμού, το οποίο σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες ξεκινά από τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Ως αποτέλεσμα, ακόμη και σήμερα, παρ' ό,τι υπάρχουν τα μέσα, και παρ' ό,τι σε περιπτώσεις όπως αυτές του *Paranoise Radio* υπάρχει μια σαφής διαπίστωση ότι οι καλλιτέχνες και οι DJs αναζητούν εναλλακτικές μορφές έκφρασης και αναπτύσσεται η ανεξάρτητη σκηνή, η ραδιοφωνική τέχνη απουσιάζει από την ελληνική βιβλιογραφία και η Ελλάδα – παρ' ό,τι μεμονωμένοι καλλιτέχνες συμμετέχουν σε ραδιοφωνικά project του εξωτερικού – δεν έχει ούτε παράδοση στη ραδιοφωνική τέχνη, ούτε τη δική της σκηνή ραδιοφωνικής τέχνης.

(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.

Κεφάλαιο 7
Θεωρίες και Αισθητικά Πρότυπα της Ραδιοφωνικής Τέχνης

7.1 Προς έναν Ορισμό της Ραδιοφωνικής Τέχνης

Από την ιστορική ανασκόπηση που προηγήθηκε, διαπιστώνουμε την ποικιλομορφία της ραδιοφωνικής τέχνης. Διαφορετικές μορφές και διαφορετικές παραδόσεις τοποθετούνται κάτω από τον ίδιο όρο, κάνοντας προβληματική την προσπάθεια ενός σαφούς και συμπεριληπτικού ορισμού για το είδος.

Ο Gregory Whitehead, κατά τη διάρκεια της πρώτης φάσης θεωρητικοποίησης της ραδιοφωνικής τέχνης, αναγνώριζε τρεις διαφορετικούς ορισμούς για τη ραδιοφωνική τέχνη. Σύμφωνα με τον πρώτο, το ραδιόφωνο μετατρέπεται σε ένα «ακουστικό readymade, το οποίο επαναπλαισιώνεται, ανοίγεται και παίζεται», με τους τρόπους που έδειξε πρώτος ο John Cage (Whitehead 1992: 253).

Σύμφωνα με τον δεύτερο ορισμό «η ραδιοφωνική τέχνη ορίζεται ως απλά ο,τιδήποτε κάθε καλλιτέχνης από οποιοδήποτε μέσο συμβαίνει να αναπαριστά ακουστικά στον αέρα». Στα πλαίσια αυτά τοποθετείται ουσιαστικά μία σειρά έργων της *ars acustica*, δηλαδή της τέχνης που επικεντρώνεται στον ήχο (Whitehead 1992: 253).

Σύμφωνα με τον τρίτο ορισμό, (βλ. επίσης 3.5.6, σελ.35 και 4.4.3, σελ.63) «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» (Whitehead 1992: 254). Αυτό που έχει σημασία, είναι το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της απόστασης και της ραδιοφωνικής μετάδοσης, μέσω του οποίου στήνεται «ένα παιχνίδι μεταξύ σχέσεων: μεταξύ σωμάτων και αντισωμάτων, οικοδεσποτών και παρασίτων, καθαρού θορύβου και ακαταμάχητου γεγονότος» (Whitehead 2001: 89). Ο Whitehead, περιλαμβάνει σε αυτό το είδος τόσο τους φουτουριστές, όσο και τον Antonin Artaud, και ασφαλώς ο ορισμός αυτός αποτελεί τον οδηγό και της δικής του ραδιοφωνικής πρακτικής, όπως φαίνεται από πολλές του συνεντεύξεις.

Ασφαλώς, υπάρχουν και οι ανάλογες θεωρητικές τοποθετήσεις από την παράδοση της τηλεματικής ραδιοφωνικής τέχνης. Η Grundmann διαχωρίζει σαφώς αυτή την παράδοση από τις αντίστοιχες θεωρητικές τοποθετήσεις της *Ars Acustica*

(Grundmann 1994: 132· 2007: 207), και επισημαίνει ότι «[η] ραδιοφωνική τέχνη, στην παράδοση του *La Radia*, ενδιαφέρεται λιγότερο για τον ήχο και περισσότερο για τη μετάδοση, την ακτινοβολία (radiation) των δεδομένων» (Grundmann 1994: 132).

Παρόλα αυτά είναι κοινή διαπίστωση ότι από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και ύστερα, με την πραγματοποίηση των μεγάλων project στα οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες από διάφορα πεδία και από διάφορες παραδόσεις, οι διαχωριστικές γραμμές έπαψαν να υπάρχουν. Αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά και από την ποικιλομορφία των έργων της νεότερης γενιάς και της ανεξάρτητης σκηνής, 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, στα πλαίσια του project *Immersive Radio* και στα πλαίσια αυτής της γενικότερης ώσμωσης των παραδόσεων, έφτιαξε έναν κατά το δυνατόν συμπεριληπτικό ορισμό της ραδιοφωνικής τέχνης, ο οποίος μένει ανοιχτός και σε μελλοντικές εξελίξεις:[34]

ΠΡΟΣ ΕΝΑΝ ΟΡΙΣΜΟ ΤΗΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι η χρήση του ραδιοφώνου ως μέσου για τέχνη.
2. Το ραδιόφωνο συμβαίνει στον τόπο που ακούγεται και όχι στο στούντιο παραγωγής.
3. Η ποιότητα του ήχου είναι δευτερεύουσα σε σχέση με την εννοιολογική πρωτοτυπία.
4. Το ραδιόφωνο ακούγεται σχεδόν πάντα συνδυασμένο με άλλους ήχους – οικιακούς, την κίνηση στους δρόμους, την τηλεόραση, τα τηλεφωνήματα, παιδιά που παίζουν, κλπ.
5. Η ραδιοφωνική τέχνη δεν είναι ηχητική τέχνη – ούτε είναι μουσική. Η ραδιοφωνική τέχνη είναι ραδιόφωνο.
6. Η ηχητική τέχνη και η μουσική δεν είναι ραδιοφωνική τέχνη απλά επειδή μεταδίδονται από το ραδιόφωνο.
7. Ο ραδιοφωνικός χώρος είναι όλοι οι τόποι όπου ακούγεται το ραδιόφωνο.

[34] Ο ορισμός παρουσιάζεται ως «Μανιφέστο Ραδιοφωνικής Τέχνης» στα πλαίσια των θεωρητικών κειμένων του αρχείου του *Kunstradio*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>. (Ανακτήθηκε: 21/6/2020)

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.

7.2 Αισθητικά Πρότυπα

Παρά το γεγονός ότι με έναν ορισμό σαν αυτόν του Robert Adrian εξασφαλίζουμε τη συμπερίληψη του συνόλου της εργογραφίας της ραδιοφωνικής τέχνης, οφείλουμε να κάνουμε από ιστορικής και συστηματικής σκοπιάς κάποιους διαχωρισμούς, οι οποίοι προκύπτουν εν μέρει και από τους ορισμούς του Whitehead. Οι διαχωρισμοί αυτοί προτείνουν ένα σχήμα για την ιστορία της ραδιοφωνικής τέχνης, το οποίο τη διαχωρίζει σε 4 βασικές «τάσεις», οι οποίες ασφαλώς τα τελευταία είκοσι χρόνια αναμιγνύονται ελεύθερα. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν μπορούμε ακόμη και σήμερα να δούμε σε σύγχρονα έργα βασικούς προσανατολισμούς και επιρροές, οι οποίες θα μπορέσουν να συστηματοποιηθούν καλύτερα στη βάση του σχήματος των 4 «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. Στην προϊστορία της μπορούμε να συμπεριλάβουμε τους πειραματισμούς του Dziga Vertov, τις *Cinque Sintesi* του Marinetti, το *Weekend* του Ruttmann και τα άλλα πειραματικά προπολεμικά Hörspiele, τη *musique concrète* και το Neues Hörspiel.

Μια δεύτερη τάση είναι αυτή των τηλεπικοινωνιακών project, δηλαδή της ραδιοφωνικής τέχνης που ενδιαφέρεται περισσότερο για το σήμα και τη μετάδοσή του, παρά για τον ήχο. Αυτή η τάση αναπτύχθηκε όπως είδαμε αρχικά στον Καναδά και την Αυστρία, ειδικά γύρω από το *Kunstradio* και το Western Front. Στην προϊστορία αυτής της τάσης ταιριάζουν οι ουτοπίες των φουτουριστών, όπως το *La Radia* των Marinetti &

Masnata και «Το Ραδιόφωνο του Μέλλοντος» του Khlebnikov, η θεωρία του Brecht για ένα διαδραστικό ραδιόφωνο, το *Espace* του Varèse και τέλος οι πρώτες εγκαταστάσεις στη δεκαετία του ’60. Εδώ βασικές αρχές είναι η επικοινωνιακή αρχιτεκτονική και η έννοια της «ραδιοφωνικής γλυπτικής», έννοιες επηρεασμένες από τις εικαστικές τέχνες.

Η τρίτη τάση είναι αυτή στην οποία το ραδιοφωνικό έργο «είναι ένα είδος γεγονότος ή παράστασης ή παρουσίασης» (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. Στην προϊστορία αυτής της τάσης τοποθετούνται το έργο του Marinetti, οι ντανταϊστές, ο Brecht, το *War of the Worlds* του Orson Welles, το *Pour en finir avec le jugement de dieu* του Artaud και το κίνημα Fluxus. Η τάση αυτή αναμιγνύει διάφορα στοιχεία επιτέλεσης (performance) με τις θεωρίες εξ αποστάσεως επικοινωνίας σωμάτων (*αποσωματοποιημένη φωνή* κ.ά).

Τέλος, η τέταρτη τάση 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).

Παρά τις διαφορές τους, οι 4 αυτές τάσεις καταφέρνουν να μπουν κάτω από την ίδια ονομασία («ραδιοφωνική τέχνη»), και αυτό δεν είναι αποτέλεσμα μιας θεωρητικής απαίτησης, όπως αυτή του Adrian, αλλά ενός γενικότερου μοιράσματος κοινών αισθητικών προτύπων. Τα βασικότερα, που επανέρχονται και συναντώνται και στις τέσσερις τάσεις, ή στις περισσότερες από αυτές, είναι (I) Θόρυβος και σιωπή, (II) *Αποσωματοποιημένη Φωνή*, (III) Διαδραστικότητα, (IV) Προέκταση του χώρου, (V) Κατάργηση της αφηγηματικής γραμμικότητας.

Ι. 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 το 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).

ΙΙ. Το γεγονός ότι η ραδιοφωνική φωνή είναι εξαϋλωμένη (*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 την 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).

ΙΙΙ. 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 Brecht, όμως, όπως επισημαίνει και η 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 Neuhaus) και τελικά σε projects 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 το 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 κυβερνοχώρο.

V. Όσον αφορά την κατάργηση της αφηγηματικής γραμμικότητας, δηλαδή μιας τοποθέτησης των ηχητικών γεγονότων στη βάση της αιτιότητας,[35] παρά το γεγονός ότι αναφέρεται ήδη από το μανιφέστο των Marinetti & Masnata (1933), οφείλουμε να την εξετάσουμε τόσο στην ιστορική της προοπτική, όσο και ανάλογα με καθεμία από τις 4 τάσεις της ραδιοφωνικής τέχνης. 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 ως εναλλακτική πρόταση και στα πλαίσια της γενικότερης αμφισβήτησης του συμβατικού ραδιοφώνου. Τέλος, τα τελευταία 25 χρόνια η ψηφιακή τεχνολογία και η αναζήτηση μιας ψηφιακής γλώσσας επιτρέπουν ακόμα πιο λεπτούς

[35] Η γραμμικότητα και η αιτιότητα θα οριστούν και θα εξεταστούν ενδελεχώς στο κεφάλαιο 11 (σελ.226)

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 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 την 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, συνεπώς και οι προσδοκίες του κοινού.[36]

Επίσης, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η 3η τάση βρίσκεται 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). Η 1η τάση αντιθέτως, έρχεται πιο κοντά στην έννοια της ηχητικής σύνθεσης, συνεπώς δεν αξιοποιεί την έννοια της συμβατικής ραδιοφωνικής γραμμικότητας, η οποία συνήθως έχει σημασιολογικό περιεχόμενο. Στο ίδιο μήκος κύματος, αλλά σε ένα πιο εννοιολογικό πλαίσιο κινείται η 4η τάση, η οποία μάλιστα λόγω της συχνής ζωντανής αυτοσχεδιαστικής μορφής της, απομακρύνεται ακόμη περισσότερο από την έννοια της αφηγηματικής γραμμικότητας. Τέλος, η 2η τάση, καθώς ενδιαφέρεται περισσότερο για την επικοινωνιακή αρχιτεκτονική, παρά για τον ήχο, δηλαδή περισσότερο για το εννοιολογικό πλαίσιο, παρά για το περιεχόμενο, απομακρύνεται 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

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

καλλιτέχνες δεν περιορίζονται από τάσεις ή δογματισμούς, αλλά κινούνται ελεύθερα ανάμεσα σε διαφορετικές πρακτικές και διαφορετικές μορφές ραδιοφωνικής δημιουργίας. Επομένως, ο διαχωρισμός σε 4 τάσεις είναι καθαρά μεθοδολογικός και εξυπηρετεί από τη μία την ιστορική μελέτη και από την άλλη τη συστηματοποίηση της ραδιοφωνικής τέχνης.

7.3 Τελικές Παρατηρήσεις

Ανακεφαλαιώνοντας, θα διευρύνουμε την προοπτική μας και στο θέμα της ροής προγράμματος, το οποίο έχει επίσης σχέση με τη ραδιοφωνική γραμμικότητα, αλλά, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, σε ένα ανώτερο ιεραρχικό χρονικό επίπεδο. Με μια πρώτη εξέταση συμπεραίνουμε ότι στα πλαίσια της 3^{ης} τάσης δεν καταργείται η έννοια της ροής προγράμματος, αφού τα έργα που ανήκουν σε αυτήν είναι εκπομπές μέσα στο πρόγραμμα, αλλά δεν καταργεί ούτε και την έννοια της «εκπομπής» με την έννοια της ραδιοφωνικής εκπομπής. Δεν καταργεί δηλαδή το ειδικότερο εκείνο πλαίσιο που καθορίζει τη ραδιοφωνική ακρόαση με βάση τα συμβατικά πρότυπα. Το περιεχόμενο ωστόσο είναι αντισυμβατικό ακόμα και αν έχει ξεκάθαρη αφήγηση. Μπορεί να είναι για παράδειγμα πολιτικά αντισυμβατικό και ταυτόχρονα να χρησιμοποιεί καλλιτεχνικά τους διαθέσιμους ραδιοφωνικούς κώδικες, μακριά από την τυποποίηση του εμπορικού ραδιοφώνου.

Στα πλαίσια της 1^{ης} τάσης δεν καταργείται η έννοια της ροής προγράμματος, αφού πρόκειται για μια εκπομπή/έργο μέσα στο πρόγραμμα, καταργείται όμως η έννοια της ραδιοφωνικής εκπομπής, με την έννοια των εσωτερικών της κωδίκων. Στη θέση της δημιουργεί ένα άλλο πλαίσιο που μετατρέπει τη μετάδοση σε ένα είδος έργου τέχνης, χωρίς τους ραδιοφωνικούς κανόνες.

Στα πλαίσια της 4^{ης} τάσης καταργείται σίγουρα η έννοια της ραδιοφωνικής εκπομπής, δηλαδή η εσωτερική της δομή, και η έννοια της ροής προγράμματος μπορεί να καταργείται σε ορισμένες περιπτώσεις, ανάλογα με το πλαίσιο παρουσίασης του έργου (στα πλαίσια ενός σταθμού σε σύντομη εκδοχή ή στη μορφή μιας πολύωρης εγκατάστασης).

Στα πλαίσια της 2ης τάσης καταργείται η έννοια της ροής προγράμματος, της διανομής, και της μονόπλευρης επικοινωνίας, καθώς και οι έννοιες του δημιουργού και του ακροατή.

Ουσιαστικά, οι διάφορες αυτές ποικιλομορφίες είναι δύσκολο να ταξινομηθούν και να αναλυθούν. Επίσης, η διατριβή αυτή ασχολείται περισσότερο με την αφηγηματική πλευρά της ραδιοφωνικής τέχνης, η οποία όπως φάνηκε παραπάνω δεν είναι το ζητούμενο από όλους τους καλλιτέχνες. Καθώς όμως θα ακολουθήσουμε μια *φαινομενολογική* θεώρηση των πραγμάτων, δηλαδή μια θεώρηση, η οποία έρχεται όσο πιο κοντά γίνεται στην αδιαμεσολάβητη εμπειρία από τον ακροατή, αντιλαμβανόμαστε ότι η φιλοσοφία των καλλιτεχνών – μεταφερμένη από τις εικαστικές τέχνες – της συνοδείας του ραδιοφωνικού έργου ή εγκατάστασης από μια δήλωση που να «επεξηγεί» στον ακροατή τις προθέσεις του δημιουργού και να κατευθύνει την ακουστική του εμπειρία και προθετικότητα, δεν είναι κάτι που θα απασχολήσει την παρούσα μελέτη. Αντιθέτως, η υπόθεσή μας βασίζεται σε έναν ακροατή, ο οποίος – ενδεχομένως και τυχαία – συναντιέται με το ραδιοφωνικό έργο μέσω μιας συσκευής μετάδοσης (κλασική ραδιοφωνική συσκευή, διαδίκτυο ή κινητό τηλέφωνο), σε ένα οποιοδήποτε περιβάλλον. Επομένως, μας ενδιαφέρει να εξετάσουμε τους τρόπους αντίληψης του ραδιοφωνικού έργου, αλλά και τους τρόπους αφηγηματικής οργάνωσής του από τους καλλιτέχνες-συνθέτες ραδιοφωνικής τέχνης. Ένα τέτοιο σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης, βασισμένο στην εμπειρία του ακροατή, μπορεί στη συνέχεια να συμβάλλει στην καλύτερη οργάνωση και ταξινόμηση της ποικιλομορφίας των ραδιοφωνικών έργων.

2ο ΜΕΡΟΣ
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Κεφάλαιο 8
Βασικές Έννοιες

8.1 Εισαγωγικά

Παρακάτω ακολουθεί μια προσέγγιση της ραδιοφωνικής τέχνης στην κατεύθυνση της ανάλυσης της αφηγηματικής της οργάνωσης. Στο κεφάλαιο 8 θα γίνει μια θεωρητική εισαγωγή με την προοπτική της συγκρότησης ενός συστήματος και στα κεφάλαια 9, 10 και 11 θα εκτεθεί το θεωρητικό πλαίσιο αυτού του συστήματος, χωριστά για κάθε παράμετρό του, και συνοδευόμενο από ηχητικά παραδείγματα. Στο κεφάλαιο 12 τέλος, θα παρουσιαστεί συνολικά η μέθοδος εφαρμογής του συστήματος.

Για την περιγραφή αυτού του συστήματος θα αντλήσουμε μοντέλα από τη σημειολογία, τις θεωρίες επικοινωνίας, την [κοινωνική] θεωρία συστημάτων και την ψυχολογία. Είναι πέρα από το πεδίο εφαρμογής αυτής της διατριβής άλλα μοντέλα που σχετίζονται με τη νευροφυσιολογία και τη γνωσιακή επιστήμη, αν και θα αναφερθούμε σε αυτά ακροθιγώς.

Η πορεία που θα ακολουθήσουμε στο κεφάλαιο 8 είναι από τη διερεύνηση του θέματος της αφηγηματικής ανάλυσης και της αφηγηματικής οργάνωσης ευρύτερα (8.2), να περάσουμε στη συνέχεια στην έννοια του νοήματος και της επικοινωνίας (8.3), για να τα συνδυάσουμε στο σύστημά μας, εφ' όσον σε αυτό ουσιαστικά αναζητούμε μέσω της ανάλυσης της *αφηγηματικής οργάνωσης* διαφορετικούς τρόπους *κωδικοποίησης* και μετάδοσης ενός *νοήματος* στα πλαίσια μιας *επικοινωνίας* μεταξύ συνθέτη και ακροατή (8.4).

8.2 Αφηγηματική Ανάλυση στη Ραδιοφωνική Τέχνη

Η αφηγηματική ανάλυση της ραδιοφωνικής τέχνης είναι εξαιρετικά περιορισμένη, αν και τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να αναπτύσσεται ο τομέας της ηχο-αφηγηματολογίας (audionarratology), στα πλαίσια του οποίου κάποιοι έχουν ασχοληθεί και με το ραδιοφωνικό μέσο. Η απουσία συστηματικής αφηγηματικής ανάλυσης οφείλεται στο γεγονός ότι η ραδιοφωνική τέχνη αποτελεί μια ειδική κατηγορία του ραδιοφωνικού περιεχομένου, αλλά και της ηχητικής τέχνης.

Στην παρούσα διατριβή, η έννοια της αφήγησης και κατ' επέκταση της αφηγηματικής ανάλυσης απομακρύνεται από το στενό λογοτεχνικό της ορισμό, που δεν θα ήταν χρήσιμος δεδομένης της ηχητικότητας, αλλά και του περιορισμού της σημασίας του σημασιολογικού περιεχομένου στη ραδιοφωνική τέχνη, όπως φάνηκε ήδη στην ιστορική αναφορά μας στο προηγούμενο κεφάλαιο. Θα αναζητηθούν λοιπόν οι ορισμοί της αφήγησης, αυτοί που ταιριάζουν καλύτερα στην περίπτωσή μας ώστε πάνω σε αυτούς να δομηθεί το μοντέλο ανάλυσης. Στην αναζήτηση αυτή θα στηριχθούμε στις κατευθύνσεις της αφηγηματολογίας εκείνες που προσεγγίζουν περισσότερο το έργο μας, όπως είναι για παράδειγμα το *Narrative across Media* (Ryan 2004), το *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative* (Mildorf & Kinzel 2016), αλλά και άρθρα από το πεδίο της ηλεκτροακουστικής μουσικής σχετικά με το θέμα της αφηγηματικότητας του είδους, που τα τελευταία χρόνια έχει απασχολήσει αρκετούς συνθέτες και θεωρητικούς.

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

> Ακόμα και οι αντι-αφηγήσεις και η 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 του οποίου έχει αμοιβαία συμφωνηθεί η ποιότητα, κανονικά προϋπάρχουσα στον πολιτισμό, η οποία επιτρέπει στον συνθέτη να «συνδεθεί» με το μυαλό του ακροατή, να δεσμεύσει τη μνήμη του/της. (Pasler 1993: 5)

Ο Lutostański από την άλλη μεριά αναφέρει:

> Μια σειρά από εξέχοντες μελετητές της αφηγηματολογίας υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει μία αφηγηματολογία αλλά αφηγηματολογίες καθώς «η στρουκτουραλιστική θεωρητικοποίηση των ιστοριών έχει εξελιχθεί σε μια πολλαπλότητα μοντέλων για την αφηγηματική ανάλυση (Herman 1999b: 1· βλ. επίσης Meister, Kindt and Schernus 2005: xiii).» (Lutostański 2016: 117)

Από την μία πλευρά λοιπόν, 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. Επειδή οι ραδιοφωνικές αφηγήσεις βασίζονται σε διαφορετικά σημειωτικά συστήματα, θα περάσουμε αμέσως σε πιο εξειδικευμένες θεωρήσεις του θέματος, ξεκινώντας από το συμβατικό ραδιοφωνικό θέατρο για να οδηγηθούμε σταδιακά στη ραδιοφωνική τέχνη.

8.2.1 Αφηγηματική Ανάλυση του Συμβατικού Ραδιοφωνικού Θεάτρου

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)[37] άργησε να αποκτήσει την αυτονομία που είχε εξ αρχής ο κινηματογράφος, και γι' αυτό δεν απέκτησε και το δικό του αφηγηματικό λεξιλόγιο (Huwiler 2005: 47). Το δεύτερο στοιχείο της θεωρίας της είναι ότι η ανάλυση του ραδιοφωνικού θεατρικού έργου δεν πρέπει να βασίζεται σε γραπτά κείμενα (scripts), αλλά στο ακουστικό υλικό. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

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

Τα σημειολογικά συστήματα εκτός της γλώσσας στα οποία αναφέρεται η Huwiler είναι η φωνή, η μουσική, ο θόρυβος, το σβήσιμο του ήχου (fading), η τομή (cutting), το μιξάρισμα (mixing), η (στερεοφωνική) τοποθέτηση των σημάτων, ο ηλεκτροακουστικός χειρισμός, ο αυθεντικός ήχος (actuality, πραγματικοί ηχογραφημένοι ήχοι) και η σιωπή (Huwiler 2016: 102-103). Παρ' ότι η Huwiler αναγνωρίζει ότι τα συστήματα αυτά στο σύγχρονο Hörspiel έχουν επηρεαστεί σε ένα βαθμό από το neues Hörspiel (Huwiler 2005: 49), δεν εξετάζει τη ραδιοφωνική τέχνη.[38] 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).

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

[38] 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.

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

> Το γεγονός ότι η αφηγηματολογία είναι ένας *σημειωτικός* γνωστικός τομέας νομιμοποιεί μια αφηγηματολογική εξέταση του ραδιοφωνικού θεάτρου. Το επιχείρημα βασίζεται επίσης στο κυρίαρχο σημειολογικό σύστημα σε αυτό το μέσο, την λεκτική γλώσσα, η οποία, σύμφωνα με την Ryan, είναι «η μητρική γλώσσα της αφήγησης, η κατάλληλη σημειωτική της υποστήριξη» (Ryan 2004b: 9). Άλλα σημειολογικά συστήματα (φωνή, μουσική, θόρυβος, σιωπή, σβήσιμο του ήχου, τομή, μιξάρισμα, η (στερεοφωνική) τοποθέτηση των σημάτων, ηλεκτροακουστικός χειρισμός, και αυθεντικός ήχος (πραγματικότητα/ρεαλισμός) (Huwiler 2005: 51) παίζουν έναν βοηθητικό ρόλο και απαιτούν «γραφή κειμένου» ή «αγκύρωση», που ορίζεται από τον Roland Barthes ως η «ακινητοποίηση της κυμαινόμενης αλυσίδας των σημαινομένων (μέσω των λεκτικών σημείων) με τέτοιο τρόπο ώστε να καταπολεμηθεί ο τρόμος των αβέβαιων σημείων.» (παραθ. στο Crisell 1994: 48)[39]. (Lutostański 2016: 118)

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

Όσον αφορά αυτό το τρίτο στοιχείο, το ραδιοφωνικό θέατρο, σύμφωνα με τον Lutostański διαθέτει κάποιες ιδιαίτερες ιδιότητες σε σχέση με άλλα μέσα. Πρώτα από όλα το ραδιόφωνο είναι μέσο του παρόντος χρόνου, με την έννοια ότι υπάρχει σε αυτό μια συνεχής ροή και ανανέωση της πληροφορίας που μεταδίδεται, ούτως ώστε το

[39] 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.

περιεχόμενό του να είναι πάντα επίκαιρο. Συνεπώς, για τον ακροατή δίνεται περισσότερο η αίσθηση ότι αφηγείται πράγματα που συμβαίνουν *στο παρόν* παρά ότι διηγείται ιστορίες σε παρελθόντα χρόνο. Κατά δεύτερον, για να αφηγηθεί, το ραδιόφωνο απαιτεί την άρθρωση στο χρόνο των ηχητικών του δομικών στοιχείων και την επακόλουθη *βίωση* αυτών των δομικών στοιχείων με χρονική σειρά από τον ακροατή. Συνεπώς ο χρόνος είναι ένα βασικό στοιχείο στην ραδιοφωνική αφήγηση (Lutostański 2016: 119, Crisell 1994: 8).

Τέλος, ο Lutostański διατηρεί τον διαχωρισμό του υλικού σε τέσσερις σημειωτικούς κώδικες (ομιλία, μουσική, ήχος και σιωπή) και προχωρά στην ανάλυσή του ορίζοντας κάποιες νέες βασικές έννοιες. Η πρώτη είναι η ακροαματικοποίηση, που νοείται εδώ ως ένα είδος επικεντροποίησης (focalization), αλλά απαλλαγμένη από την οπτικο-κεντρικότητα του όρου:

> Η επικεντροποίηση [focalization], συχνά ορισμένη ως μια συγκεκριμένη «*οπτική* γωνία», αναφέρεται στην όραση και στην πράξη της θέασης. Στα ραδιοφωνικά θεατρικά έργα φαίνεται πιο ευεργετική η χρήση παράλληλης ορολογίας για «ένα φίλτρο προοπτικής» όσον αφορά τις άλλες αισθήσεις. Η κυρίαρχη αίσθηση στο μέσο που εξετάζεται είναι, ασφαλώς, η ακοή. Ο William Nelles, παραθέτει ο Jahn, «έχει επινοήσει χρήσιμους όρους χαρακτηρίζοντας τύπους επικεντροποίησης ανά αντιληπτικό κανάλι, παράγοντας την «θεαματικοποίηση [ocularization]» (όραση), «ακροαματικοποίηση [aucularization]» (ήχος) […]». (Lutostański 2016: 120)

Η δεύτερη έννοια που προσθέτει ο Lutostański είναι ο προσδιορισμός του χώρου που θεωρείται ως βασικό στοιχείο της αφήγησης σε αντίθεση με το παρελθόν (Lutostański 2016: 120-121).

8.2.2 Πειραματικό Ραδιοφωνικό Θέατρο – Ραδιοφωνική Τέχνη

Σε αντίθεση με τους Huwiler και Lutostański, ο Bernaerts εξετάζει το πειραματικό ραδιοφωνικό θέατρο, το οποίο είναι ουσιαστικά μία από τις μορφές της ραδιοφωνικής τέχνης. Ο Bernaerts με λίγα λόγια αναφέρεται εδώ στην παράδοση του neues Hörspiel και της Ars Acustica, την οποία τοποθετεί απέναντι στο «λογοτεχνικό»

ραδιοφωνικό θέατρο. Για να καθορίσει την αφηγηματικότητα του είδους, εκκινεί από την εξής παραδοχή:

> Αν υιοθετήσουμε τον ορισμό της Monika Fludernik (Fludernik 1996), 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)

Με τον όρο *βιωματικότητα*, λοιπόν, θα αποδίδουμε τον αντίστοιχο όρο «experientiality» που εισήγαγε η Fludernik, 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, όπως αναφέρεται στο Κεφαλίδου: 60).

Ο Bernaerts ακολουθεί τη σχολή της «αφύσικης» αφηγηματολογίας ("unnatural" narratology), «η οποία "έχει αναπτύξει αντι-μιμητική ποιητική, για να συμπληρώσει τις μιμητικές θεωρίες" (Richardson 2006: 138)» (Bernaerts 2016: 134). Αυτή, όπως υποστηρίζει, του προσφέρει μια καλύτερη προοπτική για την ανάλυση αντι-αφηγηματικών, αντι-μιμητικών πειραματικών ραδιοφωνικών έργων (ibid.: 135). Η επιλογή του αυτή βασίζεται στο γεγονός ότι «είναι ξεκάθαρο πως τα πειραματικά ραδιοφωνικά θεατρικά συχνά ευνοούν την αισθητική και θεματική έναντι της μιμητικής χρήσης των φωνών και των ήχων» (ibid.: 134).

Με λίγα λόγια, ο Bernaerts πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα από τις αναλύσεις των «λογοτεχνικών» ραδιοφωνικών θεατρικών, αποδεικνύει ότι μπορούμε να έχουμε και άλλα είδη νοήματος ή αφηγηματικότητας εκτός από την κλασική μιμητική, όπως είναι η θεματική-μουσική και η αισθητική-ποιητική-ηχητική.

Ο Bernaerts, αφού αναγνωρίζει ως βασικά χαρακτηριστικά του ραδιοφωνικού θεάτρου ή "audio drama" (χρησιμοποιεί τους δύο όρους για το ίδιο αντικείμενο) «τον προφορικό λόγο σε συνδυασμό με τον ήχο, τη μουσική και τη σιωπή» (Bernaerts 2016: 137), 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.» (ibid.).

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 την *musique concrète*, αναφέρει ως διαφορά το γεγονός ότι το ραδιοφωνικό θέατρο έχει αφήγηση και γλωσσικά σημεία. Όσον αφορά τη 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 το *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 κλπ.», 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. (Jandl and Mayröcker 1970: 88). (Bernaerts 2016: 139)

Όσον αφορά το *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 το βαθμό αφηγηματικότητας.» (Bernaerts 2016: 139).

Όσον αφορά τέλος το *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 γονικού κειμένου» (Marjorie Perloff 1989: 216). (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.

8.2.3 Αφηγηματικές Θεωρίες στην Ηλεκτροακουστική Μουσική

Η ραδιοφωνική τέχνη ως ηχητική τέχνη δέχεται επιρροές και από τις συναφείς εξελίξεις στον τομέα της αφηγηματολογίας στην ηλεκτροακουστική μουσική και την ηχητική τέχνη ευρύτερα. Παρακάτω θα εξετάσουμε ορισμένες από αυτές που μπορούν να μας δώσουν κάποιες κατευθύνσεις προς την κατασκευή του συστήματος αφηγηματικής ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης.

Ο James Andean, 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 λήψης, 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 υιοθετεί την έννοια της «αφηγηματικής στάσης (narrative stance)» από τον Brunson. Σύμφωνα με αυτήν, η αφήγηση είναι

> μια ενεργή θέση, την οποία παίρνει ο ακροατής [και] ίσως μοιάζει με την «εκτεταμένη ακρόαση» (expanded listening) του Harrison (Emmerson 2007: 15) και με την «αυξημένη ακρόαση» (heightened listening) του Landy (Landy 2007: 105), οι οποίες έρχονται σε αντίθεση με την σκόπιμη αντι-αφηγηματικότητα της «αναγωγικής ακρόασης» του Schaeffer (Chion 1983). (Andean 2016: 192)

Ο Andean δηλαδή προτείνει μια αφηγηματική ανάλυση που δίνει «μια έμφαση στο έργο ως μια εμπειρία «στο χρόνο», και μια επιμονή στην εμπειρία του ακροατή.» Θεωρεί ότι

> [η] εμπειρία της ακρόασης του έργου είναι θεμελιωδώς σχετική με το 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 στο χρόνο». (Andean 2016: 193-194)

Στη βάση αυτή 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 Smalley (1997) και του Wishart (1996), καθώς και από τις σκέψεις περί δραματουργίας του Landy με την «αφήγηση ως την ύστατη «κατανοήσιμη μορφική ενότητα» [something to hold on factor]» (Landy 2007: 36, όπως αναφέρεται στο Andean 2016: 193).

Ο Πάνος Αμελίδης, από την πλευρά του συνθέτη, αναλύει την έννοια της *ακουσματικής εξιστόρησης* (acousmatic storytelling), την οποία ορίζει ως «την ενοποίηση αρχειακών/ιστορικών ηχητικών υλικών, συνεντεύξεων, αφηρημένων ηχητικών υλικών, μετασχηματισμένων ήχων, και αναφορικών ήχων σε μια μικτή μορφή». (Amelides 2016). Δίνει εξ αρχής μεγάλη σημασία στην *ακουσματική εξιστόρηση* ως «μέσο ιστορικής αναπαράστασης», «μια μορφή μελέτης του παρελθόντος» και ένα είδος σύνδεσης των ατόμων με τις κοινότητές τους (ibid.).

> Η ακουσματική εξιστόρηση επικεντρώνεται στον ηχογραφημένο προφορικό λόγο ως μέσο του να λέγονται ιστορίες σε συνδυασμό με έναν συντεθειμένο κόσμο που έχει βασιστεί, αλλά ξεφεύγει από, την κληρονομιά της ακουσματικής μουσικής. Η υβριδική προσέγγιση δεν επικεντρώνεται στην εξέλιξη στο χρόνο και/ή στους χειρισμούς των ηχητικών αντικειμένων για τη διαμόρφωση των έργων, αλλά μάλλον στη δημιουργία μιας εμπειρίας για τους ακροατές που είναι πιο κοντά στην εξιστόρηση, στην οποία οι λεκτικές διηγήσεις και τα ηχητικά αντικείμενα συνυπάρχουν στη διαμόρφωση ενός υβριδίου […] (Amelides 2016)

Συνεπώς, για την προσέγγιση του Αμελίδη, ο προφορικός λόγος είναι απαραίτητος, και δεν αρκείται σε μετασχηματισμένες μορφές της ομιλίας, ενώ ο συντεθειμένος ηχητικός κόσμος «λειτουργεί είτε ως ποίκιλμα της ιστορίας [λεκτικής διήγησης] ή σαν ένας αυτόνομος «πράκτορας/agent» της εξιστόρησης.» (Amelides 2016).

Η ακουσματική εξιστόρηση «[μ]πορεί να περιλαμβάνει όχι μόνο «ουδέτερους» ήχους, αλλά επίσης πολιτισμικά ιδιαίτερους ήχους, στοιχεία του ηχοτοπίου που έχουν αντληθεί από μια τοπική κοινότητα, και ηχογραφήσεις ιστοριών, καθώς και τον ηχητικό χειρισμό όλων των παραπάνω.» Ο Αμελίδης συνδυάζει τα παραπάνω με την «κατανοήσιμη μορφική ενότητα» του Landy (2007) ως εξής:

> Αν επεκτείνουμε το εύρος της «κατανοήσιμης μορφικής ενότητας» στον «καθρέφτη» της ζώσας εμπειρίας και των πολιτισμικών/πολιτικών ηχητικών στοιχείων μιας κοινότητας, για παράδειγμα μέσω ηχογραφήσεων φωνών μελών της κοινότητας που διηγούνται ιστορίες σχετικές με αυτήν την κοινότητα, μπορούμε να εμπλέξουμε άμεσα αυτή την κοινότητα σαν ακροατήριο, δημιουργώντας ένα έργο που έχει αντληθεί άμεσα, και σχετίζεται με αυτήν τη συγκεκριμένη κοινότητα ή πολιτισμό. Αυτό προσφέρει τη δυνατότητα για μια ιδιαίτερα ανταποδοτική μορφή ακουσματικής εξιστόρησης, της οποίας το περιεχόμενο συνδέεται με την καθημερινή ζωή της κοινότητας. (Amelides 2016)

Τελικά, ο Αμελίδης καταλήγει ότι «[ο] συνδυασμός και η συνύπαρξη των πολλαπλών στρωμάτων και χρονικών κλιμάκων – ένα στρώμα φωνής-διήγησης, ένα στρώμα αναφορικών ηχογραφήσεων σχετικών με τον τόπο, και ένα στρώμα αφηρημένων, μετασχηματισμένων υλικών και των διασυνδέσεών τους – με το πολιτικό θέμα του έργου είναι, […] ένα σαφές παράδειγμα των χαρακτηριστικών της υβριδικής «ακουσματικής εξιστόρησης»[…]» (Amelides 2016).

Ο Αμελίδης εντάσσει στο είδος της ακουσματικής εξιστόρησης και αναλύει έργα των Luc Ferrari, Hildegard Westerkamp, Delia Derbyshire, John Cousins και John Young. Στην ανάλυσή του τού ραδιοφωνικού έργου *Invention for radio No.1: The Dreams* της Deliah Derbyshire (1964) εισάγει την έννοια της χρονικής αφηγηματικής ρευστότητας:

> Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου [*Invention for radio No.1: The Dreams*] υπάρχουν δύο παράλληλες ιστορίες: η λεκτική, μη μετασχηματισμένη διήγηση,

> και ο συντεθειμένος κόσμος της σύνθεσης [composed world]. Η προσωπική εμπειρία που συνδέεται είναι μια εμπειρία για τον ακροατή για να σχετιστεί. […] Παρ' ότι οι ιστορίες παρουσιάζονται όλες στο πρώτο πρόσωπο, ο αφηγηματικός χρόνος είναι αβέβαιος. Οι ιστορίες που περιγράφονται από τα άτομα στα οποία πήραν συνέντευξη δεν έχουν κανένα ιστορικό ή χρονολογικό παράγοντα να τους περιβάλλει. Ο ακροατής βιώνει αναμνήσεις στο «τώρα», αλλά με ιστορίες που λαμβάνουν χώρα σε ένα αόριστο «παρελθόν», παρέχοντας ένα παράδειγμα της *χρονικής αφηγηματικής ρευστότητας* [δική μου έμφαση] που μπορεί να γίνει δυνατή από τη μορφή της ακουσματικής εξιστόρησης. (Amelides 2016)

Όπως φαίνεται από την επιλογή των παραπάνω παραδειγμάτων, ο Αμελίδης, ενώ προσπαθεί να μείνει προσηλωμένος στην ακουσματική μουσική για να μπορέσει να υποστηρίξει τον όρο «ακουσματική εξιστόρηση», στην ουσία εμπλέκει στη συζήτησή του ραδιοφωνικά έργα, χωρίς όμως να αναφερθεί στην ιδιαιτερότητά τους που πηγάζει από την υπαγωγή τους στο συγκεκριμένο είδος.

Τέλος, και παρ' ότι ο Αμελίδης έχει διατηρήσει μια οπτική κυρίως από την πλευρά του συνθέτη, δεν παραλείπει να επισημάνει ότι: «Μια ιστορία διαμορφώνεται με έναν μοναδικό τρόπο στο μυαλό του κάθε ακροατή· ο ακροατής συμμετέχει στη δημιουργία της «τελικής έκδοσης» της ιστορίας, συνεπώς γίνεται κατά μία έννοια ο συν-δημιουργός του» (Amelides 2016).

Ο Nicolas Marty τέλος, ακολουθεί τις ιδέες των Brunson (2012) και Fludernik (2002) (την οποία όμως προσαρμόζει). Ειδικά μάλιστα παραθέτει την Fludernik: «η αφηγηματικότητα […] επικεντρώνεται στην *βιωματικότητα* μιας ανθρωπομορφικής φύσης». Με άλλα λόγια, αυτό που χρειάζεται είναι ένας ακροατής «που να κατασκευάσει την αφηγηματικότητα μέσω της *αφηγηματοποίησης*». Προσπαθώντας να ορίσει τη γραμμή που ακολουθεί, που είναι αυτή της «φυσικής» αφηγηματολογίας, καταλήγει και πάλι στην Fludernik (2002) που ορίζει το «φυσικό» ως αυτό «που βασίζεται σε γνωσιακή ενσωματικότητα (cognitive embodiedness)», ως μια «αφηγηματικότητα που μελετάται από την οπτική γωνία του δέκτη» (Marty 2012: 2).

Ο Marty επίσης επιθυμεί

> (ακολουθώντας την Ryan, 2004) να κάνει έναν διαχωρισμό μεταξύ της «αφήγησης» (narrative) ως ουσιαστικού και του αφηγηματικού (στα αγλλικά δηλώνεται πάλι με τη λέξη narrative) ως επιθέτου. Το πρώτο αναφέρεται στη

> λογοτεχνική αφήγηση (της οποίας ο ορισμός, αν και ακόμα ευρύς, είναι σταθερά προσκολλημένος στην ιστορία που οδηγείται από πλοκή και γεγονότα), ενώ το δεύτερο αναφέρεται στην ποιότητα της αφηγηματικότητας που μπορεί να λάβει μια ευρύτερη σημασία και να επιτρέψει μια αποσύνδεση από τη λογοτεχνία. (Marty 2012: 2, υπ.1)

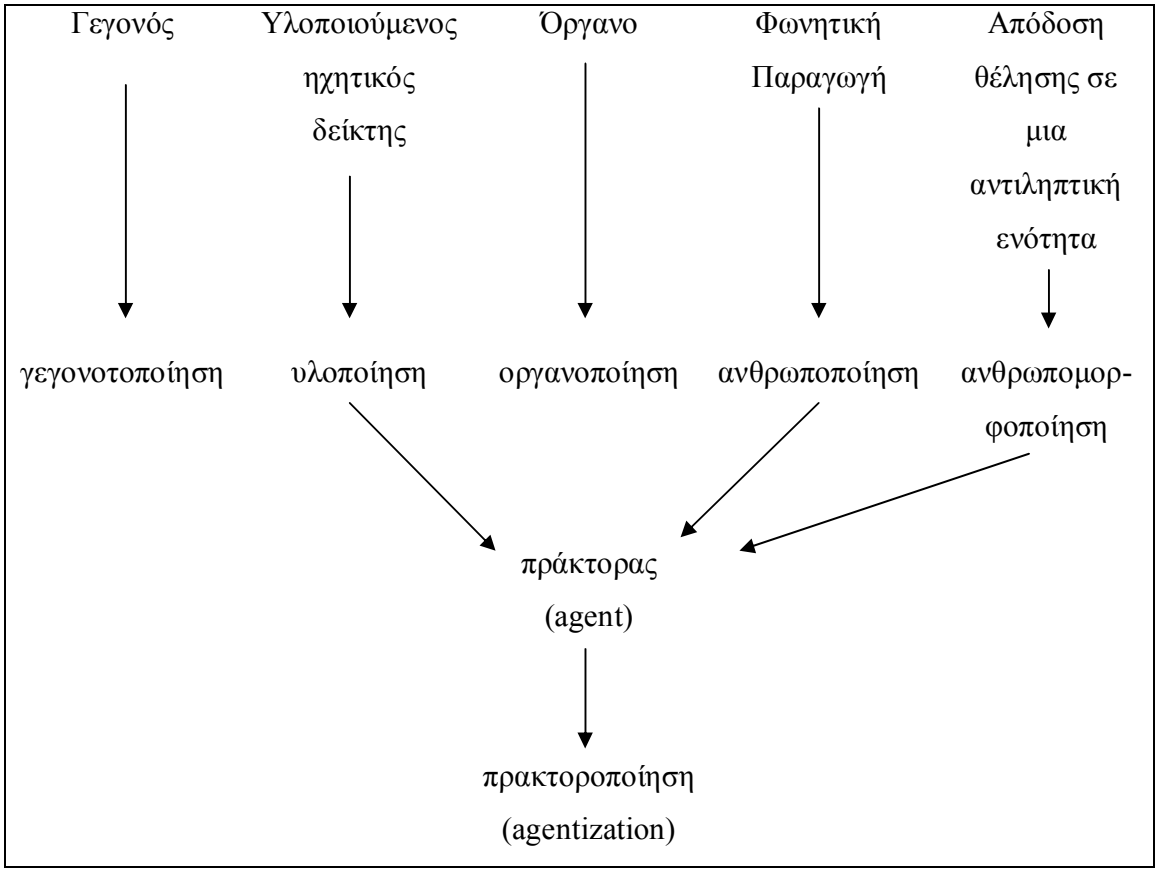
Για να υποστηρίξει τη θεωρία του ο Marty συνδέει 4 στρατηγικές ακρόασης με αντίστοιχους τύπους γνωστικών αναπαραστάσεων (μεταβατικούς στη μνήμη εργασίας ή μόνιμους στη μακροπρόθεσμη μνήμη) και με αντίστοιχα είδη επικεντροποίησης (focalization). Τέλος, κάθε είδος επικεντροποίησης αντιστοιχίζεται και με μια διαφορετική διαδικασία αφηγηματοποίησης (Marty 2012: 3-5). Την έννοια της «επικεντροποίησης» (focalization), ο Marty την δανείζεται από τον Genette και την ορίζει – παραφράζοντας την έκφραση οπτική γωνία – ως «γωνία *βιωματικότητας* (point of experientiality). Θεωρεί δε ότι «στο πεδίο της ηλεκτροακουστικής μουσικής – και υπό τη θεώρηση μιας «φυσικής αφηγηματολογίας – η επικεντροποίηση θα μπορούσε να είναι το σημείο συγκέντρωσης της *βιωματικότητας* που είναι απαραίτητο για να υπάρχει αφηγηματοποίηση» (Marty 2012: 3).

Το σύστημα του Marty φαίνεται συνοπτικά στον παρακάτω πίνακα:

Τύποι Γνωστικών Αναπαραστάσεων	**Στρατηγικές Ακρόασης**	**Είδη Επικεντροποίησης**	**Διαδικασίες Αφηγηματοποίησης**
Σχετικές με ενέργειες/πράξεις	Σώμα και Συναισθήματα	Εγωκεντρική ή Αυτό-κεντρική	Ενσώματη
Εικονικές	Ταυτοποίηση και Φαντασία	Ετεροκεντρική	Οικολογική
Προτατικές/ Εννοιολογικές	Ανάλυση / Έννοιες	Εξωκεντρική	Σημειωτική
	Ήχος	Ανεπικεντροποίηση	Μη αφηγηματικότητα

Πίνακας 8.1 Σύνοψη του Συστήματος «Φυσικής» Αφηγηματοποίησης της Ηλεκτροακουστικής Μουσικής του Nicolas Marty (2012)

Ο Marty, περιορίζεται στη μελέτη της ετεροκεντρικής επικεντροποίησης (heterocentered focalization), η οποία είναι αυτή που συνδέεται και με την ταυτοποίηση και την φαντασία. Γι' αυτό προχωρεί σε μια κατηγοριοποίηση «ηχητικής ταυτοποίησης» (sonic identification) των ήχων, σε γεγονότα (events) (που παράγονται από μόνα τους, κυρίως ήχοι της φύσης), σε υλοποιούμενους ηχητικούς δείκτες (materializing sound indices) (που δεν είναι στόχος της ενέργειας που τους παρήγαγε, είναι όμως σημάδια μιας ενέργειας ή μιας παρουσίας), σε οργανικούς ήχους (instrumental sounds) (που είναι ήχοι που παράγονται για χάρη του ήχου), και σε φωνή (voice). Τελικά, σύμφωνα με τον Marty, «οι αντιληπτικές ενότητες (τμηματοποιημένες σύμφωνα με τους Gestalt νόμους και άλλους) θα ταυτοποιηθούν *σαν να ανήκουν* σε μια από τις κατηγορίες, σαν να *σχετίζονται* με το πραγματικό (Marty 2012: 6). Η διαδικασία αυτή της ταυτοποίησης, όπως την εκθέτει ο Marty στη θεωρία του, παρουσιάζεται στο παρακάτω σχήμα (ibid.: 6-7):



Σχήμα 8.1 Διαδικασία ηχητικής ταυτοποίησης στην ετεροκεντρική επικεντροποίηση (Marty 2012)

Η διαδικασία αυτή μπορεί να γίνει είτε «αφηρημένη», είτε «αναφορική», ενώ υπάρχουν επίσης και «μεταφορικές και συναισθησιακές επιπτώσεις ενός ήχου που είναι πολιτισμικές και υποκειμενικές» (Marty 2012: 7-8). Τέλος, ο Marty συνδέει την ταυτοποίηση με τη φαντασία ως εξής: «Από τη στιγμή που οι αντιληπτικές ενότητες έχουν ταυτοποιηθεί (ή καλύτερα *αν* έχουν), γίνονται *υπάρχοντα* (existents) που θα βοηθήσουν να κατασκευαστεί η *διήγηση* (diegesis) μέσα στην οποία υπάρχουν.» (ibid.: 8). Με την έννοια «*υπάρχον*», ο Marty εννοεί «έναν ηθοποιό ή ένα στοιχείο του σκηνικού» (Prince 2003: 28, όπως αναφέρεται στο Marty 2012: 8). Ενώ με την έννοια της «*διήγησης*» εννοεί «τον (επινοημένο) κόσμο στον οποίο οι καταστάσεις και τα γεγονότα που τυγχάνουν αφήγησης συμβαίνουν (στα γαλλικά *diégèse*)» (Prince 2003: 20, όπως αναφέρεται στο Marty 2012: 8). Ο Marty, διαχωρίζοντας τη *διήγηση* (εξιστόρηση) από τη *μίμηση* (επίδειξη), παρατηρεί ότι επικεντρώνεται στο πρώτο, παρότι όπως επισημαίνει «η ακουσματική διήγηση παρουσιάζεται κυρίως μέσω της *μίμησης*» (Marty 2012: 8, υπ.7).

> Στην περίπτωσή μας, η διήγηση είναι μάλλον ο (επινοημένος) κόσμος μέσα στον οποίο τα υπάρχοντα εξελίσσονται και σχετίζονται μεταξύ τους, και η «διηγηματοποίηση» (diegetization) θα τύχει επεξεργασίας διαφορετικά ανάλογα με το αν οι ταυτοποιήσεις ήταν *αναφορικές, αφηρημένες* ή και τα δύο. (Marty 2012: 8)

«Σε όλες τις περιπτώσεις, ωστόσο, αυτή η διαδικασία [διηγηματοποίηση] θα βασιστεί σε αυτά που ονόμασε ο Kilpatrick (2010) «chronotopes» (χρονοτόπους)» (Marty 2012: 8). Στις μεν αφηρημένες ταυτοποιήσεις η διηγηματοποίηση επιτυγχάνεται όταν ο ακροατής θεωρήσει «τους ήχους ως μέρος του ίδιου χωροχρόνου». Στις δε αναφορικές ταυτοποιήσεις «οι αναφορικοί χρονοτόποι απαρτίζονται μάλλον από χώρους και χρόνους στους οποίους ο ακροατής φαντάζεται ότι οι ήχοι είναι ικανοί να υπάρχουν» (ibid.: 9). Ο Marty τέλος συμπεραίνει ότι οι αναφορικοί χρονοτόποι έχουν μεγαλύτερη «βαρυτική έλξη» από τους αφηρημένους. Δηλαδή, «από τη στιγμή που ένας ακροατής ταυτοποιεί έναν ήχο αναφορικά στον χωροχρόνο, είναι δύσκολο γι' αυτόν/αυτήν να θεωρήσει οποιονδήποτε άλλο ήχο ως αφηρημένο, αφού οι περισσότεροι ήχοι ενσωματώνονται στην αναφορική διήγηση» (ibid.).

Ο Marty για να υποστηρίξει τις διαφορές της αφηγηματολογικής του θεωρίας σε σχέση με τις «κλασικές» λογοτεχνικές αφηγηματολογίες καταλήγει:

> Αν η αφηγηματολογία έχει θεωρηθεί ως μια μεταφορά στη μουσικολογία μέχρι τώρα, είναι μόνο επειδή η χρήση της ήταν σε μεγάλο βαθμό ασαφής καθώς προσπαθούσε να εφαρμόσει λογοτεχνικούς τύπους στη μουσική και χρησιμοποιούσε, στην πραγματικότητα, μεταφορές […] για να το καταφέρει. Όμως η χρήση των αφηγηματολογικών εννοιών δεν είναι απαραίτητα μεταφορική όταν πρόκειται να μιλήσουμε για τις συγκεκριμένες προσλήψεις ενός έργου από τους ακροατές, για το προσωπικό επίπεδο πρόσληψης, γιατί η πρόσληψη από μόνη της υπονοεί την επικέντρωση της *βιωματικότητας*, που μπορεί να θεωρηθεί το μόνο απαραίτητο χαρακτηριστικό για να υπάρχει αφηγηματικότητα, με την πλοκή και την εξιστόρηση της ιστορίας [εξιστόρηση - storytelling] να βασίζονται στη *βιωματικότητα*. (Marty 2012: 10)

8.2.4 Προς Έναν Ορισμό της Αφήγησης στη Ραδιοφωνική Τέχνη

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 στο χρόνο και αφορά τις 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 «γνωσιακή ενσωματικότητα» 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 και στον Marty με την ηχητική ταυτοποίηση. Όπως θα δούμε παρακάτω, η αναγνώριση της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* μέσω του ήχου συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη νοηματοδότησή του.[40]

Το τελευταίο στοιχείο που μας μένει, είναι ο διαχωρισμός του Marty μεταξύ «αφήγησης» και «αφηγηματικού». Θα προτιμήσουμε να την 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» στα πλαίσια της οργάνωσης αυτής.

[40] Για την έννοια της διάστασης αφηγηματικής *δυνατότητας*, δες αναλυτικά στο 9.2, σ.134

8.3 Προς Ένα Επικοινωνιακό Μοντέλο Αφηγηματικής Οργάνωσης

Ουσιαστικά, το ζητούμενο από την ανάλυση της ραδιοφωνικής τέχνης είναι να δείξει πώς παράγεται *νόημα*, και τι είδους νόημα παράγεται, στα πλαίσια 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 το 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.

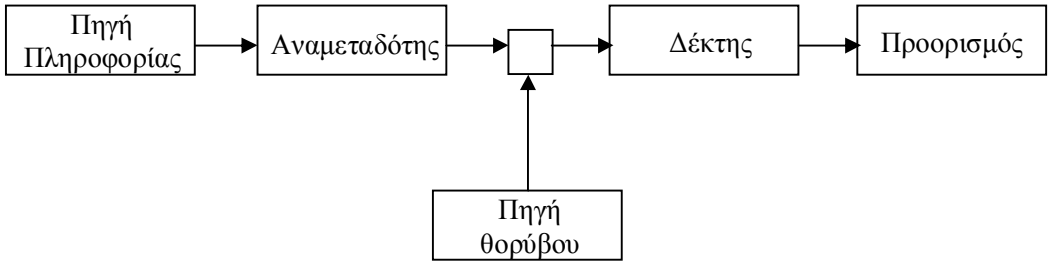
8.3.1 Θεωρία του Νοήματος

Από την πλευρά της σημειολογίας, ως «νόημα» (meaning) ορίζεται η σημειολογική σχέση εκείνη που προκύπτει μεταξύ σημαινόντων και σημαινομένων (Barthes 1972: 114-115). Για τη σχολή του Peirce, η οποία βασίζεται σε μια τριμερή σχέση (αντιπροσωπεύον-representamen, ερμήνευμα-interpretant, αντικείμενο-object), «κάθε αυθεντική τριαδική σχέση εμπλέκει το νόημα, καθώς το νόημα είναι εμφανώς μια τριαδική σχέση» (CP 1.345).

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 Shannon και 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. 8.2, βλ. επόμενη σελίδα). 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 το δέκτη και έχει προσεγγίσει τον προορισμό δεν έχουν το ίδιο νόημα. (ΜακΚουέιλ & Βίνταλ 2001: 43)



Σχήμα 8.2 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, στα πλαίσια 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 Jakobson (1987) βασίζει τη θεωρία του σε ένα επικοινωνιακό μοντέλο 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)

Το μοντέλο του Jakobson φαίνεται στο παρακάτω σχήμα:

ΠΛΑΙΣΙΟ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

ΑΠΟΣΤΟΛΕΑΣ ΜΗΝΥΜΑ ΑΠΟΔΕΚΤΗΣ

ΕΠΑΦΗ

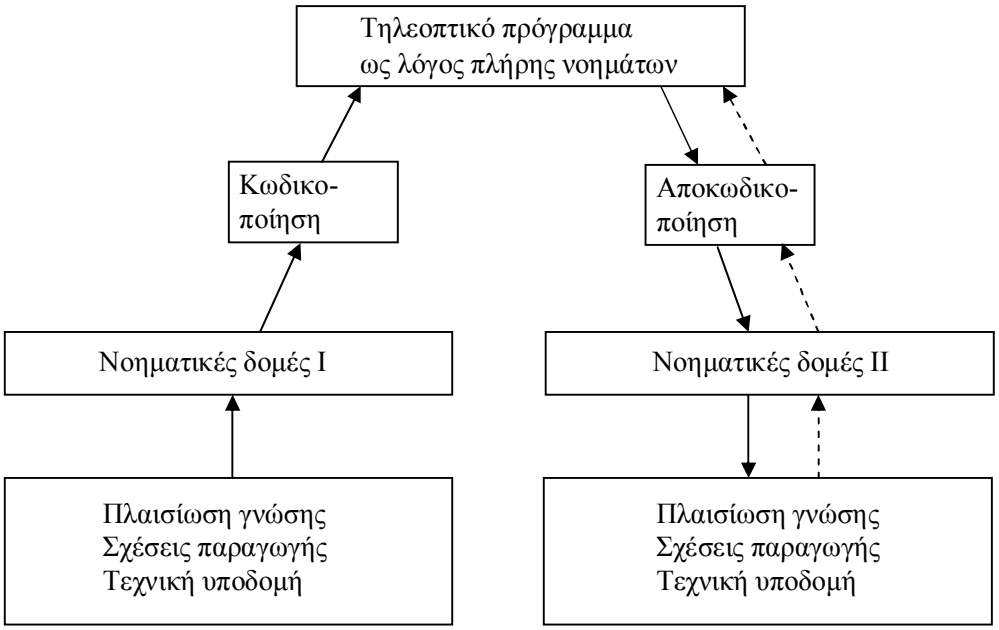
ΚΩΔΙΚΑΣ

Σχήμα 8.3 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 ΜακΚουέιλ & Βίνταλ 2001: 191-193, βλ. Σχ. 8.4 στην επόμενη σελίδα).



Σχήμα 8.4 Το μοντέλο κωδικοποίησης/αποκωδικοποίησης του Hall (ΜακΚουέιλ και Βίνταλ: 192)

Όσον αφορά τη ραδιοφωνική τέχνη, αυτό το μοντέλο μας 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).[41]

Με ακόμη μεγαλύτερη πληρότητα περιγράφει τη διαδικασία της επικοινωνίας η θεωρία των κοινωνικών συστημάτων (Luhmann). Σύμφωνα με τον Luhmann, η επικοινωνία δεν θεωρείται απλά ως μια διμερής σχέση ανταλλαγής ενός πράγματος (της πληροφορίας) από έναν πομπό σε έναν (απο)δέκτη, αλλά βασίζεται σε μία σειρά επιλογών:

> Πρώτα από όλα, […] η πληροφορία μέσω μιας επιλογής μειώνει την πολυπλοκότητα. Η πληροφορία όπως βιώνεται είναι ένα ενδεχόμενο και μερικό

[41] 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, στα πλαίσια μιας επικοινωνίας χρησιμοποιεί διάφορους *ηχητικούς* κώδικες και όχι μόνο τον γλωσσικό.

γεγονός. Ακόμα και αν ονομάσουμε ένα γεγονός-πληροφορία «πράγμα», δεν έχει ούτε ουσία, ούτε είναι μόνιμο, ούτε καλά ορισμένο.

Δεύτερον, η *έκφραση* (utterance)[42] δεν είναι μια πράξη απλής αποστολής. Η *έκφραση* εμπλέκει επιλογή κάποιου νοήματος για κοινοποίηση και κάποιου κώδικα για να τον κοινοποιήσουμε· εμπλέκει συνεπώς μια επιλογή μιας επιλογής. Η *έκφραση* είναι η πρόταση μιας επιλογής.

Τρίτον, η ολοκλήρωση της επικοινωνίας απαιτεί κάτι περισσότερο από μια απλή αποδοχή· απαιτεί κατανόηση. Η φύση αυτής της κατανόησης χρειάζεται να διερευνηθεί όσον αφορά στη φύση της ίδιας της επικοινωνίας και όχι μόνο σημασιολογικά.

Τέταρτον, η ταυτότητα αυτού που αποστέλλεται και αυτού που γίνεται αποδεκτό δεν είναι μια απλή υπόθεση. Κάθε ταυτότητα που πετυχαίνει το σκοπό της είναι εγγυημένη όχι από το περιεχόμενο της πληροφορίας, αλλά από όλο το πλαίσιο και την ίδια τη διαδικασία επικοινωνίας.

Πέμπτον, η επικοινωνία είναι μια τριμερής και όχι μια διμερής διαδικασία. Εμπλέκει τρεις διαδικασίες: πληροφορία, *έκφραση* και κατανόηση. Όπως ήδη περιγράφηκε, η πληροφορία είναι μια επιλογή που μειώνει την πολυπλοκότητα στην εμπειρία ζωής μας. Όταν αντιμετωπίζουμε το περίπλοκο πρόβλημα του διπλού ενδεχόμενου, επιλέγουμε ανάμεσα στις επιλογές πληροφορίας που έχουμε ήδη συσσωρεύσει και κάνουμε κάτι με αυτές (ενεργούμε, τις *εκφράζουμε* με κάποιο τρόπο). Η *έκφραση*, επομένως, είναι μια δεύτερη επιλογή. Η κατανόηση (η τρίτη επιλογή) υπογραμμίζει την όλη διαδικασία ως η προϋπάρχουσα αναγνώριση του διπλού ενδεχόμενου και είναι το αποτέλεσμα κάθε επιτυχημένης επικοινωνίας. (Bausch 2001: 185)

Ειδικότερα όσον αφορά την 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

[42] Στο πλαίσιο αυτό (ανάλυση της επικοινωνίας), ο όρος utterance εκλαμβάνεται με μία γενική έννοια και όχι αυστηρά ως επικοινωνία μέσω της φωνής. Στον παραπάνω λόγο οφείλεται η απόδοσή του με τον όρο *έκφραση*, κάτι που όπως θα δούμε παρακάτω εξυπηρετεί τη γενική του χρήση για κάθε επικοινωνιακό πλαίσιο. Όταν θέλουμε να αναφερθούμε στην ειδική σημασία του όρου utterance ως παραγωγή φωνητικών ήχων θα χρησιμοποιούμε τον όρο *φώνηση* (βλ. σ. 24, υπ.10).

> χρησιμοποιούνται γλωσσικά μέσα, η τέχνη προκαλεί διαφορετικά αποτελέσματα.
> (Luhmann 2000: 22)

Ασφαλώς 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 ότι εκπληρώνει αυτό τον στόχο ή αποτυχαίνει, αντιμετωπίζοντας τους συνηθισμένους, και ενδεχομένως ολοένα αυξανόμενους, κινδύνους που εμπλέκονται σε κάθε επικοινωνία. Η τέχνη επικοινωνεί *χρησιμοποιώντας αντιλήψεις (perceptions) αντίθετα στον κύριο σκοπό τους*» (Luhamnn 2000: 22). Από την άλλη, 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).

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. Διατρέχει όμως και «διασχίζει ακόμα και το όριο μεταξύ επικοινωνίας (κοινωνικά συστήματα) και συνείδησης (ψυχικά συστήματα)» (Stäheli 2012: 106). Η επιλογή της μορφής (μήνυμα, *έκφραση*) του έργου και του κώδικα αυτής της *έκφρασης* 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 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, *έκφραση*) 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.

8.3.2 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 την 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)[43], που θα του επιτρέψει να αποκωδικοποιήσει τον κώδικα. (Eco 1986: 164). Θα ακολουθήσουμε δηλαδή τον ορισμό του Jakobson, ο οποίος, ειδικά όσον αφορά τη μουσική επισημαίνει:

[43] βλ. παραπάνω, υποσημείωση 41, σελ.117.

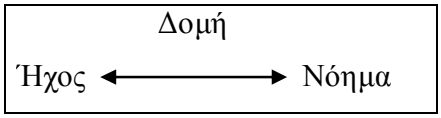
> Ο κώδικας των αναγνωρισμένων ισοδυναμιών μεταξύ μερών, και ο συσχετισμός τους με το όλον, είναι σε μεγάλο βαθμό ένα τεκμαρτό σύνολο παραλληλισμών που έχει εκμαθηθεί, και που γίνεται αποδεκτό ως τέτοιο στο πλαίσιο μιας δεδομένης εποχής, πολιτισμού, ή μουσικής σχολής. (Jakobson 1968: 12, όπως αναφέρεται στο Eco 1986: 179)

Όσον αφορά την επικοινωνία που βασίζεται σε ηχητικούς κώδικες, ο 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 8.2.1, 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 τα ειδικά ηχητικά εφφέ.

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*. Με άλλα λόγια, η αφηγηματική οργάνωση είναι η *έκφραση* του κώδικα, η διαφορετική κάθε φορά μορφή και χρήση του, και είναι η αφηγηματική οργάνωση αυτή που μπορεί να φέρει διαφορετικά επικοινωνιακά αποτελέσματα, δηλαδή *νοήματα*. Με άλλα λόγια δεν εφευρίσκονται νέοι κώδικες, δεν είναι αυτός ο στόχος του ραδιοφωνικού έργου, το οποίο είναι αμφίσημο. Εφευρίσκονται νέες *αφηγηματικές οργανώσεις, εκφράσεις* των κωδίκων. Επομένως, η *αφηγηματική οργάνωση* είναι η *χρήση* του κώδικα (μια δεδομένη *χρήση*) και το μήνυμα είναι το έργο.

Ο Truax στο επικοινωνιακό του μοντέλο τοποθετεί και τη «δομή» (βλ. Σχ. 8.5 στην επόμενη σελίδα), 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)

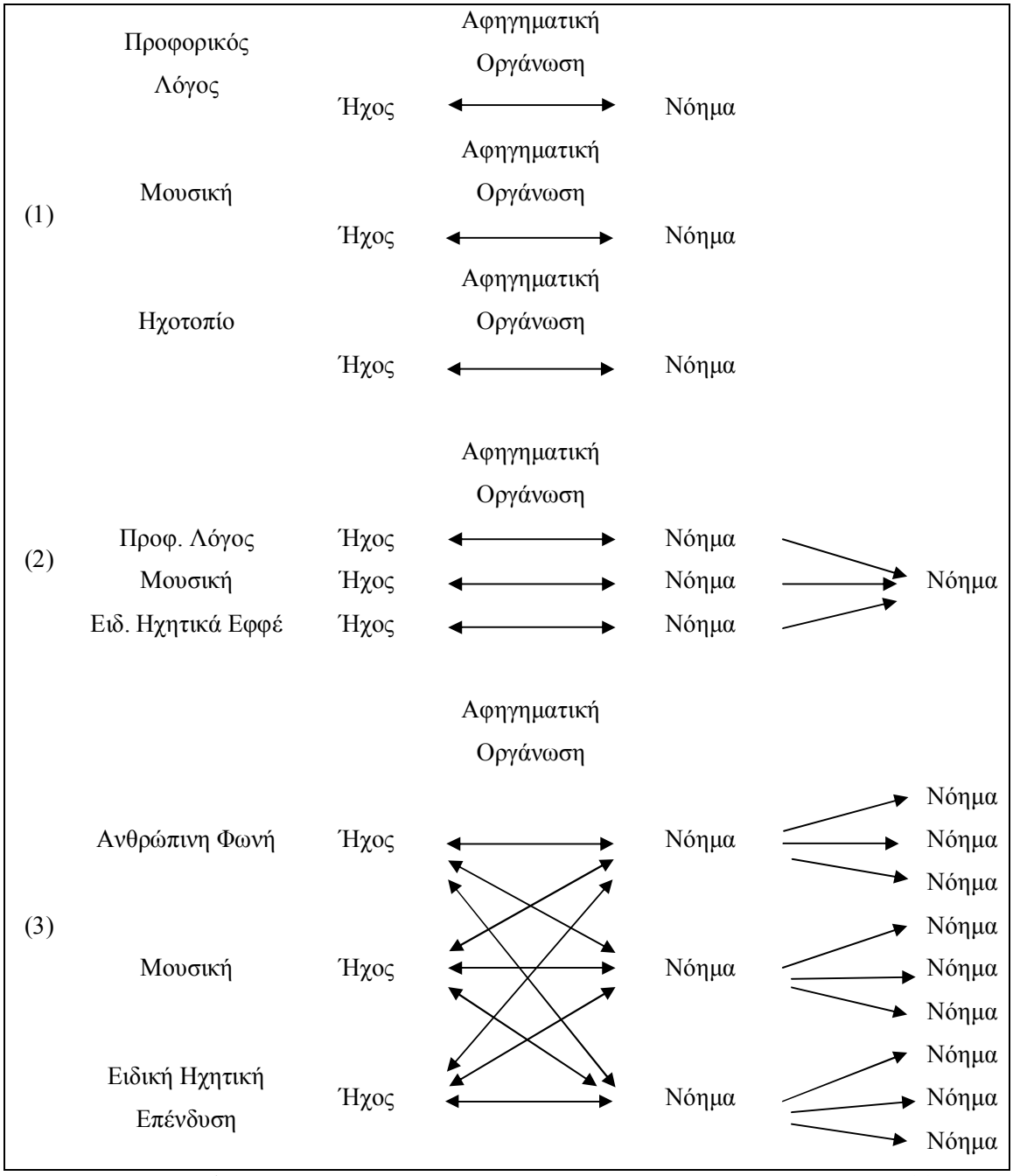


Σχήμα 8.5 Το μοντέλο συσχετισμού ήχου, δομής και νοήματος του Truax (1984: 47)

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, ηχοτοπίο) «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 8.6, 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 στα πλαίσια 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 κώδικες 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. 8.6 στην επόμενη σελίδα).



Σχήμα 8.6 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).**

8.4 Σύντομη Παρουσίαση του Συστήματος Ανάλυσης της Αφηγηματικής Οργάνωσης

Η ανάλυση έγκειται ουσιαστικά σε τρία βήματα: α) στην ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων βάσει της *αφηγηματικής* τους *δυνατότητας*, β) στην αναγνώριση του νοήματος κάθε δομικού στοιχείου ή ενότητας/ακολουθίας δομικών στοιχείων και γ) στην αναγνώριση των σχέσεων των δομικών στοιχείων που μπορεί βέβαια να παράγουν νέα νοήματα στα ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα. Όπως είδαμε εξάλλου και προηγουμένως στο παράθεμα του Andean (2016), δεν μπορούμε να δούμε νοήματα σε ένα σημειολογικό σύστημα εξετάζοντας αυτόνομα τα σημεία, αλλά μόνο σε συνδυασμό μεταξύ τους.

Ο Bernaerts (2016), όπως είδαμε παραπάνω, αναγνωρίζει διάφορα είδη νοήματος (μιμητικό, αισθητικό, θεματικό) και κατ' επέκταση διάφορα είδη αφηγηματικότητας, ωστόσο δεν παρουσιάζει κάποιο συγκεκριμένο σύστημα, το οποίο να μπορεί να υποστηρίξει την ανάλυση της πολυπλοκότητας και πολυμορφίας των ραδιοφωνικών έργων.

Εξετάζοντας το υλικό των ραδιοφωνικών έργων παρατηρούμε κατ' αρχήν ότι σε αυτό το πολύμορφο σώμα έργων μόνος κοινός παράγοντας για την αφετηρία μιας

ανάλυσης είναι ότι βασίζεται σε καθαρά ηχητικό υλικό. Η *ηχητικότητα*[44] της ραδιοφωνικής τέχνης, ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της, αναπτύσσεται σε τρεις σχετικά ανεξάρτητες διαστάσεις, τις οποίες ήδη συναντήσαμε στις αναλύσεις των Lutostański, Huwiler και είναι γενικώς αποδεκτές: τον προφορικό λόγο, τη μουσική και τα ειδικά ηχητικά εφφέ. Τα ειδικά ηχητικά εφφέ διαχωρίζονται από τη μουσική και την ομιλία στο επίπεδο του συντακτικού. Η ομιλία διαχωρίζεται από τη μουσική και τον ήχο στο επίπεδο της σημασιοδοτικότητας, καθώς σε αυτήν ο ακροατής προσδοκά ένα σημασιολογικό νόημα. Κατά συνέπεια, για την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή του νοήματος των δομικών στοιχείων και των σχέσεών τους, χρειάζεται να εξετάσουμε διαφορετικές παραμέτρους της αφηγηματικής οργάνωσης που παράγουν τα νοήματα. Όπως θα φανεί παρακάτω η αφηγηματική οργάνωση μπορεί να παράγει διάφορα επίπεδα νοήματος σε διάφορες παραμέτρους αλληλοσχετιζόμενες μεταξύ τους.

8.4.1 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. 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.

Α. Διαστάσεις *Αφηγηματικής Δυνατότητας*[45]

Κατά πρώτον, σημαντική είναι η ταυτοποίηση της *αφηγηματικής δυνατότητας* ενός δομικού στοιχείου ή μιας ηχητικής ακολουθίας, δηλαδή η ακουστική τοποθέτησή του σε ένα από τα τρία συστήματα, τα οποία έχουν στα πλαίσια του συμβατικού

[44] Με τον όρο *ηχητικότητα* εννοούμε εδώ τη σύνθεση, πραγμάτωση και πρόσληψη του ραδιοφωνικού έργου με αποκλειστικά ηχητικό τρόπο, δηλαδή με την αξιοποίηση αποκλειστικά ηχητικού υλικού.

[45] Ο όρος *αφηγηματική δυνατότητα* χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τις συγκεκριμένες αφηγηματικές δυνατότητες που προσφέρουν τα επί μέρους ηχητικά υλικά, τόσο καθεαυτά λόγω της πηγής τους και της επί μέρους οργάνωσής τους, όσο και ερμηνευόμενα από έναν ακροατή στα πλαίσια της ραδιοφωνικής ακρόασης και της καθιερωμένης ραδιοφωνικής τους λειτουργίας. Στο εξής, και ιδιαίτερα στα πλαίσια του συστήματος που παρουσιάζεται εδώ, θα χρησιμοποιείται με πλάγιους χαρακτήρες όταν έχει αυτήν την ειδική σημασία.

ραδιοφωνικού κώδικα συγκεκριμένες *νοηματοδοτικές δυνατότητες* (affordances).[46] Ένα παράδειγμα τέτοιας *δυνατότητας* αποτελεί η ανθρώπινη φωνή ως σημασιολογική γραμμική αφήγηση σε ένα πλαίσιο κυρίαρχης λειτουργίας σε σχέση με τη μουσική και την ειδική ηχητική επένδυση. Επομένως, κατά την ανάλυση, έχει μεγάλη σημασία η ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου ως *ανθρώπινη φωνή*, διότι το γεγονός αυτό αυτομάτως του προσδίδει τη συγκεκριμένη *αφηγηματική δυνατότητα*, και αυτό είναι μεγάλης σημασίας γιατί σχετίζεται και με τα πρότυπα και τις προσδοκίες ακρόασης του ακροατή (βλ. υποκεφάλαιο 9.2, σελ.134).

Β. Ιεραρχικά Επίπεδα

Κάθε διάσταση όμως έχει το δικό της σημειολογικό σύστημα, το οποίο ομαδοποιεί το υλικό σε *δομικά στοιχεία*. Αυτό γίνεται με όρους ακρόασης και ακουστικής μνήμης (Snyder 2000), παρά γραφής. Αν και οι δύο διαδικασίες μπορούν να συσχετισθούν σημειολογικά (βλ. για παράδειγμα Jan 2016: 18), δεν θα εξετάσουμε εδώ αυτούς τους συσχετισμούς, καθώς η ραδιοφωνική τέχνη είναι μια καθαρά ηχητική τέχνη χωρίς σύστημα σημειογραφίας, σε αντίθεση με τη γλώσσα ή τη μουσική. Η επιλογή του διαχωρισμού των ιεραρχικών επιπέδων, όπως θα δούμε είναι μια δύσκολη διαδικασία που έχει να κάνει με τον ορισμό του ηχητικού στοιχείου, της ομαδοποίησης στοιχείων, της φράσης και άλλων, μεγαλύτερων από αυτήν, ομαδοποιήσεων. Οι μικρότερες ομαδοποιήσεις είναι διαδικασίες που γίνονται *επαγωγικά* (bottom-up) στην αντίληψη του ακροατή, δηλαδή σε ένα στάδιο 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, εξ ου και η ονομασία που τους προσδίδουμε (*επαγωγικές*), δανεισμένη από την ορολογία της Αριστοτέλειας Λογικής. Αντιθέτως, οι μεγαλύτερες ομαδοποιήσεις συμβαίνουν στη μακροπρόθεσμη μνήμη και εξαρτώνται περισσότερο από υποκειμενικούς παράγοντες και από τη μάθηση, δηλαδή πρόκειται για *παραγωγικές* διαδικασίες (top-down), καθώς έχουν μια κατεύθυνση από τη νόηση προς την κατανόηση (cognitive), επομένως από το γενικό προς το ειδικό, εκ της οποίας προκύπτει και η επιλογή του όρου *παραγωγικός*, δανεισμένη και πάλι από τη Λογική (Snyder 2000: 7).

[46] Με τον όρο *νοηματοδοτικές δυνατότητες* αποδόιδεται ο αγγλόφωνος όρος affordances, ο οποίος προέρχεται από τη θεωρία του James J. Gibson. Για μια πληρέστερη εξέταση της έννοιας και της χρήσης του όρου, βλ. Κεφ.11, σελ.257.

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 ιεραρχικά επίπεδα έχουν επίσης συγκεκριμένες νοηματοδοτικές/αφηγηματικές *δυνατότητες*, καθώς άλλο αφηγηματικό νόημα μπορεί να προκύψει από μία λέξη, άλλο από μια ολόκληρη παράγραφο. Ωστόσο και πάλι στη ραδιοφωνική τέχνη, αυτές οι *δυνατότητες* του ηχητικού υλικού υπάρχουν ως πλευρές ενός κώδικα που το ραδιοφωνικό έργο μπορεί (αν όχι καλείται) να υπερβεί (βλ. υποκεφάλαιο 9.3, σελ.144).

8.4.2 Ταυτοποίηση Νοηματοδοτήσεων

Η ταυτοποίηση νοηματοδοτήσεων εστιάζει περισσότερο στην αφηγηματική οργάνωση καθεαυτή, δηλαδή στον τρόπο συσχετισμού των ηχητικών δομικών στοιχείων με το νόημα. Η οργάνωση, και κατ' επέκταση και το *νόημα*, έχουν ωστόσο μια πολυπλοκότητα, δηλαδή δεν πραγματώνονται σε ένα μόνο επίπεδο. Εδώ θα διαχωρίσουμε αρχικά δύο τομείς νοήματος, τον σημασιοδοτικό και τον συντακτικό. Στο 8.4.3 θα αναφερθούμε και σε έναν «πραγματολογικό», αυτόν δηλαδή που έχει να κάνει με το πλαίσιο αναφοράς.

Το μοντέλο του Truax κινείται επίσης πάνω σε αυτούς τους τρεις τομείς νοήματος, βασισμένος εν μέρει στη διάκριση μεταξύ «ηχητικών» (sonic), «συντακτικών» (syntactic), «σημασιολογικών» (semantic) και «πραγματολογικών» (pragmatic) στοιχείων (Truax 1984: 48).[47]

Α. Τρόποι Ακρόασης – Επίπεδα Σημασιοδοτικότητας

Ο Truax αναγνωρίζει την ύπαρξη των επιπέδων σημασιοδοτικότητας όταν αναφέρεται στις διαφορές μεταξύ προφορικού λόγου, μουσικής και ηχοτοπίου και μάλιστα τοποθετεί τα τρία αυτά είδη σε μια φθίνουσα σειρά όσον αφορά το επίπεδο της σημασιοδοτικότητάς τους, δηλαδή τη δυνατότητά τους να έχουν «ένα αντίστοιχο

[47] 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.

αποτέλεσμα όσον αφορά τη σημασία» (Truax 1984: 45). Όπως είδαμε και στο μοντέλο που παρουσιάσαμε παραπάνω, στη ραδιοφωνική τέχνη τα επίπεδα αυτά είναι ανεξάρτητα από τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* (ανθρώπινη φωνή, μουσική και ειδική ηχητική επένδυση), συνεπώς θα πρέπει να ταυτοποιούνται και ανεξάρτητα.

Όπως φάνηκε και από την ανάλυση του Marty (2012), υπάρχουν τέτοιου τύπου «ηχητικές ταυτοποιήσεις» που σχετίζονται με την διηγηματοποίηση. Αυτές ήταν η αναφορική και η αφηρημένη ταυτοποίηση· δύο διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους ένας ακροατής μπορεί να αναγνωρίσει και να νοηματοδοτήσει έναν ήχο στα πλαίσια του έργου ηλεκτροακουστικής μουσικής.

Αν λάβουμε υπόψη μας την ανάλυση του Lutostański, στην οποία εμμένει στην υπεροχή του λεκτικού νοήματος στο συμβατικό ραδιοφωνικό θέατρο, αλλά και την έννοια της «μιμητικής» αφήγησης του Bernaerts που δεν υπάρχει στο πειραματικό ραδιοφωνικό θέατρο, τότε θα μπορούσαμε να ορίσουμε μία ακόμα «ηχητική ταυτοποίηση», αυτή του συμβατικού ραδιοφωνικού θεάτρου. Μία «ταυτοποίηση» η οποία βασίζεται στην αναγνώριση του σημασιολογικού λεκτικού νοήματος και θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε σημασιολογική.

Οι τρεις αυτές «ταυτοποιήσεις» συνιστούν στην ουσία τρεις διαφορετικούς τρόπους ακρόασης τους οποίους συναντάμε στη ραδιοφωνική τέχνη (Γαλανόπουλος & Μνιέστρης 2020) και θα τους ονομάσουμε αντίστοιχα σημασιολογικό, αναφορικό και αναγωγικό, δανειζόμενοι αυτή την τριχοτομία από τον Chion (1994: 25-34)[48], αν και όπως θα φανεί παρακάτω υπάρχουν κάποιες διαφορές σε σχέση με την κινηματογραφο-κεντρική του άποψη. Ο τρόπος ακρόασης δεν είναι δεσμευμένος με μία διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, και αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ραδιοφωνικής τέχνης. Για παράδειγμα, μπορούμε να έχουμε ανθρώπινη φωνή, την οποία ο συνθέτης χειρίζεται σαν καθαρό ήχο, άρα ζητά από τον ακροατή αναγωγική ακρόαση. Συνεπώς η διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* και ο τρόπος ακρόασης είναι δύο ανεξάρτητες παράμετροι (βλ. υποκεφάλαιο 10.2, σελ.173).

[48] Ο Chion ονομάζει τον αναφορικό τρόπο ακρόασης «αιτιώδη ακρόαση» (causal listening) (βλ. Chion 1994: 25-28)

Β. Τύποι Συντακτικού

Μια επιπλέον παράμετρος, η οποία είναι ανεξάρτητη τόσο από τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* όσο και από το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, είναι ο τύπος συντακτικού. Αν ορίσουμε ως συντακτικό «την ιεραρχική οργάνωση διακριτών διαδοχικών αντικειμένων» (Lerdahl 2013: 260), αυτό δηλώνει ότι η σειρά των αντικειμένων είναι «κρίσιμη». Αυτό το παρατηρούμε τόσο στην ομιλούμενη γλώσσα, όσο και την τονική μουσική (ibid.: 266), αλλά και σε άλλες μουσικές παραδόσεις. Αυτό δεν σημαίνει ότι η ραδιοφωνική τέχνη, ή η ηλεκτροακουστική μουσική ευρύτερα, δεν χρησιμοποιεί κάποιο συντακτικό, αλλά ότι «της λείπει το είδος του ξεκάθαρα καθορισμένου, ενοποιημένου συντακτικού» (Andean 2016: 195). Εκτός από το σύνηθες μουσικό και λεκτικό συντακτικό, θα προτείνουμε παρακάτω μία σειρά από πιο χαλαρές οργανώσεις του υλικού ως συντακτικά που βασίζονται στην *ικανότητα κατανόησης* του ακροατή (αναφορικό συντακτικό, Truax 1984: 50) και ένα είδος *επαγωγικού* συντακτικού (αναγωγικό συντακτικό, Smalley 1997, Hirst 2011). Η ανεξαρτησία των τριών παραμέτρων φαίνεται γλαφυρά με το παράδειγμα της *Ursonate* του Kurt Schwitters (1922-32), η οποία επιτελείται στην διάσταση της ανθρώπινης φωνής, απαιτεί όμως αναγωγικό τρόπο ακρόασης, και το ηχητικό υλικό είναι οργανωμένο με βάση το μουσικό συντακτικό (βλ. υποκεφάλαιο 10.3, σελ.202).

8.4.3 Ταυτοποίηση Πραγματολογικών Στοιχείων και Σχέσεων

Η ταυτοποίηση των πραγματολογικών στοιχείων έχει να κάνει με το πλαίσιο αναφοράς μέσα στο οποίο επιτελούνται κάθε φορά τα δομικά στοιχεία ενός ραδιοφωνικού έργου. Και αυτό μπορεί να διαχωριστεί (α) στις νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τη συσχέτιση των δομικών στοιχείων, δηλαδή από τη διαδοχή και υπέρθεσή τους και (β) στις *νοηματοδοτικές δυνατότητες* που προκύπτουν από τη σχέση του ακροατή με το έργο.

Α. Καταδήλωση – Συμπαραδήλωση

Αυτές οι *νοηματοδοτικές δυνατότητες* είναι που τελικά νοηματοδοτούν (στο στάδιο της κατανόησης) το ραδιοφωνικό έργο. Παρά το γεγονός ότι είναι σε θέση να επηρεάσουν την νοηματοδότηση του έργου, άρα και την αφηγηματικότητά του, δεν θα

πρέπει να παραγνωρίσουμε ότι αυτή η νοηματοδότηση μπορεί να γίνει σε πολλά επίπεδα (τάξεις νοηματοδότησης) ταυτόχρονα. Είναι αυτό που ο Barthes ονομάζει καταδήλωση και συμπαραδήλωση (Barthes 1988: 25-59), με τη συμπαραδήλωση να είναι είτε μετωνυμία (συνεκδοχή) είτε μεταφορά. Κατά συνέπεια, κατά την ανάλυσή μας, θα πρέπει να εξετάσουμε αυτά τα επίπεδα νοηματοδότησης, που, εφ' όσον υπάρχουν, γίνονται και επίπεδα που επιτρέπουν συνδέσεις μεταξύ διαφορετικών δομικών στοιχείων, οδηγώντας συνακόλουθα στην αφηγηματοποίηση του φαινομενικά πολύπλοκου και ασύνδετου ραδιοφωνικού έργου (βλ. ενότητα 11.2.3, σελ.242).

Β. Σχέσεις Μεταξύ Δομικών Στοιχείων

Η σύνδεση μεταξύ των δομικών στοιχείων κυρίως διαχρονικά μας φέρνει στην υποχρεωτική εξέταση του θέματος της γραμμικότητας. Ως *γραμμικότητα*, νοείται η παράμετρος που περιγράφει την αιτιώδη σχέση μεταξύ των δομικών στοιχείων μιας ακολουθίας (Snyder 2000: 228-234) και αναλόγως με το αν υπάρχει ή τι είδους είναι αυτή η σχέση μπορούμε να συνάγουμε πολύτιμα συμπεράσματα για την αφηγηματική οργάνωση και το νόημα ενός ραδιοφωνικού έργου. Επιπλέον, θα εξετάσουμε χωριστά τις κάθετες σχέσεις, τις οποίες θα περιγράψουμε με τη βοήθεια δύο ακόμα παραμέτρων, της *πολλαπλότητας* και της υφής (βλ. υποκεφάλαιο 11.2, σελ.227).

Γ. Σχέσεις Ακροατή – Έργου

Τέλος, δεν πρέπει να παραλείψουμε από την ανάλυσή μας τις σχέσεις ακροατή και έργου, δηλαδή την πλευρά του πλαισίου αναφοράς, διότι ειδικά στη ραδιοφωνική τέχνη έχει μεγάλη σημασία και είναι αυστηρά οριοθετημένο. Το να υπάρχει, για παράδειγμα, αφηγηματικό νόημα σε ένα έργο μπορεί να έχει να κάνει με τους διαμορφωμένους κώδικες. Το να ακούσει κάποιος στο ραδιόφωνο «ακούσατε τον τάδε» είναι κάτι που δεν θα το συναντήσει σε κάποιο άλλο είδος και θεωρείται απαραίτητο για να δώσει νόημα-οριοθέτηση ενός τεμαχίου-εκπομπής εν προκειμένω. Ανοίγει λοιπόν τις προσδοκίες για το άγνωστο που *θα* ακολουθήσει. Αν π.χ. ακολουθήσει ένα δελτίο ειδήσεων, η μετάβαση από το ένα στο άλλο έχει γίνει με έναν «γραμμικό» τρόπο, στα πλαίσια κωδίκων αναμενόμενων και γνωστών από τον ακροατή (ένα είδος ραδιοφωνικού συντακτικού). Αν μέσα σε αυτό το πλαίσιο προσδοκιών τοποθετηθεί ένα έργο ραδιοφωνικής τέχνης (αντί για παράδειγμα για το δελτίο ειδήσεων), τότε η κατεύθυνση

του ακροατή είναι προς ένα αφηγηματικό νόημα προσανατολισμένο στο πρότυπο του συμβατικού ραδιοφώνου. Με άλλα λόγια, το πλαίσιο αναφοράς-επιτέλεσης του ραδιοφωνικού έργου έχει σημασία για την αφηγηματική ανάλυσή του γιατί είναι αυτό που θέτει το πρότυπο προσδοκιών στον ακροατή. Ωστόσο, όπως θα δούμε, υπάρχουν και παράγοντες, όπως το ηχητικό φόντο του περιβάλλοντος ακρόασης του ίδιου του ακροατή και το πολιτισμικό-γνωσιακό υπόβαθρό του, που δεν μπορούμε να ελέγξουμε, παρά μόνο εικάζοντας (βλ. υποκεφάλαιο 11.3, σελ.257).

Με τη βοήθεια όλων των παραπάνω παραμέτρων στην ουσία επιχειρούμε να αναλύσουμε τις διαδικασίες εκείνες που αντιστοιχούν στην ακρόαση και αποκωδικοποίηση του ραδιοφωνικού έργου προκειμένου να νοηματοδοτηθεί. Στην ουσία, λόγω της ποικιλομορφίας της ραδιοφωνικής τέχνης, κάθε φορά ο ακροατής καλείται να ανακαλύψει εκ νέου τον κώδικα (ή έναν νέο κώδικα), προκειμένου να μπορέσει να βρει το *νόημα* του έργου. Βρίσκεται τότε μπροστά σε μια διαδικασία επιλογής του τρόπου σύνδεσης των δομικών στοιχείων σε ένα σύνολο που να έχει νόημα. Και η επιλογή αυτή γίνεται με κριτήρια που βασίζονται σε ήδη υπάρχοντες κώδικες και «περιβάλλοντα μάθησης», οι οποίοι με τη σειρά τους επιλέγονται με βάση το υλικό του έργου, αλλά και υποκειμενικούς παράγοντες (π.χ. αν θα υπερισχύσει ο λεκτικός ή ο μουσικός κώδικας ή ένας κώδικας αναφορικών περιβαλλοντικών ήχων). Με άλλα λόγια, η ακρόαση και κατανόηση του ραδιοφωνικού έργου είναι μια συνεχής διαδικασία αποκωδικοποίησης που βασίζεται σε προηγούμενες αποκωδικοποιήσεις, δηλαδή υπάρχει ένα χρονικό συνεχές που δημιουργείται από το δίπολο προσδοκίας-ανάμνησης (ανάκλησης) νέας πληροφορίας, η οποία θα αποκωδικοποιηθεί βάσει ενός κώδικα που μόλις έχει εκμαθηθεί (στη διάρκεια του έργου) ή ενός κώδικα που διαμορφώνεται με το πέρασμα του έργου και αποκωδικοποιεί συνεχώς και προηγούμενες πληροφορίες.

Για παράδειγμα, για να κατανοήσουμε την *Ursonate* πρέπει να γνωρίζουμε τον αναγωγικό τρόπο ακρόασης και γενικά τη μη σημασιολογική ακρόαση (τον λόγο ως ήχο), αλλιώς το έργο δεν θα έχει νόημα για εμάς. Ωστόσο, μετά από λίγα δευτερόλεπτα ακρόασης ενδέχεται να αντιληφθούμε την αφηγηματική οργάνωση του συνθέτη, δηλαδή τον διαφορετικό τρόπο λειτουργίας των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*, (τον κώδικα) και να νοηματοδοτήσουμε την προηγούμενη, καθώς και την υπόλοιπη ηχητική ακολουθία.

Ανακεφαλαιώνοντας, καταλήγουμε σε ένα σύστημα αφηγηματικής ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης που στηρίζεται στις εξής παραμέτρους: τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, το ιεραρχικό επίπεδο, τον τρόπο ακρόασης-επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τον τύπο συντακτικού, τον τύπο *γραμμικότητας*, την τιμή *πολλαπλότητας*, τον τύπο υφής, την τάξη νοηματοδότησης, και τη σχέση ακροατή-έργου. Οι παραπάνω παράμετροι θα εξεταστούν, μία προς μία και σε συνδυασμό, στα επόμενα τρία κεφάλαια (9, 10, 11) σε όλο τους το εύρος και με παραδείγματα από την εργογραφία της ραδιοφωνικής τέχνης. Ως βοήθημα σε αυτήν την παρουσίαση του συστήματος ανάλυσης, υπάρχει στο Παράρτημα ΙΙΙ ένας συγκεντρωτικός πίνακας των παραμέτρων του συστήματος και των τιμών τους, με όλους τους απαραίτητους ορισμούς και νέους όρους οι οποίοι θα προστεθούν στα επόμενα τρία κεφάλαια.

Κεφάλαιο 9
Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Δομικών Στοιχείων

9.1 Εισαγωγικά

Το σύστημα των παραμέτρων που περιγράψαμε παραπάνω (8.4) είναι ένας λειτουργικός τρόπος για να αναλύσουμε την αφηγηματική οργάνωση της ραδιοφωνικής τέχνης πολύπλευρα, αλλά και με μεθοδικό τρόπο. Με άλλα λόγια, παρακάτω δεν θα εστιάσουμε ακόμη στη συνολική αφηγηματική ανάλυση, αλλά θα περιοριστούμε σε αποσπασματικές παρατηρήσεις, οι οποίες όμως θα μας βοηθήσουν να αντιληφθούμε τον ρόλο κάθε παραμέτρου στο σύστημα ανάλυσης για το οποίο συζητάμε.

Παρακάτω λοιπόν θα ακολουθήσουμε την εξής πορεία: α) θα εξετάσουμε αναλυτικά τα θεωρητικά ζητήματα καθορισμού της κάθε παραμέτρου (διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* και ιεραρχικό επίπεδο), β) θα αναφερθούμε σε παραδείγματα από την εργογραφία της ραδιοφωνικής τέχνης για να εξηγήσουμε τους ορισμούς αυτούς και τα όριά τους και γ) μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία θα ανοίξουμε δρόμους ταξινόμησης-τυπολογίας της ραδιοφωνικής τέχνης που θα μας φανούν αργότερα χρήσιμοι στη συγκρότηση του ραδιοφωνικού προγράμματος (Τμήμα 3Β).

9.2 Οι Διαστάσεις *Αφηγηματικής Δυνατότητας*

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.

9.2.1 Ορισμός των Διαστάσεων *Αφηγηματικής Δυνατότητας*

Το ηχητικό υλικό του ραδιοφώνου συνήθως διαχωρίζεται σε τρεις με τέσσερις κατηγορίες, όπως είδαμε και προηγουμένως (βλ. σελ.122): Ο Crisell, θεωρητικός του συμβατικού ραδιοφώνου κάνει διαχωρισμό ανάμεσα σε λόγο, ήχους, μουσική και σιωπή (Crisell 1994: 42-53). Οι Shingler & Wieringa αντίστοιχα διαχωρίζουν 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 (Crisell 1994: 53-55, Shingler & Wieringa 1998: 30-33).

Ωστόσο, ήδη από τις απαρχές του ραδιοφώνου, και ακόμα στα πλαίσια του ραδιοφώνου ως τέχνη, παρατηρούμε ότι πάντα υπάρχει μια τάση κατηγοριοποίησης της ηχητικότητάς του. Για παράδειγμα, ο 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)

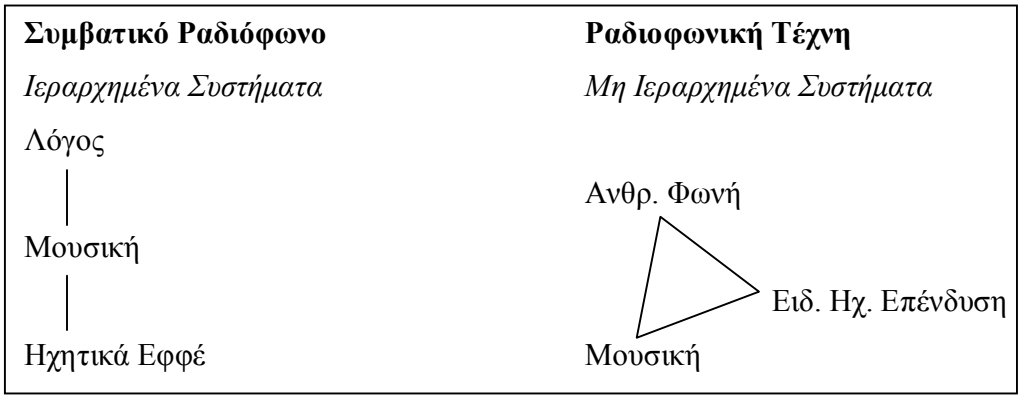
Το 1936, σε μια από τις πρώιμες θεωρίες ραδιοφωνικής τέχνης, ο Rudolf Arnheim στο σύγγραμμά του *Radio: An Art of Sound* αναφέρεται και αυτός ρητά σε 3 κατηγορίες, τις οποίες και καλεί τον ραδιοφωνικό παραγωγό-καλλιτέχνη να διαχειριστεί ως ένα και μόνο ραδιοφωνικό υλικό: «Η ανακάλυψη εκ νέου της μουσικής 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 (Hagelüken 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* (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 στα πλαίσια 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 στα πλαίσια της αφηγηματικής οργάνωσης σχετιζόμενα μεταξύ τους. Παρόλα αυτά, λόγω των προτύπων ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου, διατηρούν συγκεκριμένες *αφηγηματικές δυνατότητες*, όπως για παράδειγμα η ανθρώπινη φωνή διατηρεί μια σημασιολογική *δυνατότητα*. Οι *δυνατότητες* αυτές, αναλόγως με την αφηγηματική οργάνωση ικανοποιούνται ή ματαιώνονται κατά την ακρόαση.



Σχήμα 9.1 Ιεράρχηση των 3 Συστημάτων Ηχητικού Υλικού στο Συμβατικό Ραδιόφωνο και στη Ραδιοφωνική Τέχνη

Επομένως, θα παρουσιάσουμε αυτά τα συστήματα ως ένα τρισδιάστατο σύστημα *αφηγηματικών δυνατοτήτων*. Οι τρεις αυτές διαστάσεις είναι η *ανθρώπινη φωνή*, η

μουσική και η *ειδική ηχητική επένδυση*, και παρακάτω θα δούμε πώς ορίζονται και ποια είναι τα χαρακτηριστικά τους ως συστήματα παραγωγής νοήματος.

Α. *Ανθρώπινη Φωνή*[49]

Ως *ανθρώπινη φωνή* ορίζεται εδώ κάθε είδος *φώνησης* (utterance)[50] και όχι μόνο ο προφορικός λόγος (Wishart 1996: 240). Για συντομογραφικούς λόγους, θα συμβολίσουμε στα πλαίσια του συστήματος ανάλυσης, αυτή τη διάσταση με ένα κεφαλαίο Α. Διευρύνουμε εδώ τον στενότερο ορισμό του «προφορικού λόγου» (word, speech) που συναντάμε στο συμβατικό ραδιόφωνο και που είναι συνυφασμένος με την σημασιολογική και κυρίαρχη λειτουργία του (Crisell 1994, Shingler & Wieringa 1998), καθώς στη ραδιοφωνική τέχνη οι διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 βασίζονται σε ηχογραφημένους ήχους του ηχοτοπίου, η *ανθρώπινη φωνή* παρουσιάζεται μεν μη επεξεργασμένη και στη μορφή του κανονικού προφορικού λόγου, από την άλλη όμως αποσπασματική, δηλαδή όχι ως το κυρίαρχο αφηγηματικό στοιχείο του έργου.

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*

[49] Στο εξής, θα σημειώνουμε το όνομα κάθε διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* με πλάγιους χαρακτήρες για να το διαχωρίζουμε από άλλες γενικές σημασίες που μπορεί αυτό να δηλώνει.
[50] Για την έννοια της *φώνησης* δες υπ.10, σελ.24.

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 Whitehead. «Εδώ η ηχητική αξία του θορύβου είναι ισότιμη με αυτή των προτάσεων που έχουν νόημα» Weiss 1995: 90-91).

Β. *Μουσική*

Για τον ορισμό της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 της παρούσας διατριβής. 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 *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 και μουσικά στοιχεία από άλλα εξωδυτικά μουσικά συστήματα στα πλαίσια της *μουσικής* διάστασης.

Παράλληλα, ενώ αρχικά η μουσική είχε για το ραδιόφωνο ένα σαφές ρεπερτόριο και άκουσμα, δηλαδή από τις πιο παραδοσιακές μορφές της από τον 19^{ο} αιώνα και στη συνέχεια τα νεότερα έργα του 20ού, στη συνέχεια, η πρωτοπορία άρχισε να δίνει διαφορετικό νόημα στη λέξη «μουσική», με χαρακτηριστικότερο τον ορισμό του Edgar Varèse ως «οργανωμένου ήχου» (Varèse 1998[1962]: 207). Αν ακολουθήσουμε όμως την πρωτοπορία της μουσικής, η οποία συνδέεται εξάλλου με τη ραδιοφωνική τέχνη, θα προσέξουμε ότι η μουσική σταδιακά πέρασε στην επικράτεια του «θορύβου», δηλαδή του καθαρού ήχου, είτε μέσω της συγκεκριμένης μουσικής ή της ηλεκτρονικής μουσικής ή μέσω των πειραματισμών του John Cage.

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 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, στα πλαίσια της εμπορικής και ψυχαγωγικής λειτουργίας της μουσικής 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 δυνατότητες, 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 Aufnahmezustand* (1969) του Mauricio Kagel. Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ ότι για λόγους συντομογραφίας θα συμβολίσουμε αυτή τη διάσταση με ένα κεφαλαίο Μ.

Γ. *Ειδική Ηχητική Επένδυση*

Τέλος, ως *ειδική ηχητική επένδυση* ορίζεται η διάσταση εκείνη της *αφηγηματικής δυνατότητας* που περιλαμβάνει ηχογραφημένους ή ηλεκτρονικά παραγόμενους και επεξεργασμένους ήχους. Κατ' αναλογία με τις άλλες διαστάσεις, θα συμβολίσουμε την *ειδική ηχητική επένδυση* με ένα κεφαλαίο Η. Επίσης, όπως και οι άλλες δύο διαστάσεις, υπάρχουν πολλοί τρόποι για να αξιοποιηθεί πέρα από τη συμβατική της χρήση ως ηχητικού εφφέ, δηλαδή ως λειτουργικά βοηθητικού τεχνάσματος που υποστηρίζει τον

κυρίαρχο προφορικό λόγο (Crisell 1994: 44-47, Hagelüken 2006). Συνεπώς, στη ραδιοφωνική τέχνη, η *ειδική ηχητική επένδυση* χρησιμοποιείται πάντα μέσα στα πλαίσια κάποιας καλλιτεχνικής πρόθεσης και είναι αποτέλεσμα ενός «ηχητικού σχεδιασμού», μιας λειτουργίας που αναπτύσσεται μαζί με το ραδιοφωνικό θέατρο και τον κινηματογράφο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, όπως ήδη από την εμφάνιση της *musique concrète*, και στα πλαίσια της ηλεκτροακουστικής μουσικής, ο ήχος έχει μουσική πρόθεση. Το ζητούμενο της ανάλυσής μας – τόσο για την *ειδική ηχητική επένδυση*, όσο και για τις άλλες διαστάσεις – είναι να διατυπώσουμε τους όρους εκείνους που περιγράφουν τα είδη των καλλιτεχνικών προθέσεων που συναντάμε στα πλαίσια της ραδιοφωνικής τέχνης, άρα και τα είδη των αφηγηματικών νοημάτων. Για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος θα χρειαστεί ασφαλώς η συνολική θεώρηση όλων των παραμέτρων, κάτι που θα δούμε στο κεφάλαιο 12.

9.2.2 Πολυδιάστατα και Μονοδιάστατα Έργα

Το μόνο που μπορούμε να πούμε εδώ είναι ότι η ύπαρξη των τριών διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* απαιτεί από τον ακροατή πολυεπίπεδη ακρόαση. Αν ακολουθήσουμε την ανάλυση του Barthes (1988) του φωτογραφικού μηνύματος, μπορούμε κατ' αναλογία να θεωρήσουμε ότι το ραδιοφωνικό έργο αποτελείται από μικρότερες «μη μεμονωμένες δομές», οι οποίες επικοινωνούν μεταξύ τους για να παραχθεί το σύνολο του νοήματος. Αυτές οι δομές – τρεις στον αριθμό – είναι η *ανθρώπινη φωνή*, η *μουσική* και η *ειδική ηχητική επένδυση*. Πρόκειται για δομές των οποίων οι ενότητες είναι ετερογενείς, παρότι είναι και οι τρεις ηχητικές. Όπως και στο φωτογραφικό μήνυμα του Barthes, οι δομές αυτές είναι συγκλίνουσες και ετερογενείς. Στη ραδιοφωνική τέχνη όμως είναι εφικτή η ανάμιξή τους και επίσης η επικάλυψη των αποκλειστικών τους χώρων (δηλαδή η *ανθρώπινη φωνή* να περάσει στον αποκλειστικό χώρο της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* ή η *ειδική ηχητική επένδυση* στον αποκλειστικό χώρο της *μουσικής*), άρα και η «ομογενοποίησή» τους (η θεώρηση και των τριών δομών ως καθαρού ήχου στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας) (Barthes 1988: 26).

Παρά το γεγονός ότι η πολυεπίπεδη ακρόαση στηρίζεται στην ύπαρξη ταυτόχρονα τριών διαστάσεων λιγότερο ή περισσότερο ομογενοποιημένων ή

αφηγηματικά διακριτών,[51] υπάρχουν 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 project *The Future of Radio Art* (2005) των LIGNA, το *Sylvian Lecoq #1* (1992) του Christof Migone, 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*.

Αντίστοιχα, παραδείγματα έργων στα οποία αξιοποιείται μόνο η διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* είναι τα *4 Images* (1990) του Jean-François Denis, *Space Stream* (2005) του Jason Kahn, και το τηλεματικό project *Radio Net* (1977) του Max Neuhaus.

Περνώντας σε παραδείγματα έργων που αξιοποιούν δύο διαστάσεις, θα σταθούμε ιδιαίτερα σε αυτά που αξιοποιούν την *ανθρώπινη φωνή* και την *ειδική ηχητική επένδυση*, όπως τα *Under the Flightpath* (1981) της Hildegard Westerkamp και *L'incosolable* (1990) της Monique Savoie.

Η έρευνα (βλ. αναλύσεις Μέρους 3Β στο Παράρτημα Ι) δείχνει ότι θα δυσκολευτούμε να βρούμε έργα που να έχουν μόνο *ανθρώπινη φωνή* και *μουσική*, μόνο *μουσική* και *ειδική ηχητική επένδυση* ή μόνο *μουσική*. Αυτό μας οδηγεί στις εξής διαπιστώσεις: α) η *ανθρώπινη φωνή* συνεχίζει να είναι σημαντική ως διάσταση και στη ραδιοφωνική τέχνη, όχι όμως λόγω μιας κυρίαρχης λειτουργίας, αλλά περισσότερο ως ένα χαρακτηριστικό που κάνει τη ραδιοφωνική τέχνη να διαχωρίζεται από την υπόλοιπη ηχητική τέχνη. Η «ραδιοφωνικότητα» δηλαδή της τέχνης που εξετάζουμε εμπεριέχει σε ένα βαθμό την αξιοποίηση της *ανθρώπινης φωνής* στα έργα και β) η *ειδική ηχητική επένδυση* φαίνεται να είναι εξ ίσου σημαντική με την *ανθρώπινη φωνή* καθώς συναντάμε έργα που αξιοποιούν μόνο αυτή τη διάσταση, ενώ δεν υπάρχουν έργα μόνο με *ανθρώπινη φωνή* και *μουσική*. Έχουμε λοιπόν στη ραδιοφωνική τέχνη την αυξημένη χρήση καθαρών «*ηχητικών*» στοιχείων, γεγονός το οποίο μας φέρνει πιο κοντά στη σύνθεση και ακρόαση ηχητικής τέχνης ή ηλεκτροακουστικής μουσικής.

[51] Παραδείγματα διαφόρων βαθμών (ή ακόμα και καμίας) ομογενοποίησης των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* θα παρουσιαστούν στο υποκεφάλαιο 11.2., βλ. σελ.227

Δεν πρέπει βέβαια να παραγνωρίζουμε ότι αυτό που αναζητήσαμε σε ολόκληρα έργα και σε κάποιους συνδυασμούς δεν το βρήκαμε, μπορεί να το συναντήσουμε σε μέρη έργων. Το ζήτημα του μέρους και του όλου θα εξεταστεί στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο (9.3), στο οποίο θα ασχοληθούμε με τις χρονικές κλίμακες και τα ιεραρχικά επίπεδα.

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 διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* ή ενός συγκεκριμένου συνδυασμού τους. Το *Future of the Radio Art* είναι ένα εννοιολογικό και «παρεμβατικό» στον δημόσιο χώρο project, 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 *ειδική ηχητική επένδυση* θα παρατηρήσουμε ότι σε κάποια βρίσκεται σε πρώτο πλάνο η *ανθρώπινη φωνή*, ενώ σε κάποια άλλα η *ειδική ηχητική επένδυση*. Αυτό από μόνο του είναι μια θεμελιώδης διαφορά. Αυτά τα ζητήματα θα εξεταστούν αναλυτικά στο κεφάλαιο 11, επομένως θα παραμείνουμε σε μια επιφανειακή καταγραφή του αριθμού των διαστάσεων που αξιοποιούνται, καθώς και στον ποιοτικό καθορισμό του είδους τους.

9.2.3 Προβλήματα στην Ταυτοποίηση των Διαστάσεων

Ωστόσο, ακόμα και αυτή η απλή μέτρηση/ταυτοποίηση των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 *ειδική ηχητική επένδυση*. Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για ορισμένα κρουστά όργανα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της ασάφειας είναι το 1ο (και το 4ο) μέρος του *Voices in the Dark* (1991) της Jacki Apple (0΄00΄΄-1΄01΄΄, ηπ.1).

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 2ο μέρος από το *Hörspiel: Ein Aufnahmezustand* (Mauricio Kagel, 1969, 6΄30΄΄-9΄33΄΄, ηπ.2).

Αντίστοιχα, όσο απομακρυνόμαστε από τις *φωνήσεις* του προφορικού λόγου και πλησιάζουμε σε επεξεργασμένες *φωνήσεις*, τόσο περισσότερο πλησιάζουμε στην *ειδική ηχητική επένδυση*. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να αναφερθούν εδώ η *Schallspielstudie 2* (1965) του Paul Pörtner (1΄05΄΄-1΄17΄΄, ηπ.3) και το τέλος του *Building A Universe, Part 1* (1985) της Helen Thorington (18΄32΄΄-18΄51΄΄, ηπ.4).

Τέλος, υπάρχει και η δυνατότητα της ασάφειας και της υπέρβασης των ορίων μεταξύ και των τριών διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (ηπ.5).

Γίνεται συνεπώς αντιληπτό ότι οι τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*, 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, είναι η βάση της *βιωματικότητας* του ακροατή, η οποία βασίζεται στο πρότυπο ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου, το οποίο διατηρεί τις τρεις αυτές διαστάσεις αν και με διαφορετικές λειτουργίες.

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 Ιεραρχικά Επίπεδα

Εκτός από τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* που θα μπορούσαμε να πούμε ότι ορίζουν τον ηχητικό «χώρο» της ραδιοφωνικής τέχνης, θα περάσουμε τώρα και στη χρονική της δομή. Τα ζητήματα που προκύπτουν σε σχέση με τη χρονικότητα είναι τα εξής: α) με ποιο τρόπο κατά την ακρόαση δημιουργούνται διαδοχικές ή ταυτόχρονες ηχητικές ενότητες (τα δομικά στοιχεία) και β) ποια είναι η ιεραρχική χρονική οργάνωση του ηχητικού υλικού, αν υπάρχει. Προκύπτει στη συνέχεια και ένα τρίτο ζήτημα, αυτό των σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων και των διαφόρων 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 μόνο όσον αφορά στην ύπαρξη και το διαχωρισμό ταυτόχρονων *ηχητικών ροών* (streams), αφήνοντας το θέμα των αιτιακών σχέσεων για το υποκεφάλαιο 11.2. (βλ. σελ.227).

9.3.1 Τμηματοποίηση

Όσον αφορά το διαχωρισμό μιας ηχητικής ακολουθίας σε δομικά στοιχεία (τμηματοποίηση – segmentation), εφ' όσον ακολουθούμε μια γραμμή που βασίζεται στην *κατανόηση*, θα πρέπει να εξετάσουμε το ζήτημα 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, στην παραδοσιακή του τουλάχιστον μορφή, 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 υπαγορεύεται από την κατάτμηση του έργου σε μέρη και ύστερα αυτών των μερών σε 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*, των οποίων τα συστατικά μοιάζουν να σχετίζονται σχηματίζοντας κάποιο είδος *ολοτήτων*. Μια ομαδοποίηση είναι […] μια συνεκτική οντότητα εντός ορίων» (Snyder 2000: 31). Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, η συζήτηση του Snyder παρότι έχει ως αφετηρία τη μουσική δεν περιορίζεται σε αυτή. Ενισχύεται επίσης από τη συζήτηση για το θέμα των ορίων (boundaries), όταν ο Snyder επισημαίνει ότι «[ό]ταν αλλάζει κάτι στο ακουστικό περιβάλλον ικανοποιητικά τότε δημιουργείται ένα όριο που καθορίζει πού τελειώνει και πού ξεκινάει μια ομαδοποίηση» (ibid.: 33).

Σύμφωνα με τις βασικές αρχές της Gestalt ψυχολογίας 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 της οικείας διαμόρφωσης («καλό σχήμα») (Adkins 2009: 3).

Τα όρια μεταξύ των ομαδοποιήσεων όσον αφορά τη μουσική, έχουν να κάνουν με αλλαγές σε μία ή περισσότερες παραμέτρους (ανάλογα με το 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 κλπ) 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:

> Το μοτίβο επιτονισμού (τονικού ύψους) στο τέλος των [δηλωτικών] προτάσεων σε πολλές γλώσσες είναι ουσιαστικά ένα πτωτικό μοτίβο. Όσο πιο δηλωτικό και καθοριστικό (ή σημειολογικά κλειστό) είναι το περιεχόμενο της πρότασης, τόσο πιο καθαρό είναι το μοτίβο. Το πτωτικό τονικό ύψος της φωνής είναι μια σχεδόν παγκόσμια ένδειξη δηλωτικού γλωσσολογικού κλεισίματος (Cruttendon, 1986: 168-169). Μια ερώτηση, που δεν είναι σημειολογικά κλειστή στο μέτρο που νοείται ότι συνεχίζεται με μια απάντηση, επιτονίζεται συχνά πιο ψηλά (έχει συχνά πιο ψηλό τονικό ύψος) από ότι το περιβάλλον της γλωσσολογικό πλαίσιο. Είναι ατελής – «κρεμάμενη» πάνω από τα πιο καθοριστικά της περιβάλλοντα. Επίσης, μιλώντας σε πιο ψηλό τονικό ύψος, ή «υψώνοντας» τη φωνή, είναι δείκτης 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 ρεπερτόριο των αλλαγών που σηματοδοτούν τα όρια

μεταξύ των ομαδοποιήσεων. Ο Adkins προτείνει τέσσερις βασικές αλλαγές για την ηλεκτροακουστική μουσική:

> (4) παρεμβολή χειρονομίας/υφής (gestural/textural) – μια κίνηση που μας «απομακρύνει»[52] από μια σταθερή υφή μέσω ενός ισχυρά αρθρωμένου ηχητικού αντικειμένου.
>
> (5) ηχοχρωματική παρεμβολή – μια κίνηση από ένα φασματικά διακριτό ηχητικό υλικό σε ένα άλλο.
>
> (6) δυναμική παρεμβολή – μια κίνηση από έναν σιγανό ήχο σε έναν δυνατό ήχο.
>
> (7) παρεμβολή έκτασης/τονικής στάθμης – μια κίνηση από έναν ψηλό σε έναν χαμηλό ήχο και αντίστροφα. (Adkins 2009: 2-3)

Ο Hirst επίσης αναφέρει ότι μεγάλες μεταπτώσεις συχνότητας συνήθως διαχωρίζουν ομάδες, γρήγορες αλλαγές στο ηχόχρωμα 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-σημασιολογικό 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 γνώση της πηγής (Hirst 2004: 2).

Ωστόσο, όταν υπάρχουν δύο (ή περισσότερες) ταυτόχρονες ηχητικές ροές σε μεγάλη «απόσταση» μεταξύ τους, ως προς κάποια παράμετρο, τότε τείνουμε να αντιλαμβανόμαστε το εισερχόμενο ακουστικό σήμα ως δύο (ή περισσότερες) χωριστές *ηχητικές ροές* (streams) (Snyder 2000: 143-144).[53]

Επομένως, και αν επικεντρωθούμε στη ραδιοφωνική τέχνη, μπορούμε να αξιοποιήσουμε τις παραπάνω θεωρητικές παρατηρήσεις πρώτα από όλα με τη λογική ότι η διαφορά ως προς τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* αποτελεί αυτό που ο Snyder ονομάζει «μεγάλη απόσταση» μεταξύ ταυτόχρονων ηχητικών ροών, στοιχείο που τείνει

[52] Με την έννοια της αλλαγής υφής, δηλαδή της απομάκρυνσης μέσω της ανομοιότητας
[53] Ο ορισμός της έννοιας της *ηχητικής ροής* και η αναλυτική εξέταση του θέματος θα γίνει στο 9.3.3.

να δημιουργεί στην αντίληψη του ακροατή δύο ή περισσότερες (στην περίπτωσή μας τουλάχιστον τρεις) χωριστές *ηχητικές ροές*. Δηλαδή η διαφορά ως προς την παράμετρο της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* αρκεί για τη διάκριση σε πολλαπλές *ηχητικές ροές* μέσα σε ένα έργο ραδιοφωνικής τέχνης, τουλάχιστον στα χαμηλότερα χρονικά επίπεδα, διότι η ανάμιξη των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και των ανεξάρτητων *ηχητικών ροών* που συντελείται στα πλαίσια του έργου ραδιοφωνικής τέχνης δημιουργεί πάντα νέα σύνολα στα ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα, για τα οποία θα μιλήσουμε στο 9.3.3. και στο 11.2.

Εφ' όσον οι επί μέρους διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* σε ένα βαθμό διατηρούν την ανεξαρτησία τους, μπορούμε να εφαρμόσουμε τις αρχές της εγγύτητας, της ομοιότητας και της συνέχειας για καθεμία από αυτές. Ωστόσο, θα πρέπει να είμαστε προσεκτικοί διότι, συχνά (αν όχι πάντοτε) οι κάθετες σχέσεις μεταξύ των διαστάσεων επηρεάζουν την ομαδοποίηση των δομικών στοιχείων στο επόμενο ιεραρχικό επίπεδο. Για παράδειγμα αν τρία *μουσικά* γεγονότα ($1^{ου}$ επιπέδου) συγκροτήσουν μια *μουσική* ομαδοποίηση $2^{ου}$ επιπέδου, αυτή η *μουσική* ομαδοποίηση δεν είναι απαραίτητο να συγκροτήσει ένα $3^{ο}$ επίπεδο με μια άλλη *μουσική* ομαδοποίηση $2^{ου}$ επιπέδου, αλλά μπορεί κάλλιστα να το κάνει με μια ομαδοποίηση *ειδικής ηχητικής επένδυσης* ή ομαδοποίηση *ανθρώπινης φωνής*. Και αυτά όμως είναι προβλήματα που θα εξετάσουμε στο 9.3.3. και στο 11.2.

Ο Snyder τέλος αναφέρεται και σε μουσική

> που δεν έχει καθαρά σημεία *περίκλεισης* (closure)[54] [και] 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 πρότυπα/μοτίβα *περίκλεισης* ουσιαστικά υπάρχει στα περιθώρια των δυνατοτήτων της ανθρώπινης μνήμης. (Snyder 2000: 66)

«Ο σκοπός αυτού του είδους μουσικής θα μπορούσε δικαιολογημένα να περιγραφεί ως «σαμποτάζ της μνήμης». Συχνά αναφερόμενο ως «υπάρχον μόνο στο

[54] Με τον όρο *περίκλειση* μεταφράζεται ο όρος «closure» που χρησιμοποιείται σε διάφορα κομμάτια της θεωρίας του Snyder.

παρόν», παρέχει είτε καθόλου μνημονεύσιμα (memorable) πρότυπα/μοτίβα ή καμία βάση για προσδοκία, ή και τα δύο. Αυτή η έλλειψη απομνημονευσιμότητας (memorability) επίσης τείνει να τονίζει τις ποιότητες των μεμονωμένων ακουστικών γεγονότων, παρά τις μεταξύ τους σχέσεις ως μέρη μεγαλύτερων σχημάτων/προτύπων/μοτίβων. Η μη ιεραρχική μουσική μπορεί ασφαλώς να τύχει επεξεργασίας στη συνειδητή βραχυπρόθεσμη μνήμη (STM), αλλά δεν σχηματίζει εύκολα μια εικόνα που μπορεί να επιμείνει στη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM). Συνεπώς η προσέγγιση της μνήμης χωρίζει τη μουσική σε δύο πολύ μεγάλες κατηγορίες» (Snyder 2000: 66). Το αν ανήκει σε αυτή την κατηγορία η ραδιοφωνική τέχνη, ως μη αφηγηματική, μένει να το εξετάσουμε από την ανάλυσή μας, και πάντως αφού αναφερθούμε στα θέματα των σχέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων (βλ. 11.2).

9.3.2 Ορισμός των Ιεραρχικών Επιπέδων Ι: Κατώτερα Ι.Ε.

Όπως φάνηκε και από τα παραπάνω, τα δομικά στοιχεία ομαδοποιούνται με ιεραρχικό τρόπο, δηλαδή σε ιεραρχικά χρονικά επίπεδα στη μνήμη του ακροατή. Στο ραδιόφωνο γενικά αναγνωρίζονται συνήθως δύο χρονικά επίπεδα, αυτό της ροής προγράμματος, δηλαδή της διαδοχής εκπομπών, και αυτό του περιεχομένου, δηλαδή της ηχητικής διάρθρωσης μιας εκπομπής (Spinelli 2004).

Αυτή η υπάρχουσα δομή υπερβαίνεται ωστόσο όταν συζητάμε για τη ραδιοφωνική τέχνη, καθώς οι όροι δόμησης του περιεχομένου και στα δύο επίπεδα είναι στόχος να αλλάξουν. Επιπλέον, στη ραδιοφωνική τέχνη, ο συνθέτης δημιουργεί το δικό του δομικό ιεραρχικό χρονικό πλέγμα, το οποίο είναι δύσκολο να συντονιστεί με τις αντίστοιχες αντιληπτικές διαδικασίες του ακροατή αν αυτός δεν είναι γνώστης των δομικών αρχών του συνθέτη (Clarke 1987: 212). Ακόμα και για έναν τακτικό ακροατή της ραδιοφωνικής τέχνης (βλ. 11.3, σελ.257) είναι πολύ δύσκολο να γνωρίζει όλες τις ποικίλες «γλώσσες» που χρησιμοποιούν οι διάφοροι συνθέτες σήμερα και στο παρελθόν.

Θα παραμείνουμε ωστόσο στην αντιληπτική πλευρά και με βάση την ακουστική μνήμη (Snyder 2000: 37) θα ορίσουμε τα παρακάτω 3 βασικά ιεραρχικά επίπεδα:

(E_1) ηχητικό στοιχείο

(E_2) απλή ομαδοποίηση

(E_3) φράση

Τα τρία αυτά επίπεδα, τα οποία είναι και αυτά που φθάνουν μέχρι το όριο επεξεργασίας της βραχυπρόθεσμης μνήμης (STM) (Snyder 2000: 34-37), θεωρούνται τα κατώτερα ιεραρχικά επίπεδα και θα εξεταστούν στην παρούσα ενότητα. Για λόγους συστηματικούς και εφ' όσον εξετάζουμε τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* χωριστά, θα συμβολίζουμε καθένα από αυτά τα επίπεδα για την *ανθρώπινη φωνή* ως A_1, A_2, A_3, για τη *μουσική* ως M_1, M_2, M_3 και για την *ειδική ηχητική επένδυση* ως H_1, H_2, H_3.

Α. Ηχητικό Στοιχείο

Το βασικό δομικό στοιχείο (E_1), από το οποίο συγκροτούνται όλα τα δομικά στοιχεία των επόμενων επιπέδων, ορίζεται εδώ ως *ηχητικό στοιχείο,* και επιλέγουμε να το ονομάσουμε «στοιχείο» για να το διαχωρίσουμε από το ηχητικό «γεγονός» και το ηχητικό «αντικείμενο», που είναι όροι τους οποίους θα χρησιμοποιήσουμε στα επίπεδα σημασιοδοτικότητας (βλ. 10.2, σ.173). Το ηχητικό στοιχείο ορίζεται από τον Pressing ως εμπειρία «με μια αρχή και ένα τέλος» (Pressing 1993: 105). Οι Tenney και Polansky ορίζουν ως χρονικό gestalt (TG) ένα στοιχείο «που δεν διαχωρίζεται χρονικά από την αντίληψη, σε μικρότερα TGs» (Tenney and Polansky 1980: 206-207, όπως αναφέρεται στο Adkins 2009: 3). Σε αυτό το επίπεδο ο Snyder τοποθετεί για τη μουσική το τονικό γεγονός (pitch event), το οποίο κατ' αναλογία θα ονομάσουμε *τονικό στοιχείο*, και για τη γλώσσα, δηλαδή κατ' επέκταση για την *ανθρώπινη φωνή*, το *φώνημα* (Snyder 2000: 37-38). Θα μπορούσαμε αντίστοιχα για τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* να ορίσουμε ως κατώτερο ιεραρχικά το *ήχημα*, έτσι ώστε η έννοια του ηχητικού στοιχείου να συμπεριλαμβάνει δομικά στοιχεία και των τριών διαστάσεων.

Ως ειδική περίπτωση ηχητικών στοιχείων αξίζει να αναφέρουμε εδώ μια συγκεκριμένη κατηγορία ηχητικών δομών που χαρακτηρίζονται από μεγαλύτερη ή μικρότερη ηχοχρωματική πολυπλοκότητα και κυρίως από μια ομοιογένεια ή μονοτονία στη δυναμική τους εξέλιξη και που στην αργκώ της ηλεκτροακουστικής μουσικής είναι γνωστές και ως *drones*, προφανώς λόγω της ομοιότητας με τον μονότονο βόμβο του ήχου της μέλισσας που πετάει. Σε αυτή την κατηγορία μπορούμε να κατατάξουμε γενικά κάθε «μεμονωμένο αργά μεταβαλλόμενο συνεχή ήχο» (Snyder 200: 238). Το γεγονός ότι τέτοιου είδους ηχητικά στοιχεία υπερβαίνουν το όριο των άλλων ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων έχει σημαντικές επιπτώσεις για την αντίληψή τους από τον ακροατή. Με ηχητικά στοιχεία «τόσο μεγάλου μήκους […] είναι αδύνατο να βάλουμε τη διάρκειά τους

σε ένα πλαίσιο, που τείνει να εργάζεται ενάντια στην *περίκλειση* και με αυτόν τον τρόπο μας κρατάει επίσης στο παρόν» (ibid.). Περισσότερα για τη σημασία τους και τη χρηστικότητά τους στη ραδιοφωνική τέχνη θα δούμε στην ενότητα της *γραμμικότητας* (11.2.2).

Β. Απλή Ομαδοποίηση

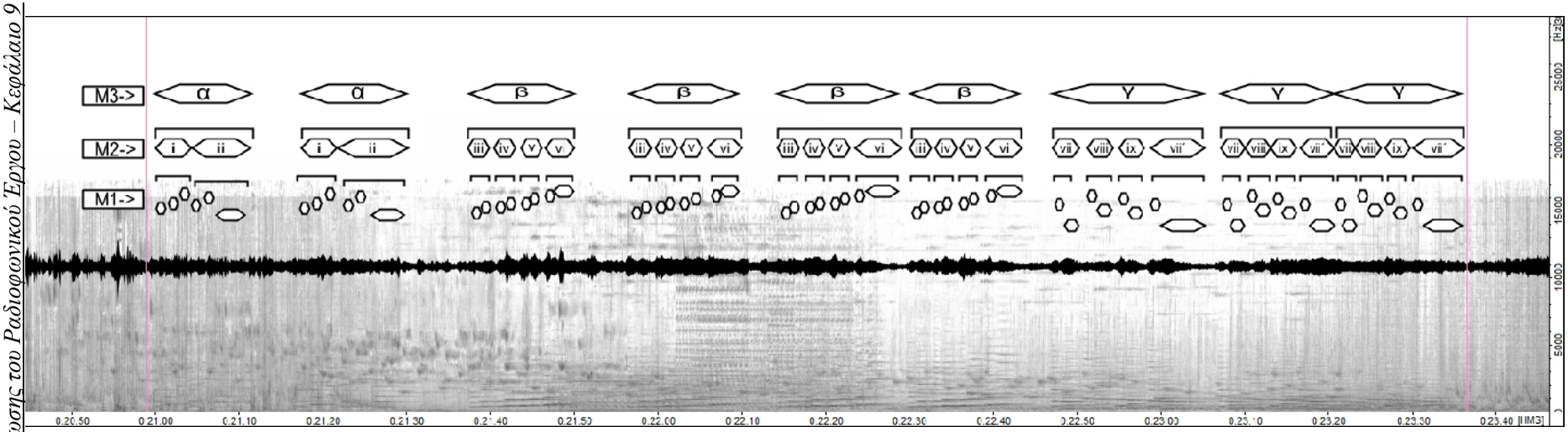
Στο 2ο επίπεδο (E_2), αυτό της απλής ομαδοποίησης,[55] ο Snyder (2000: 37) τοποθετεί τις ομαδοποιήσεις που σχηματίζονται στο στάδιο της πρώιμης επεξεργασίας της ακουστικής μνήμης και αποτελούνται συνήθως από πέντε ή λιγότερα *τονικά στοιχεία*. Αντίστοιχα, στη γλώσσα τα *φωνήματα* σχηματίζουν λέξεις (Snyder 2000: 38). Παρ' ότι δεν υπάρχει ομοφωνία ως προς την ύπαρξη ή όχι ενός ξεχωριστού επιπέδου για τις συλλαβές (Reetz & Jongman 2009: 251), στα πλαίσια αυτής της διατριβής 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 «απλές ομαδοποιήσεις», είτε πρόκειται για λέξεις που χρησιμοποιούνται στα πλαίσια 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 «απλές ομαδοποιήσεις» θα κρατήσουμε και για τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, συνεπώς για όλο το ραδιοφωνικό περιεχόμενο συνολικά, κάτι που μας εξυπηρετεί, εφ' όσον είναι πολύ πιθανές οι ομαδοποιήσεις και ανάμεσα σε διαφορετικές διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*.

Στο ηπ.6. (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

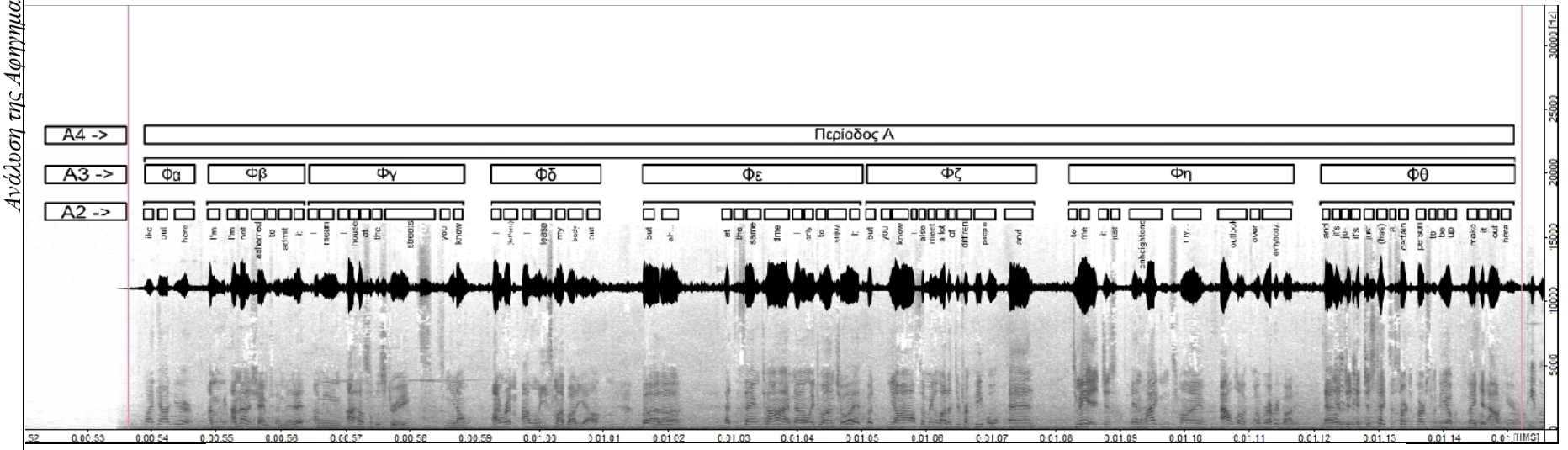
[55] Ο Snyder χρησιμοποιεί τον όρο *grouping* με δύο σημασίες. Αρχικά αναφερόμενος στις ομαδοποιήσεις δομικών στοιχείων ευρύτερα (που περιλαμβάνουν ακόμα και το επίπεδο πριν από τη δημιουργία του *τονικού στοιχείου* (pitch event) (Snyder 2000: 31-37) και στη συνέχεια όταν αναφέρεται στην κατώτερη ιεραρχικά ομαδοποίηση τονικών στοιχείων, την οποία και διαχωρίζει από την αμέσως ανώτερη, τη φράση. (Snyder 2000: 37-39). Εδώ επιλέγουμε για τη γενική σημασία να χρησιμοποιήσουμε τον όρο *ομαδοποίηση*, ενώ για την ειδική σημασία του συγκεκριμένου ιεραρχικού επιπέδου τον όρο *απλή ομαδοποίηση*.

9.2 (βλ. σελ.153) 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, απλές ομαδοποιήσεις). Για παράδειγμα, η πρώτη ομαδοποίηση (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 ομαδοποιήσεις, i και ii. Οι ομαδοποιήσεις 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 το 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 ομαδοποίησης, με εξαίρεση την vi. Αυτή η κλιμακωτή κίνηση είναι ένα είδος συνέχειας. Τέλος, όσον αφορά τις ομαδοποιήσεις vii, viii, ix και viii΄ έχουμε και εδώ ομοιότητα μελωδικού διαστήματος ($5^{η}$ αυξημένη ή $6^{η}$ μικρή) και σχέσης διαρκειών (1:2) (για παρόμοια μουσικά παραδείγματα βλ. Snyder 2000: 39-42).

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 επιλέχθηκε για να τονίσει ακριβώς αυτή τη δυνατότητα απουσίας του παράγοντα της μάθησης. Περισσότερα για αυτό το ζήτημα θα συζητήσουμε βέβαια στην παράμετρο του συντακτικού (βλ. 10.3).



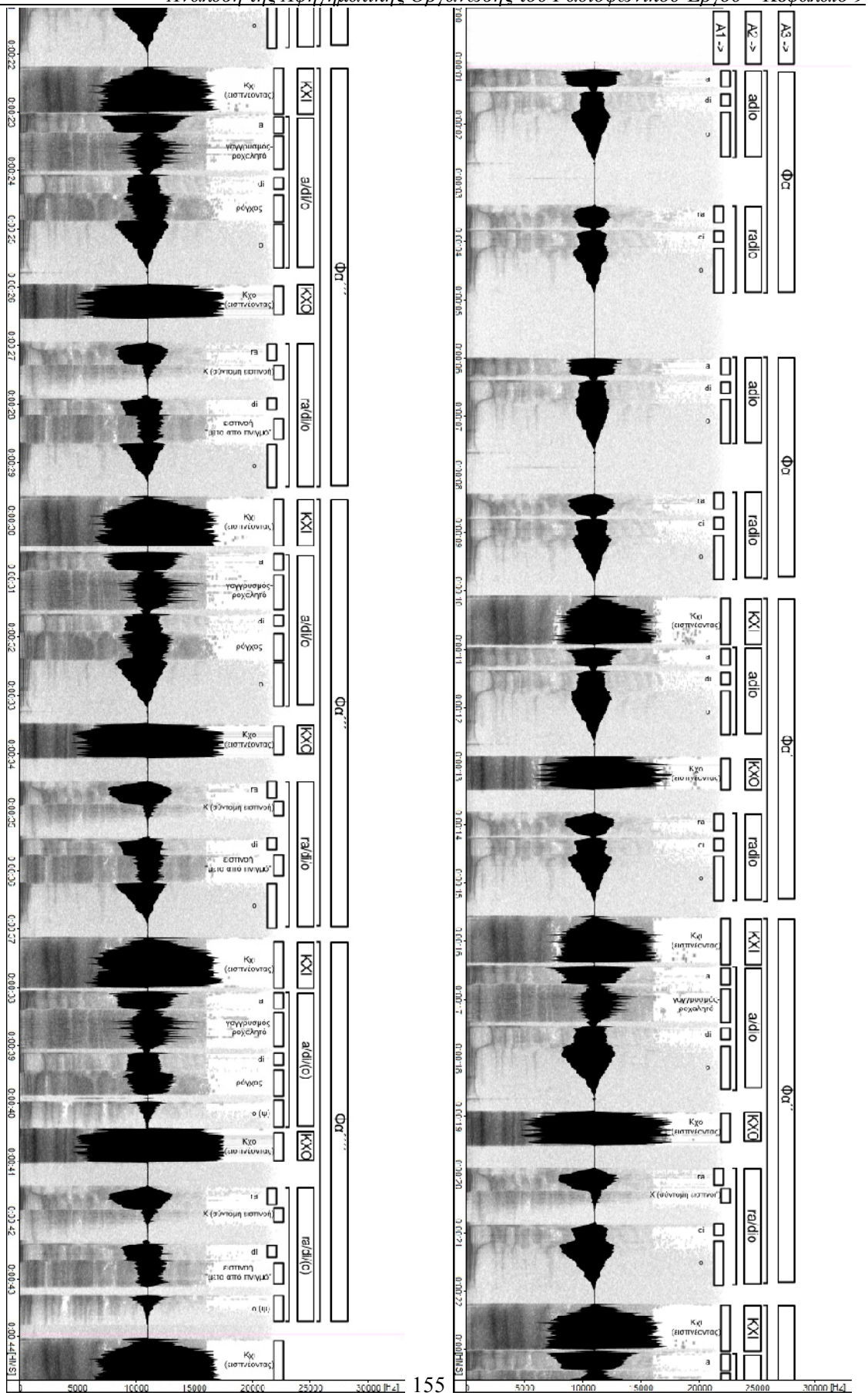
Σχήμα 9.2. Charles Armikhanian, *Walking Tune*, 1986-87, 20΄59΄΄-23΄37΄΄. (ηπ.6.)
Αναπαράσταση της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* της *μουσικής* σε τρία ιεραρχικά επίπεδα (M_1, M_2, M_3).
Τα δομικά στοιχεία που ανήκουν σε αυτή τη διάσταση απεικονίζονται με εξάγωνα.



Σχήμα 9.3. Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 0΄53΄΄-1΄15΄΄. (ηπ.7.)
Αναπαράσταση της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* της *ανθρώπινης φωνής* σε τρία ιεραρχικά επίπεδα (A_2, A_3, A_4).
Τα δομικά στοιχεία που ανήκουν σε αυτή τη διάσταση απεικονίζονται με τετράγωνα και ορθογώνια παραλληλόγραμμα .

Στο ηπ.7 (Earwax Productions, *Audiographs: Songs from the Tenderloin*, 1987, 0΄53΄΄-1΄15΄΄) έχουμε ένα δείγμα σημασιολογικής, αλλά καθαρά προφορικής και αυτοσχέδιας ομιλίας, δηλαδή επικεντρωνόμαστε 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 9.3, βλ. προηγούμενη σελίδα).

Στο ηπ.8 (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 κλπ). 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 9.4, βλ. επόμενη σελίδα).

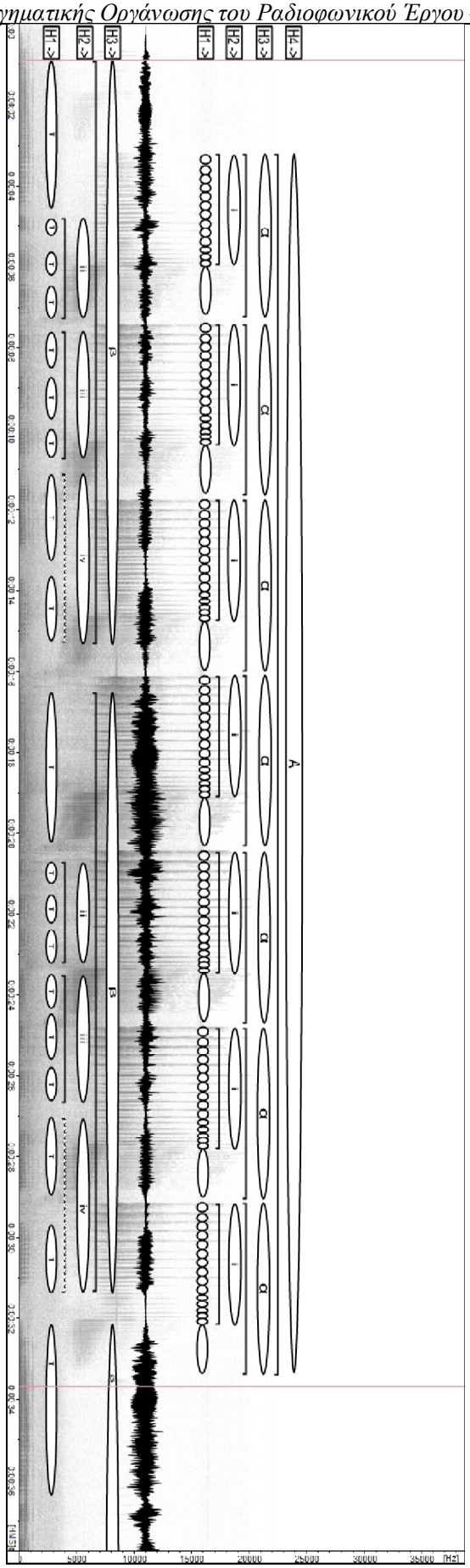


Σχήμα 9.4. Gregory Whitehead, *Adàio Radio!*, 1986, 0΄00΄΄-0΄44΄΄. (πρ. 8.)
Αναπαράσταση της διάστασης *αφηγηματικής δυναστείας* της *ανθρώπινης φωνής* σε τρία ιεραρχικά επίπεδα (A_1, A_2, A_3).

Τέλος, στο ηπ.9 (Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0΄00΄΄-0΄34΄΄) έχουμε την περίπτωση ενός ραδιοφωνικού κομματιού που βασίζεται εξ ολοκλήρου στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (βλ. Σχήμα 9.5, στην επόμενη σελίδα). 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 τη συχνότητα και το ηχόχρωμα, αλλά σε ένα βαθμό και το ρυθμό ανάπτυξης στο χρόνο, οι δύο αυτές «πηγές» ήχου παράγουν και δύο διαφορετικές ταυτόχρονες ανεξάρτητες *ηχητικές ροές* (streams) (βλ. παραπάνω σελ.147-148 και αναλυτικά παρακάτω 9.3.3). 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» κελαηδήματος, οι οποίες επιταχύνονται προς το τέλος. Παρ' ότι οι νόμοι της απλής ομαδοποίησης μιλούν για μέχρι 5 *ηχήματα* να συγκροτούν μια απλή ομαδοποίηση του δεύτερου ιεραρχικού επιπέδου, εδώ επιλέξαμε λόγω της συνολικής ρυθμικής κίνησης των *ηχημάτων* αυτών προς το δεύτερο γρηγορότερο κελάηδημα, να θεωρήσουμε αυτά τα *ηχήματα* ως μία ομάδα (i) που λόγω και της ηχοχρωματικής της διαφοράς τμηματοποιείται από το δεύτερο κελάηδημα. Η επανάληψη εξάλλου αυτής της ομάδας 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 ομάδες ii και iii βασισμένες στην ομοιότητα σε διάρκεια και ενδεχομένως και μία ομάδα 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 ομάδων επαναλαμβάνεται με αμφίβολη όπως θα δούμε στην εξέταση του 3^{ου} επιπέδου την αντίληψή του από τον ακροατή.



Σχήμα 9.5. Helen Thorington, *Terra dell' Immaginazione*, 1990, 0΄00΄΄-0΄34΄΄ (πρ.9.)
Αναπαράσταση της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* σε τρία ιεραρχικά επίπεδα (H_1, H_2, H_3).
Τα δομικά στοιχεία που ανήκουν σε αυτή τη διάσταση απεικονίζονται με κύκλους και ελλείψεις.

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 τρίξιμο 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.

Γ. Φράση

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 απλές ομαδοποιήσεις στο ότι η φράση έχει πιο πλήρη *περίκλειση* (closure). Ουσιαστικά, οι απλές ομαδοποιήσεις συνενώνονται σε φράσεις συχνά ακριβώς λόγω του χαμηλού βαθμού *περίκλεισης* που εγκαθιδρύεται στο χαμηλότερο επίπεδο ομαδοποίησης. Μια δεύτερη διαφορά ομαδοποιήσεων-φράσεων είναι στα όρια: στις ομαδοποιήσεις εγκαθιδρύονται με αλλαγή σε μία βασική παράμετρο, ενώ στις φράσεις με αλλαγές σε παραπάνω από μία παραμέτρους (π.χ. μεγαλύτερη διάρκεια + παύση) (ibid.: 38). Συνεπώς τα όρια μεταξύ φράσεων έχουν να κάνουν με την αλλαγή περισσότερων από μία παραμέτρων, όπως αυτές που αναφέρθηκαν στο 9.3.1.

Επιστρέφοντας στο ηπ.6 (σχήμα 9.2, σελ.153) παρατηρούμε ότι οι ομαδοποιήσεις i και ii συγκροτούν τη φράση α λόγω της εγγύτητάς τους και της αίσθησης *περίκλεισης* που προσδίδει η τελευταία μακρύτερη νότα της ii. Η συγκρότηση της φράσης β βασίζεται επίσης στην εγγύτητα και στην ομοιότητα των ομαδοποιήσεων που τη συγκροτούν. Τέλος η φράση γ ξεχωρίζει με την αλλαγή διαστήματος που εισάγει (5^{η} αυξημένη/6^{η} μικρή), τα πιο χαμηλά τονικά στοιχεία, και μας δίνεται η αίσθηση της ολοκλήρωσής της τόσο λόγω της παύσης, όσο και λόγω της επανάληψης της ομαδοποίησης vii, με μεγαλύτερης διάρκειας τελευταίο *τονικό στοιχείο*. Η επανάληψη των φράσεων βέβαια στην προκειμένη περίπτωση βοηθά ακόμα περισσότερο στην εδραίωσή τους ως σύνολα. Μόνο η φράση β παραπέμπει όμως σε γνωστά τονικά πρότυπα (συντακτικό).

Στο ηπ.7 (σχήμα 9.3, σελ.153), 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 ηπ.8 (σχήμα 9.4, σελ.155), έχουμε ένα δείγμα δημιουργίας μη σημασιολογικών «φράσεων» της διάστασης 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 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 ηπ.9 (σχήμα 9.5, σελ.157), 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.

9.3.3 Ηχητικές Ροές

Όπως προαναφέρθηκε, όταν υπάρχουν δύο (ή περισσότερες) ταυτόχρονες ηχητικές ροές σε μεγάλη «απόσταση» μεταξύ τους, ως προς κάποια παράμετρο, τότε

τείνουμε να αντιλαμβανόμαστε το εισερχόμενο ακουστικό ερέθισμα ως δύο (ή περισσότερες) χωριστές *ηχητικές ροές* (streams) (Snyder 2000: 143-144). Στη ραδιοφωνική τέχνη, η διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* είναι μία από τις πιο προφανείς παραμέτρους, η οποία διαχωρίζει το ηχητικό συνεχές σε χωριστές *ηχητικές ροές*, τόσο στην αντίληψη του ακροατή, όσο και στη φιλοσοφία και το σχεδιασμό του συνθέτη.

Η ηχητική ροή (auditory stream), σύμφωνα με τον Bregman, «είναι η ομαδοποίηση εκ μέρους της αντίληψής μας των μερών του νευρικού φασματογράμματος που ταιριάζουν μεταξύ τους» (Bregman 1990: 9). Ο Bregman προτείνει αυτόν τον όρο σε αντιδιαστολή με τον όρο «ήχος», καθώς

> [ο] ήχος δημιουργείται όταν συμβαίνουν πράγματα διαφόρων ειδών. Ο άνεμος φυσάει, ένα ζώο τρέχει σε ένα ξέφωτο, η φωτιά καίει, ένας άνθρωπος φωνάζει. Επομένως, η ακουστική πληροφορία μάς δίνει στοιχεία για φυσικά «συμβάντα» ("happenings"). Πολλά συμβάντα γίνονται ταυτόχρονα στον κόσμο, το καθένα όντας ένα διακριτό γεγονός. Αν θέλουμε να αντιδράσουμε σε αυτά ως διακριτά, πρέπει να υπάρχει ένα επίπεδο νοητικής περιγραφής στο οποίο υπάρχουν ξεχωριστές αναπαραστάσεις των μεμονωμένων αυτών γεγονότων. Αναφέρομαι στην αντιληπτική μονάδα που αναπαριστά ένα μεμονωμένο συμβάν ως μια ηχητική ροή (auditory stream). Γιατί να μην το ονομάσω απλά ήχο; […] Πρώτα από όλα, ένα φυσικό συμβάν (και αντίστοιχα η νοητική του αναπαράσταση) μπορούν να ενσωματώσουν περισσότερους από έναν ήχους, όπως ένα οπτικό αντικείμενο μπορεί να έχει περισσότερες από μία περιοχές. […] Συνεπώς, οι νοητικές μας αναπαραστάσεις των ακουστικών γεγονότων μπορούν να είναι πολύπλευρες με έναν τρόπο που η απλή λέξη «ήχος» δεν υποδηλώνει. Επινοώντας μια νέα λέξη, «ροή» (stream), είμαστε ελεύθεροι να της δώσουμε οποιεσδήποτε θεωρητικές ιδιότητες φαίνονται κατάλληλες. (Bregman 1990: 10)

Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι ο Bregman διαχωρίζει τις δύο διαφορετικές χρήσεις του όρου, δηλαδή αυτήν που έχει να κάνει με την αντίληψή μας του κόσμου και του διαχωρισμού διαφορετικών «συμβάντων» και πηγών, από αυτήν που έχει να κάνει με εργαστηριακές παρατηρήσεις και αποτελέσματα:

> είναι απαραίτητο να διαχωρίσουμε μεταξύ δύο φαινομένων που μερικές φορές ονομάζονται ροή (streaming). Το πρώτο είναι η γενική διαδικασία της ανάλυσης

> ακουστικής σκηνής (auditory scene analysis), στην οποία σχηματίζονται συνδέσεις μεταξύ των μερών των ηχητικών δεδομένων. Αυτές οι συνδέσεις θα έχουν επίδραση στο τι θα συμπεριληφθεί και τι θα αποκλειστεί από τις αντιληπτικές περιγραφές μας των διακριτών ηχητικών γεγονότων (auditory events). Αυτή η διαδικασία θα αναφέρεται […] ως «διαχωρισμός ηχητικής ροής» ("auditory stream segregation"). Το δεύτερο φαινόμενο είναι το εργαστηριακό αποτέλεσμα που δημιουργείται όταν, σε μια γρήγορη επαναλαμβανόμενη ακολουθία υψηλών και χαμηλών νοτών, οι ψηλές νότες σχηματίζουν ξεχωριστή ροή από τις χαμηλές νότες. Αυτό θα αναφέρεται ως «εφφέ ηχητικής ροής» ("streaming effect"). Παρ' ότι οι αρχές του διαχωρισμού ηχητικής ροής δημιουργούν το εφφέ ηχητικής ροής, δεν δημιουργούν μόνο περίεργα φαινόμενα στο εργαστήριο. Είναι υπεύθυνες για την κανονική μας αντίληψη διακριτών ηχητικών γεγονότων. (Bregman 1990: 47)

Ο Snyder, ακολουθώντας τον Bregman, κάνει επίσης τον ίδιο διαχωρισμό στην ανάλυσή του τού θέματος της ηχητικής ροής. Εξετάζοντας τη μελωδία, εστιάζει στη δεύτερη περίπτωση (streaming effect), που αντιστοιχεί και στα αποτελέσματα που προκαλούνται λόγω «μεγάλης απόστασης» που προαναφέραμε, παρά το γεγονός ότι οι ήχοι προέρχονται από την ίδια πηγή (Snyder 2000: 144). Ωστόσο, προσθέτει ότι η έννοια της ηχητικής ροής (streaming) θεωρείται «επίσης υπεύθυνη και για την ικανότητά μας να ακούμε πολλά διαφορετικά είδη ήχων ταυτόχρονα και να αναγνωρίζουμε ότι προέρχονται από ξεχωριστές πηγές» (ibid.).

Στα πλαίσια του συστήματός μας, η έννοια της *ηχητικής ροής* αποκτά μια γενικότερη έννοια. Ως *ηχητική ροή* θα εννοούμε κάθε ομαδοποίηση δομικών στοιχείων, η οποία διαχωρίζεται (στην αντίληψη) από άλλες – πρότερες, ύστερες ή κυρίως ταυτόχρονες – *ηχητικές ροές* λόγω των ποιοτικών της χαρακτηριστικών. Η διαφορά της χρήσης του όρου της ομαδοποίησης των δομικών στοιχείων και της *ηχητικής ροής* σχετίζεται με το πιο μακροδομικό πλαίσιο χρήσης της δεύτερης και έγκειται στους εξής παράγοντες, οι οποίοι σχετίζονται με τη θέση της και τη λειτουργία της μέσα σε ένα ραδιοφωνικό έργο: (α) η *ηχητική ροή* έχει ικανή διάρκεια, δηλαδή εδραιώνεται για ικανό χρονικό διάστημα σε ένα ραδιοφωνικό έργο (συνήθως από το 4^{ο} ιεραρχικό επίπεδο και πάνω), (β) η *ηχητική ροή* ενδέχεται να επανέρχεται μέσα σε ένα ραδιοφωνικό έργο, εδραιώνοντας μια μακροδομική λειτουργία μέσα στο κομμάτι, (γ) η *ηχητική ροή*

διαμορφώνεται από πολλούς ποιοτικούς παράγοντες που έχουν να κάνουν με τη συνολική ακρόαση του έργου, συνεπώς και τις σχέσεις προσκηνίου-υποβάθρου με άλλες *ηχητικές ροές*, καθώς και άλλες παραμέτρους του συστήματος, τις οποίες δεν έχουμε ακόμη εξετάσει.

Με τον όρο *ακολουθία* θα εννοούμε γενικά την οποιαδήποτε διαδοχή δομικών στοιχείων ενός έργου, σε οποιοδήποτε ιεραρχικό επίπεδο χωρίς την έννοια κάποιου είδους ομαδοποίησης, παρά μόνο τη χρονική διαδοχή. Σε μια *ακολουθία* δομικών στοιχείων ενδέχεται, δηλαδή να υπάρχει ένα όριο, επομένως η *ακολουθία* αυτή θα χωρίζεται σε δύο ομαδοποιήσεις. Ο όρος *ακολουθία*, βέβαια, δεν αποκλείει και την ύπαρξη ομαδοποίησης, όπως για παράδειγμα στην ακολουθία *τονικών στοιχείων* που συγκρότησε τη φράση α στο ηπ.6 (βλ. Σχήμα 9.2). Επομένως, και η *ηχητική ροή* μπορεί να είναι μια *ακολουθία* δομικών στοιχείων, όπως για παράδειγμα το τρίξιμο του κουπιού στο ηπ.9, η οποία διαχωρίζεται από μια άλλη *ηχητική ροή* του ίδιου παραδείγματος, αυτή του «κελαηδήματος», παρά το γεγονός ότι και οι δύο τοποθετούνται στην ίδια διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* (δηλαδή την *ειδική ηχητική επένδυση*).

Συνεπώς, ακόμα και όταν έχουμε δύο ή περισσότερες *ηχητικές ροές* της ίδιας διάστασης, μπορούμε να δανειστούμε τις ιδέες του Snyder. Προκειμένου για πολλαπλές *ηχητικές ροές μουσικής* και κατ' επέκταση πολλαπλές *ηχητικές ροές ειδικής ηχητικής επένδυσης*, ακολουθούμε τα λεγόμενά του περί «απόστασης» εφαρμόζοντάς τα σε οποιαδήποτε μουσική ή ηχητική παράμετρο. Όταν όμως έχουμε πολλές *ηχητικές ροές ανθρώπινης φωνής*, τότε η απόσταση προκαλείται από τα διάφορα χαρακτηριστικά της φωνής (τρόπος εκφοράς, συναίσθημα, προφορά, φύλο, ηχόχρωμα, τονική περιοχή), αλλά και από την τοποθέτηση της κάθε *ηχητικής ροής* στο προσκήνιο ή στο υπόβαθρο (foreground/background) είτε λόγω διαφορετικής δυναμικής, είτε λόγω διαφορετικού σημασιολογικού περιεχομένου.

Στα παρακάτω παραδείγματα θα εξετάσουμε ορισμένα από αυτά τα ζητήματα στην κατεύθυνση της περαιτέρω συστηματοποίησης της ταυτοποίησης διαστάσεων και ιεραρχικών επιπέδων. Γενικά, θα ορίσουμε εφεξής δύο τύπους (αντι)παράθεσης των δομικών στοιχείων του αφηγηματικού υλικού: α) ταυτόχρονη και β) διαδοχική. Για την πρώτη θα χρησιμοποιήσουμε το συμβολισμό $\times$(επί), ενώ για τη δεύτερη το σύμβολο + (συν).

Στο ηπ.10 (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 0΄00΄΄-3΄01΄΄) έχουμε τρεις ταυτόχρονες *ροές*[56] *ανθρώπινης φωνής*. Σύμφωνα με το σύστημα συμβολισμών που ορίσαμε παραπάνω, το εν λόγω παράδειγμα θα το συμβολίσουμε $A \times A \times A$. Οι δύο ανδρικές φωνές σε κάποια σημεία διαχωρίζονται δυσκολότερα, ενώ ως βασικός παράγοντας ο οποίος κάνει τη μία από τις *ροές* να ξεχωρίζει είναι η έντασή 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 τα οποία οι τρεις *ροές* είναι ιδιαίτερα δύσκολο να κατανοηθούν 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, χάνεται η καθαρά σημασιολογική τους αντίληψη – αυτό βέβαια μας εισάγει το θέμα του τρόπου ακρόασης, για το οποίο θα μιλήσουμε εκτενώς στο 10.2. Συμπερασματικά, παρατηρούμε τα εξής: (α) η κάθε *ροή* μεταβάλλεται από το σημασιολογικό στο μη σημασιολογικό 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 ιεραρχικά επίπεδα είναι ότι αυτή η διαδικασία μεταβολής της σημασιοδοτικότητας δεν επηρεάζει το δεύτερο ιεραρχικό επίπεδο (A_2) και (δ) ο «ρυθμός» αλλαγής του ρόλου του σημασιολογικού από *ροή* σε *ροή* δεν είναι σταθερός και συμβαίνει σε ανώτερο επίπεδο από αυτό της φράσης (E_3).

Το ηπ.11 (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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* ($A \times M \times H$) 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

[56] Εφεξής ο όρος *ηχητική ροή* θα παρουσιάζεται εναλλακτικά και ως *ροή*, πάντα με πλάγιους χαρακτήρες

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.

Στο ηπ.12 (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* ($(A+A)\times M$). 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 E_4), με αποτέλεσμα να έχουμε μια ολοκληρωμένη μακρο-δομή (στο επίπεδο E_5 για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω), η οποία στο συγκεκριμένο απόσπασμα επαναλαμβάνεται 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, στο τρίτο τμήμα (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 (E_3) και της περιόδου (E_4) και λιγότερο στο ανώτερο επίπεδο (E_5) 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-E_3 και περιόδων-E_4) και από την άλλη μια αντίστοιχη ασυνέχεια φράσεων και περιόδων στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*. Αυτή η διαφορετικότητα στην οργάνωση των δύο διαστάσεων είναι αποτέλεσμα της θεμελιώδους διαφοράς όσον αφορά τις χρονικές κλίμακες στην οποία αναφέρεται και ο Truax σχετικά με τα τρία συστήματα ακουστικής επικοινωνίας, τα οποία καθορίζει (βλ. και 8.3.2). 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 ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων) 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 ηχοτοπίο, βασιζόμαστε στις μακροπρόθεσμες σχέσεις περισσότερο από τις βραχυπρόθεσμες για να ολοκληρώσουμε την κατανόηση» (ibid.: 44-45). Με βάση την παραπάνω λογική, επομένως, στο ηπ.12 η *ροή* της *ανθρώπινης φωνής* καταφέρνει να αποκτήσει νόημα για τον ακροατή παρά την έντονη τμηματοποίησή της σε φράσεις και κάποιες περιόδους, ενώ η *ροή* της *μουσικής* χρειάζεται μεγαλύτερη συνέχεια και σχέσεις που να ολοκληρώνονται σε ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα (E_4, E_5) προκειμένου να νοηματοδοτηθεί με την έννοια ενός «μουσικού» αφηγηματικού νοήματος.

Στο ηπ.13 (Charles Armikhanian, *Mental Radio*, 1994, 10΄28΄΄-12΄53΄΄) βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια πολλαπλότητα *ροών*, οι οποίες λόγω της ομοιότητας του ηχοχρωματικού τους υλικού και της υφής τους μπορούν να περιοριστούν σε τρεις που ανήκουν στην *ειδική ηχητική επένδυση* και εμφανίζονται πρώτες, ενώ τις ακολουθούν δύο ακόμη, που αποτελούν μια ομάδα λόγω της χρονικής τους εγγύτητας. Η μία εξ αυτών είναι *μουσική* αν και χωρίς συντακτικό και η άλλη πάλι της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, παραπέμποντας όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο σε ήχο που μπορεί να παραχθεί από μουσικό όργανο κατά τη διάρκεια του κουρδίσματος. Για να δείξουμε αυτές τις ομαδοποιήσεις των *ροών* θα μπορούσαμε να τις συμβολίσουμε ως $(\text{Η}\times\text{Η}\times\text{Η})\times(\text{Η}\times\text{Μ})$. Οι παραπάνω *ροές* οργανώνονται κυρίως στο επίπεδο της απλής ομαδοποίησης (E_2), με

αποτέλεσμα να μην μπορούν να προκύψουν σχέσεις που να συνδέουν τις *ροές* σε ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα και να δίνεται η εντύπωση της επαναληπτικότητας. Η οργάνωση ωστόσο και το νόημα αυτού του αποσπάσματος μπορεί να προέλθει από την αραίωση ή την πύκνωση της υφής ή τις μεταβολές της έντασης.

Ως εδώ διερευνήσαμε κάποια από τα ζητήματα που αφορούν τις *ηχητικές ροές*, αλλά τα ζητήματα συνέχειας και αιτιότητας εντός των *ηχητικών ροών* και μεταξύ τους, που μέχρι εδώ εξετάστηκαν μόνο επιφανειακά, θα διερευνηθούν αναλυτικότερα στο υποκεφάλαιο 11.2, στα θέματα των αιτιακών σχέσεων. Επίσης, όπως φάνηκε από τα παραπάνω παραδείγματα, υπάρχουν και άλλες παράμετροι που συντελούν στη δημιουργία *ηχητικών ροών* (το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, ο τύπος συντακτικού κλπ), οι οποίες όμως θα εξεταστούν επίσης στα επόμενα κεφάλαια (10 και 11).

9.3.4 Ορισμός των Ιεραρχικών Επιπέδων ΙΙ: Ανώτερα Ι.Ε.

Α. Ορισμός των Ανώτερων Ιεραρχικών Επιπέδων

Από το 4^{ο} ιεραρχικό επίπεδο (E_4) και πάνω έχουμε διαμόρφωση ομαδοποιήσεων που απαιτεί τη μακροπρόθεσμη μνήμη (LTM), συνεπώς οι ομαδοποιήσεις και αντίστοιχα οι τμηματοποιήσεις αυτές εδράζονται περισσότερο σε κανόνες που είναι προϊόν μάθησης και γενικότερα σε πολιτισμικούς και υποκειμενικούς παράγοντες. Όπως αναφέρει ο Snyder, «[ο]ι πιο σαφείς μουσικές προσδοκίες *περίκλεισης* συνήθως δημιουργούνται από μια παράδοση από κανόνες για τη χρήση τύπων που είναι προϊόντα μάθησης (learned patterns) και οι οποίοι σηματοδοτούν αυτήν την *περίκλειση*. Αυτοί οι τύποι αποτελούν μέρος αυτού που μπορεί να ονομαστεί ένα μουσικό «συντακτικό».» (Snyder 2000: 60-61). Επίσης, «[γ]ενικά, όσο *περισσότερες* παράμετροι φτάνουν σε *περίκλειση* σε ένα συγκεκριμένο σημείο, τόσο *υψηλότερο* είναι το δομικό επίπεδο της *περίκλεισης* που επιτυγχάνεται σε αυτό το σημείο» (ibid.: 61).

Οι συσσωματώσεις που προκύπτουν από αυτού του είδους τις οριοθετήσεις/τμηματοποιήσεις διατηρούν την ιεραρχική τους δομή, δηλαδή τα δομικά στοιχεία του E_4 είναι ομαδοποιήσεις φράσεων (E_3), τα δομικά στοιχεία του E_5 είναι ομαδοποιήσεις δομικών στοιχείων του E_4 κ.ο.κ. Ωστόσο, για να επιτευχθεί αυτού του είδους η ιεραρχία, δηλαδή για να μπορέσει να την επεξεργαστεί η ακουστική μνήμη, η δόμηση του ηχητικού υλικού οφείλει να είναι τέτοια που να επιτρέπει την *κατάτμηση*

(chunking) σε σαφείς ακολουθίες. Αυτό αποτρέπει την υπερφόρτωση της μνήμης με πληροφορία (Snyder 2000: 219-220). Θα πρέπει λοιπόν κατά την ανάλυση του έργου ραδιοφωνικής τέχνης να είμαστε εξαιρετικά προσεκτικοί ως προς το αν πληρούνται οι συνθήκες αυτής της *κατάτμησης* και συνακόλουθα της ιεράρχησης, που βέβαια και πάλι εδράζονται στις βασικές αρχές της ομοιότητας, εγγύτητας και της συνέχειας.

Ενώ λοιπόν ο Snyder (2000: 37) αρχικά ορίζει ανώτερα από τη φράση τα τμήματα, τις κινήσεις και τα έργα, εμείς εδώ θα αποφύγουμε να ορίσουμε έναν πεπερασμένο αριθμό επιπέδων, διότι όπως έδειξε και η έρευνα από την εργογραφία της ραδιοφωνικής τέχνης, την οποία θα συζητήσουμε εκτενώς παρακάτω, κάποια οργανώνονται μέχρι το $4^{ο}$ ιεραρχικό επίπεδο, κάποια άλλα ως το $5^{ο}$ και κάποια ως το $6^{ο}$ επίπεδο. Καθαρά για πρακτικούς λόγους θα ονομάσουμε αυτά τα τρία επίπεδα αντίστοιχα, (E_4) περίοδο, (E_5) τμήμα και (E_6) κίνηση.

Στο κάθε φορά τελευταίο ιεραρχικό επίπεδο ενός έργου – είτε είναι περίοδος, τμήμα ή κίνηση – παρατηρούμε εν τέλει τα δομικά στοιχεία εκείνα που συγκροτούν το ανώτατο ιεραρχικό επίπεδο, το ίδιο το έργο ως μια ενότητα. Καθώς από έργο σε έργο διαφέρει ο αριθμός των ιεραρχικών επιπέδων δεν μπορούμε στο επίπεδο αυτό να δώσουμε συγκεκριμένο αριθμό, επομένως θα το ορίσουμε ως E_E (Επίπεδο Έργου).

Σύμφωνα με τις παραπάνω αρχές θα αναλύσουμε, όσον αφορά τη μακροδομή τους, τρία έργα ραδιοφωνικής τέχνης, τα *Schallspielstudie 2* (Paul Pörtner, 1965), *Voices in the Dark* (Jacki Apple, 1991), και *Mental Radio* (Charles Armikhanian, 1994), δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στο θέμα της τμηματοποίησης και της οριοθέτησης μεταξύ των δομικών στοιχείων του κάθε ιεραρχικού επιπέδου.

Β. Ανάλυση Ηχητικών Παραδειγμάτων (ηπ.14 - ηπ.24)

Στο έργο *Schallspielstudie 2* παρατηρούμε ότι οι φράσεις (E_3), αν και συμπλέκονται σε πολλές ταυτόχρονες *ροές* και επίσης δεν συγκροτούν προτάσεις με την συντακτική γλωσσική έννοια, καταφέρνουν να συγκροτήσουν ανώτερα ιεραρχικά δομικά στοιχεία, τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ως περιόδους, λόγω των παύσεων που διαχωρίζουν τις περιόδους αυτές (00΄05΄΄-00΄19΄΄, ηπ.14) και ακόμα λόγω της αλλαγής 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΄΄, ηπ.15) 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΄΄, ηπ.16). Γενικά για την ανάλυση του εν λόγω έργου βασιστήκαμε στον κανόνα που μας καθοδηγεί στο να τμηματοποιήσουμε σε ανώτερα 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, στα πλαίσια της ακρόασης του έργου δεν συγκροτούνται ανώτερα ιεραρχικά δομικά στοιχεία από τις περιόδους, δηλαδή το ανώτατο ιεραρχικό επίπεδο είναι το E_4.

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, πτωτικά σχήματα ή μικρές παύσεις ύστερα από κάποια φράση αποτελούν *περίκλειση* μιας περιόδου (22΄00΄΄-22΄49΄΄, ηπ.17). Τις περισσότερες φορές το όριο αυτό τίθεται από ένα δομικό στοιχείο που ανήκει σε άλλη *ηχητική ροή*, όπως για παράδειγμα ένα τραγούδι (M_4, 3΄04΄΄-3΄55΄΄, ηπ.18), ή άλλους ήχους (H_4, 5΄43΄΄-6΄14΄΄, ηπ.19). Οι περίοδοι με τη σειρά τους συγκροτούν τέσσερα μεγαλύτερα δομικά στοχεία-τμήματα 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης*. Η μετάβαση από το πρώτο στο δεύτερο τμήμα γίνεται με σταδιακό σβήσιμο του ήχου και μικρή παύση (7΄47΄΄-8΄46΄΄, ηπ.20), ενώ από το δεύτερο στο τρίτο τμήμα, η μετάβαση γίνεται με διασταυρούμενη επικάλυψη των δύο τμημάτων, ιδιαίτερα όσον αφορά το 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΄΄, ηπ.21). 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.

Επομένως, εδώ το ανώτερο 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και οι άλλες παράμετροι του συστήματος (επίπεδο σημασιοδοτικότητας, συντακτικό κλπ, βλ. κεφάλαια 10 και 11).

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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* σε πολλαπλές ταυτόχρονες *ροές* και με τρόπους πέρα από το καθιερωμένο συντακτικό. Θα περιοριστούμε εδώ στο να εξετάσουμε μόνο ορισμένους από τους τρόπους *περίκλεισης*, πάντα με γνώμονα την ιεραρχική τους σχέση. Στο ηπ.22 (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 την αντιστικτική υφή, αλλά και το ηχόχρωμα της φωνής. 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΄΄, ηπ.23). Αυτή η ομοιότητα μεταξύ των δύο τμημάτων όσον αφορά τον 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΄΄, ηπ.24). Επομένως το ανώτερο 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 11.2.

9.3.5 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 10.2 και εξής), γι' αυτό θα περιοριστούμε εδώ σε μια πρώτη παρουσίαση αυτών των παραδειγμάτων από την πλευρά της ιεραρχικής χρονικής δομής τους και μόνο.

Στο ηπ.25 (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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (Η). 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 ιεραρχικά επίπεδα, όπως απλές ομαδοποιήσεις (E_2).

Στο ηπ.26 (Gregory Whitehead, *Shake, Rattle, Roll*, 1993, 1΄53΄΄-2΄53΄΄) έχουμε ένα δείγμα υπέρβασης των ιεραρχικών επιπέδων σε ένα απόσπασμα όπου συνυπάρχουν δύο ταυτόχρονες *ηχητικές ροές*, μία στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* και μία στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (Α×Η). Η διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*, που επιτελείται τραγουδιστά, οργανώνεται ιεραρχικά σε μια περίοδο (E_4) των 4 φράσεων (E_3). Η διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 περιόδων, χωρίς να οργανώνουν άλλο ανώτερο ιεραρχικό επίπεδο από το E_1.

Στο ηπ.27 (John Cage, *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, 1979, 33΄17΄΄-35΄35΄΄), ενώ μπορούμε να ιεραρχήσουμε και τμηματοποιήσουμε κάθε διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* (και κάθε *ροή*) χωριστά, υπάρχει πρόβλημα συνολικής οριοθέτησης των ανώτερων 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 ομιλίας* ή το αντίστροφο και αντίστοιχα να συμβαίνει και για την *ειδική ηχητική επένδυση*.

9.3.6 Από το Έργο στη Ροή Προγράμματος

Όπως αναφέραμε και στην αρχή της παραγράφου 9.3.2, στο ραδιόφωνο 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 ιεραρχικού επιπέδου που αντιστοιχεί στο επίπεδο ροής προγράμματος, δομείται από δομικά στοιχεία του προηγούμενου ιεραρχικού επιπέδου, δηλαδή έργα-εκπομπές-στοιχεία προγράμματος (E_E) και θα το συμβολίσουμε E_P (Επίπεδο Ροής Προγράμματος).

Ένα βασικό ζητούμενο αυτών των ανώτατων επιπέδων είναι οι μηχανισμοί τμηματοποίησης μιας δεδομένης ροής προγράμματος (E_P) 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 το *Kunstradio*, το οποίο 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 projects (π.χ. *Horizontal Radio*, όπου επιτρεπόταν και η μίξη σημάτων από διάφορους σταθμούς) και σε αυτοματοποιημένες (generative) ροές, όπως για παράδειγμα το *Weather Warlock* του *Wave Farm* και αυτές που συναντάμε στην ιστοσελίδα *Π-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_P), 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 projects (*Horizontal Radio* (1995), *Rivers & Bridges* (1996), *Sound Drifting* (1999), *GateWays* (2000)) είναι σχεδιασμένα για αποσπασματική ακρόαση και δεν σκοπεύουν σε ένα συνολικό αφηγηματικό νόημα, αλλά ακολουθούν τη λογική των εγκαταστάσεων. Σχετικά με αυτές τις μη αφηγηματικές πρακτικές θα μιλήσουμε αναλυτικότερα στο Τμήμα 3Β του 3ου Μέρους (βλ. ιδιαίτερα Κεφάλαιο 19). Εκεί θα εξεταστεί επίσης κατά πόσο μπορεί να υπάρξει ένα είδος «συνέχειας» μεταξύ μεγάλων χρονικών διαστημάτων από τη μία ακρόαση στην άλλη, από τη μία εβδομάδα στην επόμενη, ένα είδος μακρο-χρονικότητας με την ανάμνηση και την προσδοκία να υπάρχει μεταξύ διαδοχικών έργων (Born 2015: 373). Όλα τα ζητήματα βέβαια θα εξεταστούν στα πλαίσια της συγκρότησης μιας πειραματικής ροής προγράμματος βασισμένης στο σύστημα το οποίο περιγράφουμε στο 2ο Μέρος.

Κεφάλαιο 10
Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Νοηματοδοτήσεων

10.1 Εισαγωγικά

Στο κεφάλαιο 10 θα ασχοληθούμε περισσότερο με την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης καθεαυτής, δηλαδή με τη σχέση ήχου και νοήματος. Αυτό θα γίνει μέσα από τη διερεύνηση των παραμέτρων ταυτοποίησης νοηματοδοτήσεων, στις οποίες αναφερθήκαμε και στο εισαγωγικό κεφάλαιο του 2ου Μέρους (βλ. 8.4.2).

Πρώτα (10.2) θα εξετάσουμε τα 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 στο κεφάλαιο 9. Στη συνέχεια (10.3), θα εξετάσουμε το θέμα του συντακτικού και των ανάλογων με αυτό επιπέδων και νοηματοδοτήσεων.

Όπως και στο κεφάλαιο 9, έτσι και εδώ, θα συνεχίσουμε να παρουσιάζουμε χωριστά την κάθε παράμετρο με τα σχετικά από την εργογραφία της ραδιοφωνικής τέχνης παραδείγματα.

10.2 Τρόποι Ακρόασης – Επίπεδα Σημασιοδοτικότητας

10.2.1 Έννοια της Σημασιοδοτικότητας – Απαραίτητοι Εννοιολογικοί Διαχωρισμοί

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 σημασιολογικό πεδίο (semantic field).

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 στα πλαίσια μιας αντίληψης «συνέχειας» ή και «γραμμικότητας». Αυτά τα ζητήματα θα μας απασχολήσουν στα υποκεφάλαια 10.3 και 11.2 αντίστοιχα. Στην παρούσα φάση επίσης θα πρέπει να διαχωρίσουμε τη σημασιοδοτικότητα από το πλαίσιο αναφοράς του ακροατή, το οποίο θα αναλυθεί στο υποκεφάλαιο 11.3. 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 που είδαμε ότι θέτει ο Truax, και στη συνέχεια από την πλευρά του συμβατικού ραδιοφώνου (βλ. σχήμα 8.6, σ. 124). Σύμφωνα με την ανάλυση του Truax, ο προφορικός λόγος έχει περισσότερες δυνατότητες όσον αφορά την 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 γίνεται κατανοητό. Το «ηχητικό αντικείμενο» (ένας περιβαλλοντικός ήχος απομονωμένος σε μαγνητοταινία από το πλαίσιό του) δεν μπορεί να *σημαίνει* τίποτα εκτός από τον εαυτό του ως μια ακουστική αίσθηση. Ο προφορικός λόγος μπορεί μόνο να απογυμνωθεί από το νόημά του, όπως το ηχητικό αντικείμενο, όταν επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά, μέχρι να *αναχθεί* σε απλό ήχο. Είναι το «ηχητικό γεγονός» (ήχος + πλαίσιο) που επικοινωνεί, ανάλογα με την ικανότητά μας να τον μεταφράσουμε. (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 την παραγωγή σημασιολογικού νοήματος. Η συνολική ιεράρχηση του Truax φαίνεται στον πίνακα 10.1.

Σύστημα Ακουστικής Επικοινωνίας	**Σημασιοδοτικότητα**
Προφορικός Λόγος	Μέγιστη ↓ Ελάχιστη
Μουσική	
Ηχοτοπίο	
Ηχογραφημένος Ήχος σε Επανάληψη	Απουσία Σημασιολογικού Νοήματος

Πίνακας 10.1 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*, κάτι που είναι λογικό εφ' όσον οι σχέσεις των διαστάσεων με το σημασιολογικό νόημα 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 σοβαρή 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 – ηχητικά εφφέ δίνουν τις λεπτομέρειες, άρα λειτουργούν κι αυτοί σε ένα κατώτερο επίπεδο από αυτό του λόγου, άλλες φορές *ενδεικτικό* 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 *ενδείκτη* (index) (μιας ανθρώπινης παρουσίας, ενός τύπου προσωπικότητας, μιας εκπομπής ή ενός σταθμού),

(β) τη μουσική στο επίπεδο της *εικόνας* (icon), του *ενδείκτη* ή του *συμβόλου* (όταν λειτουργεί ως μηχανισμός οριοθέτησης), του *συμβόλου* (όταν λειτουργεί ως σύνδεση), του *ενδείκτη* (όταν λειτουργεί ως μετάδοση ζωντανής συναυλίας) και του *εικονικού ενδείκτη* (iconical index) (όταν λειτουργεί ως τυποποιημένο εφφέ ή στη μετάδοση προηχογραφημένης ζωντανής συναυλίας) και

(γ) τα ηχητικά εφφέ στο επίπεδο του *ενδείκτη* (όταν σηματοδοτούν την πηγή του ήχου), του *συμβόλου* (όταν λειτουργούν με μια εκτεταμένη σημασία, π.χ. η κουκουβάγια σηματοδοτεί τη νύχτα) ή του *εικονικού ενδείκτη* (στην περίπτωση των «foleys», δηλαδή των εφφέ, τα οποία σηματοδοτούν διαφορετικές πηγές ήχων από αυτές που πραγματικά παρήγαγαν τους ήχους, 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 εφφέ) 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 το συμβατικό ραδιόφωνο, και συνοπτικά παρουσιάζεται στον πίνακα 10.2 (βλ. επόμενη σελίδα).

Διαστάσεις *Αφηγηματικής Δυνατότητας*	**Σημασιοδοτικότητα**
Προφορικός Λόγος	Μέγιστη
Μουσική (συμβολική χρήση)	
Ειδικά Ηχητικά Εφφέ (συμβολική χρήση)	
Μουσική (ενδεικτική χρήση)	
Ειδικά Ηχητικά Εφφέ (ενδεικτική χρήση)	
Μουσική (εικονική ενδεικτική χρήση)	
Ειδικά Ηχητικά Εφφέ (εικονική ενδεικτική χρήση)	Ελάχιστη

Πίνακας 10.2 Ιεράρχηση Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας στο Συμβατικό Ραδιόφωνο

10.2.2 Η Τριχοτομία της Ραδιοφωνικής Ακρόασης

Παρακάτω θα εξετάσουμε τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας στη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία όπως είδαμε στο σχήμα 8.6 (σελ.124) βασίζεται στην ανεξαρτησία μεταξύ διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και παραγόμενου νοήματος. 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 διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*.

Η σημασιοδοτικότητα στη ραδιοφωνική τέχνη (αλλά και ευρύτερα) έχει να κάνει με την κατανόηση ενός σημασιολογικού νοήματος από μέρους 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). Θα αφήσουμε ό,τι αφορά την υποκειμενική πλευρά για την ενότητα 11.3, που διερευνά τις σχέσεις ακροατή και έργου και τις συνθήκες ακρόασης.

Προς το παρόν λοιπόν θα περιοριστούμε σε μια κατά το δυνατόν αντικειμενική εξέταση του θέματος, θεωρώντας ότι ο ακροατής μας έχει την προσοχή του στραμμένη στο ραδιοφωνικό έργο, επομένως είναι ανοικτός για να προχωρήσει στην κατανόησή του. Από εκεί και πέρα, η διαδικασία απόδοσης σημασιολογικού περιεχομένου είναι ζήτημα «επικεντροποίησης» ή καλύτερα «ακροαματικοποίησης», δηλαδή της «γωνίας *βιωματικότητας*» (point of experientiality) στην οποία αναφέρεται ο Marty (2012: 3). Ως εκ τούτου, τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας που θα αναλύσουμε παρακάτω συνδέονται άμεσα με ανάλογους τρόπους ακρόασης.[57]

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) στα πλαίσια της *musique concrète*, υποστηρίζει την απογύμνωση των ηχητικών στοιχείων από οποιαδήποτε σχέση με κάποια ηχητική πηγή, στα πλαίσια μιας φαινομενολογικής «αναγωγικής ακρόασης» (écoute 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 στοιχείων. Για να διαχωρίσουμε αυτά τα ηχητικά στοιχεία από τα *ηχητικά αντικείμενα* θα χρησιμοποιήσουμε την καθιερωμένη από τον Schafer ορολογία και θα τα ονομάσουμε *ηχητικά γεγονότα* (Schafer 1994: 131).

Αυτή τη διχοτομία τη συναντάμε σε διάφορες θεωρίες όπως αυτή του Emmerson (1986: 17-20), ο οποίος κατασκευάζει ένα συνεχές μεταξύ του μη αναφορικού-

[57] Ως τρόπος ραδιοφωνικής ακρόασης δεν εννοείται εδώ η διαδικασία της διαμεσολάβησης, δηλαδή αυτή που εμπλέκει διαφορετικά τεχνολογικά μέσα και δυνατότητες. Θα παραμείνουμε στη μονόδρομη ραδιοφωνική μετάδοση και, προκειμένου για έργα με αμφίδρομη επικοινωνιακή αρχιτεκτονική, στη μία από τις δύο επικοινωνιακές πλευρές, αυτή της λήψης. Αυτά που αφορούν τις διαδικασίες και τις επιδράσεις μιας αμφίδρομης επικοινωνιακής δομής θα αναφερθούν στο Τμήμα 3Β του 3ου Μέρους, ενώ εδώ θα ασχοληθούμε αποκλειστικά με την ακουστική πρόσληψη του ραδιοφωνικού έργου από τον ακροατή.

ακουστικού (aural) και του αναφορικού-μιμητικού (mimetic) μουσικού «λόγου» (discourse). Όπως ήδη είδαμε ο Marty (2012) κάνει τον διαχωρισμό μεταξύ αφηρημένου και αναφορικού, και το ίδιο κάνουν και οι Kilpatrick και Stansbie (2011) όταν αναφέρονται στους χρονοτόπους.

Στη ραδιοφωνική τέχνη αυτή η διχοτομία είναι χρήσιμη διότι αντικατοπτρίζει την τυπική λειτουργία της διάστασης της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, η οποία όπως έχουμε προαναφέρει 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. Συνεπώς μιλάμε για έναν τρόπο ακρόασης που βασίζεται στο πρότυπο της συμβατικής ραδιοφωνικής ακρόασης. Επειδή ωστόσο στη ραδιοφωνική τέχνη οι τρόποι ακρόασης είναι όπως θα αποδειχθεί παρακάτω ανεξάρτητοι από τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* από τις οποίες προήλθαν, θα ορίσουμε τα ηχητικά στοιχεία του σημασιολογικού τρόπου ακρόασης ως *σημασιολογικά αντικείμενα*.

Η τριχοτομία αναγωγικής, αναφορικής και σημασιολογικής ακρόασης προτείνεται από τον 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 το 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 όσον αφορά τον 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) η 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 1ου Μέρους η αξιοποίηση καθεμιάς προοπτικής από τους καλλιτέχνες της ραδιοφωνικής τέχνης είναι συνάρτηση και των ιστορικών συνθηκών, δηλαδή και 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 στα πλαίσια 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 στα πλαίσια 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 έχει ως αφετηρία την αναγωγική ακρόαση (βλ. τη θεωρία του Knilli, ενότητα 4.2.2, σελ.51).

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 στα πλαίσια 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 Καναδικής ραδιοφωνικής τέχνης.

Από την άλλη, κάποιοι καλλιτέχνες αξιοποίησαν τους ήδη υπάρχοντες ραδιοφωνικούς κώδικες και μορφές 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» (Thorington 2008). Επίσης, «ενώ το έργο μπορεί να χρησιμοποιούσε δημοσιογραφικά τεχνάσματα ή θεατρικές συμβάσεις, δεν ήταν ούτε δημοσιογραφία ούτε

θέατρο» (ibid.). Με άλλα λόγια, διατήρησαν ένα μέρος του σημασιολογικού κώδικα είτε όσον αφορά τη διαχείριση της διάστασης της *ανθρώπινης φωνής* είτε όσον αφορά τις 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 απαιτεί δηλαδή 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 σημασιολογικής.

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 υπονόμευσή τους είτε μέσω του περιεχομένου του μηνύματος, είτε μέσω κατάλληλων μοντάζ (όπως είδαμε αναλυτικότερα στο 1ο Μέρος, βλ. 4.4.3, σ. 63-64 και 7.3, σ. 94). Χαρακτηριστικά παραδείγματα όπου η *ανθρώπινη φωνή* ως προφορικός λόγος έχει κεντρική σημασία συναντάμε και στα πιο πρόσφατα έργα, όπως το *Desert Bloom* της Christina Kubisch (2016).

Από τη στιγμή που οι τρεις 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 τον τύπο ακρόασης. Παρότι βέβαια οι τρεις αυτές φιλοσοφίες όσον αφορά τον τρόπο ακρόασης, και επομένως και το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αναμιγνύονται ελεύθερα, συνεχίζουν να υπάρχουν ως βάση και να παράγουν υβριδικές πλέον μορφές. Κατά συνέπεια, μας επιτρέπεται να χρησιμοποιήσουμε αυτά τα τρία 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 (βλ. 11.3, σελ.257) 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 11.2.3 (βλ. σελ.242).

Εν τέλει, η όσο το δυνατόν περισσότερο απλοποιημένη διαδικασία ταυτοποίησης του επιπέδου σημασιοδοτικότητας ενός δομικού στοιχείου είναι ένα απαραίτητο στοιχείο της ανάλυσης και βοηθά σημαντικά στην επίλυση όσων ζητημάτων άπτονται των σχέσεων μεταξύ επιπέδων, δηλαδή της δεδομένης εκ των πραγμάτων πολυεπιπεδικότητας και πολυπλοκότητας του έργου. Γι' αυτόν τον λόγο παρακάτω θα καθοριστούν με σαφήνεια τα τρία επίπεδα σημασιοδοτικότητας χωριστά, και θα αναζητηθούν – με εργαστηριακό πάντα τρόπο – για το καθένα από αυτά τα απαραίτητα παραδείγματα από την εργογραφία.

10.2.3 Ανάλυση των Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας

Όπως ήδη αναφέραμε, διαχωρίζουμε τρία επίπεδα σημασιοδοτικότητας αντίστοιχα των τριών τύπων ακρόασης: το σημασιολογικό, το αναφορικό και το αναγωγικό. Παρότι θα εξεταστούν ως τρία ξεχωριστά στοιχεία σαφώς ορισμένα, επισημαίνουμε εξ αρχής ότι στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα σύνθετο πλέγμα αλληλεπιδράσεων που απλά σκιαγραφείται από αυτά.

Α. Σημασιολογικό Επίπεδο

Ως *σημασιολογικό (semantic)*, θα ορίσουμε το επίπεδο στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα που βρίσκονται σε σχέση με τα σημαινόμενά 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 διάσταση

αφηγηματικής δυνατότητας 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 ιεραρχικά επίπεδα. Η συνεξέταση ιεραρχικών επιπέδων, 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 10.3.

Στη συνέχεια θα δούμε πώς σε πρακτικό επίπεδο αναγνωρίζουμε ότι ένα δομικό στοιχείο ανήκει στο σημασιολογικό επίπεδο, και ανεξάρτητα από το ιεραρχικό επίπεδό του, το δομικό στοιχείο αυτό θα το ονομάζουμε *σημασιολογικό αντικείμενο*. Στο ηπ.28 (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 3΄58΄΄-4΄40΄΄) 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. Στο ηπ.29 (Gerhard Rühm, *Ophelia and the Words*, 1987, 17΄08΄΄-18΄01΄΄), παραμένοντας πάντα στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*, έχουμε *σημασιολογικά αντικείμενα* στο επίπεδο των λέξεων (E_2), 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 ηπ.28 και ηπ.29 φαίνεται πόσο απαραίτητη είναι (βλ. 10.3). 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 ιεραρχικό επίπεδο στο οποίο βρίσκονται. Ασφαλώς ένας ακροατής κατανοεί τις λέξεις στο ηπ.29, και αυτό δε σημαίνει ότι δεν προσπαθεί να συνδέσει με κάποιον τρόπο τα δομικά στοιχεία του δεύτερου ιεραρχικού επιπέδου, δηλαδή τις λέξεις αυτές, σε ένα ανώτερο ιεραρχικό επίπεδο, 3^o ή και 4^o, και σε μια ίσως όχι σημασιολογική κατανόηση. Ο τρόπος με τον οποίο το κάνει θα μας γίνει σαφής επίσης στην ενότητα 10.3.

Το 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*. Θα διερευνήσουμε το ζήτημα αυτό πρώτα για τη

διάσταση της *μουσικής*. 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, όπως αναφέρεται στο Chion 1983: 86)

Ο Chion επεξηγεί ακόμα περισσότερο αυτή την ιδέα:

> Ο Pierre Schaeeffer 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, των οποίων η ανάλυση είναι πέρα από το σκοπό αυτής της διατριβής, έχει αρχίσει να στοιχειοθετείται ένα μοντέλο μουσικής σημασιολογίας που διαχωρίζει τρία είδη νοήματος:

> 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 (εξαίρετα 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). (Koelsch 2012, όπως αναφέρεται στο Jentschke 2016: 350-351)

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η *μουσική* διάσταση 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. Δεν αποκλείστηκαν ωστόσο διάφορα εξωτερικά σημασιολογικά νοήματα που όμως ανήκουν σε μια δεύτερη τάξη σημασιοδότησης (συμπαραδήλωση) (Barthes 1972: 113). Είναι επίσης παρόμοια με αυτά που περιγράφει ο Crisell στο σημειολογικό 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 και μουσική διάθεση. Για τα δεδομένα της ανάλυσης της ραδιοφωνικής τέχνης θα σταθούμε ωστόσο στο μουσικογενές νόημα του Koelsch, το οποίο, αν και διαφορετικό από το καθαρά σημασιολογικό, και 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) αποτελεί μια ειδική κατηγορία σημασιολογικού νοήματος, πιο αφηρημένου από το γλωσσικό, το οποίο θα ονομάσουμε *μουσικογενές* και τα σχετικά με αυτό αντικείμενα *μουσικογενή αντικείμενα*.

Επιπλέον, όσον αφορά τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, ο Crisell αναφέρει με τον όρο *εκτεταμένη σημασία* (extended signification), τη χρήση των ειδικών ηχητικών εφφέ στο συμβατικό ραδιόφωνο 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 συμπαραδηλωτικές σημασίες που δεν στοιχειοθετούν την ταυτοποίηση ενός δομικού στοιχείου της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* στο σημασιολογικό επίπεδο, καθώς σε πρώτο επίπεδο σημασιοδότησης προηγείται κάποιου άλλου είδους ταυτοποίηση επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Το παρόν μοντέλο δεν αποκλείει πάντως την ταυτοποίησή του στο μουσικογενές επίπεδο, ειδικά όταν είναι τέτοια η οργάνωση των δομικών στοιχείων (π.χ. χρήση μουσικού συντακτικού).

Τέλος, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε από τη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* 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) (Arnfield et al. 1995), ή το τονικό ύψος και η ένταση (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 ηπ.30 (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*, 1992, 16΄00΄΄-17΄21΄΄) 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

(E_2) και (β) τη συνοδεία κάποιων *μουσικών* στοιχείων και τη μουσική (τραγουδιστή) εκφορά κάποιων στοιχείων *ανθρώπινης φωνής*. 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 στα πλαίσια 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 τη *μουσική* με την *ανθρώπινη φωνή*, καθώς η φωνή αξιοποιείται σαν ένα είδος μουσικού οργάνου.

Από όλα τα παραπάνω θα πρέπει να γίνει σαφές ότι τόσο το σημασιολογικό, όσο και το μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας τοποθετούνται στην κατηγορία της σημασιολογικής ακρόασης ως δύο διαβαθμίσεις. Εξάλλου, όπως θα φανεί και παρακάτω, στην πράξη η πολυπλοκότητα των έργων επιβάλλει συνεχείς αλλαγές επιπέδων κατά την ακρόαση.

Β. Αναφορικό Επίπεδο

Ως *αναφορικό (referential)* θα ορίσουμε το επίπεδο στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα που βρίσκονται σε σχέση με τα σημαινόμενά τους στη βάση μιας σχέσης ενδειξιακής (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).

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. 11.3).

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 «φαντασιακό/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 φράση, 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 κλπ) 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 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, ας πούμε μια πόρτα που κλείνει ή ένα πλοίο που πλησιάζει στο λιμάνι, όχι όμως και η μοναδικότητά του.

Αν αφαιρέσουμε 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» κλπ. 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 του συνθέτη και το νόημα του

ακροατή είναι δυσκολότερο να βρεθούν σε συμφωνία. Όπως επισημαίνουν και οι Kilpatrick και 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)

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 (βλ. 11.3), ωστόσο θα πρέπει να καθορίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ταυτοποιείται ένα δομικό στοιχείο γενικότερα στο αναφορικό επίπεδο με όσο το δυνατόν πιο απλό τρόπο γίνεται. Για τον λόγο αυτό θα παρουσιαστούν παρακάτω πέντε ηχητικά παραδείγματα, χωρισμένα ανά διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*.

Στο ηπ.31 (Glenn Gould, *The Idea of North*, 1967, 1΄17΄΄-3΄00΄΄), που αποτελεί στην ουσία υποσύνολο του ηπ.10, έχουμε *ανθρώπινη φωνή* στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Παρ' ότι αναγνωρίζουμε σημασιολογικά μία από τις *ηχητικές ροές* (όπως επισημάναμε και στην ανάλυση στη σελ.163), 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 πότε ακριβώς εκφέρει λόγο η καθεμία από αυτές, παρότι μας διαφεύγει το σημασιολογικό νόημα τουλάχιστον των δύο από αυτές τις τρεις *φωνήσεις*.

Στο ηπ.32 (Gerhard Rühm, *Wien wie es klingt*, 1994, 19΄21΄΄-21΄32΄΄) η *μουσική* είναι ενσωματωμένη στο υπόλοιπο ηχοτοπίο και δεν δρα σαν αυτόνομη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*. Αυτό που έχουμε, πλησιάζει σε αυτό που ο Crisell ονομάζει «ζωντανή επικαιρότητα» (actuality) και το τοποθετεί στο επίπεδο του *εικονικού ενδείκτη* (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 (βλ. 11.2).

Παραμένοντας στη διάσταση της *μουσικής* θα περάσουμε στο ηπ.33 (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 και θα ασχοληθούμε με αυτόν περισσότερο στο υποκεφάλαιο 11.3.

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 ανάμιξή τους με την *ειδική ηχητική επένδυση*) ή όταν σκόπιμα έχουμε μη κατανοητές – για τα δεδομένα της καθιερωμένης σε κάθε διάσταση γλώσσας – αρθρώσεις, μέσα από την ανάμιξή τους με άλλα δομικά στοιχεία ή την συντακτική ελλειπτικότητά τους.

Τα επόμενα δύο παραδείγματα μαρτυρούν τη χρήση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* με αναφορικό τρόπο, δηλαδή ζητούν από τον ακροατή να κατανοήσει το έργο μέσα από την αναγνώριση της αιτίας-πηγής των ήχων. Στο ηπ.34 (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 ηπ.35 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* ταυτοποιούνται ως *ηχητικά γεγονότα*.

Γ. Αναγωγικό Επίπεδο

Ως *αναγωγικό (reduced)* θα ορίσουμε το επίπεδο στο οποίο τα δομικά στοιχεία είναι σημαίνοντα χωρίς σημαινόμενα. Ο ήχος γίνεται αυτόνομο αντικείμενο, το *ηχητικό αντικείμενο*. Εδώ μπορούν να συμπεριληφθούν και οι τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, αρκεί να μην υπάρχει αναφορικότητα. «Η αναγωγική ακρόαση παίρνει τον ήχο – λεκτικό, εκτελεσμένο σε μουσικό όργανο, θορύβους ή ο,τιδήποτε – 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 εμβύθιση 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*). Ο Schaeffer είναι ξεκάθαρος όσον αφορά αυτή τη διαδικασία: «η αναγωγική ακρόαση δεν μπορεί να εξασκηθεί μονομιάς· για να την κατορθώσουμε πρέπει να περάσουμε ασκήσεις *απεξάρτησης (deconditioning)* για να αντιληφθούμε τα «αναφορικά» μας αντανακλαστικά ακοής και να μπορέσουμε να τα *"αναστείλουμε"*» (Schaeffer 1966: 270, όπως αναφέρεται στο Chion 1983: 33). Η επαναλαμβανόμενη ακρόαση του ηχητικού αποσπάσματος που συνιστά το εν δυνάμει ηχητικό αντικείμενο, βοηθά στην αναστολή αυτών των ανακλαστικών, δηλαδή στην απομόνωση της όποιας αναφορικότητας ή σημασίας μπορεί ο ακροατής να προσπαθεί να δώσει 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 *ενδεικτικής* 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 αντικειμένου* ως τέτοιου από τον ακροατή αυτό. Με άλλα λόγια, σε μια ακροαματική πρόθεση, η οποία «στοχεύει στο

γεγονός το οποίο είναι το [ίδιο το] *ηχητικό αντικείμενο* από μόνο του (και όχι αυτό στο οποίο αναφέρεται) και στις αξίες τις οποίες φέρει από μόνο του (και όχι αυτές που υποδηλώνει)» (Chion 1983: 33, δικοί μου πλάγιοι χαρακτήρες).

Το ηπ.36 (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. Παρόμοιο παράδειγμα αποτελεί και το ηπ.37 (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 δομικά στοιχεία του E_1 (A_1, δηλαδή *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 ενδείκτη 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.

Το ηπ.38 (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 (M_3), 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.

Το ηπ.39 τέλος (Luca Piparo, *A matter of water?*, Radio ARA, Radia Show 748, 2019, 12΄28΄΄-13΄02΄΄) αποτελεί μια συνήθη χρήση της διάστασης της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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.

Από 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)

10.2.4 Ιεράρχηση των Επιπέδων Σημασιοδοτικότητας

Παραπάνω περιγράφηκαν τρία επίπεδα σημασιοδοτικότητας, από τα οποία το σημασιολογικό διαιρέθηκε περαιτέρω σε δύο διαστρωματώσεις. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτά τα επίπεδα 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 στο επίπεδο του δομικού στοιχείου από τη μεριά του ακροατή, αλλά στην ουσία η πρόθεση του ακροατή περνά από το ένα επίπεδο στο άλλο διαρκώς. Αυτό εξαρτάται από την αφηγηματική οργάνωση του έργου και την *ικανότητα κατανόησης* και γενικότερα το πολιτισμικό υπόβαθρο του ακροατή. Υπάρχει όμως πάντα μια κυρίαρχη τέτοια πρόθεση πρώτα από μέρους του συνθέτη και στη συνέχεια στο επίπεδο κατανόησης από τον ακροατή, δηλαδή μέσα στην πολυεπίπεδη αυτή διαδικασία ένα από αυτά τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας τελικά είναι κυρίαρχο.

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 τη 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 αυτή η δίνη των προθέσεων που δημιουργεί προθέσεις ή ανταλλαγές πληροφορίας (Schaeffer 1966: 343)». (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 διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, 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 (ηπ.28) σε σχέση με αυτό που δεν έχει (ηπ.29). 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 τριχοτομία, ή αν θεωρήσουμε ως αυτόνομο το μουσικογενές επίπεδο, 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 αιτιώδη, σημασιολογικό και αναγωγικό, 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 μας 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 σημαινομένων και απομακρύνεται από τον ήχο καθεαυτό. 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 γεμίζει 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 σημαινομένου. Χρησιμοποιώντας την ορολογία των φαινομενολογικών κατηγοριών εμπειρίας του Peirce, αυτό μεταφράζεται σε μια αντιστοιχία των τριών κατηγοριών με τα τρία επίπεδα, αν συνεξετάσουμε δηλαδή 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 «ποιοτήτων αισθήματος και των απλών εμφανίσεων» (CP 8.327-8.332, Capeller 2018: 51[58]).

[58] Ο Capeller βασίζεται στον Santaella (2005: 85-86), ο οποίος έχει επίσης ως αφετηρία του την ιεράρχηση των τριών τύπων ακρόασης του Chion (δες Capeller 2018: 49)

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 *ενδείκτες (indexes)* 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 ποιοτήτων του, οι *ενδείκτες* 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 και αυτά με διαδικασίες καθοδηγούμενες από «νοητικά σχήματα» (schema-driven), αλλά αφορούν περισσότερο τις ακουστικές κατηγορίες που σχηματίζονται και συσσωρεύονται στη μακροπρόθεσμη μνήμη από τις εμπειρίες του ακροατή από τις πρώτες στιγμές της ζωής του, παρά σε εμπειρίες που συνδέονται με κάποιου είδους μάθηση και σύστημα συμβολικής επικοινωνίας μεταξύ άλλων ανθρώπων (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 μας 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 ακροατή να αποκωδικοποιήσει το νόημα που θέλει να επικοινωνήσει ο συνθέτης, απαιτείται όμως από τον ακροατή 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 του συνθέτη και το νόημα που κατανοεί ο ακροατής 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 τον ακροατή, η *ικανότητα κατανόησης* όμως που απαιτείται αυτός να έχει 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. στην ηλεκτροακουστική μουσική 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. επόμενη σελίδα).

3	Σημασιολογικό Επίπεδο
2	Μουσικογενές Επίπεδο
1	Αναφορικό Επίπεδο
0	Αναγωγικό Επίπεδο

Πίνακας 10.3 Ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας

Η ιεράρχηση δεν είναι μόνο μια αφηρημένη κατασκευή, αλλά αφορά ουσιωδώς 4 επίπεδα διαστρωμάτωσης της κατεύθυνσης της αντίληψης του ακροατή προς την αναζήτηση μιας πηγής οργάνωσης, ενός κώδικα, που να νηματοδοτεί 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 θα αναζητήσει ένα μουσικογενές, δηλαδή συναισθήματα (όχι *ενδεικτικότητα*, δηλαδή συγκεκριμένες φιγούρες να δηλώνουν στυλιζαρισμένα κάποιες ψυχικές καταστάσεις, αλλά το γενικό, συμβολικό ως μια επικοινωνία συναισθημάτων ή και πιο σωματικών ανταποκρίσεων). 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (Η) το αναφορικό (εκτός αν σπάνια υπάρχει το μουσικογενές). Αυτό βέβαια δεν εμποδίζει όπως είδαμε την ύπαρξη του αναγωγικού.

Οι παραπάνω ταυτοποιήσεις μας οδηγούν ένα βήμα πιο κοντά στην ανάλυση του ραδιοφωνικού έργου, ωστόσο αποτελούν μόνο μία από τις παραμέτρους της αφηγηματικής οργάνωσης. Για να αντιληφθούμε τη διαδικασία της νηματοδότησης των δομικών στοιχείων στην πληρότητά της θα πρέπει πρώτα να εξετάσουμε και την παράμετρο του συντακτικού.

10.3 Τύποι Συντακτικού

10.3.1 Γενικός Ορισμός του Συντακτικού

Η ταυτοποίηση του συντακτικού ενός δομικού στοιχείου συμπληρώνει τα κενά που άφησε η ταυτοποίηση του επιπέδου σημασιοδοτικότητας και ουσιαστικά συνδέεται στενά με αυτή κατά τη διάρκεια της νοηματοδότησης ενός δομικού στοιχείου από τον ακροατή. Οι δύο παράμετροι δηλαδή είναι αλληλένδετες, κάτι που έγινε σαφές και στο υποκεφάλαιο 10.2. 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 θα αναφερθεί 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 ταυτοποιήσιμων σχημάτων» (Snyder 2000: 200) και ως η «ιεραρχική οργάνωση διακριτών διαδοχικών αντικειμένων» (Lerdahl 2013: 260). Στην ηλεκτροακουστική μουσική, που αφορά περισσότερο τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, η έννοια του συντακτικού εισάγεται από τον Emmerson, όταν εστιάζει «στις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων ή γεγονότων και των πιθανών μετασχηματισμών τους, παρά στη φύση των γεγονότων καθεαυτών» (Emmerson 1986: 20). 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)» (ibid.: 24).[59] Ο Andean

[59] 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

επίσης, παραθέτοντας τον 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 συνέπεια, προκύπτει ότι υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί τρόποι οργάνωσης της διάστασης της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* σε ένα συντακτικό, για να γίνουν όμως αντιληπτοί πρέπει να είναι κοντά στην εμπειρία του ακροατή.

Επομένως, ένας συμπεριληπτικός ορισμός της παραμέτρου του συντακτικού για όλες τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* θα μπορούσε να είναι: *το σύνολο των κανόνων που διέπουν την οργάνωση (ή στους οποίους στηρίζεται η οργάνωση) ενός δομικού στοιχείου ή ακολουθίας*. 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 ιεραρχικού επιπέδου.

Διαπιστώνοντας από την παραπάνω σύντομη θεώρηση την ύπαρξη διαφορετικών ειδών συντακτικού για κάθε διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, θα εξετάσουμε τις πτυχές της παραμέτρου αρχικά χωριστά για την κάθε διάσταση και στην ανακεφαλαίωση της ενότητας θα γίνει μία σύνθεση του συστήματος.

10.3.2 *Ανθρώπινη Φωνή*

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

ξενόγλωσσης ορολογίας θα χρησιμοποιήσουμε με αυτή την αυστηρά «τοπική» σημασία τους όρους *αφηρημένη* και *αφαιρετική*. Βλ. επίσης παρακάτω, ενότητα 10.3.4, σελ.212

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 σημαινόμενα. 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 σημαινόμενα.

Θα διατηρήσουμε αυτά τα στοιχεία της γλωσσολογικής ανάλυσης, διευρύνοντας όμως το πεδίο με τον ίδιο τρόπο που διευρύναμε και το πεδίο της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 E_1 (τα *φωνήματα* κάθε είδους) ως την δεύτερη άρθρωση της διάστασης και όλα τα δομικά στοιχεία που συγκροτούνται από ομαδοποιήσεις ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων ως στοιχεία της πρώτης άρθρωσης.

Επομένως, το ζήτημα που θα εξετάσουμε παρακάτω είναι τι είδους επίπεδο σημασιοδοτικότητας μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον ακροατή μέσα από την ανάλογη τοποθέτηση στο χρόνο των δομικών στοιχείων της *ανθρώπινης φωνής* από τον συνθέτη. 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*, επιπέδων σημασιοδοτικότητας και τύπων συντακτικού. Με τον τρόπο εργασίας που επιλέχθηκε θα μπορέσουμε καταρχήν να ανακαλύψουμε όλους τους πιθανούς τύπους συντακτικού και μελλοντικά να αναγνωρίσουμε ευκολότερα αυτούς τους τύπους στις πραγματικές συνθήκες ανάλυσης.

A1. Πρώτη Άρθρωση – Μορφολογικό Επίπεδο

Τα δομικά στοιχεία της *ανθρώπινης φωνής* στο E_2 (δεύτερο ιεραρχικό επίπεδο, δηλ. απλές ομαδοποιήσεις) αντιστοιχούν στο μορφολογικό επίπεδο (λέξεις). Αν η σύνθεση αυτών των στοιχείων από φωνήματα ακολουθεί τους κανόνες του γλωσσικού συντακτικού, τότε προκύπτουν λέξεις του προφορικού λόγου. Τότε λοιπόν έχουμε στο E_2 σημασιολογικό επίπεδο (και ακρόαση), και σημασιολογικό συντακτικό.

Στην περίπτωση όμως που έχουμε συσσωματώσεις φωνολογικών μονάδων που δεν επιτρέπονται στη γλώσσα, ξεκινώντας από τον νεολογισμό, ως την γλωσσολαλία και τελικά τη συσσωμάτωση στοιχείων που δεν ανήκουν καν στα φωνήματα της γλώσσας, περνάμε σε ένα επίπεδο που γίνεται ολοένα και λιγότερο σημασιολογικό, κυρίως μέσω της συμπαραδήλωσης, ύστερα μουσικογενές (βλ. ηπ.8), αναφορικό και τελικά αναγωγικό (ηπ.40, Christof Migone, *Sylvian Lecoq #2*, 1992).

Α2. Πρώτη Άρθρωση - Συντακτικό Επίπεδο

Τα δομικά στοιχεία της *ανθρώπινης φωνής* από το E_3 και πάνω (φράσεις, περίοδοι κλπ) μπορούν να τοποθετηθούν σύμφωνα με τους κανόνες του συντακτικού που ορίζει τον κώδικα της γλώσσας επικοινωνίας, άρα τοποθετούν τα στοιχεία αυτά στο σημασιολογικό επίπεδο. Τα δομικά στοιχεία δηλαδή είναι σημαίνοντα κάποιων σημαινομένων στα πλαίσια της λειτουργίας της διάστασης της *ανθρώπινης φωνής* ως λόγου. Το νόημα ωστόσο παράγεται σε δύο επίπεδα: την καταδήλωση (κυριολεξία) και την συμπαραδήλωση (μεταφορά, μετωνυμία) (βλ. 11.2.3).

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 ολοένα και περισσότερο χώρο στα χαρακτηριστικά της φωνής που μιλάει ή σε άλλες ηχητικές ποιότητες (επιτονισμός, έκφραση, συναίσθημα). Η επαναληπτικότητα του ηπ.22 ταιριάζει σε αυτό που αναφερόμαστε, καθώς επίσης και το αραιοκατοικημένο ηπ.29. Βέβαια, πρέπει να αντιληφθούμε ότι δεν συζητούμε εδώ μόνο για ένα ιεραρχικό επίπεδο, αλλά για πολλά διαφορετικά, συνεπώς υπάρχουν πολλές διαφορετικές δυνατότητες για ύπαρξη ή μη ύπαρξη συντακτικού στο καθένα από αυτά.

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.

Β. Δεύτερη Άρθρωση – Φωνολογικό Επίπεδο

Υπάρχει τέλος η περίπτωση να έχουμε δομικά στοιχεία του E_1 (*φωνήματα*), τα οποία δεν ομαδοποιούνται σε ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα, είτε πρόκειται για σκόρπιες φωνητικές αρθρώσεις, είτε για μη γλωσσικές *φωνήσεις* (λαρυγγισμούς κλπ ή ηλεκτρονικά επεξεργασμένους γλωσσικούς φθόγγους). Σε αυτή την περίπτωση απομακρυνόμαστε εντελώς από το σημασιολογικό επίπεδο και βρισκόμαστε στην περιφέρεια του καθαρού ήχου, δηλαδή του αναγωγικού επιπέδου (και ακρόασης) ή ενδεχομένως κάποιες φορές και του αναφορικού επιπέδου, όταν υπερισχύει το γεγονός ότι ακούμε τη «φωνή» και ένα πρόσωπο που βρίσκεται πίσω από αυτήν με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτή είναι η περίπτωση του ηπ.37.

Γ. Μουσικό Συντακτικό

Εκτός από τα παραπάνω συμπεράσματα, που είχαν ως επίκεντρο τη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* ως λόγου ή ως ήχου, υπάρχει μια ενδιάμεση κατάσταση που πολύ λίγο έχει εξεταστεί ως εδώ και έχει μείνει ως εκκρεμότητα από το υποκεφάλαιο 9.2. Είναι αυτή που έχει να κάνει με την *ανθρώπινη φωνή* ως τραγούδι, δηλαδή με 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. Όταν απουσιάζουν οι στίχοι, και έχουμε μόνο μια φωνηεντική *φώνηση* που κινείται πάνω σε *τονικά στοιχεία*, τότε απομένει μόνο το μουσικό συντακτικό και το μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (όπως στο ηπ.2). Με αυτόν τον τρόπο βλέπουμε την 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* (ηπ.36).

10.3.3 *Μουσική*

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 (Snyder 2000: 218). 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 ιεραρχικά επίπεδα (ibid.: 201). 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 στα πλαίσια του συστήματος κανόνων:

> Τόσο η μουσική, όσο και η λεκτική 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 ανακαλύψουν 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 Lerdahl (2013) προσφέρει μια καλή σύγκριση των δύο στον πίνακα 10.4:

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 (προσωδιακή 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	Contour (Περίγραμμα)	
Τονική ένταση και έλξη	*Επαναλαμβανόμενα ηχητικά σχήματα	
	*Κοινά χαρακτηριστικά της μουσικής, αλλά που στη γλώσσα εμφανίζονται κυρίως στην ποίηση, όχι στον κανονικό λόγο.	

Πίνακας 10.4 Υποθετική οργάνωση μουσικών και γλωσσικών δομών (Lerdahl 2013: 272)

Θα συνεχίσουμε παρακάτω διαλέγοντας παρόμοιο τρόπο με αυτόν που ακολουθήσαμε και για την διάσταση της *ανθρώπινης φωνής*. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε ότι στις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* 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 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 απλή ομαδοποίηση *τονικών στοιχείων* (M_2) μπορεί να παράγει νόημα στο μουσικογενές επίπεδο.[60]

Α. Πρώτο Ιεραρχικό Επίπεδο

Τα μουσικά όργανα είναι κατασκευασμένα με μια αρχική πρόθεση να παράγουν ήχους με συγκεκριμένο τονικό ύψος και μάλιστα στα πλαίσια 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 μουσικό σύστημα. Στο κατώτερο, λοιπόν ιεραρχικό επίπεδο της μουσικής διάστασης, που είναι το *τονικό στοιχείο*, κάποια ηχητικά στοιχεία αναγνωρίζονται ως μέρη ενός δεδομένου μουσικού συστήματος που οργανώνει τις βασικές παραμέτρους της διάρκειας και του τονικού ύψους (οι λεγόμενες βασικές παράμετροι, βλ. Snyder 2000: 195-196), ενώ κάποια άλλα ηχητικά στοιχεία αναγνωρίζονται ως «ξεκούρδιστα» ή ξένα προς αυτό. Από το πόσο εμπίπτουν 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 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. 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.

Αν πάλι δεν επικρατήσει το αναφορικό επίπεδο, γιατί υπάρχει δυσκολία ακόμα και στην αναγνώριση των οργάνων από το ηχόχρωμά 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.

[60] Για την έννοια του *τονικού στοιχείου* και της απλής ομαδοποίησης *τονικών στοιχείων* βλ. ενότητα 9.3.2, σελ.149 και ιδιαίτερα την ανάλυση του ηπ.6.

Επομένως, ήδη από το E_1 έχουμε τρεις διαφορετικές αφετηρίες με τις οποίες μπορεί να να βιώσει ο ακροατής τη *μουσική* διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*. Στα επόμενα ιεραρχικά επίπεδα θα δούμε ότι υπάρχουν πολλές ενδιάμεσες καταστάσεις σε ένα συνεχές δυνατοτήτων για τον συνθέτη και τον ακροατή.

Β. Ιεραρχικά Επίπεδα E_2 και Άνω

Στα επόμενα ιεραρχικά επίπεδα έχουμε τη συγκρότηση απλών ομαδοποιήσεων, φράσεων, περιόδων, τμημάτων και τέλος κινήσεων και ολόκληρων έργων. Τα μουσικά όργανα, ως φορείς συγκεκριμένων μουσικών συστημάτων με τον τρόπο που είδαμε στο πρώτο ιεραρχικό επίπεδο, είναι τα ηχητικά μέσα πραγμάτωσης μιας σειράς τονικών και ρυθμικών σχέσεων. Τα παραγόμενα ρυθμομελωδικά σχήματα και επίσης – όσον αφορά τη δυτική παράδοση – τα αρμονικά συγκροτήματα και οι διαδοχές τους, οργανώνονται ιεραρχικά από τις σχέσεις των δομικών στοιχείων και των γραμμικών ή συνηχητικών συνδυασμών τους 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 σημαινόντων-σημαινομένων. Στη μουσική έχουμε σημαίνοντα χωρίς εξωτερικά σημαινόμενα, καθώς

> το *σημαίνον* και το *σημαινόμενο* συγχωνεύονται και [τα] μουσικά σημαινόμενα είναι εσωτερικά στο μουσικό σύστημα, χωρίς καμία αναφορά σε κάτι εκτός του συστήματος. Τα σημαινόμενα, από αυτή την άποψη, δεν είναι καταδηλωτικά ούτε λεξιλογικά, αλλά αυτό-ανακλαστικά (Imberty 1979), 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 συμπαραδήλωσης ωστόσο, μπορούμε να προσδώσουμε σε *μουσικές* ηχητικές ακολουθίες κάποια σημαινόμενα μετωνυμικά ή μεταφορικά, αυτά όμως θα μας απασχολήσουν στην ενότητα 11.2.3.

Αυτό που επιλέγουμε να τονίσουμε εδώ είναι η διαδικασία παραγωγής του νοήματος, η οποία σε αυτά τα 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 ότι το μουσικό συντακτικό δίνοντας στις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων συγκεκριμένες λειτουργίες στο πλαίσιο της μουσικής γλώσσας, (π.χ. η 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 στην τοποθέτηση της *μουσικής* διάστασης από τον ακροατή στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Όταν ωστόσο έχουμε απουσία του μουσικού συντακτικού, ή απουσία κατανόησης ενός δεδομένου συντακτικού, ο ακροατής οδηγείται προς την αναφορική ή την αναγωγική ακρόαση με τους τρόπους που αναφέραμε και παραπάνω, στην εξέταση του πρώτου ιεραρχικού επιπέδου. Αν συνυπολογίσουμε αυτή την πολλαπλότητα πιθανών τύπων συντακτικού (κανένα συντακτικό ή μουσικό συντακτικό) με την πολλαπλότητα των 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 της *μουσικής* διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* και αντιλαμβανόμαστε ότι αυξάνεται ακόμη περισσότερο αν συνυπολογίσουμε και τις άλλες διαστάσεις που συνυπάρχουν σε ένα ραδιοφωνικό έργο.

Το ηπ.33 είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ανυπαρξίας συντακτικού από το πρώτο ιεραρχικό επίπεδο, το οποίο εκτείνεται με τη μορφή του αργά μεταβαλλόμενου ήχου (drone). Το αποτέλεσμα, όπως ήδη έχουμε προαναφέρει, είναι ότι η ακρόαση μεταφέρεται στο αναφορικό (ή και αναγωγικό) επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Στο ηπ.38 ας 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. Τέλος, το ηπ.32 περιέχει πολύ πιο ολοκληρωμένες δομικές ακολουθίες, οργανωμένες με μουσικό συντακτικό, όμως η διακοπή τους και η συγκεκριμένη τοποθέτησή τους στο χώρο, δεν επιτρέπουν και πάλι την ολοκλήρωση μιας μεγαλύτερης μουσικής φόρμας, δηλαδή ουσιαστικά την επιτέλεση μιας *ηχητικής ροής* στη *μουσική* διάσταση σε ανώτερο ιεραρχικό επίπεδο. Αυτό στερεί ένα μέρος από το μουσικογενές νόημα των εν λόγω ακολουθιών και οδηγεί τον ακροατή προς το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας ή στην ουσία σε μια διαδικασία συνεχούς εναλλαγής μεταξύ των δύο (μουσικογενούς και αναφορικού).

10.3.4 *Ειδική Ηχητική Επένδυση*

Η *ειδική ηχητική επένδυση*, όπως και η *μουσική*, δεν έχει πρώτη και δεύτερη άρθρωση, μπορεί όμως να ιεραρχηθεί χρονικά, όπως ήδη δείξαμε στο υποκεφάλαιο 9.3. Όσον αφορά την ύπαρξη συντακτικού ή μιας «γλώσσας» στην ηλεκτροακουστική μουσική, ήδη προαναφέραμε την πρόταση του Emmerson για μια διαβάθμιση μεταξύ *αφηρημένης σύνταξης* (abstract syntax) και *αφαιρετικής σύνταξης* (abstracted syntax) (Emmerson 1986: 20-24).[61] «Η *αφαιρετική σύνταξη* σημαίνει ότι τα υλικά-πηγές είναι τα δομικά στοιχεία ενός έργου, […] αυτό που ονομάζουμε *επαγωγική* σύνθεση» (Landy 2007: 34, δική μου υπογράμμιση). Ουσιαστικά, λοιπόν η κατασκευή του Emmerson, όσον αφορά το συντακτικό, αντιστοιχεί στη διάκριση ανάμεσα στην «*επαγωγική* (κυρίως *αφαιρετική σύνταξη*) έναντι της *παραγωγικής* σύνθεσης (κυρίως *αφηρημένη σύνταξη*) […]» (Landy 2007: 35).[62] Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με μια διάκριση που από τη μία πλευρά έχει ένα συντακτικό πιο κοντά στο μουσικό (*αφηρημένο*), το οποίο και πάλι ωστόσο δεν είναι το οικείο συντακτικό μιας μουσικής γλώσσας που βρίσκεται σε ευρεία χρήση, όπως αυτή του τονικού συστήματος. Αντ' αυτού συνήθως αξιοποιούνται σχέσεις από αφηρημένα σχήματα της σύγχρονης μουσικής, όπως (ενίοτε) ο σειραϊσμός (π.χ. Karlheinz Stockhauzen, *Studie II*), τα οποία παρά την οργάνωσή τους δεν γίνονται εύκολα αντιληπτά στον ακροατή, λόγω της περιορισμένης *ικανότητας κατανόησης* που

[61] Για την ορολογία *αφηρημένη σύνταξη* και *αφαιρετική σύνταξη* βλ. σελ.202, υπ.59.
[62] Οι πλάγιοι χαρακτήρες έχουν προστεθεί στα δύο παραθέματα του Landy, ακολουθώντας τη λογική μετάφρασης των όρων "bottom-up" και "top-down" σε ολόκληρη τη διατριβή.

διαθέτει, αλλά και ζητημάτων που έχουν να κάνουν με τις ίδιες τις δυνατότητες της ακουστικής μνήμης (βλ. Snyder 2000: 235-238).

Από την άλλη πλευρά της διάκρισης, όταν το συντακτικό δομείται από το ίδιο το ηχητικό το υλικό (*αφαιρετικό*), δηλαδή η οργάνωση της ηχητικής «γλώσσας» βασίζεται στις ιδιότητες του υλικού καθεαυτού και όχι σε αφηρημένα σχήματα, τότε ανοίγονται διάφορες δυνατότητες όσον αφορά την επιλογή των ιδιοτήτων εκείνων στη βάση των οποίων θα οργανωθεί το σύστημα των κανόνων του συντακτικού. Προτείνονται εδώ πρώτα τα φασματομορφολογικά χαρακτηριστικά του ήχου (Smalley 1997), οπότε έχουμε ένα είδος «αναγωγικού» συντακτικού που βασίζεται στις σχέσεις αυτών των ιδιοτήτων. Ως δεύτερη επιλογή, είναι οι πηγές-αιτίες των ήχων ως δυνητικοί παράγοντες δημιουργίας σχέσεων «μέσω της κατανόησής μας των αντικειμένων, των σχέσεών τους και των φυσικών δυνάμεων [που] συλλαμβάνονται ως *εικονικά νοητικά σχήματα (image schemas)* […]» (Kendall 2010: 64). Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να μιλήσουμε για ένα «αναφορικό» συντακτικό. Ασφαλώς, υπάρχει πάντα σαν επιλογή και η απουσία του συντακτικού είτε ως επιλογή του συνθέτη, είτε λόγω της αδυναμίας κατανόησης των οργανωτικών αρχών του έργου από τον ακροατή.

Καθώς εδώ μας ενδιαφέρει να επικεντρωθούμε στην *ειδική ηχητική επένδυση* όπως την ορίσαμε ως μία από τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* του ραδιοφώνου, θα πρέπει να κρατήσουμε μόνο συγκεκριμένα πράγματα από τις αναλύσεις της ηλεκτροακουστικής μουσικής ή να τα προσαρμόσουμε καθώς πρέπει για την περίσταση.

Τα μικρότερα δομικά στοιχεία της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* είναι αυτά που ονομάσαμε *ηχήματα* και που ο εγκέφαλος μπορεί να αναγνωρίσει ως ολότητες (ηχητικά στοιχεία, βλ. ενότητα 9.3). Στα επόμενα επίπεδα, τα ηχητικά στοιχεία αυτά μπορούν να συγκροτήσουν ομαδοποιήσεις σε επίπεδο απλής ομαδοποίησης, φράσης, περιόδου, τμήματος ή κίνησης και τελικά ολόκληρα έργα. Η οργάνωση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 κάποιας μορφής 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 «αναγωγικό» συντακτικό που βασίζεται στην παρακολούθηση της μεταβολής και σχέσης των ηχητικών ποιοτήτων των διαφόρων δομικών στοιχείων της 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 είδαμε να γίνεται στο ηπ.39 (*A matter of water?*). Ο ακροατής μπορεί από την άλλη να προσκολληθεί στη συμπεριφορά των ήχων ως οιονεί πηγών (source behavior, Andean 2016: 196), όπως για παράδειγμα με σχήματα «αναπήδησης» ή «πρόσκρουσης» σε ηλεκτρονικούς ήχους. Σε αυτή την περίπτωση, η οργάνωση των σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων οδηγούν τον ακροατή στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αν και στο φαντασιακό/φανταστικό υπόστρωμα, μέσω ενός «αναφορικού» συντακτικού. Τα ηπ.41 και ηπ.42 αποτελούν χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων «διαδρομών εξέλιξης» των *ηχητικών αντικειμένων* (trajectories) τις οποίες μπορεί να ακολουθήσει ο ακροατής για να νοηματοδοτήσει τα δομικά στοιχεία της διάστασης της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (Dan Wilson, *Corrosion Suite*, Resonance FM, Radia Show 001, 2005, 30΄21΄΄-32΄33΄΄ και 46΄56΄΄-49΄39΄΄).

Ως εδώ, ουσιαστικά εξετάζουμε την *ειδική ηχητική επένδυση* από την πλευρά μιας σύνθεσης με *ηχητικά αντικείμενα*. Ωστόσο, όπως ήδη είδαμε, στη ραδιοφωνική τέχνη, υπάρχει επιπλέον η περίπτωση στην οποία η *ειδική ηχητική επένδυση* παρουσιάζεται και εκλαμβάνεται στην αναφορικότητά της, δηλαδή σημασία (για τον συνθέτη) 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» κλπ. (βλ. παραπάνω). Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε το καταδηλούμενο νοήμα, το κυριολεκτικό, και μια σειρά από συμπαραδηλούμενα νοήματα ή μετωνυμικά ή μεταφορικά (βλ. 11.2.3). 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 ευρετήριο των «οικολογικώς 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, κλπ.) 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 τον οδηγεί συνακόλουθα στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Αυτή είναι και η περίπτωση της οργάνωσης του ηπ.34 (*4 Images*). 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* (ηπ.34) και τη δεύτερη περίπτωση *μιμητικό συντακτικό* (ηπ.41, ηπ.42).

Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε ότι υπάρχει πιθανότητα η διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* να μην είναι εξ αρχής, δηλαδή από τον ίδιο τον συνθέτη, οργανωμένη με βάση κάποιο συντακτικό. Αυτό συμβαίνει όταν στη σύνθεση εμπλέκονται τυχαίες

διαδικασίες, όπως στο *Roaratorio* του John Cage (βλ. ηπ.27), ή στο *Space Stream* του Jason Kahn που είδαμε στο ηπ.25. Η απουσία του συντακτικού μπορεί επίσης να οφείλεται στον γενικότερο επικοινωνιακό σχεδιασμό του έργου, όπως για παράδειγμα στο ηπ.43 (Max Neuhaus, *Radio Net*, 1977, απόσπασμα), όπου έχουμε, όπως ήδη αναφέραμε στην ενότητα 4.4.2, την περίπτωση ενός πρώιμου διαδραστικού project, του οποίου ο συνθέτης δεν έχει πλέον τον αποκλειστικό έλεγχο. 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. Επίσης, δεν πρέπει να αποκλείσουμε τη χρήση ενός μουσικού συντακτικού, κάτι που συμβαίνει όταν τα δομικά στοιχεία της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 ιεραρχικό επίπεδο στο οποίο εφαρμόζεται η συντακτική οργάνωση. Στο ηπ.44 (Marilou Craft & Tamara Filyavich, *Une Marche Deux Parcourts*, CKUT, Radia Show 776, 2020, 7΄40΄΄-9΄04΄΄) έχουμε στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* μια μουσικοσυντακτική οργάνωση μέχρι το επίπεδο της φράσης (E_3), με την έννοια ότι τα δομικά στοιχεία έχουν συγκεκριμένο τονικό ύψος και δημιουργούν απλές ρυθμικές σχέσεις. Αντιθέτως, οι ηλεκτρονικοί ήχοι του ηπ.1 (εκτός από τον αργά μεταβαλλόμενο) έχουν τόσο πρόδηλα μουσικοσυντακτική οργάνωση που εντάσσονται μάλλον στη διάσταση της *μουσικής*. Σε αυτό βοηθάει και το συνοδευτικό ντραμ σετ, που παραπέμπει σε μία «ποπ» ενορχήστρωση.

Τέλος, θα πρέπει να προσθέσουμε εδώ, ότι τόσο το αναφορικό, όσο και το αναγωγικό συντακτικό μπορούν να αξιοποιηθούν και στις άλλες διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*. Από τα παραδείγματα που έχουμε ήδη εξετάσει θα αναφέρουμε εδώ το ηπ.13, στο οποίο η *μουσική* λόγω της εμπλοκής της και με την *ειδική ηχητική επένδυση* 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. Επιπλέον, στο ηπ.35 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. Για τον ίδιο τελευταίο λόγο, η *ανθρώπινη φωνή* μπορεί να θεωρηθεί ότι βρίσκεται ενσωματωμένη στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* και δεν αποτελεί εδώ ξεχωριστή διάσταση. Τα παραπάνω ζητήματα οδηγούν εκ των πραγμάτων στην ανάγκη διεύρυνσης της εξέτασης όλων αυτών των σχέσεων (κεφάλαιο 11).

10.3.5 Ανακεφαλαίωση

Ανακεφαλαιώνοντας όλα τα παραπάνω, καταλήγουμε ότι από τον ορισμό του συντακτικού ως *του συνόλου των κανόνων που διέπουν την οργάνωση (ή στους οποίους στηρίζεται η οργάνωση) ενός δομικού στοιχείου ή ακολουθίας* και μέσα από την εξέταση του θέματος από το πρίσμα της κάθε διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας*, καταλήγουμε στους εξής βασικούς τύπους συντακτικού για την ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου:

- σημασιολογικό συντακτικό
- μουσικό συντακτικό
- αναφορικό συντακτικό (με δύο διαστρωματώσεις: ανεκδοτικό και μιμητικό)
- αναγωγικό συντακτικό
- απουσία συντακτικού

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 τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* της *ανθρώπινης φωνής*.

Ως **μουσικό συντακτικό** ορίζουμε αυτό που σχετίζεται με την οργάνωση του μουσικού φαινομένου, στην παραδοσιακή του μορφή και στα πλαίσια ενός συστήματος κανόνων ευρύτερα γνωστών στα πλαίσια του πολιτισμικού γίγνεσθαι μιας κοινωνίας

(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 τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* της *μουσικής*, δεν αποκλείει όμως στα πλαίσια της ραδιοφωνικής τέχνης και τη χρήση του στις άλλες διαστάσεις (βλ. για παράδειγμα το μουσικό συντακτικό της *Ursonate*).

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», «αραίωση» - «πύκνωση» κ.ο.κ., και δεν απαιτεί από τον ακροατή την αναγνώριση συγκεκριμένων ηχητικών πηγών ή αιτίων, αλλά βασίζεται μόνο στην επινόηση από μέρους του ακροατή κάποιων υποτιθέμενων «πηγών-αιτίων» ή γενικά «συμπεριφορών πηγών» (Basanta 2010, Andean 2016). Συνεπώς, είναι ξεκάθαρη η σχέση του αναφορικού συντακτικού με την *ειδική ηχητική επένδυση*, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη και τα πρότυπα μάθησης του ακροατή όσον αφορά τη ραδιοφωνική ακρόαση, όπου δηλαδή ο αναφορικός ήχος (και ακόμα ειδικότερα ο μιμητικός) συναντάται μόνο στο επίπεδο της λειτουργίας του ηχητικού εφφέ. Ωστόσο, στη ραδιοφωνική τέχνη, με αναφορικό συντακτικό, όπως είδαμε παραπάνω, μπορεί να οργανωθούν *και* η *ανθρώπινη φωνή και* η *μουσική*.

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 («κατανοήσιμη μορφική ενότητα» (something to hold on factor), Landy 2007, «παραμετρική αφήγηση» (parametric narrative mode), Andean 2016) ή ακόμα κάποιες «διαδρομές εξέλιξης» των *ηχητικών αντικειμένων* (trajectories) (Hirst 2004) με βάση τις μεταβολές στο χώρο και το χρόνο των αντιληπτών ηχητικών ποιοτήτων τους. Όπως είδαμε και κατά την εξέταση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, τα *ηχητικά αντικείμενα* δεν συναντώνται μόνο στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, επομένως στη ραδιοφωνική τέχνη, με βάση το αναγωγικό συντακτικό μπορεί να οργανωθεί οποιαδήποτε από τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*.

Τέλος, υπάρχει η **απουσία συντακτικού**, όταν δηλαδή 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* 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.

Επομένως, κάθε τύπος συντακτικού στη ραδιοφωνική τέχνη εμφανίζεται στις εξής διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* σύμφωνα με τον πίνακα 10.5:

Τύπος Συντακτικού	**Διαστάσεις *Αφηγηματικής Δυνατότητας***		
σημασιολογικό	Α		
μουσικό	(Α)	Μ	(Η)
αναφορικό	Α	Μ	Η
αναγωγικό	Α	Μ	Η
απουσία συντακτικού	Α	Μ	Η

Πίνακας 10.5 Σχέση τύπων συντακτικού με διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*

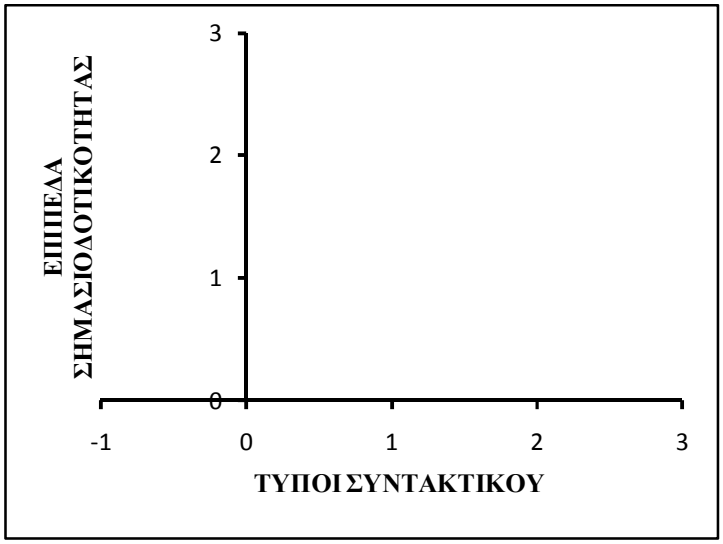
Όπως και στο θέμα των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, έτσι και εδώ αντιλαμβανόμαστε ότι για τον ακροατή υπάρχουν πολλές διαστρωματώσεις, και πολλές εναλλαγές από τον έναν τύπο συντακτικού στον άλλο κατά τη διάρκεια μιας και μόνο ακρόασης. Ωστόσο, και κατ' αναλογία με την ιεράρχηση των επιπέδων σημασιοδοτικότητας, 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 *ενδεικτικό* σημειολογικό σύστημα, με το μιμητικό συντακτικό να βρίσκεται στο επίπεδο του *εικονικού ενδείκτη*, 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.

<table>
<tr><td>3</td><td colspan="2">Σημασιολογικό Συντακτικό</td></tr>
<tr><td>2</td><td colspan="2">Μουσικό Συντακτικό</td></tr>
<tr><td>1</td><td>Ανεκδοτικό</td><td rowspan="2">Αναφορικό Συντακτικό</td></tr>
<tr><td>0.5</td><td>Μιμητικό</td></tr>
<tr><td>0</td><td colspan="2">Αναγωγικό Συντακτικό</td></tr>
<tr><td>-1</td><td colspan="2">Απουσία Συντακτικού</td></tr>
</table>

Πίνακας 10.6 Ιεράρχηση των τύπων 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 (10.1), 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 10.2.4.

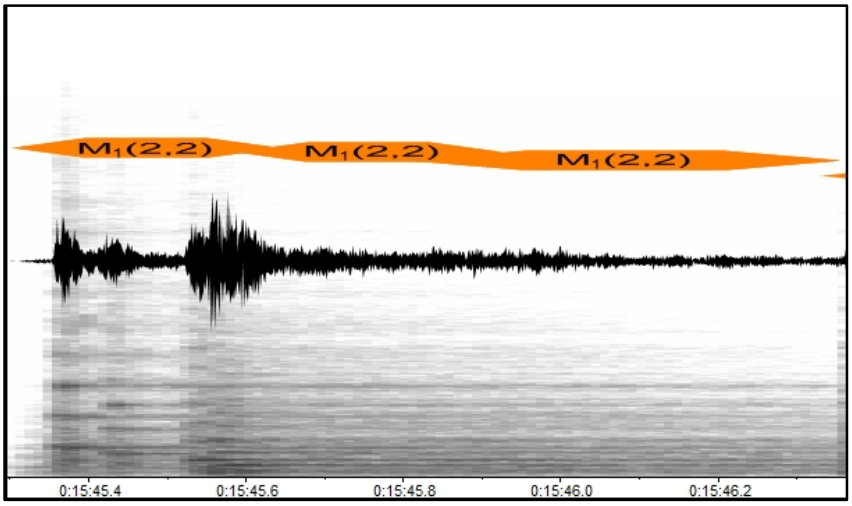


Σχήμα 10.1 Σύστημα συντεταγμένων για την αναπαράσταση του τύπου συντακτικού και του επιπέδου σημασιοδοτικότητας ενός δομικού στοιχείου

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 (y = 0) μπορεί να οφείλεται στην οργάνωση βάσει ενός αναγωγικού συντακτικού (x = 0) ή στην απουσία συντακτικού (x = -1). Τελικά, η συνολική πληροφορία που μας δίνει μια αναπαράσταση της μορφής (x, y), όπου x είναι ο τύπος συντακτικού και y το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, είναι στην ουσία το *νόημα* ενός δομικού στοιχείου, ή μάλλον η *κατανόησή* του από τον ακροατή, δηλαδή το νόημα που ο ακροατής του προσδίδει.

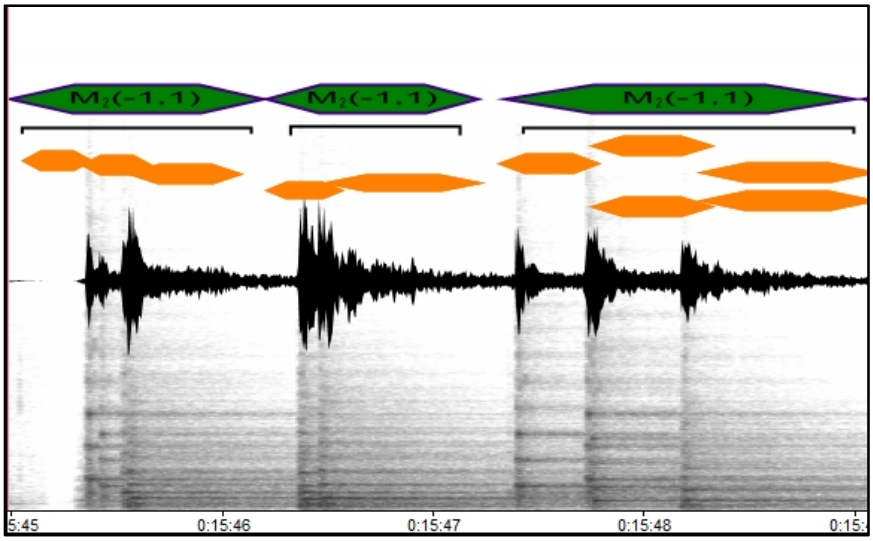
Για μια συνολικότερη αναπαράσταση των μέχρι τώρα διερευνημένων παραμέτρων ενός δομικού στοιχείου, θα υιοθετήσουμε στα πλαίσια του συστήματος ανάλυσης τη μορφή Δ_E (x,y), όπου Δ είναι η διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, Ε το ιεραρχικό επίπεδο, x ο τύπος συντακτικού και y το επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Για παράδειγμα, και με βάση τα όσα ήδη συζητήσαμε στις ενότητες 10.2.3 (Γ) και 10.3.3, το ηπ.38 (*A Diary of a Billion "Nobodies" – A Document From Jean Modification*) θα το περιγράφαμε ως εξής: 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 10.2).



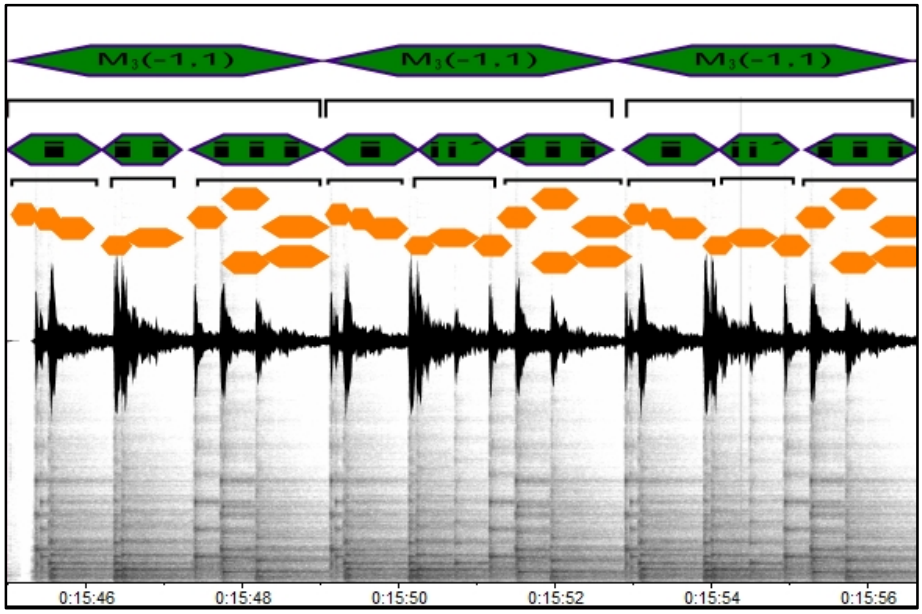
Σχήμα 10.2 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_1 σε απόσπασμα του ηπ.38. Το μουσικό συντακτικό (x=2) απεικονίζεται με πορτοκαλί περίγραμμα και το μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y=2) με πορτοκαλί γέμισμα.

Στο E_2, οι απλές ομαδοποιήσεις 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 10.3 στην επόμενη σελίδα).



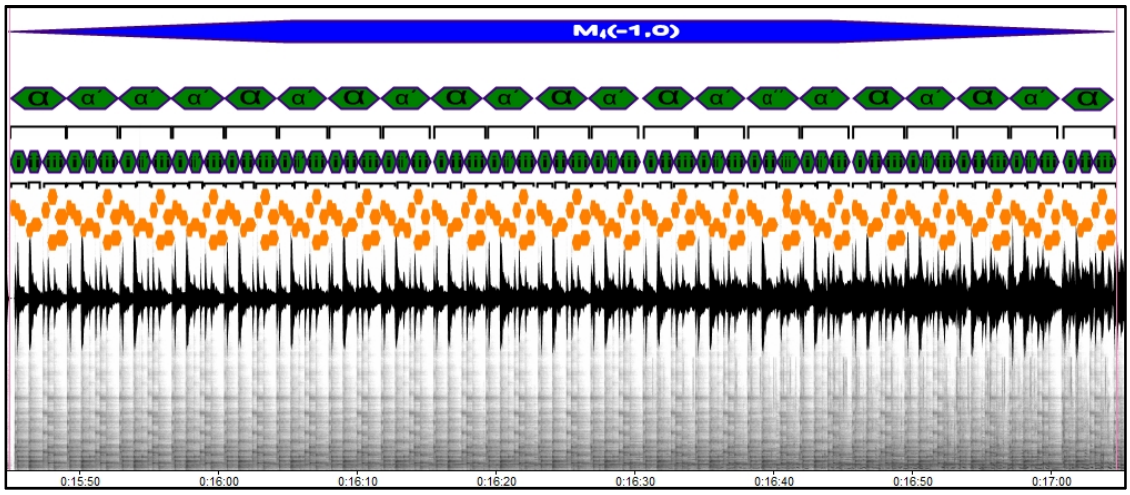
Σχήμα 10.3 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_2 σε απόσπασμα του ηπ.38. Η απουσία συντακτικού (x= –1) απεικονίζεται με μωβ περίγραμμα και το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y=1) με πράσινο γέμισμα.

Στο E_3, ανά τρεις απλές ομαδοποιήσεις συγκροτείται μία φράση (Σχήμα 10.4), χωρίς όμως να βασίζεται σε μουσικό συντακτικό, παρά μόνο σε *επαγωγικές* διαδικασίες. Και σε αυτό το επίπεδο, ο ακροατής μπορεί να παραμείνει στο αναφορικό σημασιολογικό επίπεδο, ή και να περάσει σταδιακά στο αναγωγικό. Έχουμε δηλαδή την περιγραφή του τύπου $M_3(-1,1)$ ή $M_3(-1,0)$.



Σχήμα 10.4 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_3 σε απόσπασμα του ηπ.38. Η απουσία συντακτικού (x= –1) απεικονίζεται με μωβ περίγραμμα και το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y=1) με πράσινο γέμισμα.

Τέλος, δεν συγκροτείται κάποια ιεραρχημένη ομαδοποίηση στο E_4, αλλά παρατηρούμε την 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 $M_4(-1,0)$. 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 (Σχήμα 10.5).



Σχήμα 10.5 Αναπαράσταση των δομικών στοιχείων του E_4 του ηπ.38.
Η απουσία συντακτικού (x= –1) απεικονίζεται με μωβ περίγραμμα και
το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y=0) με μπλε γέμισμα.

Επιπλέον, εφ' όσον η ακρόαση είναι μια διαδικασία που ξεδιπλώνεται στο χρόνο, δεν μπορεί να είναι στατική και η ταυτοποίηση των παραμέτρων του συντακτικού και του επιπέδου σημασιοδοτικότητας. 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 $M_3(-1,0)$ – αναγωγικά – συμμετέχοντας στη συγκρότηση του ευρύτερου νοήματος του $M_4(-1,0)$. 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), ενός τοπικού συντακτικού, που θα μπορούσε να συμβολιστεί ως $M_2(1.5,1.5)$.

Όλα τα παραπάνω ζητήματα μας δείχνουν ότι αυτή η μορφή περιγραφής είναι ελλιπής και αυτό οφείλεται ξεκάθαρα στο γεγονός ότι μένουν να συμπληρωθούν

επιπλέον παράμετροι τις οποίες θα διερευνήσουμε στο κεφάλαιο 11. Εκεί θα ασχοληθούμε με τις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων, συμπληρώνοντας ό,τι έχει μείνει αναπάντητο από την ενότητα 9.3.3 (περί *ηχητικών ροών*). Επιπλέον, θα ασχοληθούμε με τις σχέσεις μεταξύ δομικών στοιχείων και ακροατή, οι οποίες καθορίζουν τελικά σε μεγάλο βαθμό την τελική νοηματοδότηση μέσα από την πολυπλοκότητα της ακρόασης του ραδιοφωνικού έργου.

Κεφάλαιο 11
Διερεύνηση των Παραμέτρων Ταυτοποίησης Πραγματολογικών Στοιχείων και Σχέσεων

11.1 Εισαγωγικά

Το μοντέλο ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης έχει ως στόχο του να καθορίσει τις παραμέτρους εκείνες ενός έργου, οι οποίες σχετίζονται με τη νοηματοδότησή του από τον ακροατή σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς. Ήδη εξετάσαμε τις βασικότερες από αυτές, που έχουν να κάνουν με την ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων ενός έργου (διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* και ιεραρχικό επίπεδο) και με την αναγνώριση του νοήματος κάθε δομικού στοιχείου (επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τύπος συντακτικού). Οι παραπάνω παράμετροι, παρ' ότι καθορίστηκαν με τη μέγιστη δυνατή σαφήνεια και αντικειμενικότητα, συνεχίζουν να διατηρούν ένα βαθμό υποκειμενικής ερμηνείας, διότι στην κατανόηση από έναν ακροατή υπεισέρχεται πάντα ο παράγοντας της *ικανότητας κατανόησης* που αυτός διαθέτει και κατ' επέκταση των *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων* (affordances) που αυτός θα αποδώσει σε δεδομένα δομικά στοιχεία. Επιπλέον, 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 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 περιβάλλον ενός δομικού στοιχείου ή μιας ηχητικής ακολουθίας (που μπορεί να είναι και ολόκληρο το έργο). Οι παράμετροι αυτοί θα χωριστούν σε δύο ομάδες, μία περισσότερο αντικειμενική και μία περισσότερο υποκειμενική. Η «αντικειμενική» ομάδα περιλαμβάνει τις

παραμέτρους της *γραμμικότητας*, της *πολλαπλότητας* και της υφής, όπου θα επικεντρωθούμε στις σχέσεις των δομικών στοιχείων με το περιβάλλον του έργου, δηλαδή με άλλα δομικά στοιχεία, σε διαδοχή ή ταυτόχρονα. Η «υποκειμενική» ομάδα περιλαμβάνει τις παραμέτρους της *νοηματοδοτικής δυνατότητας* και της *ικανότητας κατανόησης*, οι οποίες αλληλεπιδρούν στο επίπεδο της νοηματοδότησης του έργου και των *ηχητικών ροών* του. Με άλλα λόγια εδώ πρόκειται για τις σχέσεις των δομικών στοιχείων με το περιβάλλον του ακροατή. Οι δύο αυτές ομάδες παραμέτρων αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και ασφαλώς και με τις υπόλοιπες παραμέτρους, συγκροτώντας τελικά μια συνολική μεθοδολογία ανάλυσης, στην οποία θα αναφερθούμε λεπτομερώς στο κεφάλαιο 12.

11.2 Σχέσεις Μεταξύ Δομικών Στοιχείων

Παρακάτω θα εξετάσουμε το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων ενός έργου, δηλαδή των συνδέσεων που δημιουργούνται ανάμεσά τους λόγω των κοινών τους χαρακτηριστικών, ή ακόμη και μέσω κάποιων συμπαραδηλώσεων. Οι συνδέσεις αυτές, μπορούν να γίνονται σε διαδοχή, οπότε να στηρίζονται σε μία μεταφορική σχέση αιτίου-αποτελέσματος ή να γίνονται σε υπέρθεση (ταυτόχρονα), οπότε να στηρίζονται σε μία σχέση προσκηνίου-υπόβαθρου. Θα εξετάσουμε πρώτα το θέμα της γραμμικότητας που αφορά τις διαδοχικές σχέσεις, αναλύοντας και το θέμα της συμπαραδήλωσης, και τέλος θα αναφερθούμε στις ταυτόχρονες σχέσεις.

11.2.1 Γραμμικότητα

Η γραμμικότητα (linearity) είναι μία έννοια που στα πλαίσια του ραδιοφώνου χρησιμοποιείται με δύο έννοιες: (α) ως η ιδιότητα εκείνη του μέσου να εκτυλίσσεται μέσα στο 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 βασίζονται σε μια σχέση αιτίου και αποτελέσματος.

Η γραμμικότητα ως έννοια θεωρείται γενικά ασύμβατη με τη ραδιοφωνική τέχνη. Το θέμα της έλλειψης γραμμικότητας επανέρχεται αρκετές φορές στη σχετική

βιβλιογραφία (Kahn 1992a, Spinelli 2004) και συνδέεται με την έλλειψη αφηγηματικότητας, κατά τον τρόπο που την εννοεί ο Bernaerts (2016). Συνδέεται επίσης έντονα με την νεότερη ραδιοφωνική τέχνη, η οποία εκμεταλλεύεται τα επικοινωνιακά δίκτυα με μη γραμμικούς αφηγηματικούς τρόπους (Grundmann 2007, Kwastek 2008). Στα πλαίσια του μοντέλου μας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μη γραμμικότητα της ραδιοφωνικής τέχνης, όπως και να εννοείται στην ειδικότερη έκφανσή της, συνδέεται με την απουσία ενός συνεκτικού κώδικα για όλα τα ραδιοφωνικά έργα, που να οργανώνει αφηγηματικά με συγκεκριμένο τρόπο τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*. Ο στόχος επομένως σε αυτό το υποκεφάλαιο είναι να ορίσουμε μια νέα παράμετρο, που θα την ονομάσουμε *γραμμικότητα*[63] και θα εξειδικεύσουμε τους τύπους της, ούτως ώστε στο στάδιο της ανάλυσης (3^{ο} Μέρος) να έχουμε τα εργαλεία που θα μας βοηθήσουν να αναζητήσουμε εκείνα τα πρότυπα *γραμμικότητας* τα οποία επανέρχονται στη ραδιοφωνική τέχνη, συνεπώς σε ένα βαθμό να μας οδηγήσουν σε ένα ειδικότερο πρότυπο ακρόασής της ως καλλιτεχνικού είδους.

Προκειμένου να ορίσουμε την έννοια της *γραμμικότητας*, θα εξετάσουμε πρώτα μία σειρά από γραμμικότητες που αφορούν τη μουσική, τον λόγο και το συμβατικό ραδιόφωνο. Θα ξεκινήσουμε από τη μουσική γραμμικότητα, καθώς η μουσική έρχεται πιο κοντά σε αυτό που μπορούμε να ορίσουμε ως «ηχητική» σύνθεση. Βέβαια εδώ ως μουσική νοείται κάτι ευρύτερο από αυτό που έχουμε ορίσει ως *μουσική* διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* στα πλαίσια του ραδιοφωνικού έργου, και εμπεριέχει τόσο τις παραδοσιακότερες μουσικές μορφές, όσο και την ηλεκτροακουστική μουσική. Στη συνέχεια θα μας απασχολήσει η λεκτική γραμμικότητα, ενώ τέλος θα εστιάσουμε στη «ραδιοφωνική» γραμμικότητα, δηλαδή αυτή που έχει να κάνει με τους κανόνες και τα πρότυπα του συμβατικού ραδιοφώνου.

Α. Μουσική Γραμμικότητα

Η γραμμικότητα ως έννοια συναντάται στη μουσική και σημαίνει τη συγκρότηση ακολουθιών στη βάση αιτιακών σχέσεων μεταξύ των μουσικών γεγονότων. Ο Jonathan

[63] Με πλάγιους χαρακτήρες, σύμφωνα με τον βασικό κανόνα για τους νέους όρους που εισάγονται στη διατριβή, και για να διαχωρίζεται από τη γενική έννοια της γραμμικότητας στην οποία κάναμε αναφορά παραπάνω.

Kramer, που μελέτησε σε βάθος τη χρονικότητα της μουσικής, ορίζει τη γραμμικότητα ως εξής:

> Η γραμμικότητα συμβαίνει όταν η επιλογή ενός συνθετικού γεγονότος εξαρτάται από τη φύση τουλάχιστον ενός προηγούμενου γεγονότος (ή τις πιθανότητες που υπονοούνται από αυτό)· η μη γραμμικότητα είναι το αποτέλεσμα της παραγωγής κάθε γεγονότος ανεξάρτητα από όλα τα άλλα. (Kramer 1981: 554)

Οι αιτιακές σχέσεις, ωστόσο στη μουσική είναι ένα μεταφορικό σχήμα. Δεν μπορούμε να πούμε ότι το ένα γεγονός προκαλεί το άλλο, όπως θα το λέγαμε στη φυσική του διάσταση. Η μουσική γραμμικότητα βασίζεται επομένως σε ένα *εικονικό νοητικό σχήμα* (image schema) του τύπου «διαδρομή-στόχος». Η μεταφορά αυτή «προέρχεται από τη φυσική μας εμπειρία, μια βασική δομή των φυσικών μας κινήσεων: την απλή πράξη του να πάμε από το σημείο Α στο σημείο Β» (Snyder 2000: 114). Η «κίνηση» αυτή επιτυγχάνεται μέσα από τη συνεχή αλλαγή μιας μουσικής παραμέτρου προς την ίδια κατεύθυνση, κάτι το οποίο γίνεται παράγοντας *ένταση* (intensity) και οδηγεί στους μουσικούς «στόχους» ενός κομματιού.

> Υπάρχουν μόνο δύο κατευθύνσεις προς τις οποίες μία παράμετρος μπορεί να αλλάζει συνεχώς: μπορεί είτε να αυξάνεται είτε να ελαττώνεται. Η κατευθυνόμενη γραμμική κίνηση οδηγεί συνεπώς πάντα προς ένα μέγιστο ή ένα ελάχιστο σημείο σε κάποιο επίπεδο – προς μια κλιμάκωση ή μια λύση (resolution). Αυτά τα σημεία είναι συνήθως κεντρικά και σαν-στόχοι (goal-like) (συντακτικό κλείσιμο καθιερώνεται συχνά σε αυτά τα σημεία). Αξίζει να επισημάνουμε ότι επειδή η άφιξη σε αυτά τα σημεία συχνά εμπλέκει το φθάσιμο σε ένα όριο κάποιου είδους, η κατεύθυνση της κίνησης πρέπει μετά να αντιστραφεί ή να σταματήσει. (Snyder 2000: 64-65)

Συνεπώς η γραμμικότητα συσχετίζεται με την αιτιότητα και την κίνηση, και σε ένα βαθμό με την ύπαρξη στόχων. Όπως θα δούμε βέβαια παρακάτω, το ιεραρχικό επίπεδο στο οποίο εμφανίζονται αυτοί οι στόχοι καθορίζει και ειδικότερα είδη γραμμικότητας. Η διαδικασία περιγράφεται από τον Snyder ως εξής:

> Όμοια διαδοχικά μουσικά γεγονότα που αλλάζουν σε κάποιες παραμέτρους σε όμοια διαστήματα δημιουργούν την ιδέα της «κίνησης», μέσα στην οποία αυτά τα μεμονωμένα γεγονότα φαίνονται ως λιγότερο ή περισσότερο «συνδεδεμένα» ή «ενωμένα» με έναν τρόπο που υπονοεί ότι τα πρότερα έχουν κινηθεί-προς και

> «έχουν γίνει η αιτία για» τα ύστερα. Όλο αυτό μπορεί να καθιερωθεί σε πολλούς διαφορετικούς βαθμούς ισχύος. (Snyder 2000: 114)

Η φύση ωστόσο αυτών των συνδέσεων που δημιουργούν την ιδέα της «κίνησης» και συνακόλουθα της γραμμικότητας δεν είναι ίδιες για όλα τα ιεραρχικά επίπεδα. Ο Snyder επισημαίνει ότι:

> Υπάρχουν πολλοί τρόποι με τους οποίους η μουσική μπορεί να δομηθεί με γραμμικό τρόπο. Αυτοί μπορούν να διαιρεθούν χοντρικά σε *επαγωγικές* και *παραγωγικές* στρατηγικές, ή μη συντακτικούς και συντακτικούς τρόπους εγκαθίδρυσης της γραμμικότητας. Η *επαγωγική* γραμμικότητα δίνει την αίσθηση της κατευθυνόμενης κίνησης, οποιαδήποτε στιγμή μέσα στη μουσική, ενώ η *παραγωγική* γραμμικότητα λειτουργεί στη μουσική με τρόπο που να βελτιώνει τον σχηματισμό μιας εικόνας της χρονικής της σειράς στη μακροπρόθεσμη μνήμη. (Snyder 2000: 229)[64]

Οι Kramer και Snyder, εξετάζοντας την *παραγωγική* γραμμικότητα, εξειδικεύουν σε τύπους γραμμικότητας, οι οποίοι μπορεί να συναντηθούν σε ένα μουσικό κομμάτι. Παρ' ότι αυτοί οι τύποι βασίζονται στις μουσικές συντακτικές σχέσεις, δεν είναι ταυτόσημοι με το συντακτικό, αλλά αποτελούν πιο γενικά σχήματα με τα οποία συσχετίζονται τα διάφορα μουσικά στοιχεία ενός έργου σε ένα ή περισσότερα ιεραρχικά επίπεδα. Επιπλέον, προχωρούν πέρα από τη γραμμικότητα – που αποτελεί ουσιαστικά μια έννοια η οποία περιγράφει τη λόγια δυτική μουσική παράδοση των 17ου, 18ου και 19ου αιώνων – και ορίζουν διάφορες παραλλαγές της και εκτροπές από αυτήν. Οι τύποι αυτοί γραμμικότητας και μη γραμμικότητας είναι συνοπτικά οι εξής:

(1) Ολική Γραμμικότητα, «[ό]ταν κάθε γεγονός σε κάθε επίπεδο είναι το αποτέλεσμα όλων των άλλων γεγονότων σε αυτό το επίπεδο» (Kramer 1981: 554), που συμπίπτει με αυτό που ο Snyder ονομάζει «κατευθυνόμενη γραμμικότητα (directed linearity), δηλαδή αυτή που εγκαθιδρύεται όταν «η μουσική κινείται σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση προς έναν καθορισμένο στόχο» (Snyder 2000: 232).[65]

[64] Υπενθύμιση: οι πλάγιοι χαρακτήρες έχουν προστεθεί στο παράθεμα, ακολουθώντας τη λογική μετάφρασης των όρων "bottom-up" και "top-down" σε ολόκληρη τη διατριβή.

[65] Εδώ ο Kramer εντάσσει την τονική μουσική παράδοση της δυτικής μουσικής από το 1600 μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα (Kramer 1981: 539).

(2) Μη Κατευθυνόμενη Γραμμικότητα, όταν «δεν γνωρίζουμε πραγματικά πού πηγαίνουμε σε κάθε φράση ή τμήμα μέχρι να φθάσουμε εκεί» (Kramer 1981: 542), με αποτέλεσμα να έχουν μεγαλύτερη σημασία οι γραμμικές σχέσεις μεταξύ διπλανών δομικών στοιχείων (ibid.: 554). Με άλλα λόγια, η μουσική «δεν είναι δομημένη με σαφώς καθορισμένους στόχους. Από την άλλη, οι πρόοδοι μπορεί να είναι κατασκευασμένες έτσι ώστε να κινούνται προς στόχους οι οποίοι *δεν* έχουν ακριβώς καθοριστεί» (Snyder 2000: 233).[66]

(3) Πολλαπλά Κατευθυνόμενη Γραμμικότητα, «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 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 προόδους που οδηγούν σε αυτούς. Αυτό μπορεί να προκαλέσει αποτελέσματα όχι διαφορετικά από την εναλλαγή διαφορετικών πλοκών σε μια ταινία. (Snyder 2000: 233)[67]

(4) Στιγμιαίος Χρόνος / Μορφή, η οποία αναφέρεται «[σ]ε κομμάτια στα οποία δεν υπάρχει θεμελιώδης γραμμικότητα και η μουσική είναι επίσης αξιοσημείωτα ασυνεχής» (Kramer 1981: 546). Ο Kramer βασίζεται στη στιγμιαία μορφή του Stockhausen (moment form) για να ορίσει αυτό το είδος:

> Οι στιγμές μπορεί να *σχετίζονται* – μοτιβικά για παράδειγμα – αλλά να μη *συνδέονται* με μετάβαση. Το κρίσιμο χαρακτηριστικό των στιγμών είναι ότι αυτό-περιέχονται. Εάν μια στιγμή καθορίζεται από μια διαδικασία, αυτή η

[66] Ως παραδείγματα Μη Κατευθυνόμενης Γραμμικότητας ο Kramer αναφέρει 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).

[67] Ως παραδείγματα Πολλαπλά Κατευθυνόμενης Γραμμικότητας, ο 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 τη νεότερη μουσική αναφέρει τα έργα του Claude Debussy *Κουαρτέτο Εγχόρδων* (1893) και το μπαλέτο *Jeux* (1913) (ibid: 546, υπ.15).

διαδικασία πρέπει να φθάσει στον στόχο της, να ολοκληρωθεί, μέσα στα όρια αυτής της στιγμής. (ibid.: 547)[68]

Ο Snyder παρουσιάζει μία 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).[69]

(5) Κινητή Μορφή, η οποία από τον Kramer παρουσιάζεται ως μια ακραία μορφή στιγμιαίου χρόνου, και αναφέρεται στην περίπτωση που «τα τμήματα ενός κομματιού μπορούν να συναρμοστούν σε οποιαδήποτε από ένα πλήθος διατάξεων μεταξύ μιας εκτέλεσης και της επόμενης, ενδεχομένως εντός συγκεκριμένων περιορισμών» (Kramer 1981: 547). Είναι αυτό που ονομάζουμε ουσιαστικά ανοικτή μορφή.[70] Το αποτέλεσμα, είναι αυτό που ο Snyder ονομάζει «στρατηγική υψηλής πληροφορίας» (high-information strategy), κατά το οποίο εξ αιτίας της τυχαιότητας με την οποία μεταβάλλονται οι μουσικές παράμετροι, «η προσοχή μας εστιάζεται σε μεμονωμένα γεγονότα και τις συγκεκριμένες ιδιότητές τους, η καθεμία από τις οποίες δεν είναι με συνέπεια μέρος κανενός επιπέδου ανώτερου από την απλή ομαδοποίηση ή τη φράση» (Snyder 2000: 235). Στην ίδια κατηγορία, ο Snyder βάζει και τη μουσική που ονομάζει «αντικατηγοριακή» (anticategorical), στην οποία δηλαδή τα γεγονότα δεν μπορούν εύκολα να κατηγοριοποιηθούν «σύμφωνα με ένα σύστημα κουρδίσματος ή ένα σύστημα οργάνωσης των διαρκειών» (ibid.: 235-236). Και οι δύο αυτές περιπτώσεις δίνουν την αίσθηση του παρόντος, αν και ο ακροατής μπορεί να δημιουργήσει στο μυαλό του κάποιου είδους γραμμικότητα τελικά (ibid.).[71]

(6) Κάθετος Χρόνος, όταν δεν υπάρχει καν η δομή της φράσης, αλλά «ένα μεμονωμένο παρόν που τεντώνεται/εκτείνεται σε μια τεράστια διάρκεια, ένα εν

[68] Ως παραδείγματα Στιγμιαίας Μορφής ο Kramer αναφέρει τα έργα του Olivier Messiaen *Chronochromie* (1960) και *Oiseaux exotiques* (1955), την 2η κίνηση της *Συμφωνίας* του Anton Webern (1928) και το *Κουαρτέτο Εγχόρδων* του Witold Lutoslawski (1964) (Kramer 1981: 549, υπ.19).
[69] Ως παράδειγμα τέτοιας μορφής αναφέρεται από τον Snyder το έργο του John Cage *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) (Snyder 2000: 254).
[70] Ως παραδείγματα Κινητής Μορφής ο Kramer αναφέρει τα έργα του Karlheinz Stockhausen *Momente* (1961-72) και *Mixtur* (1964) (Kramer 1981: 547, υπ.16).
[71] Ως παράδειγμα αναφέρεται από τον Snyder το *2ο Κουαρτέτο Εγχόρδων* του Helmut Lachenmann (“*Reigen Seligen Geister”*, 1989) (Snyder 2000: 254).

δυνάμει άπειρο «τώρα» το οποίο μολαταύτα 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 (ibid.).[72] Στις στρατηγικές σαμποτάζ της μνήμης του Snyder εντοπίζουμε δύο περιπτώσεις που ταιριάζουν με τον κάθετο χρόνο του Kramer. Είναι η στρατηγική «χαμηλής πληροφορίας», δηλαδή πλεονασμού, που βασίζεται στην επαναληπτικότητα και από τις στρατηγικές «διάρκειας μνήμης» αυτή που βασίζεται στη χρήση μεγάλων σε διάρκεια γεγονότων (Snyder 2000: 236-238).

Β. Λεκτική Γραμμικότητα

Η λεκτική γραμμικότητα σχετίζεται με την αφήγηση, που συγκροτείται από μια σειρά από αφηγηματικά γεγονότα, τα οποία σχετίζονται μεταξύ τους αιτιωδώς (Snyder 2000: 113-114, Pasler 2008: 27). Υπάρχουν βέβαια και εδώ διαφορετικές αφηγηματικές οργανώσεις, όπως η κυκλικότητα ή η στάση, καθώς και χρονολογικές ανατοποθετήσεις και ελλείψεις στην αφήγηση, τις οποίες καλείται να καλύψει ο αναγνώστης (Pasler 2008: 33-34). Η Söke Dinkla, επίσης, επισημαίνει τις εξής μη γραμμικές αφηγηματικές μορφές: (α) από-μυθοποίηση, δηλαδή ιστορίες χωρίς αλυσίδες αιτίου και αποτελέσματος, (β) ταυτοχρονικότητα, (γ) λεπτομέρεια, (δ) κυκλικότητα και (ε) το ρίζωμα (rhizome), το οποίο εισηγούνται οι Deleuze και Guattari το 1977 και οδηγεί στην έννοια της δικτύωσης (Dinkla 2004). Οι παραπάνω μη γραμμικότητες στη λογοτεχνική αφήγηση αναφέρονται από την Dinkla ως προοίμιο για τη μετέπειτα γενικευμένη χρήση τους σε άλλα μέσα όπως ο κινηματογράφος, η βιντεο-τέχνη και οι οπτικοακουστικές τέχνες γενικότερα. Επομένως, στα πλαίσια που και η ραδιοφωνική τέχνη ανήκει σε αυτή την επικράτεια, η ανάλυση της Dinkla, καθώς και παρόμοιες αναλύσεις μας αφορούν άμεσα.

Εκτός από αυτές τις μακροδομικές γραμμικότητες, πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχουν στον λόγο και πιο μικροδομικού τύπου γραμμικότητες, οι οποίες βασίζονται στη γραμμική διάταξη των φωνημάτων για τη σύνταξη λέξεων και στη γραμμική διάταξη των λέξεων για τη σύνταξη προτάσεων. Αυτού του τύπου οι γραμμικότητες μας οδηγούν πάλι στα θέματα του συντακτικού, ωστόσο, η έννοια της *γραμμικότητας*, ως παραμέτρου του συστήματος, είναι γενικότερη από τους τύπους του συντακτικού και έρχεται να

[72] Ως παράδειγμα Κάθετου Χρόνου ο Kramer αναφέρει το έργο του Steve Reich *Come Out* (1966) (Kramer 1981: 551).

καλύψει και επιπλέον δυνατότητες, όπως η επαναληπτικότητα ή η στατικότητα, τις οποίες θα συναντήσουμε στα πλαίσια της *ανθρώπινης φωνής*, ως διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας*, και όχι του λόγου με τη στενή έννοια.

Γ. Ραδιοφωνική Γραμμικότητα

Για να ορίσουμε τη ραδιοφωνική γραμμικότητα θα βασιστούμε στην αρχή της αιτιότητας, η οποία γενικεύεται σε αιτιακές σχέσεις μεταξύ δομικών στοιχείων στα πλαίσια οποιασδήποτε από τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, αλλά και μεταξύ δομικών στοιχείων μεταξύ και των τριών διαστάσεων. Στο συμβατικό ραδιόφωνο βέβαια, που όπως είδαμε κυρίαρχη είναι η *ανθρώπινη φωνή* με τη μορφή του λόγου, κυρίαρχη είναι και η λεκτική γραμμικότητα στη διαμόρφωση αυτών των αιτιακών σχέσεων και του ραδιοφωνικού περιεχομένου ως μιας μορφής «ραδιοφωνικής αφήγησης» (Berland 1990: 188-190, Crisell 1994: 42, Wilby & Conroy 1994: 132). Στη ραδιοφωνική τέχνη, αντίθετα, οι αιτιακές σχέσεις που θεμελιώνουν τη γραμμικότητα μπορούν να βασίζονται σε οποιονδήποτε από τους τύπους συντακτικού ή επιπέδου σημασιοδοτικότητας αναφέραμε στο κεφάλαιο 10, δηλαδή να υπάρχει σημασιολογική, μουσικογενής, αναφορική ή αναγωγική σύνδεση μεταξύ των δομικών στοιχείων, εκτός βέβαια από την περίπτωση της απουσίας συντακτικού, η οποία περιμένουμε να συνοδεύεται και από απουσία γραμμικότητας.

Επομένως, με την έννοια της ραδιοφωνικής γραμμικότητας είναι ουσιαστικά συνυφασμένο ό,τι ταιριάζει με τα πρότυπα ακρόασης του συμβατικού ραδιοφώνου, και εδώ μπορούμε να διακρίνουμε δύο μεγάλες κατηγορίες γραμμικότητας· η πρώτη αφορά στη γραμμικότητα εντός της εκπομπής και η δεύτερη στη γραμμικότητα της ροής προγράμματος, δηλαδή τη συσχέτιση των εκπομπών/στοιχείων προγράμματος ως ακολουθία.

Όπως επισημαίνει ο Spinelli (2004), η γραμμικότητα είναι συνώνυμο των κανόνων του συμβατικού ραδιοφώνου, ενώ η ραδιοφωνική τέχνη, από τις απαρχές της αναζητά μη γραμμικούς τρόπους αφήγησης, βασισμένους στην επαναληπτικότητα, την ταυτοχρονικότητα και την επιτάχυνση.

> Σχεδόν σε πλήρη αντίθεση με την ελπίδα του Marinetti ότι το ραδιόφωνο θα καταστρέψει τον χρόνο και θα δημιουργήσει έναν τρόπο επικοινωνίας βασισμένο στις *parole in libertà* και μια συνείδηση της ταυτοχρονικότητας, οι θεωρητικοί

> των μέσων του αιώνα περιγράφουν ένα ραδιόφωνο που μεταδίδει μια πλήρη γραμμικότητα και προβάλλουν σαν πρότυπο μια ύπαρξη σχεδόν αποκλειστικά συντονισμένη με τη ροή μιας μεμονωμένης αφηγηματικής χρονολογικής γραμμής. (Spinelli 2004)

Ο Spinelli αναφέρει μια σειρά από τεχνικές, όπως αυτές που χρησιμοποιεί ο William Burroughs (επαναληπτικό μοντάζ λέξεων, «φούγκα», παραλλαγμένη επανάληψη), ο John Oswald (επανάληψη με αντιστροφή), καθώς και μια τυπολογία από ψηφιακές τεχνικές (Spinelli 2004). Συνεπώς, καθώς η ραδιοφωνική τέχνη έρχεται να ανατρέψει το πρότυπο του συμβατικού ραδιοφώνου, θα ορίσουμε παρακάτω την παράμετρο της *γραμμικότητας*, η οποία στα πλαίσια του συστήματος θα είναι σε θέση να συμπεριλάβει μία σειρά από δυνατότητες. Οφείλουμε βέβαια να επισημάνουμε ότι στο μέρος αυτό θα ασχοληθούμε μόνο μέχρι το επίπεδο του έργου (E_E) και ότι αφορά στη ροή προγράμματος θα μας απασχολήσει στο τμήμα 3Β του επόμενου μέρους.

11.2.2 Η Παράμετρος της *Γραμμικότητας*

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 στα πλαίσια ενός δεδομένου ιεραρχικού επιπέδου) και γ) με το είδος κίνησης μεταξύ των δομικών στοιχείων.

Ωστόσο, η παράμετρος της *γραμμικότητας* δεν συμπίπτει με το συντακτικό, αλλά είναι όπως αναφέραμε και παραπάνω, μια γενικότερη παράμετρος που περιγράφει τη *λογική* της διάταξης των δομικών στοιχείων, αποκαλύπτοντας τις νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν από τις σχέσεις των στοιχείων αυτών σε ένα επίπεδο πιο γενικό και 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 επιπέδου (αιτιότητα), οι οποίες όπως είδαμε και παραπάνω 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 ακουστικές εμπειρίες του ακροατή), 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 στα πλαίσια 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».

(γ) το *είδος κίνησης*, 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 στο χρόνο (Snyder 2000: 113).

Παρακάτω θα καθορίσουμε τους τύπους *γραμμικότητας* του ραδιοφωνικού έργου, βασισμένοι στην έρευνα που έχει γίνει στην εργογραφία με βάση έναν συνδυαστικό «λογισμό» των επί μέρους συνιστωσών της ιδιότητας αυτής όπως τις αναλύσαμε μόλις (αιτιότητα, κατευθυντικότητα, είδος κίνησης), αλλά και συνυπολογίζοντας όπου είναι εφικτό αντίστοιχες κατηγορίες από τη μουσική γραμμικότητα. 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). Στη συνέχεια, για να παρουσιάσουμε αναλυτικά τις κατηγορίες αυτές, 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. Κατά την παρουσίαση αυτή, εξετάζουμε τις συνιστώσες της *γραμμικότητας* με την ακόλουθη σειρά: πρώτα το *είδος της κίνησης* (γενικές κατηγορίες (1) ως (4)), ύστερα την *αιτιότητα* (υποκατηγορίες (α), (β), κλπ) και τέλος την *κατευθυντικότητα* (υπο-περιπτώσεις (i), (ii), κλπ).

(1) *Συνεχής κίνηση*, 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*, όταν υπάρχει ένας τελικός στόχος που προσεγγίζεται προοδευτικά, (ii) *Γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*, όταν δεν είναι προφανής ο τελικός στόχος, αλλά γίνεται φανερός στο τέλος μόνο της ακολουθίας και (iii) *Πολλαπλά κατευθυνόμενη κίνηση*, όταν ο τελικός στόχος δεν προσεγγίζεται προοδευτικά, αλλά με ενδιάμεσες άλλες «πορείες».

(β) *Συνεχής μη γραμμική (και μη κατευθυνόμενη) κίνηση*, 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 (βλ. στιγμιαία μορφή, σελ.231).

(2) *Διακοπτόμενη Κίνηση*, 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»[73]). Εδώ διακρίνουμε τις εξής υποπεριπτώσεις:

[73] «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).

(α) *Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη Κίνηση*, 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*, 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*, όταν τα απομακρυσμένα δομικά στοιχεία δεν συνδέονται αιτιακά και δεν οδηγούν σε έναν τελικό στόχο, αλλά είναι αυτοτελή. (Ακραία στιγμιαία μορφή, βλ. σελ.232 και υπ.69)

(3) *Κυκλική Κίνηση*, 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*, όταν το δομικό στοιχείο που επαναλαμβάνεται συνδέεται αιτακά 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*, 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*, 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 3α. Σε αυτή την περίπτωση έχουμε συνεχή επανάληψη *και* του στόχου.

(δ) *Κυκλική μη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*, όταν το δομικό στοιχείο που επανλαμβάνεται 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.

(4) *Στάση*, 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 (drones). Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχει η αίσθηση της κίνησης, αλλά μια στατικότητα, λόγω της επιμήκυνσης του «τώρα».

Στον πίνακα που ακολουθεί (βλ. επόμενη σελίδα), βλέπουμε συνοπτικά όλους τους προτεινόμενους τύπους *γραμμικότητας* με τα ειδικά χαρακτηριστικά του καθενός.

	ΤΥΠΟΣ *ΓΡΑΜΜΙΚΟΤΗΤΑΣ*	***ΚΑΤΕΥΘΥΝΤΙΚΟΤΗΤΑ***	***ΑΙΤΙΟΤΗΤΑ***	***ΕΙΔΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ***
1αi	Γραμμική Κατευθυνόμενη	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	Συνεχής
1αii	Γραμμική μη Κατευθυνόμενη	Μη κατευθυνόμενη		
1αiii	Πολλαπλά κατευθυνόμενη	Πολλαπλά κατευθυνόμενη		
1β	Συνεχής μη γραμμική	Μη κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	
2α	Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	Διακοπτόμενη
2β	Διακοπτόμενη Γραμμική μη Κατευθυνόμενη	Μη κατευθυνόμενη		
2γ	Διακοπτόμενη μη Γραμμική	Μη κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	
3α	Κυκλική Κατευθυνόμενη	Κατευθυνόμενη	Αιτιακές Σχέσεις	Κυκλική
3β	Κυκλική μη Κατευθυνόμενη	Μη κατευθυνόμενη		
3γ	Κυκλική μη Γραμμική Κατευθυνόμενη	Κατευθυνόμενη	Απουσία Αιτιακών Σχέσεων	
3δ	Κυκλική μη Γραμμική μη Κατευθυνόμενη	Μη κατευθυνόμενη		
4	Στάση	-	-	Στάση

Πίνακας 11.1 Οι τύποι *γραμμικότητας* και τα χαρακτηριστικά τους

Απαιτούνται κάποια παραδείγματα που να επεξηγούν περαιτέρω τους τύπους αυτούς, με τον ίδιο τρόπο που έγινε και στις υπόλοιπες παραμέτρους. Αυτά τα παραδείγματα, θα τα δούμε παρακάτω, στην ενότητα 11.2.4. Επίσης, οι παραπάνω ορισμοί, δανεισμένοι από τη μουσική γραμμικότητα δεν φθάνουν ποτέ με τόσο μεγάλη

σαφήνεια την έννοια των αιτιακών σχέσεων, της κίνησης και του «στόχου», όπως στην περίπτωση της ανάλυσης του μουσικού έργου, αλλά θα πρέπει να προσαρμοστούν σε ένα νέο πλαίσιο προσέγγισης σύμφωνα με τις απαιτήσεις της ραδιοφωνικής τέχνης και τις δυνατότητες του μοντέλου ανάλυσης της αφηγηματικής της οργάνωσης.

Οι αιτιακές σχέσεις, όπως αναφέραμε και παραπάνω είναι πολυσύνθετες. 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, δηλαδή τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, το 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 μας καθοδηγεί και μας περιορίζει στον 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* με σημασιολογικό συντακτικό και στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, θα αναζητήσουμε αιτιακές σχέσεις σημασιολογικές, σαν αυτές δηλαδή της λεκτικής 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*.

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 ιεραρχικά επίπεδα, υπάρχει δυνατότητα να βρεθούν αιτιακές σχέσεις που θα συγκροτήσουν ένα δομικό στοιχείο ανώτερου ιεραρχικού επιπέδου (ή μια *ηχητική ροή*); Για τη λύση αυτού του ζητήματος θα αξιοποιήσουμε το θέμα της συμπαραδήλωσης, το οποίο ως τώρα αφήσαμε στην άκρη, και το οποίο θα εξετάσουμε στην ενότητα 11.2.3. (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 θα διερευνηθούν στην ενότητα 11.2.5.

11.2.3 Καταδήλωση και Συμπαραδήλωση (Τάξεις Νοηματοδότησης)

Ως εδώ εστιάσαμε μόνο στην καταδήλωση, δηλαδή την κυριολεκτική σημασία που παράγουν τα δομικά στοιχεία στα πλαίσια 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 σημαινόμενο, παράγοντας το δεύτερης τάξης συμπαραδηλωτικό νόημα.

<table>
<tr><td rowspan="3">Γλώσσα:

ΜΥΘΟΣ:</td><td>1. Σημαίνον</td><td>2. Σημαινόμενο</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">3. Σημείο
I ΣΗΜΑΙΝΟΝ</td><td>II ΣΗΜΑΙΝΟΜΕΝΟ</td></tr>
<tr><td colspan="3">III ΣΗΜΕΙΟ</td></tr>
</table>

Πίνακας 11.2 Ο μύθος ως δεύτερης τάξης σημειολογικό σύστημα (Barthes 1972: 113)

Ο 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 παραγματικό, έστω και τεμαχίζοντάς το» (Barthes 1988: 38). Ως παράδειγμα τέτοιας συμπαραδήλωσης θα μπορούσαμε να πάρουμε το έργο του Jean-François 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 «εξαρτάται άμεσα […] από την κουλτούρα μου, από τη γνώση μου του κόσμου» (ibid.). 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 ότι 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» (ibid.: 38-39), και αντιστοιχεί περίπου με αυτό που ο Barthes ονομάζει «μύθο». Ως παράδειγμα αυτού του επιπέδου αναφέρουμε εδώ τη χρήση του στρατιωτικού τραγουδιού στο *Fünf Mann Menschen* ή του παραλλαγμένου εθνικού ύμνου των ΗΠΑ στο *Menage à Trade*. Στη ραδιοφωνική τέχνη, βέβαια το επίπεδο αυτό δεν λειτουργεί ως ενίσχυση ή διαιώνιση μιας καθεστηκυίας ιδεολογίας, αλλά ως 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 πέραν της καταδήλωσης και ένα ή περισσότερα συμπαραδηλωτικά νοήματα, τα οποία εξαρτώνται σε ένα βαθμό από τον υποκειμενισμό του ακροατή, αλλά πάντοτε αυτές οι συμπαραδηλώσεις στηρίζονται στο ιστορικοκοινωνικό γίγνεσθαι 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 δεδομένη την επιθυμία ενός 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.[74]

Εξάλλου, η συμπαραδήλωση θα αξιοποιηθεί στα πλαίσια 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 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 σημαινόμενό της. Συνεπώς, οι δύο περίοδοι (M_4 και A_4) συνδέονται με μία αιτιακή σχέση σε ένα και μόνο επίπεδο, το σημασιολογικό.

[74] Ένα παράδειγμα όπου κάποιες συμπαραδηλώσεις βασίζονται στα πρότυπα του συμβατικού ραδιοφώνου (παίζουντας με τους κυρίαρχους κώδικες) είναι το έργο *Hörspiel* του Peter Handke.

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 διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας*. 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, στα πλαίσια 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 (βλ. παρακάτω κεφάλαιο 12).

11.2.4 Διαδοχικές Σχέσεις

Όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο 9.3, το ραδιοφωνικό έργο, κατά την ακρόασή του, δομείται σε ιεραρχικά επίπεδα, τα οποία χτίζονται βάσει συγκεκριμένων κανόνων τμηματοποίησης και ομαδοποίησης στην ακουστική μνήμη. Στηριζόμενοι σε αυτό το σύστημα ιεραρχικών επιπέδων προχωρήσαμε και στην ανάλυση των ραδιοφωνικών έργων, δηλαδή στην αναζήτηση μιας ιεραρχικής οργάνωσης των δομικών τους στοιχείων. Τα διαδοχικά δομικά στοιχεία ενός επιπέδου θεωρούμε ότι συγκροτούν μια ακολουθία, η οποία ενδέχεται να είναι γραμμική, εάν μεταξύ των δομικών στοιχείων αυτών υπάρχουν αιτιακές σχέσεις. Σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση μιας γραμμικής ακολουθίας παίζει ο στόχος (εφ' όσον υπάρχει), ο οποίος μπορεί να είναι το τέλος μιας λεκτικής αφήγησης ή μιας μουσικής περιόδου ή μιας «διαδρομής εξέλιξης» των *ηχητικών αντικειμένων* (trajectory). Οι αιτιακές σχέσεις, όπως είδαμε παραπάνω, βασίζονται στη νοηματική ομοιότητα των δομικών στοιχείων της ακολουθίας, δηλαδή στην ομοιότητα όσον αφορά τη διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, τον τύπο συντακτικού ή το επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Παρακάτω θα δούμε μερικά ενδεικτικά παραδείγματα, στα οποία παρότι μπορεί να υπάρχουν πολλές ταυτόχρονες *ηχητικές ροές*, θα εστιάσουμε προς το παρόν σε μία από αυτές.

Στο ηπ.28 (Lou Mallozzi, *Lingua Franca*) 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.

Με την ίδια λογική λειτουργεί και το ηπ.42 (Dan Wilson, *Corrosion Suite*), στο οποίο οι επί μέρους ήχοι ομαδοποιούνται με τη μορφή «διαδρομών εξέλιξης» μιμητικών συμπεριφορών πηγών, άρα στο κατώτερο επίπεδο, οι ομαδοποιήσεις αυτές έχουν τη μορφή $H_2(0.5,1)$. Αν και όσον αφορά τη *γραμμικότητα* διακρίνουμε κάποιο είδος κυκλικότητας, οι «διαδρομές εξέλιξης» των μιμητικών συμπεριφορών πηγών βασίζονται σε αιτιακές σχέσεις που έχουν να κάνουν με την τοποθέτηση των ήχων στο χώρο και την αίσθηση της κίνησης προς ένα στόχο. Οι ανώτερες ιεραρχικά ακολουθίες που συγκροτούνται θα είναι λοιπόν του τύπου $H_3(0.5,1)$ και $H_4(0.5,1)$.

Εκτός από τις καταδηλωτικές αιτιακές σχέσεις, διερευνήσαμε νωρίτερα και τις 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 ηπ.45 (Luca Piparo, *A matter of water?*, Radio ARA, Radia Show 748, 2019, 13΄01΄΄-15΄40΄΄), στο οποίο συναντώνται δύο διαδοχικά δομικά στοιχεία: μια περίοδος $A_4(3,3)$ και μία περίοδος $H_4(1,1)$. 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 σημαινόμενο της περιόδου που έπεται, συμπίπτει με το σημαινόμενο της περιόδου που προηγείται, με αποτέλεσμα να τις συνδέει μια αιτιακή σχέση. Επειδή δε υπερισχύει το νόημα της πρώτης περιόδου, το οποίο είναι σημασιολογικό, το τμήμα που θα προκύψει θα ανήκει και αυτό στο σημασιολογικό επίπεδο. Αυτό σημαίνει ότι θα είναι κυρίαρχη και η διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* έναντι της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, οπότε για να συμβολίσουμε τα χαρακτηριστικά του τμήματος θα γράψουμε απλά $(A_5+H_5)(3,3)$. Δεν θα μπούμε σε άλλες λεπτομέρειες εδώ, καθώς το ζήτημα είναι πιο σύνθετο και απαιτεί και τη συνεξέταση των κάθετων σχέσεων.

Εκτός από τις αιτιακές σχέσεις καθαυτές, είδαμε παραπάνω ότι οι τύποι της *γραμμικότητας* καθορίζονται και από τους στόχους, οι οποίοι έχουν να κάνουν με τον προσανατολισμό του ακροατή μέσα σε ένα ραδιοφωνικό έργο, συνεπώς σχετίζονται και με την εδραίωση μέσα σε αυτό χαρακτηριστικών μοτίβων 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 διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* (βλ. παρακάτω υφή). Με άλλα λόγια στις παραμέτρους υπό εξέταση στα πλαίσια του συστήματος μας. Οι τύποι *γραμμικότητας* σχετίζονται επίσης, όπως είδαμε και με το είδος *κίνησης*, που έχει να κάνει με τον τρόπο διαδοχής των δομικών στοιχείων μιας ακολουθίας (συνεχής, διακοπτόμενη, κυκλική, στάση).

Σε πρακτικό επίπεδο, η *γραμμικότητα* ενός δομικού στοιχείου θα συμβολίζεται ως ένας πρόσθετος παράγοντας z στην αναπαράσταση που χρησιμοποιήσαμε ως τώρα, με αποτέλεσμα κάθε δομικό στοιχείο να έχει στο εξής την ταυτότητα $\Delta_E(x,y,z)$. Οι τιμές που μπορεί να πάρει το z, θα είναι οι εξής, χωρίς να υπονοείται κάποιου είδους ιεράρχηση των τύπων (βλ. πίνακα 11.3 στην επόμενη σελίδα):

1	Γραμμική Κατευθυνόμενη Κίνηση (1αi)
2	Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη Κίνηση (1αii)
3	Πολλαπλά Κατευθυνόμενη Κίνηση (1αiii)
4	Συνεχής Μη Γραμμική Κίνηση (1β)
5	Διακοπτόμενη Γραμμική Κατευθυνόμενη Κίνηση (2α)
6	Διακοπτόμενη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη Κίνηση (2β)
7	Διακοπτόμενη Μη Γραμμική Κίνηση (2γ)
8	Κυκλική Κατευθυνόμενη Κίνηση (3α)
9	Κυκλική Μη Κατευθυνόμενη Κίνηση (3β)
10	Κυκλική Μη Γραμμική Κατευθυνόμενη Κίνηση (3γ)
11	Κυκλική Μη Γραμμική Μη Κατευθυνόμενη Κίνηση (3δ)
12	Στάση (4)

Πίνακας 11.3 Τιμές παραμέτρου *γραμμικότητας* (z).
Σε παρένθεση, η αντίστοιχη αρίθμηση στον Πίνακα 11.1.

Παρακάτω, θα δείξουμε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα από τους τύπους αυτούς. 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.

Συχνότερα θα συναντήσουμε 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. Θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο ζήτημα αυτό μέσα από την ανάλυση των έργων στο Τμήμα 3Α του 3ου

Μέρους, όμως ο τύπος z = 2 εντοπίστηκε και σε μεγάλο αριθμό έργων στις αναλύσεις του Τμήματος 3Β.

Ως παράδειγμα της μορφής z = 3 θα παρουσιάσουμε εδώ το ηπ.46 (Jacki Apple, *Voices in the Dark*, 1991, 11΄50΄΄-12΄51΄΄), στο οποίο έχουμε εναλλακτικές παράλληλες πορείες της αφήγησης. 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.

Το ηπ.27 (*Roaratorio*), 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. Υπάρχουν ωστόσο, περισσότερο ή λιγότερο, *μη γραμμικοί* τύποι ανάλογα με το 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 σημασιοδοτικότητας ή υφής μπορεί να οφείλεται η έλλειψη αιτιακών σχέσεων. Επομένως, βασισμένοι στην ανάλυση από το Τμήμα 3Β, μπορούμε να πούμε ότι συναντούμε μια σειρά από έργα που στη μακροδομή τους έχουν *γραμμικότητα* του τύπου z = 4, ενώ αποτελούνται από επιμέρους δομικά στοιχεία και *ηχητικές ροές* με z = 2.

Σαν παράδειγμα των *διακοπτόμενων* τύπων θα αναφέρουμε εδώ το *Schallspielstudie 2* του Paul Pörtner (1965), το οποίο εξαιτίας των σχετικά μεγάλων παύσεων μεταξύ των επί μέρους ακολουθιών του, πλησιάζει στον τύπο z = 7. Επίσης, σαν παράδειγμα κυκλικού τύπου έχουμε ήδη αναλύσει στην προηγούμενη ενότητα το ηπ.38, το οποίο ανήκει στην *κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση*, δηλαδή με z = 10. Τέλος, ως παράδειγμα *στάσης*, δηλαδή z = 12, θα αναφέρουμε το ηπ.26 (*Shake Rattle Roll*), στο οποίο, η διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, αποτελείται από ένα αργά μεταβαλλόμενο δομικό στοιχείο, το οποίο δίνει την αίσθηση της έλλειψης κίνησης, κάτι που τονίζεται με την επιπρόσθετη υπέρθεσή του στη γραμμικά εξελισσόμενη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* (τραγούδι).

11.2.5 Ταυτόχρονες Σχέσεις

Η εξέταση των διάφορων αιτιακών συνδέσεων μεταξύ δομικών στοιχείων περιορίστηκε ως τώρα στις σχέσεις διαδοχής. Όπως ήδη από το 9.3.3 έχουμε επισημάνει, είναι εξ ίσου σημαντικές και οι σχέσεις που προκύπτουν από την ταυτόχρονη υπέρθεση των δομικών στοιχείων στα πλαίσια 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.161-162). 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 8.3.2, σχήμα 8.6, σελ.124) 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 ιεραρχικού επιπέδου. Οι συνδέσεις αυτές λοιπόν συμβαίνουν σε ένα συγκεκριμένο ιεραρχικό επίπεδο, δηλαδή μπορεί να έχω 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 ιεραρχικού επιπέδου, μικρότερα δομικά στοιχεία από διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα, ανάλογα με την εσωτερική δόμηση της κάθε *ροής*. Εξάλλου, όπως αναφέραμε και στο 9.3.3, κάθε διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* οργανώνεται σε διαφορετικές χρονικές κλίμακες (Truax 1984: 44-45), με αποτέλεσμα, ίδιας (ιεραρχικά) έκτασης νοήματα, να χρειάζονται διαφορετικά ιεραρχικά επίπεδα ακρόασης. Επομένως, είναι πιθανόν να συναντήσουμε στην ίδια χρονική διάρκεια και σε ταυτόχρονη υπέρθεση ένα δομικό στοιχείο A_4 με ένα δομικό στοιχείο H_3.

Στο ηπ.47 (Jacki Apple, *Swan Lake*, 1989, 15΄11΄΄-17΄20΄΄) έχουμε δύο ταυτόχρονες *ηχητικές ροές* στο μέγεθος μιας περιόδου, 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 (η μουσική εντός εισαγωγικών) συγκροτούν ένα νέο δομικό στοιχείο, το οποίο θα συμβολίσουμε $(A \times M)_4$. 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: (α) το πλήθος των *ηχητικών ροών* που συνδυάζονται, (β) ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται αιτιακά οι *ηχητικές ροές* για να συγκροτήσουν την σύνθετη *ηχητική ροή* και (γ) 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 το πλήθος των υποκείμενων *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 διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* των υποκείμενων *ηχητικών ροών*. Ως εκ τούτου, ο συμβολισμός $(A \times M)_4$ σημαίνει αυτόματα ότι υπάρχουν δύο υποκείμενες *ηχητικές ροές*, δηλαδή γενικά η παράσταση $\Delta \times \Delta \times \Delta \ldots$ είναι δηλωτική και της ποιότητας και της ποσότητας των ταυτόχρονων διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*.

Όσον αφορά τον 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 *μπροστά και σε απόσταση* (out of the front) από την άλλη (Snyder 2000: 145).

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 επαναληπτική *ηχητική ροή* περιμένουμε να παραμείνει στο υπόβαθρο ενώ μια *ροή* μεγάλης δυναμικής συλλαμβάνει ευκολότερα την προσοχή μας 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 διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* (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 τον 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 ηπ.10 (*Idea of the North*), οι τρεις ταυτόχρονες *ροές ανθρώπινης φωνής* ($\text{Α}\times\text{Α}\times\text{Α}$), είναι δομημένες περίοδοι $\text{Α}_4(3,3,2)$, οι οποίες μεταβάλλουν την *πολλαπλότητά* τους πότε στο προσκήνιο και πότε 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 9.3.3 (βλ. σελ.163). Συνολικά όμως, τα μεταβλητά αυτά δομικά στοιχεία συγκροτούν ένα σύνθετο τμήμα $(\text{Α}\times\text{Α}\times\text{Α})_5$, στο οποίο δεν μπορούμε να σημειώσουμε τις παραπάνω μεταβολές.

Παρότι τα ραδιοφωνικά έργα ενδέχεται να παρουσιάσουν μια σειρά από συνθετότητες στα πλαίσια της παραμέτρου της *πολλαπλότητας*, θα διατηρήσουμε τα πράγματα σε όσο πιο απλό επίπεδο γίνεται για να είναι διαχειρίσιμα ως πληροφορία στα πλαίσια του συστήματος ανάλυσης. Για το σκοπό αυτό ορίζονται μόνο οι παρακάτω μορφές *πολλαπλότητας*, 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.

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)

Πίνακας 11.4 Τιμές της *πολλαπλότητας* (Ξ)

Στα πλαίσια της απλοποίησης, κατά την ανάλυση, άλλες συνθετότερες περιπτώσεις θα υπάγονται σε αυτές τις εννέα απλοποιημένες μορφές. Στο παραπάνω παράδειγμα (ηπ.10), ο τελικός συμβολισμός θα είναι επομένως $(A^7 \times A^7 \times A^7)_5(3,3,2)$.

Ενώ στο ηπ.10 είχαμε τρεις σημασιολογικές *ροές*, οι οποίες συνδέθηκαν αιτιακά βάσει του κοινού τους σημασιολογικού νοήματος, στο ηπ.47, που είδαμε παραπάνω, οι δύο υποκείμενες *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 $(A^9 \times M^1)_4(3,3,2)$.

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 $\Delta^9_E(x,y,z) \times \Delta^9_E(x,y,z) \times \Delta^9_E(x,y,z)$ (και ομοίως για όσες *ροές* χρειαστεί).

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 $\Delta \times \Delta \ldots$, δηλαδή τα σύνθετα δομικά στοιχεία θα αναπαρίστανται στην πλήρη τους μορφή ως $(\Delta^{\Xi} \times \Delta^{\Xi} \ldots)_E(x,y,z,\omega)$. Η παράμετρος της υφής (ω), με τιμές 1 ως 6 θα 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 crossfades.

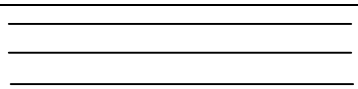
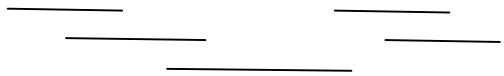
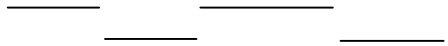
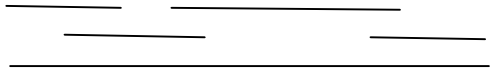
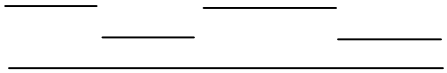
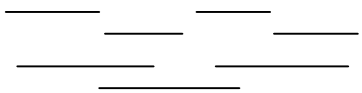
(3) Εναλλασσόμενη Υφή, όταν δύο ή περισσότερες *ηχητικές ροές* δεν συναντώνται πουθενά (ή ελάχιστα), ωστόσο σε μακροδομικό επίπεδο, δίνουν την εντύπωση ότι η μία παρεμβάλλεται στην άλλη.

(4) Διασταυρούμενη Υφή με «συνοδεία», όταν σε μια διασταυρούμενη υφή υπάρχουν επιπρόσθετα μία ή περισσότερες συνεχείς *ηχητικές ροές* (μια συνεχής *ροή* ή μια συνεχής υφή) καθ' όλη τη διάρκεια των «διασταυρώσεων». Συνήθως αυτή η συνεχής *ροή* (ή υφή) έχει το ρόλο της συνοδείας και βρίσκεται στο υπόβαθρο, ωστόσο δεν αποκλείεται και η αντίθετη τοποθέτησή της στο πεδίο της *πολλαπλότητας*.

(5) Εναλλασσόμενη Υφή με «συνοδεία», όταν σε μια εναλλασσόμενη υφή υπάρχουν επιπρόσθετα μία ή περισσότερες συνεχείς *ηχητικές ροές* (μια συνεχής *ροή* ή μια συνεχής υφή) καθ' όλη τη διάρκεια των «εναλλαγών». Και εδώ, συνήθως αυτή η συνεχής *ροή* (ή υφή) έχει το ρόλο της συνοδείας και βρίσκεται στο υπόβαθρο, όμως δεν αποκλείεται και η αντίθετη τοποθέτησή της στο πεδίο της *πολλαπλότητας*.

(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 παρακάτω πίνακα:

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).		

Πίνακας 11.5 Τύποι Υφής και η αντιστοιχία τους με την τιμή της παραμέτρου ω.

Επιστρέφοντας στο ηπ.47, και προσθέτοντας την παράμετρο ω σε μια αναπαράσταση του τύπου $(\Delta^{\Xi}\times\Delta^{\Xi}\ldots)_{E}(x,y,z,\omega)$, 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. Στην ίδια κατηγορία, δηλαδή με $\omega = 1$, αναφέρουμε εδώ επίσης το ηπ.11 (*Degenerates in Dreamland*), στο οποίο οι επί μέρους *ηχητικές ροές* παρουσιάζουν έκδηλες *μη*

γραμμικότητες, εκτός από τα ρυθμικά βήματα της ηχητικής ροής που ανήκει στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*. Έχουμε δηλαδή τις εξής *ηχητικές ροές*: A_4(-1,2,4), M_4(-1,2,4) 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 *ειδική ηχητική επένδυση*, 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 *ειδική ηχητική επένδυση* βρίσκεται στο προσκήνιο. Αν όμως εστιάσουμε μόνο στο επίπεδο σημασιοδοτικότητας, τότε και οι τρεις διαστάσεις βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο *πολλαπλότητας*. Η ρυθμική κανονικότητα της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 *περίκλεισής* της, με αποτέλεσμα να μπορούμε να τις προσδώσουμε την τιμή z = 2. Ανακεφαλαιώνοντας, η σύνθετη *ηχητική ροή* του ηπ.11 θα έχει την ταυτότητα $(A^9 \times M^9 \times H^1)_4$(2,2,2,1).

Το ηπ.46 (*Voices in the Dark*) είναι μια ενδεικτική περίπτωση του τύπου $\omega = 4$, καθώς σε αυτό συνυπάρχουν 3 *ροές*: μία «συνοδευτική» και σχετικά επαναληπτική M(2,2,2) και δύο άλλες της μορφής A(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*· η επικράτηση αυτή οφείλεται επίσης και στο γεγονός της συμπαραδηλωτικής σχέσης που δημιουργείται μεταξύ αυτής και του σημασιολογικού νοήματος. 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 $(A^9 \times A^9 \times M^1)$(3,3,3,4). Εναλλακτικά, και επειδή η *ανθρώπινη φωνή* επιτελείται με ιδιαίτερο τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι η *μουσική*

διάσταση και η *ανθρώπινη φωνή* συναντιούνται κάπου στη μέση, επομένως η σύνδεσή τους δεν είναι ούτε απόλυτα σημασιολογική, ούτε απόλυτα μουσικογενής, αλλά έχει στοιχεία και από τα δύο επίπεδα. Αυτό θα μπορούσε να σημειωθεί ή με την τιμή y = 2.5 για το επίπεδο σημασιοδοτικότητας ή με την επιλογή y = 3 για το επίπεδο σημασιοδοτικότητας (σημασιολογική) και x = 2 για το συντακτικό (μουσικό).

Οι παραπάνω ενδεικτικές αναλύσεις μας δείχνουν τα ανυπέρβλητα εμπόδια που προκύπτουν όταν πρέπει να επιλέξουμε τις τιμές που θα δώσουμε σε ένα σύνθετο δομικό στοιχείο, και τα θέματα προτεραιότητας που προκύπτουν όσον αφορά την 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.

Τέλος, προκύπτει ένα θεμελιώδες ερώτημα όσον αφορά το όριο αυτής της διαδικασίας οριζόντιας και κάθετης συγχώνευσης δομικών στοιχείων σε ευρύτερα σύνολα βάσει αιτιακών σχέσεων· μπορεί δηλαδή να φθάσει μέχρι το E_E (επίπεδο έργου); Με άλλα λόγια, είναι εφικτό να προκύψει μια τελική «ταυτότητα» αφηγηματικής οργάνωσης του έργου παραμετροποιημένη σύμφωνα με την ως τώρα μέθοδο; Η μεθοδολογία που θα αναπτυχθεί στο Κεφάλαιο 12 και ο σκοπός της ανάλυσης στο Τμήμα 3Α του 3ου Μέρους θα είναι να φτάσει όσο γίνεται πιο κοντά μέχρι εκεί, για να ταξινομηθούν τα έργα, αλλά και για τους καλλιτεχνικούς λόγους που αφορούν το Τμήμα 3Β.

11.3 Σχέσεις Ακροατή και Έργου (Πλαίσιο Αναφοράς)

Ανακεφαλαιώνοντας όσα είδαμε στο υποκεφάλαιο 11.2, μπορούμε να πούμε ότι οι παράμετροι της *γραμμικότητας*, της *πολλαπλότητας* και της υφής αφορούν το «περιβάλλον» ενός δομικού στοιχείου, το οποίο δημιουργείται από την αφηγηματική οργάνωση του έργου και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις νοηματοδοτήσεις του. Η αφηγηματική οργάνωση δηλαδή ενισχύει κάποιες δυνατότητες για νοηματοδότηση του

δομικού στοιχείου, στα πλαίσια των αιτιακών σχέσεων που δημιουργούνται (είτε υπάρχουν είτε όχι) έναντι άλλων. Αυτό γίνεται συχνά όπως είδαμε μέσω συμπαραδηλωτικών μηχανισμών, που εμπλέκουν και τον υποκειμενικό παράγοντα. Επομένως, οι *νοηματοδοτικές* αυτές *δυνατότητες* (affordances) εν τέλει καθορίζονται από τον ίδιο τον ακροατή, στα πλαίσια της κατανόησης του δομικού στοιχείου και της πλαισίωσής του στο περιβάλλον του έργου, αλλά και στο προσωπικό του περιβάλλον, που είναι και αυτό που τις ενισχύει. Για αυτά τα ζητήματα θα μιλήσουμε σε αυτή την ενότητα.

11.3.1 *Νοηματοδοτικές Δυνατότητες* και *Ικανότητα Κατανόησης*

Συζητώντας για τη σχέση του ακροατή με το έργο, ξεφεύγουμε πλέον από την αντικειμενική πλευρά της ανάλυσης, κατά την οποία οι ταυτοποιήσεις των νοηματοδοτήσεων έγιναν ακολουθώντας κατά το δυνατόν κάποιους κανόνες που βασίστηκαν στα ραδιοφωνικά πρότυπα ακρόασης. Περνάμε στους υποκειμενικούς παράγοντες εκείνους της ακρόασης, που είτε εξαρτώνται από τον ακροατή, είτε από τις συνθήκες ακρόασης, συμβάλλουν στη νοηματοδότηση του έργου κατά την έννοια του πλαισίου συνθηκών (context).

Για να καταλάβουμε πώς λειτουργεί αυτό το υποκειμενικό πεδίο, θα αξιοποιήσουμε την έννοια των *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων* (affordances), την οποία εισήγαγε ο James J. Gibson το 1966, στο βιβλίο του *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Ο Windsor, ένας από αυτούς που υιοθέτησαν την εν λόγω θεωρία και την εφάρμοσαν στην ηλεκτροακουστική μουσική επισημαίνει τα κυριότερα σημεία του μοντέλου αυτού:

> Ο πυρήνας της συνεισφοράς του Gibson στην ψυχολογία βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο η αντίληψη θεωρείται ως το αποτέλεσμα μιας δυναμικής σχέσης μεταξύ του οργανισμού και του περιβάλλοντος. Οι οργανισμοί και τα είδη εξελίσσονται, τόσο φυλογενετικά όσο και οντογενετικά, για να γίνουν ευαίσθητα στην πληροφορία που θα αυξήσει τις πιθανότητές τους για επιβίωση. Επιπλέον, η δυναμική σχέση μεταξύ ενός οργανισμού που αντιλαμβάνεται και δρα και του περιβάλλοντός του φαίνεται να παρέχει τις βάσεις για την άμεση αντίληψη του νοήματος. Ο όρος του Gibson για αυτό το είδος νοήματος είναι «*νοηματοδοτική δυνατότητα*» (affordance). Τα αντικείμενα και τα γεγονότα σχετίζονται με έναν

> οργανισμό που ασκεί αντίληψη μέσω δομημένης πληροφορίας, και «*διαθέτουν νοηματοδοτικές δυνατότητες*» (afford), συγκεκριμένες πιθανότητες για δράση σχετική με τον οργανισμό. Για παράδειγμα, ένα φλιτζάνι *διαθέτει νοηματοδοτική δυνατότητα* για πόση, το έδαφος για περπάτημα. (Windsor 2000: 11)

Όσον αφορά στην ηλεκτροακουστική μουσική, η οποία δεν έχει ένα κοινώς εδραιωμένο συντακτικό, όπως αυτό των παραδοσιακότερων μουσικών μορφών ή της ομιλίας, ο Windsor επισημαίνει ότι «το ακουσματικό κομμάτι *διαθέτει νοηματοδοτική δυνατότητα* (affords) για «ερμηνεία», επειδή οι *νοηματοδοτικές δυνατότητές* του πρέπει να κατασκευαστούν, σε μεγάλη έκταση, από την ερμηνευτική δραστηριότητα του ακροατή» (Windsor 2000: 22). Το αποτέλεσμα είναι να υπάρχουν πολλές δυνητικές ερμηνείες, δηλαδή οι νοηματοδοτήσεις του έργου εξαρτώνται από τον ακροατή και το κοινωνικό του περιβάλλον (ibid.: 21):

> Το κομμάτι μπορεί να *διαθέτει νοηματοδοτική δυνατότητα* για έναν άπειρο αριθμό από ερμηνείες. Εντούτοις, το κομμάτι μοιάζει να απαιτεί μια *προσπάθεια* να βρεθεί μια δομή *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων*. Ο ακροατής αντιλαμβάνεται ότι κάποιοι από τους ήχους προσδιορίζουν γεγονότα ή την χειραγώγηση ή υπέρθεση των ήχων που *θα έπρεπε* να προσδιορίζουν γεγονότα, αλλά αποτυγχάνουν να προσδιορίσουν. Η αισθητική φύση του ακουσματικού κομματιού βρίσκεται στη θέση μεταξύ των απαιτήσεων της καθημερινής αντίληψης και της αντίφασής της με τον προσδιορισμό που παρέχει για μια δομημένη και σχετικά ξεκάθαρη σχέση με τον κόσμο. (Windsor 2000: 23)

Εμμέσως πλην σαφώς έχουμε ήδη κάνει χρήση της λογικής των *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων* όταν ορίσαμε τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, μοιράζοντας το ραδιοφωνικό σήμα σε τρεις διαστάσεις σύμφωνα με το αφηγηματικό νόημα που προδιαθέτουν σε έναν ακροατή, στα πλαίσια της ραδιοφωνικής ακρόασης. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με το τι αφηγηματικό νόημα είναι αναμενόμενο να δώσει ένας ραδιοφωνικός ακροατής σε κάθε διάσταση, για να έχει συνολικά νόημα η ακρόασή του, σε συμφωνία πάντα με τα συμβατικά πρότυπα, δηλαδή το κοινωνικό-πολιτισμικό περιβάλλον.

Όπως, βέβαια και με την ακουσματική μουσική, έτσι και το ραδιοφωνικό έργο γνωρίζουμε ήδη ότι, μη στηριζόμενο σε ένα κοινώς εδραιωμένο συντακτικό, επιδέχεται

πολλών ερμηνειών. Με άλλα λόγια, το ραδιοφωνικό έργο, λόγω της πολυπλοκότητάς του, λόγω του προτύπου ραδιοφωνικής ακρόασης που βασίζεται σε διαφορετικές αφηγηματικές οργανώσεις, αλλά και λόγω της ενδεχόμενης περιορισμένης *ικανότητας κατανόησης* του ακροατή όσον αφορά την ηχητική τέχνη ευρύτερα, έχει πολλές *νοηματοδοτικές δυνατότητες* (affordances). Οι *δυνατότητες* αυτές μπορούν να ανιχνευθούν είτε σε κάποια επί μέρους δομικά στοιχεία είτε στις σχέσεις τους, είτε σε κάποιες διαστάσεις, και γενικά στον τρόπο ταυτοποίησης των διαφόρων παραμέτρων και συμπαραδηλώσεων.

Ακόμη και η ελάχιστη βάση πάνω στην οποία τίθεται η ακουσματική μουσική, δηλαδή αυτή ενός «εικονικού περιβάλλοντος» του μουσικού έργου (βλ. Windsor 2000: 23), τίθεται εν αμφιβόλω όταν ερχόμαστε στη ραδιοφωνική τέχνη, διότι αυτή δεν επιτελείται σε μια αίθουσα συναυλιών, δηλαδή σε ένα ειδικά δομημένο πλαίσιο, αλλά στο ραδιόφωνο, το οποίο είναι ένα πλαίσιο με διαφορετικές λειτουργίες. Η νοηματοδότηση του ραδιοφωνικού έργου περνάει πρώτα από την κατανόηση από μέρους του ραδιοφωνικού ακροατή ότι αυτό που ακούει είναι τέχνη και όχι ένα συμβατικό ραδιοφωνικό πρόγραμμα, και για να γίνει αυτό απαιτείται και η κατάλληλη πλαισίωση του έργου, αλλά και η *ικανότητα κατανόησης* του ακροατή, δηλαδή η γνώση της ύπαρξης των πειραματικών μορφών ραδιοφώνου.

Γενικά, η αορατότητα του μέσου, και η αμφισημία που προκύπτει από τα συμβατικά πρότυπα ραδιοφωνικής ακρόασης, είναι κάτι το οποίο λαμβάνουν υπόψη οι συνθέτες για να οργανώσουν αφηγηματικά το έργο τους. Επομένως, οι *νοηματοδοτικές δυνατότητες* που πηγάζουν από αυτά τα πρότυπα δεν είναι ακριβώς εμπόδιο, αλλά η βασική συνθήκη πάνω στην οποία στηρίζεται η ίδια η ραδιοφωνική τέχνη ως είδος. Για παράδειγμα, στο *War of the Worlds*, οι *νοηματοδοτικές δυνατότητες* είναι διαφορετικές όταν γνωρίζουμε ότι πρόκειται για μυθοπλασία, και διαφορετικές όταν το αγνοούμε. Οι κραυγές στην εισαγωγή του *Pressures of the Unspeakable* του Gregory Whitehead, επίσης, δημιουργούν λόγω των υπερθέσεων συνειρμούς που παραπέμπουν σε κάτι τρομακτικό ή βίαιο (ή τρομακτικά βίαιο). Για κάποιον που γνωρίζει τι πρόκειται να μεταδοθεί εκείνη την ώρα, και έχει κάνει ξανά ακρόαση ραδιοφωνικής τέχνης, μπορεί η ίδια ακολουθία να έχει άλλες *νοηματοδοτικές δυνατότητες*, που θα επικεντρώνονται σε μια πιο εννοιολογική ανάλυση.

Ανακεφαλαιώνοντας τα παραπάνω, και ειδικότερα σε σχέση με το σύστημα ανάλυσης, μπορούμε να πούμε ότι τα δομικά στοιχεία ενός έργου, και οι συσσωματώσεις τους σε συνθετότερα δομικά στοιχεία μέχρι του επιπέδου του έργου, βάσει μιας αφηγηματικής οργάνωσης, αποκτούν συγκεκριμένες νοηματοδοτήσεις, οι οποίες εξαρτώνται από τις *νοηματοδοτικές δυνατότητές* τους. Οι *δυνατότητες* αυτές είναι τελικά συνάρτηση του **έργου**, του **ακροατή** και του **περιβάλλοντός** του, με την έννοια ότι και οι τρεις παράγοντες είναι εξ ίσου σημαντικοί για τη *νοηματική δυνατότητα*. Εξετάζοντας, λοιπόν, προσεκτικότερα τους τρεις παράγοντες αυτής της σχέσης αναφορικά με τη ραδιοφωνική τέχνη, θα κάνουμε τώρα κάποιες ειδικότερες παρατηρήσεις που θα εξειδικεύσουν αυτές τις έννοιες και θα δείξουν ταυτόχρονα πόσο αλληλένδετες είναι.

Το περιβάλλον του ακροατή σημαίνει το πολιτισμικό, κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει, και το οποίο κατ' επέκταση επηρεάζει τον τρόπο που νοηματοδοτεί τα ακουστικά ερεθίσματα. Αυτό έχει να κάνει με γενικότερες αντιλήψεις που θα επηρεάσουν τις ιδεολογικές/ηθικές συμπαραδηλώσεις, αλλά και με τις πολιτισμικές γνώσεις εκείνες που επηρεάζουν διάφορες *ικανότητες κατανόησης* του ακροατή. Η στενότερη έννοια του ακουστικού περιβάλλοντος, που έχει σημασία στη ραδιοφωνική τέχνη, δηλαδή το περιβάλλον ακρόασης κατά την πρόσληψη (την ακρόαση), καθορίζει εν πολλοίς και την κατανόηση λεπτομερειών ή συνδέσεων σημαντικών για τη νοηματοδότηση του έργου.

Επίσης, ως περιβάλλον πρέπει να συνυπολογισθεί εδώ και η διαδικασία της μετάδοσης και της (ραδιοφωνικής) λήψης από τεχνικής άποψης, η οποία επηρεάζει την ποιότητα μετάδοσης, την ποιότητα λήψης, δηλαδή εν τέλει την ποιότητα του ηχητικού σήματος που «φθάνει» στον ακροατή και εξαρτάται π.χ. από τη ραδιοφωνική συσκευή, το χώρο ακρόασης, τον περιβάλλοντα χώρο και διάφορους άλλους, γενικά αστάθμητους παράγοντες.

Μεγάλης σημασίας είναι επίσης η πλαισίωση ενός έργου που έχει να κάνει με την τοποθέτησή του σε μια ροή προγράμματος, δηλαδή σχετικά με το τι προηγείται και τι έπεται, αλλά και με το είδος του σταθμού στο όποιο επιτελείται γενικότερα (αν είναι ένας εξειδικευμένος σταθμός ή όχι). Με αφετηρία τα λεγόμενα του Barthes για το φωτογραφικό μήνυμα, αν επιχειρήσουμε να κάνουμε μια αναλογία για τη ραδιοφωνική τέχνη, μπορούμε να πούμε ότι ένα ραδιοφωνικό έργο μπορεί να αλλάξει σημασία

αναλόγως με το ραδιοφωνικό σταθμό στον οποίο θα μεταδοθεί, και στις εκπομπές από τις οποίες θα πλαισιωθεί. Ακόμα και το ηχητικό σήμα του σταθμού το οποίο θα επιλεγεί πριν από το ραδιοφωνικό έργο είναι παράγοντας που παίζει ρόλο στην «ανάγνωση του καθαυτό μηνύματος» (Barthes 1988: 25). Επιπλέον, στο ζήτημα της πλαισίωσης εντάσσεται το ζήτημα της γενικότερης επικοινωνιακής αρχιτεκτονικής ενός έργου, δηλαδή αν είναι ένα έργο με μια σταθερή χρονική διάταξη ή αν είναι της μορφής της ραδιοφωνικής εγκατάστασης. Όλα αυτά τα ζητήματα, αφορούν το πλαίσιο αναφοράς του έργου, ως μικρο-περιβάλλοντα στα πλαίσια των οποίων το έργο αποκτά συγκεκριμένες *νοηματοδοτικές δυνατότητες* για τον ακροατή. Ειδικότερα για αυτά τα ζητήματα θα μιλήσουμε στο κεφάλαιο 19.

Το ίδιο το πλαίσιο της ραδιοφωνικής ακρόασης, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό και τη σχέση του ακροατή με το έργο με την έννοια ότι ο ακροατής έρχεται σε επαφή με το έργο μέσα από το συμβατικό πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης, εκτός εάν έχει ο ίδιος ψάξει για το έργο, είτε μέσω του προγράμματος του σταθμού, είτε μέσω μιας «κατ' απαίτηση ραδιοφωνικής ροής» (on demand radio streaming) στο διαδίκτυο. Το συμβατικό πρότυπο, σύμφωνα με τον Crisell, συνοψίζεται στα εξής:

> Το ραδιόφωνο είναι σχεδόν πάντα ένα δευτερεύον μέσο: κάνουμε ακρόαση καθώς κάνουμε κάτι άλλο, πολύ συχνά σε χρονικά διαστήματα που δεν αντιστοιχούν με τα διαστήματα των εκπομπών. Επιπλέον, μπορεί να διαφοροποιούμε την ποσότητα της προσοχής που δίνουμε στο ραδιόφωνο ακόμη και όταν είναι ανοικτό. Μπορεί να είμαστε εντελώς απορροφημένοι από αυτό που ακούμε, ή να συνειδητοποιούμε μετά βίας ότι ακούμε κάτι. (Crisell 1994: 223)

Αυτές οι συνθήκες αποσπασματικής ακρόασης του έργου καθορίζουν, όπως αντιλαμβανόμαστε, τις *νοηματοδοτικές δυνατότητες*, οι οποίες θα είναι πολύ διαφορετικές για κάποιον που θα ακούσει ολόκληρο το έργο σε σχέση με αυτόν που θα ξεκινήσει την ακρόαση από τη μέση. Εδώ, σε σχέση με το *War of the Worlds* γίνεται και πάλι καλύτερα κατανοητή η διαφορά του ακροατή που παρακολούθησε το έργο από την αρχή (δηλαδή την αρχική εκφώνηση που εξηγούσε ότι ήταν ένα θεατρικό έργο) σε σχέση με τον ακροατή που άνοιξε το ραδιόφωνο πιο μετά, κατά τη διάρκεια των «ρεπορτάζ» που αναφέρονταν στην εισβολή των Αρειανών, πράγμα που αποτυπώνεται στη φυσιολογική

αντίδραση του πανικού σε ένα κοινό (ερμήνευμα-interpretant) που ερμήνευσε ένα απόσπασμα λογοτεχνικού έργου (αντικείμενο-object) σαν δελτίο ειδήσεων (αντιπροσωπεύον-representamen).

Τέλος, όπως προαναφέραμε, ένας βασικός παράγοντας που ξεκινά από τον ακροατή, αλλά σχετίζεται και με το πολιτισμικό-κοινωνικό του περιβάλλον, είναι η *ικανότητα κατανόησης* που διαθέτει (competence). Η *ικανότητα κατανόησης*, μπορεί να αφορά το σημασιολογικό συντακτικό της γλώσσας που χρησιμοποιείται, μπορεί να αφορά το μουσικό συντακτικό, αλλά μπορεί να αφορά και το αναφορικό συντακτικό. Για παράδειγμα, η χρήση ηχογραφημένων ήχων από ηχητικά περιβάλλοντα, τα οποία είναι εκτός των βιωμάτων ενός ακροατή, μπορεί να βρίσκονται εκτός της *ικανότητας κατανόησης* που διαθέτει, όσον αφορά το αναφορικό συντακτικό. Κάποιοι ήχοι, δηλαδή να μην μπορούν να αναγνωριστούν σε όλη τους την αναφορικότητα, παρά μόνο σε μερικά γενικά τους χαρακτηριστικά. Το γεγονός αυτό περιορίζει σημαντικά την τάση για δημιουργία συμπαραδηλώσεων μέσω αυτών των ήχων. Εκτός από τις επί μέρους *ικανότητες κατανόησης*, σημασία έχει και η γενικότερη *ικανότητα κατανόησης* γύρω από την ηχητική τέχνη και τη ραδιοφωνική τέχνη ειδικότερα. Μπορούμε κατ' αναλογία με τους έμπειρους μουσικά ακροατές (Snyder 2000: 103), να ορίσουμε εδώ και μια ομάδα έμπειρων ακροατών σχετικά με τη ραδιοφωνική τέχνη. Η εμπειρία είναι στην ουσία «νοητικά σχήματα» (schemas), τα οποία έχουν διαμορφωθεί στη μακροπρόθεσμη μνήμη. Επομένως «κάθε ακροατής ακούει τη μουσική μέσα από διαφορετικό ρεπερτόριο «νοητικών σχημάτων» (schemas), εννοιών και εμπειριών. Οι διαφορές μεταξύ των […] εμπειριών των ακροατών είναι στο *τι έρχεται στο προσκήνιο*» (ibid.: 103-104). Δηλαδή οι αντιλήψεις είναι επιλεκτικές ανάλογα με τα «νοητικά σχήματα» που έχουμε διαμορφώσει, ειδικά μάλιστα για τους έμπειρους ακροατές. Οι πιο άπειροι τείνουν περισσότερο σε μια *επαγωγική* ακρόαση: εστιάζουν σε νέα στοιχεία στη μουσική, όπως ασυνήθιστα δυνατές στιγμές, μεγάλες αλλαγές στο ηχόχρωμα κλπ. Όσο πιο πολλές ακουστικές εμπειρίες έχουμε τόσο πιο πολλά «νοητικά σχήματα» υπάρχουν στη μακροπρόθεσμη μνήμη για να αντλήσει από αυτά και να διαμορφώσει την εμπειρία μας ως ακροατών (ibid.).

11.3.2 Πλέγμα Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου

Όλα αυτά διαμορφώνουν ένα πλέγμα από αστάθμητους παράγοντες, τους οποίους δεν μπορούμε παρά μόνο να υποθέσουμε και μόνο ένα στατιστικό δείγμα ακροατών θα μπορούσε ενδεχομένως να μας δώσει χρήσιμα ερευνητικά αποτελέσματα. Ένα τέτοιο πλέγμα υποθετικών ακροατών μπορεί να βασίζεται σε μια ποικιλία *ικανοτήτων κατανόησης*, οι οποίες προκύπτουν από την τριμερή σχέση έργου, ακροατή και περιβάλλοντος που περιγράψαμε παραπάνω. Για παράδειγμα, για το *Schallspielstudie 2* μπορούμε να φτιάξουμε το παρακάτω πλέγμα, που βασίζεται σε δύο ειδών *ικανότητες κατανόησης*: μία γλωσσική-σημασιολογική, που έχει να κάνει με την επάρκεια στους γλωσσικούς κώδικες που χρησιμοποιούνται και μία ηχητικο-ποιητική, που έχει να κάνει με την επάρκεια στους κώδικες τους σχετικούς με το είδος καλλιτεχνικών ειδών. Μια τρίτη *ικανότητα κατανόησης*, που συνδυάζει τις δύο παραπάνω, έχει να κάνει με την επάρκεια στην αναγνώριση/κατανόηση του ιδιαίτερου κώδικα του έργου, που είναι η προέλευση του υλικού του, δηλαδή το ποίημα του Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1897). Σύμφωνα με τα παραπάνω προκύπτει ο παρακάτω ενδεικτικός πίνακας *ικανοτήτων κατανόησης*:

Γλωσσική Επάρκεια	**Ηχητικο-Ποιητική Επάρκεια**	**Επάρκεια Ειδικού Κώδικα Έργου**
1: Καμία Γλώσσα	I: Κανένα Είδος	Α: Καμία
2: Γαλλική Γλώσσα	II: Ηχητική Ποίηση	Β: Un Coup de Dés
3: Γερμανική Γλώσσα	III: musique concrète	Γ: Mallarmé
4: 2+3	IV: neues Hörspiel	Δ: Β+Γ
	V: II+III	
	VI: II+IV	
	VII: III+IV	
	VIII: II+III+IV	

Πίνακας 11.6 Ενδεικτικός Πίνακας *Ικανοτήτων Κατανόησης* για το *Schallspielstudie 2*.

Από τον παραπάνω πίνακα, κατασκευάζουμε ένα πλέγμα στο οποίο τοποθετούμε δυνητικούς ακροατές σύμφωνα με την *ικανότητα κατανόησης* που διαθέτουν. Το πλέγμα

αυτό προκύπτει από το συνδυασμό των *ικανοτήτων κατανόησης* που μας έδωσε ο προηγούμενος πίνακας ως εξής:

	1	**2**	**3**	**4**
I	1ΙΑ	2ΙΑ	3ΙΑ	4ΙΑ
	1ΙΒ	2ΙΒ	3ΙΒ	4ΙΒ
	1ΙΓ	2ΙΓ	3ΙΓ	4ΙΓ
	1ΙΔ	2ΙΔ	3ΙΔ	4ΙΔ
II	1ΙΙΑ	2ΙΙΑ	3ΙΙΑ	4ΙΙΑ
	1ΙΙΒ	2ΙΙΒ	3ΙΙΒ	4ΙΙΒ
	1ΙΙΓ	2ΙΙΓ	3ΙΙΓ	4ΙΙΓ
	1ΙΙΔ	2ΙΙΔ	3ΙΙΔ	4ΙΙΔ
III	1ΙΙΙΑ	2ΙΙΙΑ	3ΙΙΙΑ	4ΙΙΙΑ
	1ΙΙΙΒ	2ΙΙΙΒ	3ΙΙΙΒ	4ΙΙΙΒ
	1ΙΙΙΓ	2ΙΙΙΓ	3ΙΙΙΓ	4ΙΙΙΓ
	1ΙΙΙΔ	2ΙΙΙΔ	3ΙΙΙΔ	4ΙΙΙΔ
IV	1ΙVΑ	2ΙVΑ	3ΙVΑ	4ΙVΑ
	1ΙVΒ	2ΙVΒ	3ΙVΒ	4ΙVΒ
	1ΙVΓ	2ΙVΓ	3ΙVΓ	4ΙVΓ
	1ΙVΔ	2ΙVΔ	3ΙVΔ	4ΙVΔ
V	1VΑ	2VΑ	3VΑ	4VΑ
	1VΒ	2VΒ	3VΒ	4VΒ
	1VΓ	2VΓ	3VΓ	4VΓ
	1VΔ	2VΔ	3VΔ	4VΔ
VI	1VΙΑ	2VΙΑ	3VΙΑ	4VΙΑ
	1VΙΒ	2VΙΒ	3VΙΒ	4VΙΒ
	1VΙΓ	2VΙΓ	3VΙΓ	4VΙΓ
	1VΙΔ	2VΙΔ	3VΙΔ	4VΙΔ
VII	1VΙΙΑ	2VΙΙΑ	3VΙΙΑ	4VΙΙΑ
	1VΙΙΒ	2VΙΙΒ	3VΙΙΒ	4VΙΙΒ
	1VΙΙΓ	2VΙΙΓ	3VΙΙΓ	4VΙΙΓ
	1VΙΙΔ	2VΙΙΔ	3VΙΙΔ	4VΙΙΔ
VIII	1VΙΙΙΑ	2VΙΙΙΑ	3VΙΙΙΑ	4VΙΙΙΑ
	1VΙΙΙΒ	2VΙΙΙΒ	3VΙΙΙΒ	4VΙΙΙΒ
	1VΙΙΙΓ	2VΙΙΙΓ	3VΙΙΙΓ	4VΙΙΙΓ
	1VΙΙΙΔ	2VΙΙΙΔ	3VΙΙΙΔ	4VΙΙΙΔ

Πίνακας 11.7 Πλέγμα Δυνητικών Ακροατών για το *Schallspielstudie 2*.

Βασισμένοι σε αυτό το πλέγμα, και για κάθε δυνητικό ακροατή, θα έχουμε και από μια διαφορετική σειρά *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων* των δομικών στοιχείων του έργου, και τελικά διαφορετικών δυνητικών νοηματοδοτήσεων, δηλαδή διαφορετικών τιμών για τις παραμέτρους που καθορίσαμε στο σύστημα ανάλυσης. Για παράδειγμα, οι ακροατές της στήλης 4, που έχουν επάρκεια και στις δύο γλώσσες που χρησιμοποιούνται στο έργο, θα τείνουν, παρά την έλλειψη *γραμμικής κίνησης*, να τοποθετούν τα δομικά στοιχεία στο σημασιολογικό επίπεδο (y = 3), έστω και αν το συντακτικό δεν προχωράει στο σχηματισμό γραμμικών περιόδων. Αντιθέτως, οι ακροατές της στήλης 1, που δεν έχουν γλωσσική επάρκεια σε καμιά από τις δύο γλώσσες, είναι πιθανότερο να τοποθετήσουν το έργο στο μουσικογενές ή το αναφορικό επίπεδο (y = 2 ή y = 1). Επίσης, οι ακροατές που ανήκουν στις κατηγορίες III, IV, VII και VIII, δηλαδή έχουν επάρκεια στους χειρισμούς που συναντάμε στην ηλεκτροακουστική μουσική και το neues Hörspiel, ενδέχεται να συσχετίσουν καλύτερα μεταξύ τους τα δομικά στοιχεία, με τρόπο μη σημασιολογικό, και να φανταστούν κάποιου είδους *συνέχεια* ή *γραμμική κίνηση* μεταξύ των δομικών στοιχείων στη βάση της εναλλαγής πυκνότητας ή υφής ή επεξεργασμένης / μη επεξεργασμένης φωνής. Η γλωσσική επάρκεια παίζει ρόλο επίσης και στην *πολλαπλότητα* κάποιας *ροής*, ανάλογα με το πόσο κατανοητή είναι, ενώ τέλος, μόνο η γνώση του ποιήματος-πηγής (ακροατές του τύπου Β και Δ) μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση της λογικής πίσω από την αποσπασματικότητα και φαινομενική τυχαιότητα του έργου, δηλαδή βοηθά στην παραγωγή συγκεκριμένων συμπαραδηλώσεων που είναι πιο κοντά στην επικοινωνία με τον συνθέτη.

Ωστόσο, η εφαρμογή μιας τόσο πολύπλοκης διαδικασίας δεν έχει ιδιαίτερη χρησιμότητα για την ανάλυση και ταξινόμηση (Τμήμα 3Α), ούτε για τη συγκρότηση του ραδιοφωνικού προγράμματος (Τμήμα 3Β), διότι δεν καταλήγει σε μια οριστική «ταυτότητα» (νοηματοδότηση) για το ραδιοφωνικό έργο. Ως εκ τούτου, θα επιλέξουμε για την ανάλυσή μας δύο τύπους ακροατή: (α) τον τύπο ακροατή που βρίσκεται πιο κοντά στο πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης της ιστορικής συγκυρίας ενός δεδομένου ραδιοφωνικού έργου και (β) τον τύπο ακροατή που βρίσκεται πιο κοντά στο σημερινό πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης. Όσον αφορά την *ικανότητα κατανόησης*, δεδομένης της τελικής εφαρμογής για καλλιτεχνικούς σκοπούς από έναν εξειδικευμένο ραδιοφωνικό σταθμό, θα επιλέξουμε τον ακροατή που έχει μια στοιχειώδη ενημέρωση

ή/και γνώση γύρω από τη σύγχρονη μουσική και είναι ανοικτός για κατανόηση, δηλαδή έχει την προσοχή του στραμμένη στο ραδιοφωνικό έργο.

Κεφάλαιο 12
Μεθοδολογία Εφαρμογής του Συστήματος Ανάλυσης

12.1 Εισαγωγικά

Οι ταυτοποιήσεις των νοηματοδοτήσεων και των νοηματοδοτικών σχέσεων, τις οποίες εξετάσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια (9, 10 και 11) 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 του μέρους αυτού 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, δηλαδή οι αναλύσεις των έργων στο επόμενο μέρος, και ειδικότερα στα κεφάλαια 13 έως 17 και 20.

12.2 Περιγραφή των Σταδίων της Μεθοδολογίας

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, το ζήτημα των *νοηματοδοτικών δυνατοτήτων* ενός έργου δεν θα εξεταστεί στα πλαίσια της μεθοδολογίας, καθώς εξάλλου και οι ίδιοι οι δημιουργοί των ραδιοφωνικών έργων, γνωρίζοντας τη μεγάλη ποικιλία συνδυασμών που προκύπτουν από αυτές τις *δυνατότητες*, συνήθως δεν σχεδιάζουν τα έργα τους με τρόπο νοηματοδοτικά καθοριστικό, αλλά επιτρέπουν τις διάφορες αμφισημίες ή πολυσημίες, όπου και αν οφείλονται αυτές. Η ανάλυσή μας θα γίνει όσο πιο πλησιέστερα γίνεται στα πρότυπα του ραδιοφωνικού ακροατή (Bernaerts 2016), δεν μπορούν ωστόσο να αποφευχθούν κάποιες υποκειμενικές εκτιμήσεις. Αυτές επιτρέπονται στα δεδομένα όρια της παρούσας ερευνητικής εργασίας, διότι (α) επιχειρούμε μια εφαρμογή του συστήματος χωρίς την εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων για τη ραδιοφωνική τέχνη, (β) όσον αφορά το Τμήμα 3Β που βασίζεται σε πολλές αναλύσεις, δεν απαιτείται αντικειμενικότητα, διότι η ροή ενός ραδιοφωνικού προγράμματος μπορεί εύκολα να

θεωρηθεί ένα είδος ραδιοφωνικού έργου που ενέχει αφηγηματική οργάνωση το ίδιο (το πρόγραμμα), και επομένως στα πλαίσια της δημιουργίας-σύνθεσης του προγράμματος αυτού υπάρχει το περιθώριο να χρησιμοποιηθούν οι υποκειμενικές προσεγγίσεις και (γ) οι ταξινομήσεις και η αξιοποίηση των αναλύσεων στο Τμήμα 3Β θα γίνουν στα πλαίσια ενός εξειδικευμένου ραδιοφωνικού σταθμού (δηλαδή αφιερωμένου στη ραδιοφωνική τέχνη), άρα το προφίλ του ακροατή αυτού του σταθμού πλησιάζει αρκετά στις υποκειμενικές εκτιμήσεις του γράφοντος, λόγω της όμοιας εξειδίκευσης του.

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 και εν συνεχεία σε έναν πίνακα, στον οποίο σημειώνονται οι *ηχητικές ροές* που γίνονται αντιληπτές με τη σειρά που γίνονται αντιληπτές, χωρίς να σημειώνονται χρονικές ενδείξεις. Στον πίνακα 12.1 παρουσιάζεται το υπόδειγμα ενός τέτοιου πίνακα, το οποίο αντιστοιχεί στο ηπ.48 (Gilbert May & Sally Ann McIntyre, *Lines of Flight – A Sonic Community*, Radio One 91 FM, Radia Show 231, 2009, 00΄00΄΄-16΄41΄΄).

											«αναφορικό»
										«αναγωγικό»	
						«φωνή (4)»					
					«φωνή (3)»				«φωνή (3)»		
				«ηλεκτρονικό υπόβαθρο»				«ηλεκτρονικό υπόβαθρο»			
			«φωνή (2)»					«φωνή (2)»			
		«κυρίαρχη φωνή (1)»					«κυρίαρχη φωνή (1)»				
	«ραδιο-φωνές»										
	«παράσιτα»										
«μουσική»						«μουσική»					

00΄00΄΄ 16΄41΄΄

Πίνακας 12.1 Παράδειγμα Πίνακα 1ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (ηπ.48)

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, 10 και 11. 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:

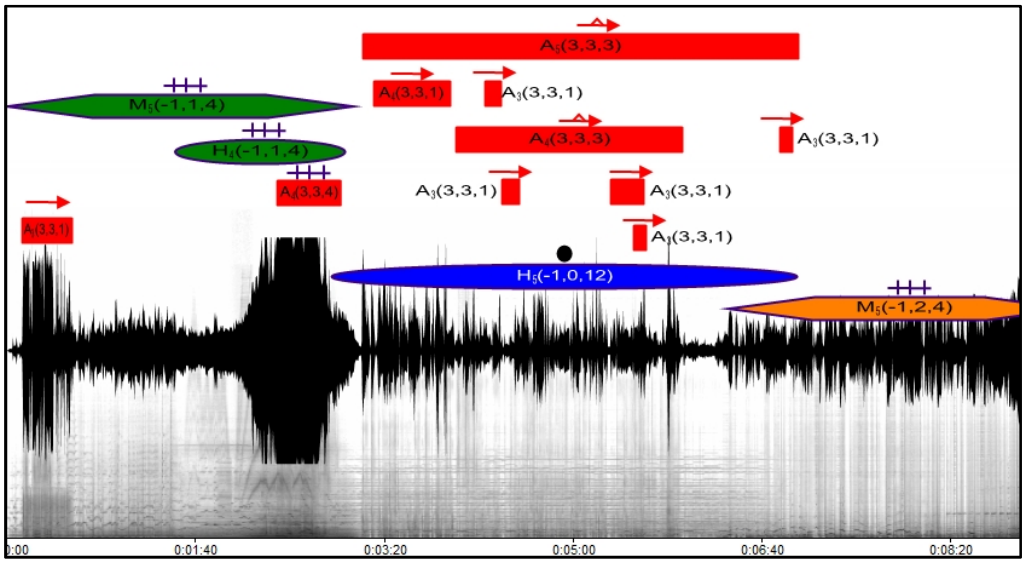
Διαστάσεις (Δ)	**Τύπος Συντακτικού (x)**	**Επίπεδο Σημασιοδοτικότητας (y)**
Σχήμα	**Περίγραμμα**	**Γέμισμα**
A ▭	Σημασιολογικό (3)	Σημασιολογικό (3)
M ⬡	Μουσικό (2)	Μουσικογενές (2)
H ⬭	Ανεκδοτικό (1)	Αναφορικό (1)
	Μιμητικό (0.5)	Αναγωγικό (0)
	Αναγωγικό (0)	
	Απουσία Συντ. (-1)	

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	●

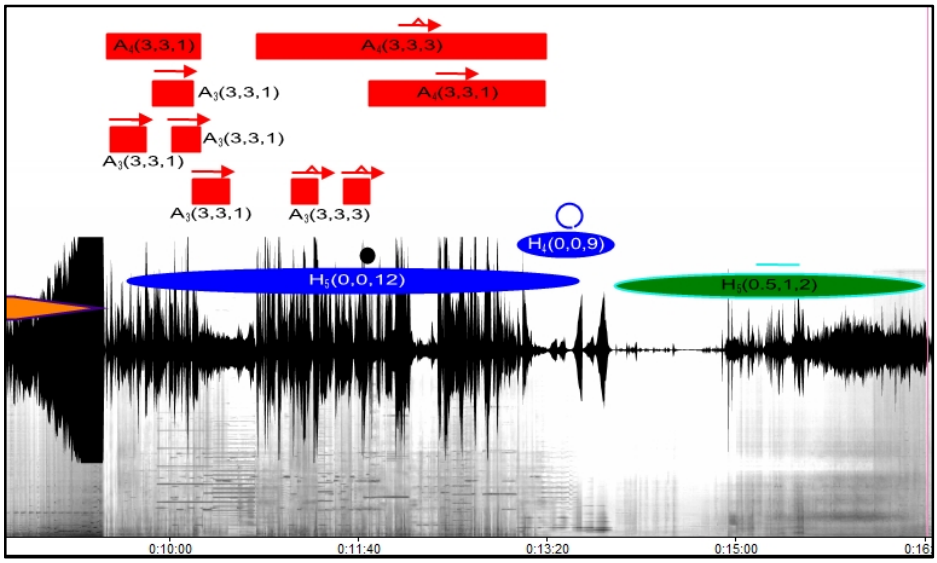
*Το χρώμα των τόξων και των άλλων σχημάτων δηλώνει και το είδος της αιτιακής σχέσης, π.χ. σημασιολογική, αναφορική κλπ.

Πίνακας 12.2 Υπόμνημα Σχημάτων και Χρωματισμών που χρησιμοποιούνται στο 2ο και 3ο στάδιο της Ανάλυσης.

Για την απεικόνιση όλων αυτών των στοιχείων θα χρησιμοποιηθεί το λογισμικό Acousmographe του INA GRM, όπως ακριβώς και στα σχήματα των ενοτήτων 9.2 και 10.3. Ακολουθώντας αυτή τη λογική, ο πίνακας 12.1 θα αντιστοιχεί στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης με τα σχήματα 12.1 και 12.2.



Σχήμα 12.1 Παράδειγμα Σχήματος 2ου Σταδίου Ανάλυσης (ηπ.48, 00΄00΄΄-09΄00΄΄)



Σχήμα 12.2 Παράδειγμα Σχήματος 2ου Σταδίου Ανάλυσης (ηπ.48, 09΄00΄΄-16΄40΄΄)

Στο τρίτο και τελικό στάδιο επιχειρούνται οι όποιες οριζόντιες και κάθετες ομαδοποιήσεις 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 πίνακες (ανά 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 κλπ), 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 υφής (πίνακας 12.3), καθώς και του ιεραρχικού επιπέδου (πίνακας 12.4, βλ. επόμενη σελίδα) προκειμένου οι τιμές των παραμέτρων να είναι συνολικά συγκεντρωμένες στο κεφάλαιο 12, για αναφορά και χρήση για τα επόμενα κεφάλαια (βλ. επίσης τον συνοπτικό πίνακα των παραμέτρων στο Παράρτημα ΙΙΙ).

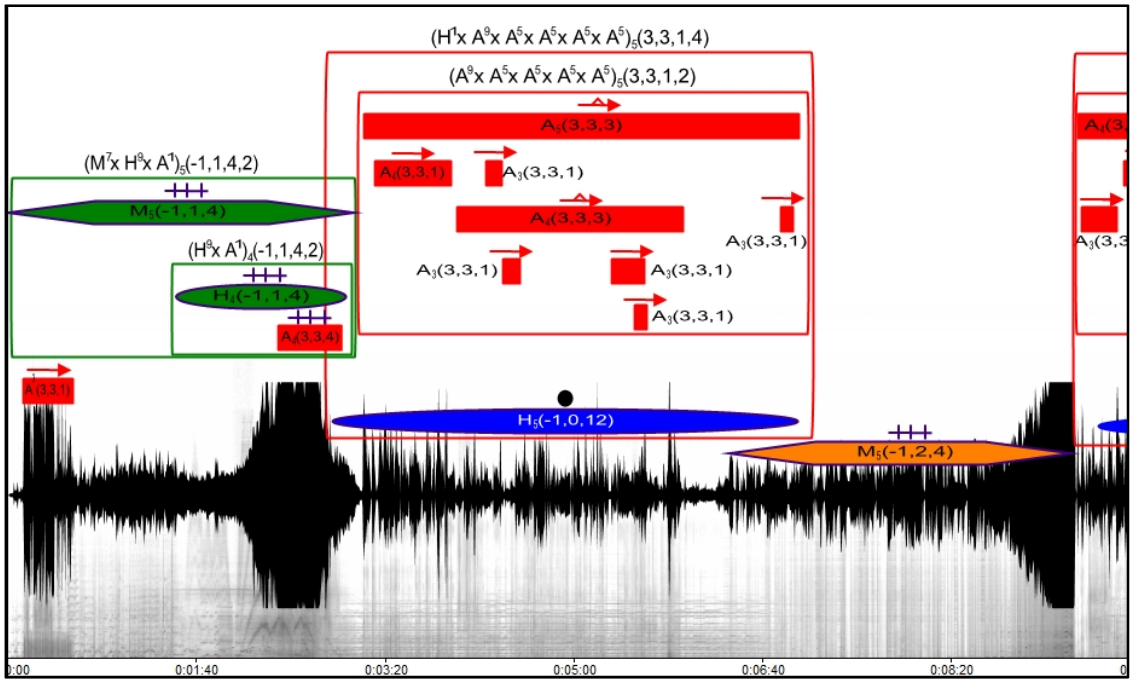
Πολλαπλότητα **(Εκθέτης)**		**Υφή (*ω*)**	
1	Υπόβαθρο (Υ)	1	Συνεχής
2	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Μεσοδιάστημα (ΥΜ)	2	Διασταυρούμενη
3	Μεταβολή από Υπόβαθρο σε Προσκήνιο (ΥΠ)	3	Εναλλασσόμενη
4	Μεταβολή από Μεσοδιάστημα σε Υπόβαθρο (ΜΥ)	4	Διασταυρούμενη με «συνοδεία»
5	Μεσοδιάστημα (Μ)	5	Εναλλασσόμενη με «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 12.3 Υπόμνημα Τιμών *Πολλαπλότητας* και Υφής

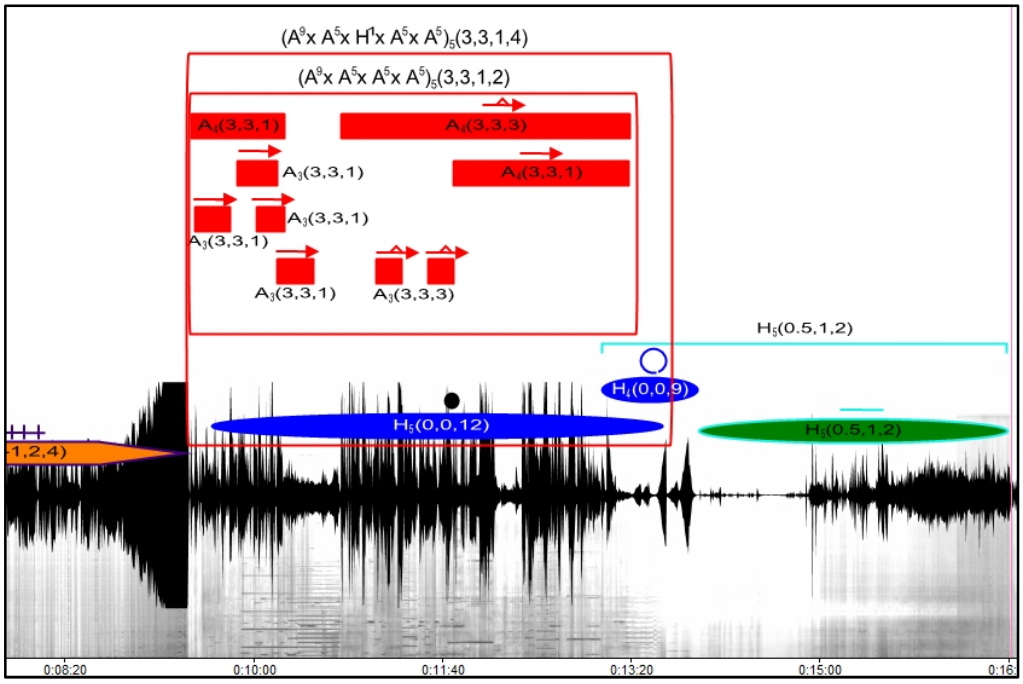
Ιεραρχικό Επίπεδο (Δείκτης)			
1	Ηχητικό Στοιχείο	A_1	*Φώνημα*
		M_1	*Τονικό Στοιχείο*
		H_1	*Ήχημα*
2	Απλή Ομαδοποίηση		
3	Φράση		
4	Περίοδος		
5	Τμήμα		
6	Κίνηση		
E	Έργο		
P	Ροή Προγράμματος		

Πίνακας 12.4 Υπόμνημα Τιμών Ιεραρχικού Επιπέδου

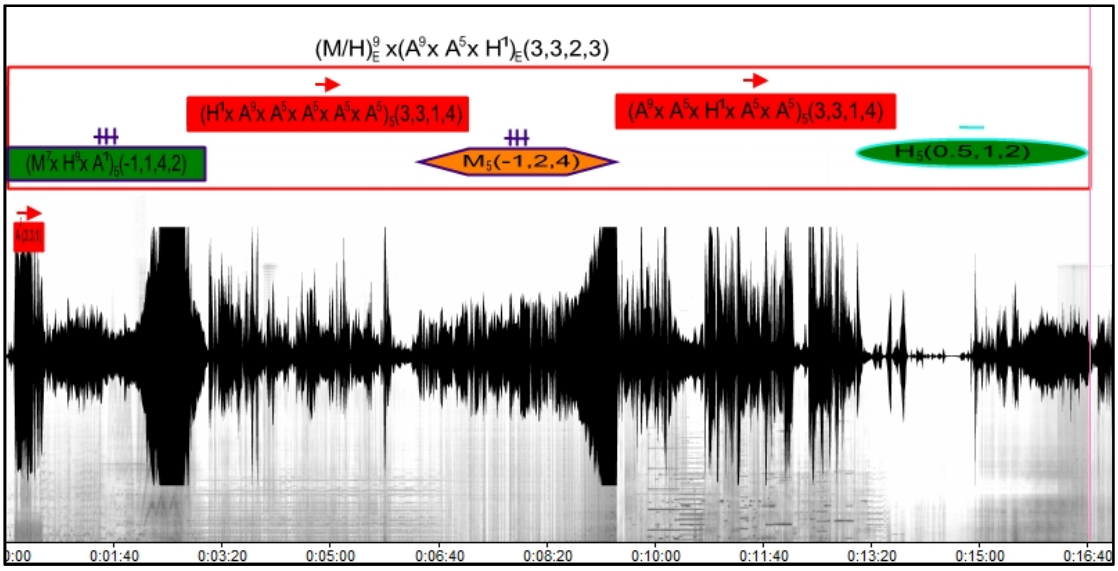
Στα σχήματα 12.3 και 12.4 (βλ. επόμενη σελίδα) βλέπουμε ένα παράδειγμα αυτής της διαδικασίας, πρώτα μέχρι το επίπεδο E_5, ενώ στο σχήμα 12.5 (βλ. σελ.276) την ολοκλήρωση της ανάλυσης με τη σύνδεση όλων των στοιχείων στο E_E. Αν και η δεδομένη ανάλυση (του ηπ.48) βασίζεται σε μέρος του έργου, το αποτέλεσμα 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 12.3 Παράδειγμα Σχήματος 3ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_5). Είναι ορατές οι ταυτόχρονες (πλαίσια) ομαδοποιήσεις. (ηπ.48, 00΄00΄΄-10΄00΄΄)



Σχήμα 12.4 Παράδειγμα Σχήματος 3ου Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_5). Είναι ορατή η διαδοχική (αγκύλη) και οι ταυτόχρονες (πλαίσια) ομαδοποιήσεις.
(ηπ.48, 08΄00΄΄-16΄40΄΄)



Σχήμα 12.5 Παράδειγμα Σχήματος 3^{ου} Σταδίου Ανάλυσης Ραδιοφωνικού Έργου (E_E). Έξω από το πλαίσιο που συμπεριλαμβάνει όλα τα δομικά στοιχεία σημειώνεται μια όσο το δυνατόν πιο συμπεριληπτική ταυτοποίηση/νοηματοδότηση για το έργο (ηπ.48).

Η μεθοδολογία αυτή θα εφαρμοστεί στη συνέχεια για την ανάλυση έργων στο 3^{ο} Μέρος. Στο Τμήμα 3Α για κάθε έργο θα παρουσιαστεί αναλυτικά η διαδικασία, εφ' όσον το μέρος αυτό αποτελεί την εφαρμογή στην πράξη του συνόλου του αναλυτικού αυτού συστήματος. Στο Τμήμα 3Β θα παρουσιαστούν μόνο τα τελικά αποτελέσματα των αναλύσεων των έργων, δηλαδή οι τελικές «ταυτοποιήσεις», όπως αυτές του σχήματος 12.5, καθώς ο σκοπός του Τμήματος αυτού είναι η δημιουργία μιας πρωτότυπης ραδιοφωνικής ροής προγράμματος στη βάση της οργάνωσης των έργων – ως στοιχειωδών δομικών υλικών της – βάσει των γενικών αφηγηματικών χαρακτηριστικών τους.

Ανακεφαλαιώνοντας, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η διατύπωση της αφηγηματικής οργάνωσης ως σύστημα βαθμονομημένων παραγόντων δεν στοχεύει σε μια ποσοτικοποίηση του νοήματος 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, κυρίως στο στάδιο της συγκρότησης της πειραματικής ροής προγράμματος

(Τμήμα 3Β), όπου όπως θα δούμε η επιλογή των έργων βάσει των παραμέτρων τους θα είναι κεφαλαιώδους σημασίας. Με το βαθμονομημένο σύστημα των παραμέτρων δίνεται η δυνατότητα για αυτοματοποιημένες διαδικασίες σε αυτό το στάδιο, καθώς και για επιπλέον εφαρμογές και προοπτικές (π.χ. τη δημιουργία ψηφιακών ταξινομητικών πρωτοκόλλων και κανόνων αναζήτησης σε επίπεδο μεταδεδομένων (metadata)). Επίσης, κάποιες παράμετροι όπως αυτή του χώρου, δηλαδή της τοποθέτησης ανάλογα με τη θέση ως προς το μικρόφωνο, δεν υπάρχουν στο σύστημα για να μειώσουν την πολυπλοκότητά του (περισσότερα για την εν λόγω παράμετρο, βλ. σελ.380). Εξάλλου, τα προβλήματα που προκύπτουν ή όποιοι περιορισμοί εμφανίζονται κατά την εφαρμογή αυτού του συστήματος που παρουσιάζεται αναλυτικά στο Τμήμα 3Α (κεφάλαια 13 ως 18), εξετάζονται στο Κεφάλαιο 18 και επίσης συγκεντρωτικά στο κεφάλαιο των συμπερασμάτων (Κεφάλαιο 22).

3ο ΜΕΡΟΣ

ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

ΤΜΗΜΑ 3Α

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΕΡΓΩΝ

Εισαγωγικά Σχόλια στο Τμήμα 3Α

Α. Ορισμός του Πεδίου

Ο σκοπός του Τμήματος 3Α είναι να εφαρμόσει το σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου (εφεξής το *σύστημα*), το οποίο εκτέθηκε αναλυτικά όσον αφορά το θεωρητικό του πλαίσιο στο 2ο Μέρος. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ο στόχος είναι από τη μία να παρουσιαστούν οι δυνατότητες και από την άλλη να εντοπιστούν οι περιορισμοί που αυτό το *σύστημα* παρουσιάζει. Ωστόσο, η εφαρμογή του *συστήματος* εντός των ορίων της διατριβής δεν είναι σε θέση να καταλήξει ούτε σε τελικά συμπεράσματα που να αφορούν την εφαρμογή του σε ολόκληρο το *corpus* της ραδιοφωνικής τέχνης, ούτε και να ταξινομήσει τις ενδεικτικές αναλύσεις που παρουσιάζονται εδώ με κάποιον τρόπο, ο οποίος θα έχει νόημα για τη συγκρότηση ενός ευρύτερου ταξινομικού συστήματος των ραδιοφωνικών έργων βάσει της αφηγηματικής οργάνωσής τους.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η βασική στόχευση είναι να εκτεθεί διεξοδικά η διαδικασία της ανάλυσης, σύμφωνα με τη μεθοδολογία των τριών σταδίων, την οποία περιγράψαμε στο κεφάλαιο 12. Επομένως, για κάθε έργο, θα υπάρχει πρώτα ένα μικρό εισαγωγικό σημείωμα και στη συνέχεια τα τρία αυτά στάδια με τους απαραίτητους πίνακες και σχήματα. Στο τέλος κάθε ανάλυσης θα εκτίθενται κάποια συμπεράσματα σχετικά με το έργο και την ίδια τη διαδικασία ανάλυσής του.

Συνεπώς το Τμήμα 3Α είναι χωρισμένο σε 6 κεφάλαια. Στα κεφάλαια 13, 14, 15, 16 και 17 παρουσιάζονται οι αναλύσεις πέντε έργων και στο κεφάλαιο 18 η εξέταση κάποιων ειδικών εξαιρέσεων της ραδιοφωνικής τέχνης που βρίσκονται στα όρια του *συστήματος* και τα γενικά συμπεράσματα του Τμήματος 3Α συνολικά.

Β. Κριτήρια Επιλογής Έργων

Δεδομένου του περιορισμένου χώρου, τέθηκε το ζήτημα επιλογής των έργων στα οποία έπρεπε να εφαρμοσθεί το *σύστημα*. Για την επιλογή τους τέθηκαν δύο βασικά κριτήρια: το κριτήριο της αφηγηματικής ποικιλίας και το κριτήριο της διαθεσιμότητας. Όσον αφορά τη διαθεσιμότητα, ως πηγές χρησιμοποιήθηκαν κυρίως το *New American Radio* και το *Kunstradio*. Το *New American Radio*, όπως είπαμε και στο κεφάλαιο 4 (βλ. σελ.62-63), συμπεριλαμβάνει μια πλειάδα έργων από διάφορους καλλιτέχνες με ποικίλες κατευθύνσεις. Επίσης, η εν λόγω πηγή θεωρείται πλέον ένα από τα σημαντικότερα ιστορικά αρχεία ραδιοφωνικών έργων της εποχής της άνθισής της (δεκαετίες 1980-1990). Τέλος, στο αρχείο ανακαλύφθηκαν και επιλέχθηκαν τέσσερα έργα με διαφορετική αφηγηματική οργάνωση, έτσι ώστε μέσω της ανάλυσής τους να μπορέσουν να διαφανούν καλύτερα τα ζητήματα που αφορούν την εφαρμογή του *συστήματος* εν γένει. Πρόκειται για τα έργα *Voices in the Dark* της Jacki Apple (1991), *Terra dell' Immaginazione* της Helen Thorington (1990), *Walking Tune* του Charles Armikhanian (1986-87) και *Shake Rattle Roll* του Gregory Whitehead (1993).

Ως πέμπτο έργο επιλέχθηκε ο αυτοσχεδιασμός των Anna Friz και Konrad Korabiewski *Telefunken Twins* (2015). Η επιλογή του, εκτός της αφηγηματικής διαφοράς του από τα υπόλοιπα τέσσερα, οφείλεται και στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα νεότερο έργο, καθώς επίσης και ότι παρουσιάζει συγκεκριμένες προκλήσεις λόγω του τρόπου επιτέλεσής του. Με αφορμή εξάλλου το *Telefunken Twins* θα διερευνήσουμε στο κεφάλαιο 18 μια σειρά από θέματα που εμπίπτουν στα όρια του *συστήματος*.

Κεφάλαιο 13
Voices in the Dark (Jacki Apple, 1991)

13.1 Εισαγωγικά

Το *Voices in the Dark* συντέθηκε από την Jacki Apple και μεταδόθηκε στα πλαίσια 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, τις οποίες 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 1991a)

13.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *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 παρακάτω πίνακα:

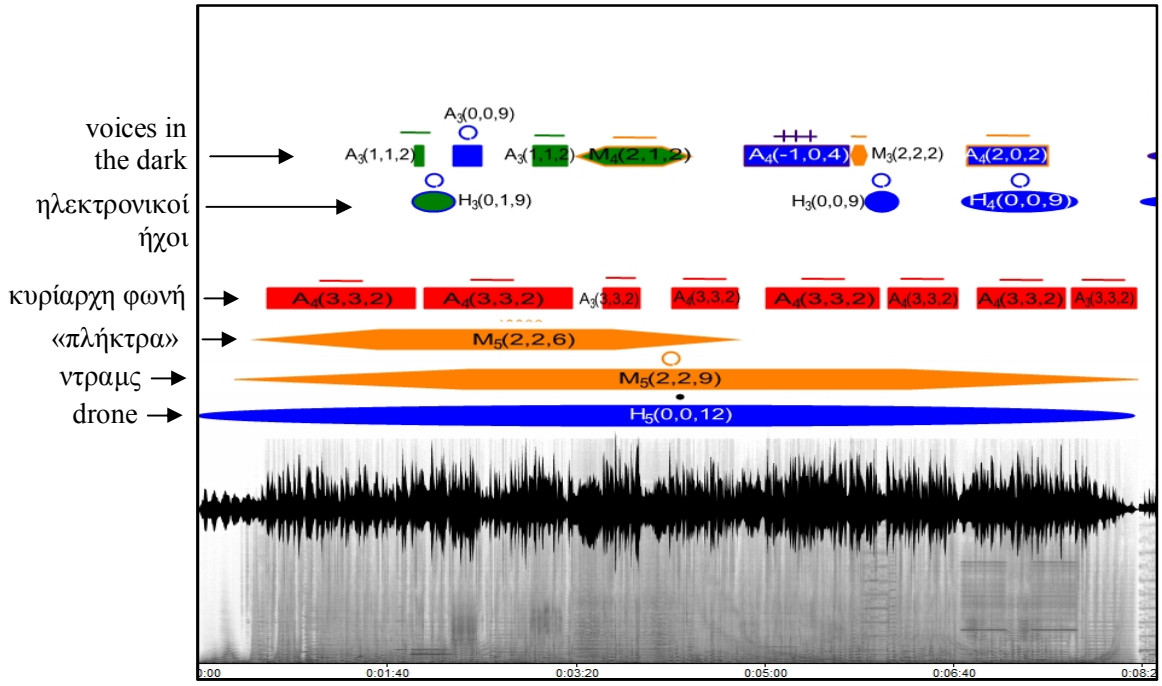
			(9) ουρά contaaact	
		(8) «ετεροφωνία» κυρίαρχης φωνής		
	(6) voices in the dark		voices in the dark	
	(5) ηλεκτρονικοί ήχοι			
	(4) κυρίαρχη φωνή (αλλαγμένη) (αυθεντική)			
(3) «πλήκτρα»		συνθεσάιζερ		«πλήκτρα»
(2) ντραμς			τύμπανα	ντραμς
(1) drone		(7) ρολόγια		drone

Πίνακας 13.1 *Ηχητικές Ροές* του *Voices in the Dark*

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, στα πλαίσια μιας συμβατικής λειτουργίας της διάστασης της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*.

13.3 Ανάλυση ΙΙ: 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 πτωτικό 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 πτωτικού σχήματος, και δίνει την αίσθηση ενός τέλους ευρύτερων διαστάσεων (Σχήμα 13.1).



Σχήμα 13.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* (00΄00΄΄-08΄18΄΄)

Την κυρίαρχη αυτή *ηχητική ροή*, πλαισιώνουν τρεις *ηχητικές ροές*, οι οποίες κάνουν την είσοδο 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 εξετάσουμε αυτές τις τρεις *ηχητικές ροές* ως τρία ξεχωριστά δομικά στοιχεία. Η πρώτη από αυτές είναι μια *ροή ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 ρυθμικοτήτων 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 συγχορδιακό υπόβαθρο και σκόρπιες απλές ομαδοποιήσεις από *τονικά στοιχεία*, που δίνουν την αίσθηση της παρουσίας ενός πληκτροφόρου 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 απλών ομαδοποιήσεων, 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 στα πλαίσια 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 τις 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.

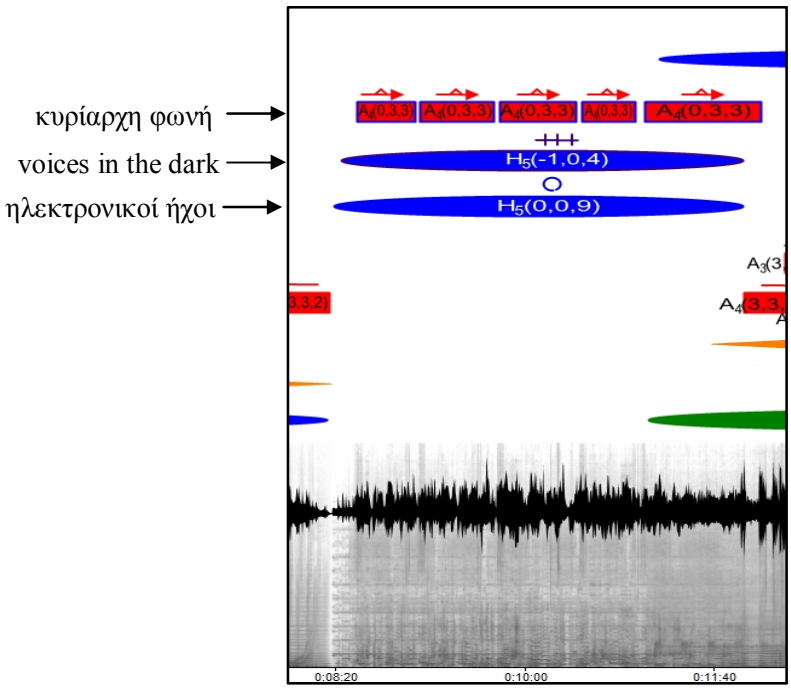
(β) αναγωγικές νοηματοδοτήσεις, όπως στο δεύτερο (A_3(0,0,9), 02΄15΄΄-02΄29΄΄), πέμπτο (A_4 (-1,0,4), 04΄49΄΄-05΄44΄΄) και τελευταίο δομικό στοιχείο (A_4(2,0,2), 06΄47΄΄-07΄30΄΄). Καθένα από αυτά τα δομικά στοιχεία παρουσιάζει τις δικές του ιδιαιτερότητες. Για παράδειγμα, το δεύτερο δομικό στοιχείο έχει 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 εφφέ «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(2,1,2), 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 (x = 0). Το πρώτο από αυτά τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο λόγω της αναγώρισής 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.

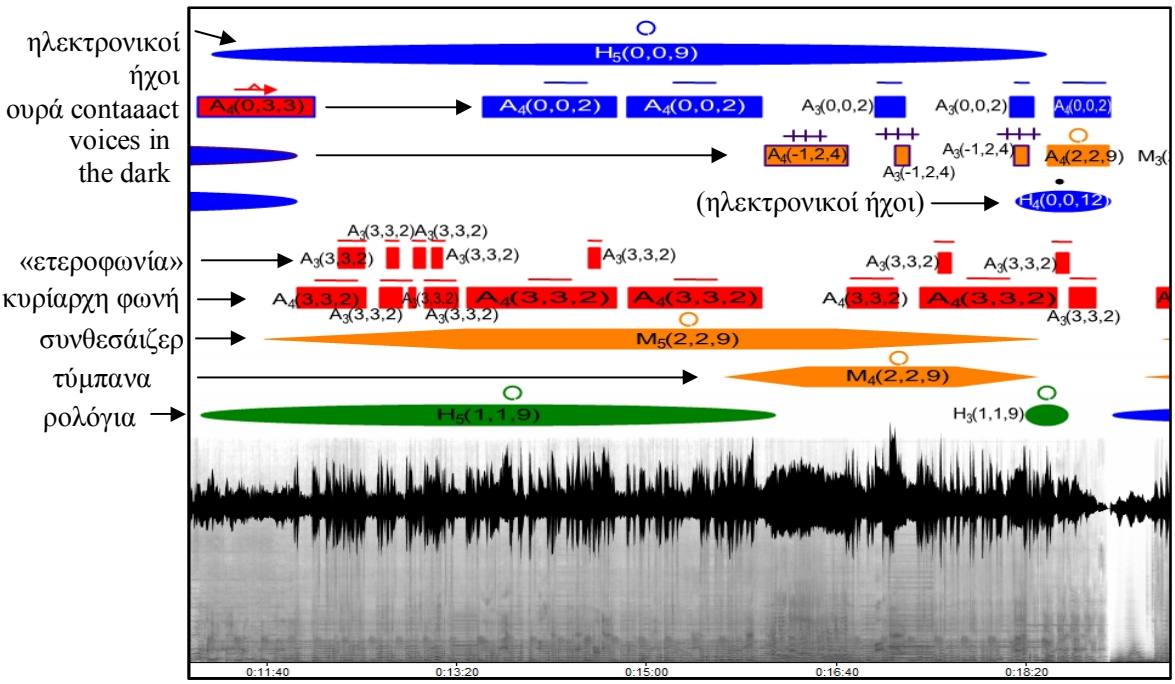
Από το 08΄18΄΄ μέχρι το 11΄56΄΄ έχουμε τρεις ταυτόχρονες *ηχητικές ροές* (Σχήμα 13.2). Η μία από αυτές αποτελεί τη συνέχεια των «ηλεκτρονικών ήχων» με την επαναφορά του μοτίβου που ακούσαμε στο δομικό στοιχείο H_3(0,0,9) (05΄53΄΄-06΄΄10΄΄), το οποίο τώρα επεκτείνεται στο εύρος ενός ολόκληρου τμήματος (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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* και στο αναγωγικό επίπεδο και αυτό (H_5(-1,0,4), 08΄23΄΄-11΄55΄΄).



Σχήμα 13.2 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 αρθρώσεών 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» βάσει της συχνότητας ή άλλων λαρυγγικών ποιοτήτων.

Από το 11΄56΄΄ μέχρι το 19΄04΄΄ έχουμε την εμφάνιση οκτώ *ηχητικών ροών*, δηλαδή σχεδόν όλων των *ηχητικών ροών* του έργου (Σχήμα 13.3). 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 13.3 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 στα πλαίσια 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.

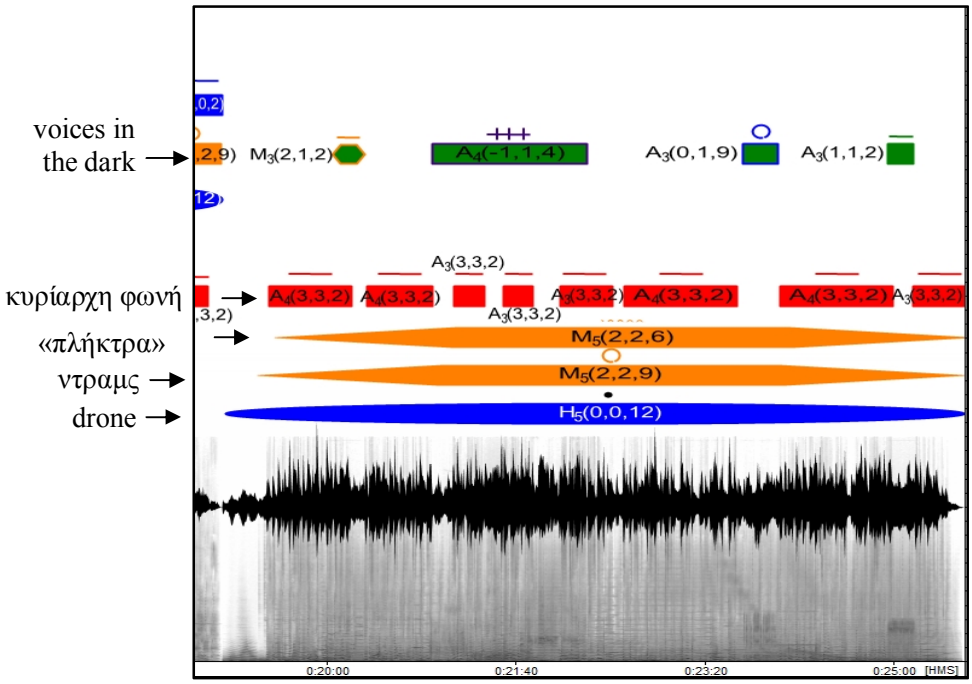
Οι υπόλοιπες δύο *ηχητικές ροές* είναι σημαντικές, έρχονται σε αντίστιξη μεταξύ τους και με την «κυρίαρχη φωνή» και αλλάζουν θέση από το υπόβαθρο στο προσκήνιο και αντίστροφα. Αναλυτικότερα, είναι οι εξής:

(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 απλών ομαδοποιήσεων που θυμίζουν αποσπάσματα τραγουδιών. Το τελευταίο δομικό στοιχείο (A_4(2,2,9), 18΄31΄΄-19΄03΄΄) είναι η επανάληψη της ίδια 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 13.4).



Σχήμα 13.4 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΄΄-

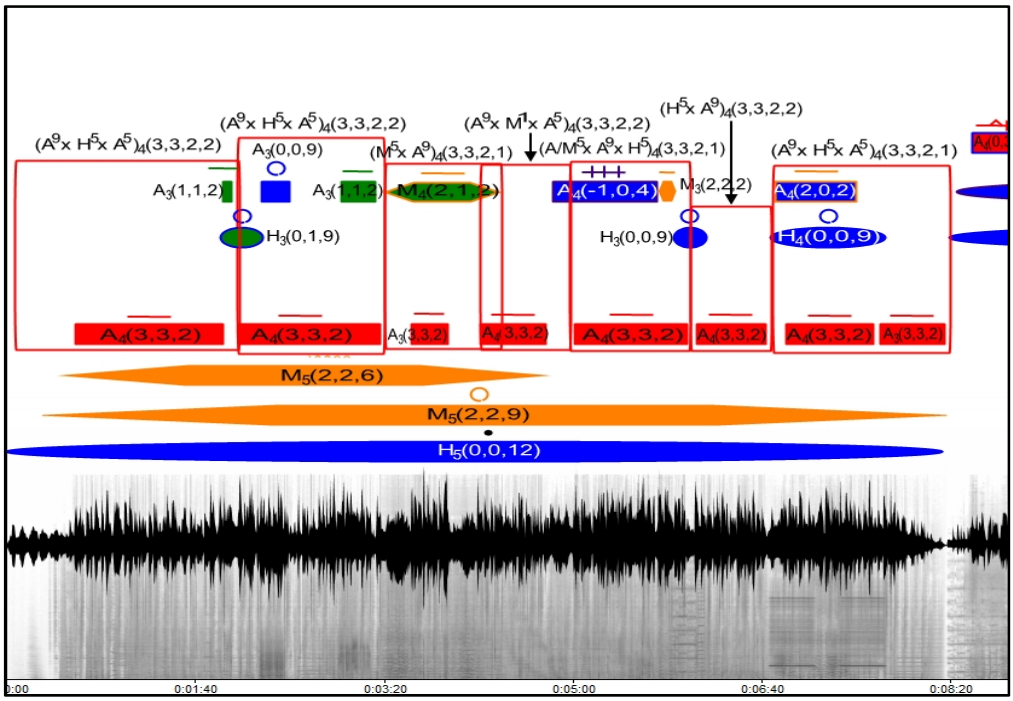
25΄38΄΄) και M_5(2,2,6), 19΄29΄΄-25΄36΄΄). Παράλληλα, η *ηχητική ροή* της «κυρίαρχης φωνής» επιστρέφει στον αρχικό τρόπο οργάνωσής της, παραμένοντας ασφαλώς στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και διατηρώντας την κυρίαρχη σημασιολογική λειτουργία της διάστασης της *ανθρώπινης φωνής*. Η *ηχητική 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 ακρόαση τους. Κατά τα άλλα, υπάρχουν διαφορές μεταξύ τους σε άλλες παραμέτρους. Για παράδειγμα, το πρώτο δομικό στοιχείο (M_3(2,1,2), 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(0,1,9), 23΄40΄΄-23΄58΄΄) χρησιμοποιεί αναγωγικό συντακτικό, διότι η σύνδεση των επί μέρους απλών ομαδοποιήσεων (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).

13.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων

13.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 4

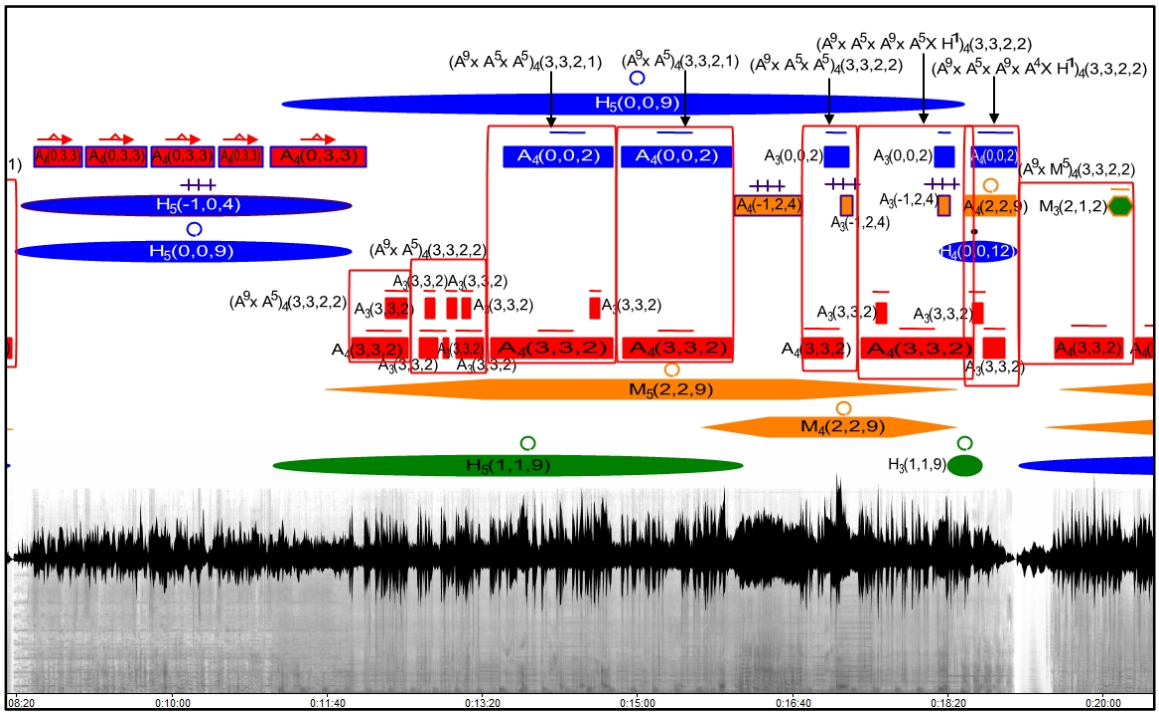
Κατά την ακρόαση του έργου δημιουργούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, οι οποίες αρχικά αφορούν το E_4 και ακολούθως το E_5. Θα εξετάσουμε τα δύο αυτά ιεραρχικά επίπεδα χωριστά. Μέχρι το 08΄18΄΄, ο χωρισμός σε περιόδους καθορίζεται από την *ηχητική ροή* της «κυρίαρχης φωνής» και τις παύσεις μεταξύ των δομικών 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» A_4(-1,0,4) ενώνεται σημασιολογικά-εννοιολογικά με τα προηγούμενα δομικά στοιχεία, αποτελεί όμως ταυτόχρονα και ένα δομικό στοιχείο με προφανή ακουστική διαφορά από αυτό της «κυρίαρχης φωνής», αποτελώντας 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 (E_5, βλ. παρακάτω). Γενικά, οι κάθετες (ταυτόχρονες) ομαδοποιήσεις περιόδων μέχρι το 08΄18΄΄ αφορούν τις *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 E_5 συνολικά , εξ αιτίας της δομής τους σε δομικά στοιχεία του E_5. 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 13.5).



Σχήμα 13.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (00΄00΄΄-08΄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 E_5 (τμήματα). Επομένως σε αυτό το σημείο του έργου δεν υπάρχουν ομαδοποιήσεις στο επίπεδο E_4 (σχήμα 13.6).

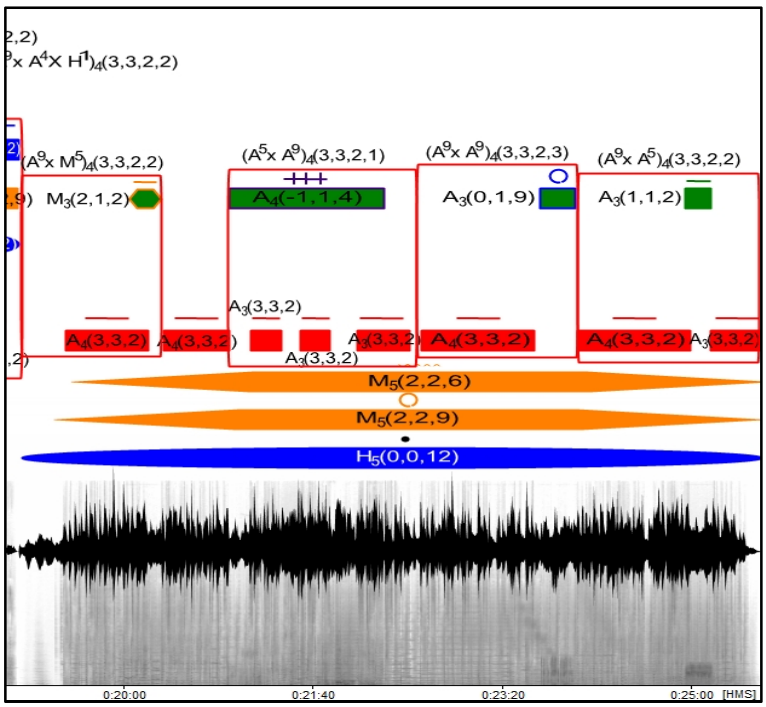


Σχήμα 13.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (08΄18΄΄-19΄04΄΄)

Από το 11΄56΄΄ ως το 19΄04΄΄ δημιουργούνται και πάλι ομαδοποιήσεις στο E_4, 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 contaaact» και αρχίζει η εξιστόρηση μέσα στην εξιστόρηση) (Σχήμα 13.6). 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» (H_5),

«συνθεσάιζερ» (M_5), «ηλεκτρονικοί ήχοι» (H_5), «τύμπανα» (M_4). 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 συμπαραδήλωση της «ουράς contaaact» 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 13.7). Τα κριτήρια της ομαδοποίησης είναι και εδώ οι παύσεις της «κυρίαρχης φωνής» και η τοποθέτηση στο 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».



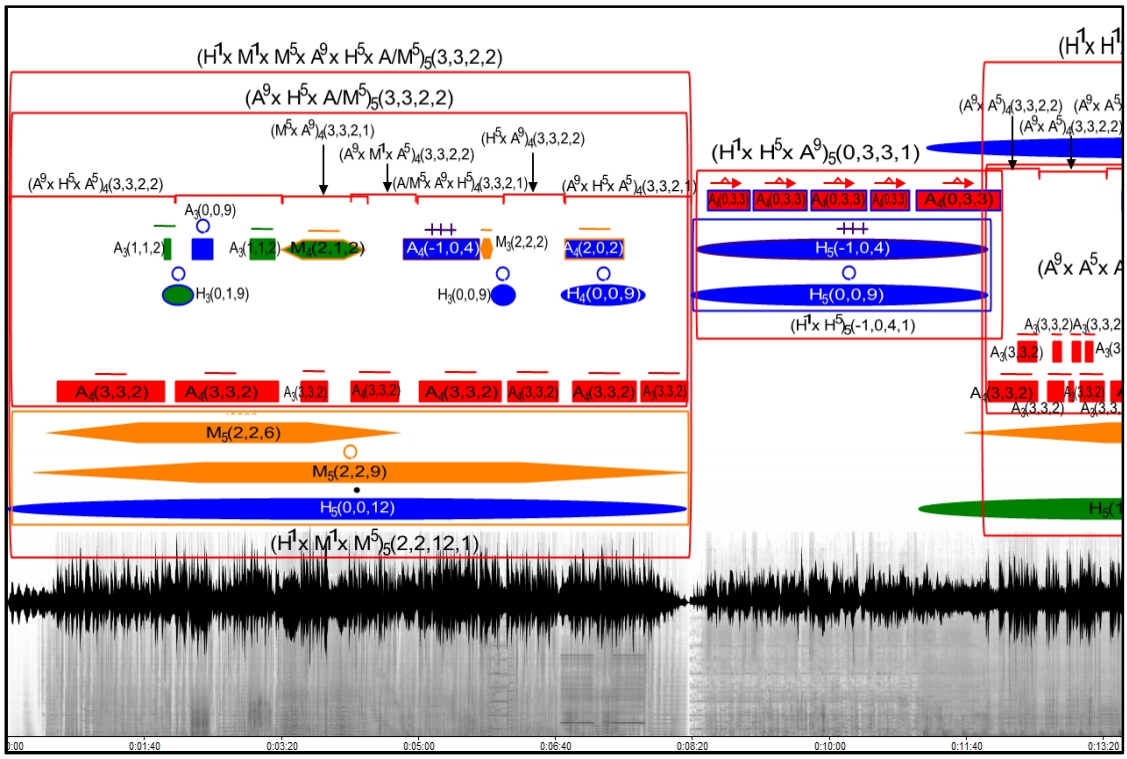
Σχήμα 13.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_4 (19΄04΄΄-25΄39΄΄)

13.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 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 13.8, στην επόμενη σελίδα). 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 προσκηνίου, μπορούμε να τα δούμε και σαν 7 περιόδους που ομαδοποιούνται σε ένα υποτμήμα, λόγω του ορίου που βρίσκεται στο τέλος της έβδομης, 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.

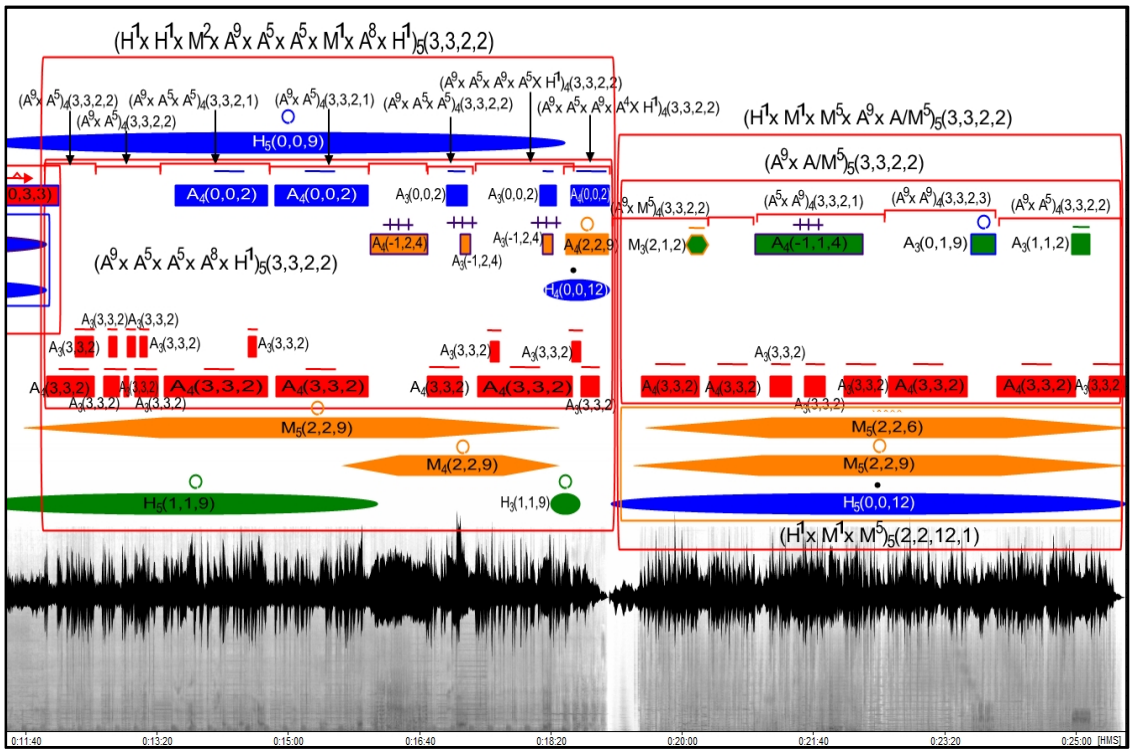


Σχήμα 13.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_5 (00΄00΄΄-13΄20΄΄)

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 13.8). 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 (α) φαίνεται να επικρατεί το αναγωγικό συντακτικό. Στα πλαίσια του τμήματος (β) συγκροτείται ένα υποτμήμα (ββ) από τα δομικά στοιχεία των «ηλεκτρονικών ήχων» και των «voices in the dark» (H_5(-1,0,4), 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 υποτμήμα (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 *ειδικής ηχητικής* επένδυσης 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 καλλιτέχνις. 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 συμπαραδήλωσης, η οποία ενισχύεται από τη συνάφεια του συντακτικού μεταξύ αναγωγικού υποτμήματος και σημασιολογικής *ηχητικής ροής* $(\mathrm{H}^1 \times \mathrm{H}^5 \times \mathrm{A}^9)_5(\mathbf{0},\mathbf{3},3,1)$.

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 13.9, βλ. επόμενη σελίδα). 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 contaaact» 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 13.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_5 (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 13.9). Επομένως, συναντάμε και πάλι δύο υποτμήματα (ένα στο υπόβαθρο και ένα στο προσκήνιο), τα οποία σχετίζονται σημασιολογικά με τους τρόπους που αναλύσαμε εκτενώς παραπάνω.

13.4.3 Επίπεδο Έργου

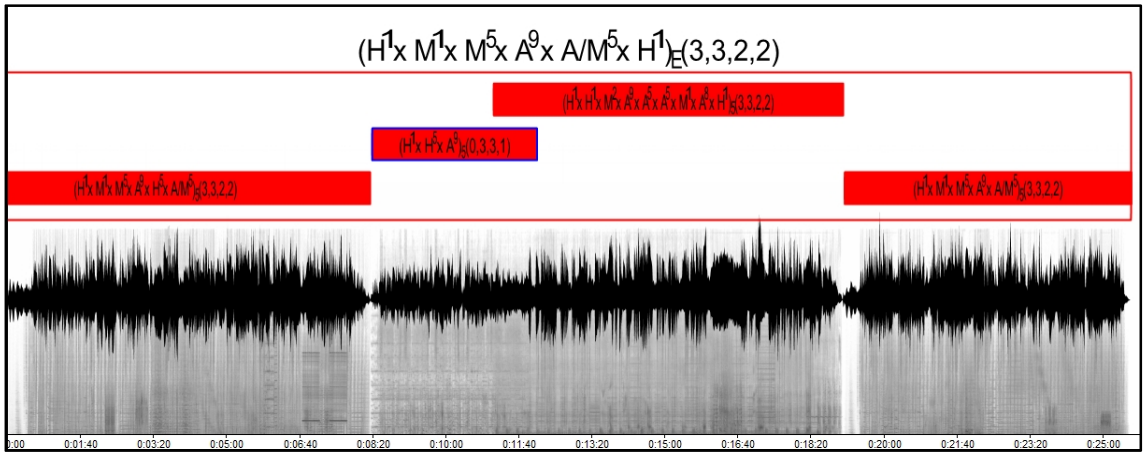
Προσεγγίζοντας το έργο σαν μία ενότητα, αποτελούμενη από τέσσερα τμήματα, φθάνοντας δηλαδή στο ιεραρχικό επίπεδο του έργου (E_E), αρχικά, και σύμφωνα με όσα προείπαμε περί τεσσάρων «επεισοδίων», θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε στο εσφαλμένο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε με μία μακροδομική *μη γραμμική κίνηση* αποτελούμενη από τέσσερα τμήματα, τα οποία λειτουργούν ως «στιγμές» (z = 4). Στην

πραγματικότητα όμως, και αν παρατηρήσουμε προσεκτικά το σχήμα 13.10, 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 13.10 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 13.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Voices in the Dark* στο E_E (00΄00΄΄-25΄39΄΄)

Όλα τα παραπάνω, τα οποία προέκυψαν από την ως εδώ ανάλυση και φαίνονται συνοπτικά στο σχήμα 13.10, 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», (x = 3) και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 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 κατευθυνόμενη κίνησης* (z = 2). Ο τύπος της υφής που κυριαρχεί είναι η διασταυρούμενη, παρά τις παύσεις μεταξύ των τμημάτων (α)-(β) και (γ)-(δ), δηλαδή (ω=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 contaaact» (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:

$$(H^1 \times M^1 \times M^5 \times A^9 \times A/M^5 \times H^1)_E(3,3,2,2)$$

13.5 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 *ειδική ηχητική επένδυση*, εντάσσεται στην αφήγηση και μέσω της συμπαραδήλωσης σχετίζεται 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 στο χώρο και το 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 μποτιλιάρισμα 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 κάποιοι 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 1991a)

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 τον 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.

Κεφάλαιο 14

Terra dell' Immaginazione (Helen Thorington, 1990)

14.1 Εισαγωγικά

Το *Terra dell' Immaginazione* είναι ένα ραδιοφωνικό έργο της Helen Thorington, και μεταδόθηκε στα πλαίσια 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης*. Ωστόσο, στα πλαίσια αυτής της διάστασης αναπτύσσει πολλές διαφορετικές *ηχητικές ροές*, οι οποίες υπερτίθενται με διάφορους τρόπους. Το βασικό στοιχείο που νοηματοδοτεί το έργο και του προσδίδει κάποιο είδος αφηγηματικής οργάνωσης είναι η μεταβολή της αίσθησης του χώρου, μέσω των ανάλογων εφφέ, αλλά και η εναλλαγή διαφορετικών συνόλων από *ηχητικές ροές*. Κατ' αυτόν τον τρόπο, και με βάση την αναγνώριση αυτών των βασικών στοιχείων της πηγής/αιτίας των ήχων, ο ακροατής μπορεί να νοηματοδοτήσει το έργο στη βάση μιας «αναφορικής» αφήγησης. Με άλλα λόγια μπορούμε να δούμε το έργο 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.

Η ίδια η Thorington ενισχύει αυτήν την πρώτη εκτίμησή μας καθώς δηλώνει για το έργο της ότι πρόκειται για

> [μ]ια ηχητική σύνθεση στην οποία η καλλιτέχνις φέρνει στο μυαλό ένα τοπίο και εξιστορεί χωρίς κείμενο. Το έργο αρχικά είχε ανατεθεί ως ηχητική εγκατάσταση για μια παραποτάμια σπηλιά στη Ματέρα της Ιταλίας και αντικατοπτρίζει την άποψη της δημιουργού για τον τόπο για τον οποίο προοριζόταν, αλλά τον οποίο δεν είχε ακόμη δει: υγρός, ήσυχος, και σκοτεινός, αλλά κατοικημένος από πλήθη εντόμων και μικρών θηλαστικών. Η ιστορία είναι αυτή ενός μοναχικού ανθρώπου που κωπηλατεί μέσα σε αυτά τα νερά.
>
> (Thorington 1990)

Το έργο επομένως, από τη μία χρησιμοποιεί μόνο τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, και δεν περιέχει καθόλου σημασιολογικό περιεχόμενο, από την άλλη όμως, είναι σχεδιασμένο ως ένα είδος «αφήγησης», μια εξιστόρηση, η οποία συντελείται σε ένα άλλο επίπεδο σημασιοδοτικότητας, κατά πάσα πιθανότητα το αναφορικό.

14.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών*

Από την πρώτη ακρόαση, και σύμφωνα με τις ομοιότητες κάποιων δομικών στοιχείων όσον αφορά το ειδικότερο περιεχόμενό τους, δηλαδή με γνώμονα τα *ηχητικά γεγονότα* και τις ειδικότερες πηγές/αιτίες τους, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε δέκα βασικές *ηχητικές ροές* και μερικά άλλα περιστασιακά δομικά στοιχεία (Πίνακας 14.1).

<table>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>(10) καμπάνες</td><td></td><td>καμπάνες</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="4">(9) «θόρυβος»</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">(8) «άγνωστα ζώα»</td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">(7) σταγόνες</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">(6) ρυάκι</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">(5) επεξεργασμένα έντομα</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>επεξ. έντ.</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">(4) ήχοι πουλιών και ζώων</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3">διάφορα πουλιά</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="4">(3) «κωπηλασία»</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="4">κωπηλασία</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="5">(2) άνεμος</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>(2)</td><td></td><td colspan="2">άνεμος</td></tr>
<tr><td colspan="2">(1) επεξεργασμένα κελαηδήματα</td><td></td><td colspan="2">επεξεργ. κελαηδήματα</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">επεξεργασμ. κελαηδήματα</td></tr>
<tr><td colspan="2">τρίξιμο</td><td></td><td colspan="2">κύμα</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2">κύμα</td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

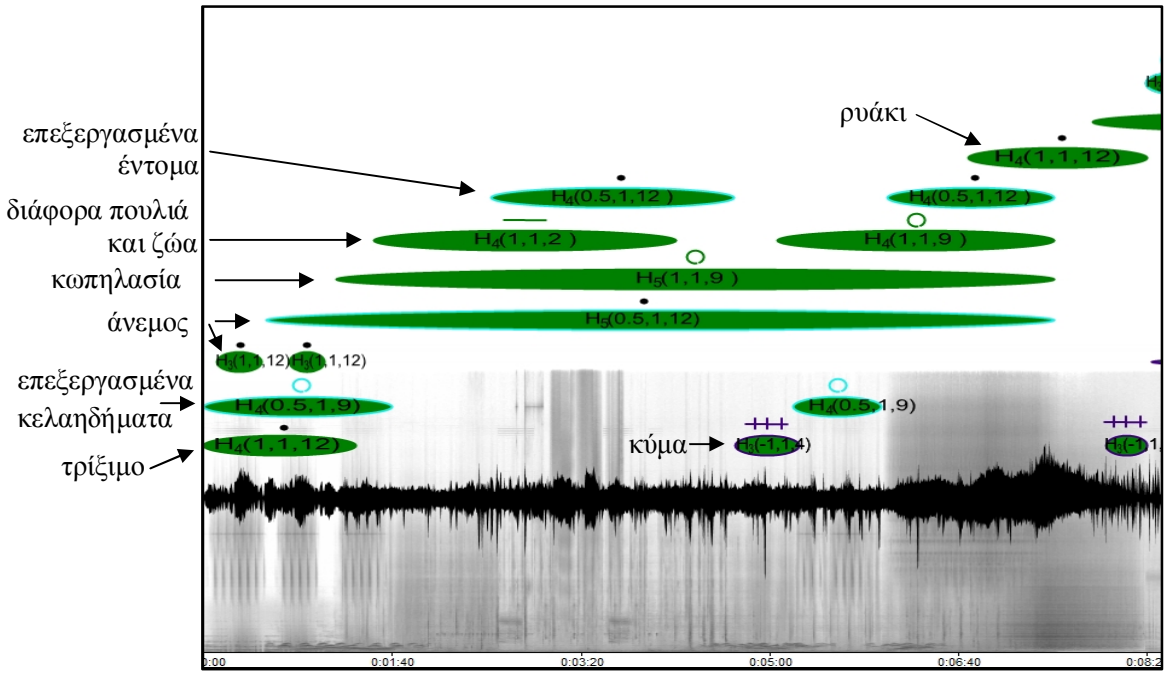
Πίνακας 14.1 *Ηχητικές Ροές* του *Terra dell' Immaginazione*

Οι βασικότερες από τις *ηχητικές ροές* – καθώς επανέρχονται και κυριαρχούν σε ολόκληρο το έργο – είναι τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα», ο «άνεμος», η «κωπηλασία», οι διάφοροι «ήχοι πουλιών και ζώων», τα «επεξεργασμένα έντομα», ο «θόρυβος» και οι «καμπάνες». Από αυτές, η «κωπηλασία» είναι αυτή που δίνει την αίσθηση της «διαδρομής» και της «εξερεύνησης» μέσα στο έργο, καθώς και της ύπαρξης ενός προσώπου, με το οποίο μπορεί ο ακροατής να ταυτιστεί μέσω της *βιωματικότητας* και επομένως να ακολουθήσει κάποιου είδους αφήγηση. Οι υπόλοιπες *ηχητικές ροές* έχουν περισσότερο τη λειτουργία μοτίβων που επανέρχονται ή λειτουργούν στο υπόβαθρο («θόρυβος»). Οι υπόλοιπες τρεις *ροές* («ρυάκι», «σταγόνες» και «άγνωστα ζώα») έχουν μικρότερη παρουσία στο έργο και καθορίζουν ένα είδος τμήματος διαφορετικού ηχητικά από το υπόλοιπο έργο, λόγω της κυριαρχίας σε αυτό των «σταγόνων». Τέλος, υπάρχουν διάφορα άλλα δομικά στοιχεία, όπως το «κύμα», που αν και επανέρχονται περιστασιακά, δεν συγκροτούν κάποιου είδους συνέχεια που θα μπορούσε να στοιχειοθετήσει την ύπαρξη μιας επιπλέον *ηχητικής ροής*.

14.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων

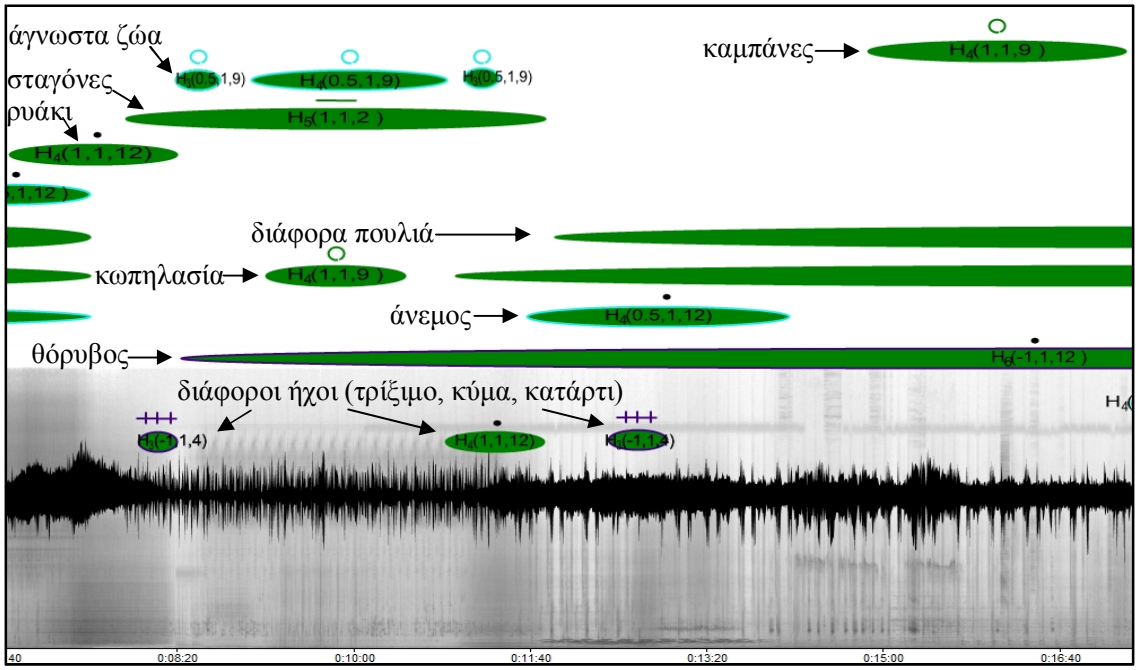
Το έργο ξεκινά με κάποιους ήχους που παραπέμπουν σε τρίξιμο κουπιού (H_4(1,1,12), 00΄00΄΄-01΄20΄΄), οι οποίοι μένουν στο υπόβαθρο και δίνουν την αίσθηση της *έλλειψης κίνησης* (z = 12) σε αντίθεση με τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» (H_4(0.5,1,9), 00΄00΄΄-01΄39΄΄), τα οποία έχουν μια *κυκλικότητα* (z = 9). Επίσης, τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα», λόγω της επεξεργασίας του ήχου χρησιμοποιούν μιμητικό συντακτικό (x = 0.5), αλλά συνεχίζουν να παραπέμπουν σε «κελαηδήματα» (Σχήμα 14.1, βλ. επόμενη σελίδα). Στη συνέχεια κάνει την είσοδό του το δομικό στοιχείο του «ανέμου» (H_5(0.5,1,12), 00΄33΄΄-07΄30΄΄), το οποίο έχει επίσης ένα βαθμό επεξεργασίας και παραμένει στο υπόβαθρο ως ένας μεγάλης διάρκειας μεταβαλλόμενος ήχος. Τέλος, με την είσοδο της «κωπηλασίας» (H_5(1,1,9), 01΄10΄΄-07΄30΄΄) (προς το παρόν επαναληπτικής), των διάφορων «πουλιών και ζώων» (H_4(1,1,2), 01΄30΄΄-04΄10΄΄ και H_4(1,1,9), 05΄04΄΄-07΄30΄΄), και των «επεξεργασμένων εντόμων» (H_4(0.5,1,12), 02΄32΄΄-04΄40΄΄ και H_4(0.5,1,12), 06΄02΄΄-07΄30΄΄) εγκαθιδρύεται πλέον το αναφορικό

επίπεδο σημασιοδοτικότητας, καθώς μέχρι το 07΄30΄΄ που επικρατούν αυτές οι *ηχητικές ροές*, δεν υπάρχει ίχνος σημασιολογικής *ανθρώπινης φωνής*. Τα «πουλιά και ζώα» αρχικά παρουσιάζουν ένα είδος *γραμμικής κίνησης*, με την έννοια ότι δίνουν την εντύπωση της δυνατότητας συνύπαρξης στον ίδιο χώρο, συνεπώς στο ίδιο ηχοτοπίο (πρώτο δομικό στοιχείο), ενώ στη συνέχεια αποκτούν μια επαναληπτικότητα (δεύτερο δομικό στοιχείο). Τα «επεξεργασμένα έντομα» ουσιαστικά παραμένουν στον ρόλο ενός στατικού υπόβαθρου, παρά τις αυξομειώσεις δυναμικής που τα χαρακτηρίζουν. Στο 06΄45΄΄ αρχίζει να επικρατεί το «ρυάκι», το οποίο, παρά τη δυναμική κίνηση την οποία υπονοεί, στο ηχητικό επίπεδο χαρακτηρίζεται από *στατικότητα*, λόγω της συνεχούς ίδιας ηχητικής ποιότητας. Στο αφηγηματικό επίπεδο, βέβαια όπως θα δούμε, δηλαδή σαν δομικό στοιχείο συνολικά στα πλαίσια του έργου, λειτουργεί ως μετάβαση μεταξύ μιας πρώτης και μιας δεύτερης ομάδας *ηχητικών ροών*, συνεπώς προωθεί την κίνηση του έργου συνολικότερα. (H_4(1,1,12), 06΄45΄΄-08΄19΄΄). Παράλληλα με αυτά τα δομικά στοιχεία, υπάρχει και ένα δομικό στοιχείο «κύμα», με *μη γραμμική κίνηση*.



Σχήμα 14.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (00΄00΄΄-08΄19΄΄)

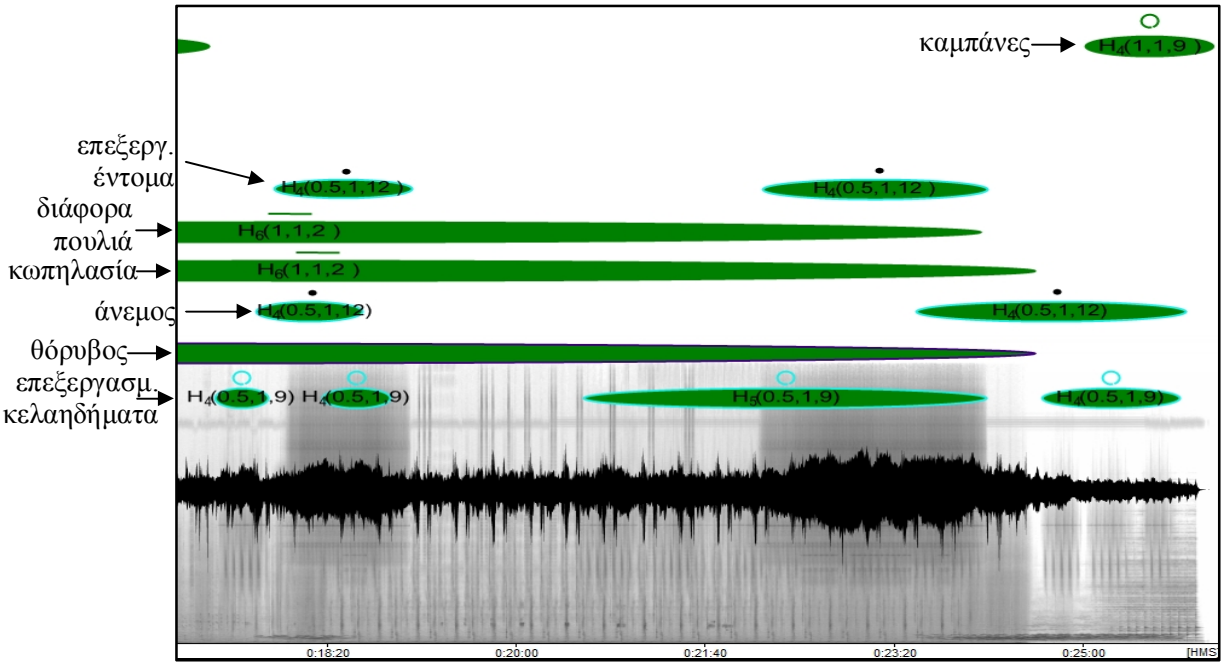
Στο 07΄51΄΄ παρατηρούμε την είσοδο των «σταγόνων» (H_5(1,1,2), 07΄51΄΄-11΄48΄΄), οι οποίες δίνουν την αίσθηση της *γραμμικής κίνησης*, αν και χωρίς συγκεκριμένο στόχο (z = 2) (Σχήμα 14.2, βλ. επόμενη σελίδα). Οι σταγόνες διαδέχονται η μία την άλλη με φυσικό τρόπο και όχι με κάποιον τρόπο που να μας φαίνεται αδύνατος σύμφωνα με τις εμπειρίες μας από τον φυσικό κόσμο. Υπ' αυτήν την έννοια, αυτό το δομικό στοιχείο ακολουθεί αναφορικό συντακτικό. Δεν υπάρχει όμως κατευθυντικότητα, διότι όλη αυτή η διαδοχή σταγόνων δεν οδηγεί σε κάποιον στόχο, όπως για παράδειγμα το γέμισμα ενός δοχείου (οπότε θα άλλαζε και η ηχητική ποιότητα των σταγόνων). Αντ' αυτού, οι σταγόνες χάνονται από τον ακουστικό μας ορίζοντα και στο προσκήνιο έρχεται η «κωπηλασία» που μας οδηγεί σε περαιτέρω *γραμμικές κινήσεις*, στα πλαίσια του αναφορικού συντακτικού. Στο 08΄19΄΄ κάνουν την είσοδό τους και τα «άγνωστα ζώα», τα οποία αρθρώνονται σε τρία δομικά στοιχεία. Ενώ βρισκόμαστε ακόμη στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, δηλαδή νοηματοδοτούμε το έργο βασιζόμενοι στην αναγνώριση των πηγών/αιτίων των ήχων, τα συγκεκριμένα δομικά στοιχεία μας δυσκολεύουν, λόγω του μιμητικού τους συντακτικού και μας ωθούν περισσότερο προς μια φανταστική/φαντασιακή αναφορικότητα. Σε αυτό συντείνει και το γεγονός ότι στα εν λόγω δομικά στοιχεία κυριαρχεί η επαναληπτικότητα (z = 9) με τρόπο που δεν περιμένουμε στον φυσικό κόσμο. Επομένως για μία ακόμη φορά πλησιάζουμε προς το *ηχητικό αντικείμενο*, αλλά η κυρίαρχη αναφορική *ηχητική ροή* των «σταγόνων» και το πλαίσιο που προηγείται και έπεται μας αποτρέπει από το να νοηματοδοτήσουμε την ακολουθία αυτή στο αναγωγικό επίπεδο.



Σχήμα 14.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (08΄19΄΄-17΄17΄΄)

Πριν ακόμη ολοκληρωθούν οι «σταγόνες» εισέρχονται πάλι στο προσκήνιο η «κωπηλασία» (H_4(1,1,9), 09΄10΄΄-10΄29΄΄ και H_6(1,1,2), 10΄57΄΄-24΄34΄΄) και στο υπόβαθρο ο «θόρυβος» (H_6(-1,1,12), 08΄22΄΄-24΄34΄΄), ο οποίος ουσιαστικά έχει *στατικότητα*, καθώς πρόκειται για έναν λευκό θόρυβο, διακριτικό και πάντα στο υπόβαθρο. Το δεύτερο δομικό στοιχείο της «κωπηλασίας» εξάλλου αποκτά μια δυναμική που του δίνει πλέον την αίσθηση της *γραμμικής κίνησης* και συνεπώς της εξερεύνησης, χωρίς όμως κάποιον εδραιωμένο στόχο (z = 2). Στη συνέχεια κάνουν την είσοδό τους πρώτα ο «άνεμος» (H_4(0.5,1,12), 11΄38΄΄-14΄06΄΄), ο οποίος επανέρχεται σαν μοτίβο του έργου, και «διάφορα πουλιά» (H_6(1,1,2), 11΄54΄΄-24΄05΄΄), τα οποία, ως μέρος της εξερεύνησης συνδέονται *γραμμικά* από τον κοινό χώρο στον οποίο υποθετικά συνυπάρχουν. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη *γραμμική κίνηση* της «κωπηλασίας» συντείνει και εδώ σε μια νοηματοδότηση στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Επίσης, εμφανίζονται και κάποια σκόρπια δομικά στοιχεία με ήχους κυμάτων, κουπιών ή καταρτιών, τα οποία είναι κατά βάση *μη γραμμικά*, λόγω και της συντομίας τους. Τέλος, στο 14΄51΄΄ κάνουν την είσοδό τους οι καμπάνες (H_4(1,1,9) 14΄51΄΄-17΄17΄΄), το μοναδικό δείγμα ανθρώπινης παρουσίας μέσα στο ηχοτοπίο το οποίο εξελίχθηκε ως εδώ, και αναπτύσσουν μια επαναληπτικότητα.

Στα τελευταία λεπτά του έργου (17΄17΄΄-26΄09΄΄), έχουμε ουσιαστικά την επιστροφή των «επεξεργασμένων κελαηδημάτων» (H_4(0.5,1,9), 17΄20΄΄-17΄48΄΄, H_4(0.5,1,9), 18΄07΄΄-19΄03΄΄ και H_5(0.5,1,9), 20΄35΄΄-24΄08΄΄) και των «επεξεργασμένων εντόμων» (H_4(0.5,1,12), 17΄52΄΄-19΄04΄΄ και H_4(0.5,1,12), 22΄10΄΄-24΄09΄΄), ενώ η «κωπηλασία» συνεχίζει να καθοδηγεί την πορεία του έργου με υπόβαθρο τον «θόρυβο» και τα «διάφορα πουλιά» (Σχήμα 14.3). Επίσης, επανέρχεται και ο «άνεμος» περιστασιακά, και ουσιαστικά το έργο κλείνουν ο «άνεμος» (H_4(0.5,1,12), 23΄31΄΄-25΄54΄΄), τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» (H_4(0.5,1,9), 24΄38΄΄-25΄51΄΄) και οι «καμπάνες» (H_4(1,1,9)) που επανέρχονται στο 25΄01΄΄-26΄09΄΄. Όσον αφορά την ταυτοποίηση των δομικών στοιχείων αυτών των τελευταίων λεπτών δεν έχουμε να προσθέσουμε κάτι, καθώς πρόκειται για επανεμφανίσεις παλιότερων υλικών, διατηρώντας όμως τις ίδιες παραμέτρους που τους είχαμε δώσει, και επομένως νοηματοδοτώντας και πάλι το σύνολο των δομικών στοιχείων στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.



Σχήμα 14.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* (17΄17΄΄-26΄09΄΄)

Όπως γίνεται φανερό τόσο από την πρώτη ακρόαση όσο και από την παραπάνω ανάλυση, όλες οι *ηχητικές ροές* ανήκουν στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1), όμως οι πιο επεξεργασμένες από αυτές χρησιμοποιούν μιμητικό συντακτικό (x =

0.5), κάτι που τις φέρνει πλησιέστερα στην ταυτότητα του *ηχητικού αντικειμένου*. Ωστόσο, λόγω της πρωτοκαθεδρίας της «κωπηλασίας», ειδικά από το 11΄48΄΄ και ύστερα, που δίνει την αίσθηση της περιπλάνησης στο χώρο και της εναλλαγής χώρων, γίνεται σαφέστερο το γεγονός ότι βρισκόμαστε στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Όσον αφορά τη *γραμμικότητα* των *ροών* αυτών, παρατηρούμε ότι κάποια δομικά στοιχεία παρουσιάζουν *κυκλικότητα* (z = 9), όπως για παράδειγμα τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» (H_4(0.5,1,9), 00΄00΄΄-01΄39΄΄). Άλλα δομικά στοιχεία, έχουν *έλλειψη κίνησης* (z = 12), όπως για παράδειγμα ο «θόρυβος», ο οποίος μένει και στο υπόβαθρο (H_6(-1,1,12), 08΄22΄΄-24΄34΄΄). Τέλος, κάποια δομικά στοιχεία, όπως η «κωπηλασία» (H_6(1,1,2), 10΄57΄΄-24΄34΄΄) και οι «σταγόνες» (H_5(1,1,2), 07΄51΄΄-11΄48΄΄), δίνουν την αίσθηση της *γραμμικής κίνησης*, αν και χωρίς συγκεκριμένο στόχο (z = 2), είναι αυτά όμως που δίνουν την αίσθηση της προς τα εμπρός κίνησης και περιπλάνησης στο χώρο.

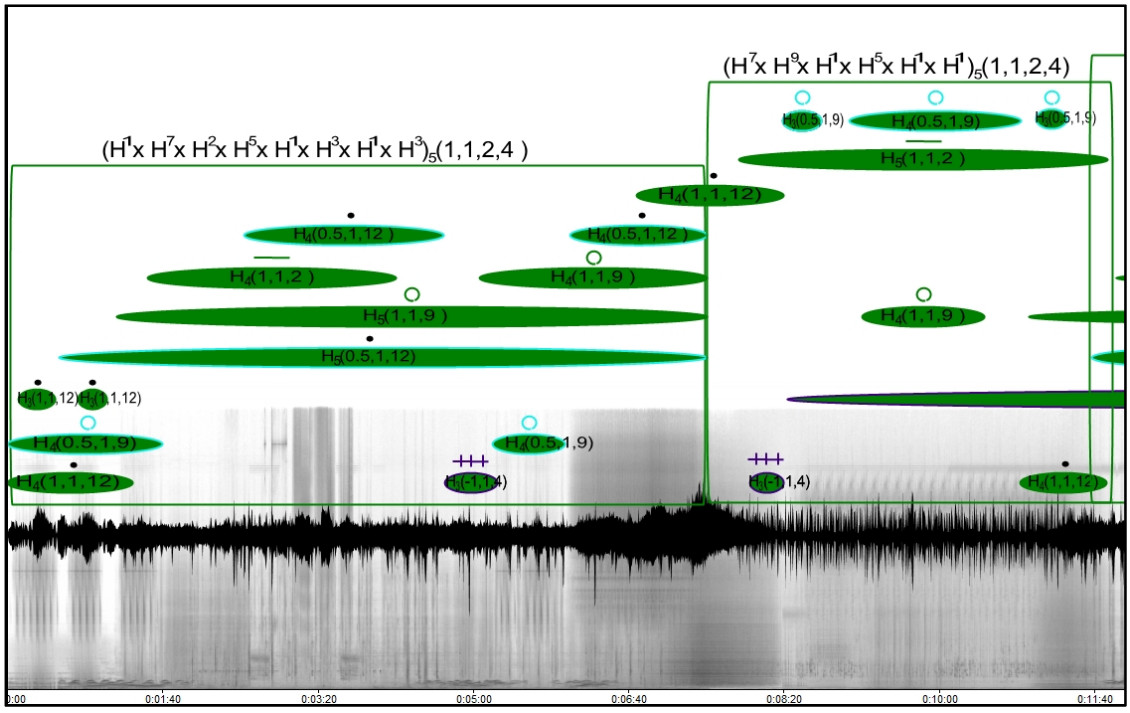
14.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων

14.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 5

Η ιεράρχηση του έργου παρουσιάζει τα εξής δύο προβλήματα: (α) Τα περισσότερα δομικά στοιχεία έχουν διαρκείς μεταβολές εντός τους, οι οποίες είναι αργές (όπως αυτή του «ανέμου») και επηρεάζουν και τις υπόλοιπες ταυτόχρονες *ροές*, καθώς κάποιες αυξομειώσεις στα εφφέ βάθους και στη δυναμική δίνουν την εντύπωση ορίων, τα οποία τελικά δεν οδηγούν σε κάτι καινούριο. (β) Ακόμη και όταν η αλλαγή είναι σαφής, συνεπώς κατανοούμε ότι περνάμε σε κάποιου είδους άλλη ομαδοποίηση δομικών στοιχείων (σε κάποιο τμήμα για παράδειγμα), η μετάβαση γίνεται ομαλά και με διασταυρώσεις, οι οποίες δυσκολεύουν τον καθορισμό των ακριβών ορίων μεταξύ δύο ομαδοποιήσεων. Οι ομαδοποιήσεις που επιλέχθηκαν στην ανάλυση βασίστηκαν σε κριτήρια που έχουν να κάνουν με την τμηματοποίηση βάσει της αλλαγής της υφής, με την έννοια που χρησιμοποιείται στην ηλεκτροακουστική μουσική (texture), και δευτερευόντως κάποιων δομικών στοιχείων που λειτουργούν σαν ηχητικά σήματα εισόδου (ή εξόδου) από έναν δεδομένο «χώρο» του ηχοτοπίου.

Ακριβώς λόγω της πολυπλοκότητας στην υφή του, η ανάλυση του έργου ξεκινά από το E_5, διότι είναι το πρώτο ιεραρχικό επίπεδο, το οποίο μπορεί να οργανώσει με πιο συγκροτημένο τρόπο ομάδες ταυτόχρονων δομικών στοιχείων. Σύμφωνα και με τα παραπάνω, προέκυψαν τέσσερα τμήματα και μία περίοδος στο τέλος του έργου, εν είδει επιλόγου.

Το τμήμα (α) (00΄00΄΄-07΄30΄΄) εισάγει στο έργο με μια σειρά από αναφορικούς και μιμητικούς ήχους, οι οποίοι συνδέονται με αναφορικό τρόπο (σχήμα 14.4, βλ. επόμενη σελίδα). Η αίσθηση της κίνησης γίνεται σαφής μέσα από αλλαγές στα εφφέ βάθους, και η τμηματοποίηση με το τμήμα (β) έρχεται μέσω μιας μεταβατικής περιόδου, του «ρυακιού» (H_4(1,1,12), 06΄45΄΄-08΄19΄΄). Η συνεχής παρουσία της «κωπηλασίας» και του «ανέμου», δημιουργεί την αίσθηση της ενότητας, αν και ο «άνεμος» είναι μια *ηχητική ροή* αρκετά μεταβαλλόμενη. Μόνο, όμως μετά το 07΄30΄΄, όταν αυτές οι δύο *ηχητικές ροές*, αλλά και άλλες που τις συνοδεύουν («διάφορα πουλιά και ζώα», «επεξεργασμένα έντομα») χάνονται εντελώς, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για δομικά στοιχεία που καθορίζουν ένα συγκεκριμένο τμήμα. Η αιτιακή σχέση που το συγκροτεί, εν τέλει είναι ένας δεδομένος «χώρος» από τον οποίο ξεκινάει η ηχητική «εξερεύνηση», και ο ακροατής καλείται να συνδέσει τις επί μέρους *ηχητικές ροές* στα πλαίσια του αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας σε έναν αληθοφανή ή φανταστικό χώρο στον οποίο θα μπορούσαν με βάση την εμπειρία του να συνυπάρξουν. Σε αυτό το πλαίσιο, ακόμη και τα δομικά στοιχεία με μιμητικό συντακτικό, όπως είδαμε νωρίτερα, ως *ηχητικά γεγονότα* του τμήματος υπακούουν στους κανόνες ενός αναφορικού συντακτικού στο E_5.

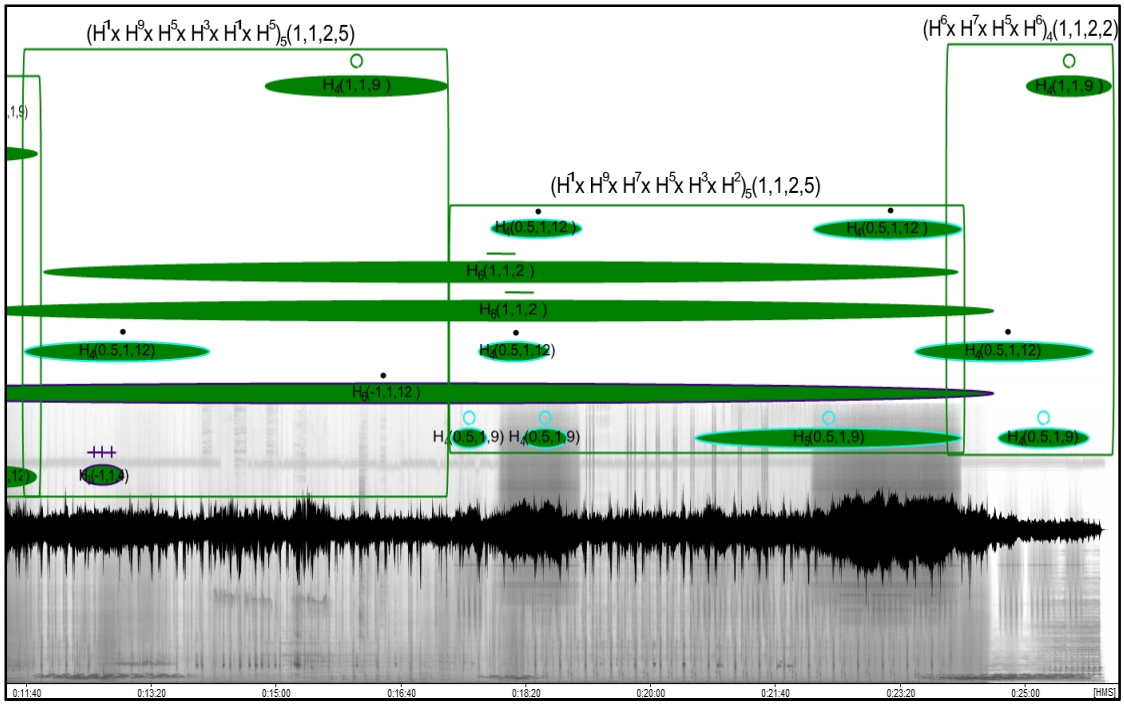


Σχήμα 14.4 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_5 (00΄00΄΄-11΄40΄΄)

Όσον αφορά τη *γραμμικότητα*, παρά την ύπαρξη πολλών στατικών και επαναληπτικών δομικών στοιχείων, η σταδιακή είσοδος νέων στοιχείων και ο διαχωρισμός κάποιων *ηχητικών ροών* («επεξεργασμένα έντομα» και «επεξεργασμένα κελαηδήματα») σε επί μέρους δομικά στοιχεία/περιόδους, τα οποία απέχουν μεταξύ τους, δίνουν την εντύπωση της «εξερεύνησης», επομένως και μιας *γραμμικής κίνησης* προς έναν ακαθόριστο στόχο, μιας «περιπλάνησης» (roaming), ταιριαστής με την τιμή z = 2. Τέλος, η υφή του πρώτου τμήματος, πλησιάζει περισσότερο στον τύπο της διασταυρούμενης με συνοδεία, όπου ως «συνοδεία» λειτουργούν οι *ηχητικές ροές* του «ανέμου» και της «κωπηλασίας», αν και η πρώτη βρίσκεται σε μια κίνηση από το υπόβαθρο στο μεσοδιάστημα, ενώ η δεύτερη κινείται από το υπόβαθρο στο προσκήνιο και πάλι πίσω στο υπόβαθρο. Γενικά, στην ταυτοποίηση του τμήματος $(H^1 \times H^7 \times H^2 \times H^5 \times H^1 \times H^3 \times H^1 \times H^3)_5(1,1,2,4)$ έγινε προσπάθεια να αναπαρασταθούν όσο περισσότερες μεταβολές *πολλαπλότητας* ήταν εφικτό. (Τοποθέτηση με σειρά εμφάνισης: «τρίξιμο» (Ξ = 1), «επεξεργασμένα κελαηδήματα» (Ξ = 7), «άνεμος» (Ξ = 2), «κωπηλασία» (Ξ = 5), «διάφορα πουλιά και ζώα» (Ξ = 1), «επεξεργασμένα έντομα» (Ξ = 3), «κύμα» (Ξ = 1) και «ρυάκι» (Ξ = 3).)

Στο τμήμα (β) (07΄51΄΄-11΄48΄΄) χάνονται οι *ηχητικές ροές* του τμήματος (α) και περνάμε μέσω του «ρυακιού» στις «σταγόνες» (H_5(1,1,2), 07΄51΄΄-11΄48΄΄), οι οποίες επικρατούν και καθορίζουν την ταυτότητά του (Σχήμα 14.4, βλ. προηγούμενη σελίδα). Επίσης, τα «άγνωστα ζώα» (H_3(0.5,1,9), 08΄19΄΄-08΄44΄΄) με την εμφάνισή τους στην αρχή και στο τέλος του τμήματος δίνουν την αίσθηση της ενότητας σε αυτό. Οι αιτιακές σχέσεις στις οποίες βασίζεται η συγκρότηση του τμήματος (β) είναι παρόμοιες με αυτές του τμήματος (α), δηλαδή με αναφορικό συντακτικό, στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, με τον τύπο της *γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης*, και τον τύπο της διασταυρούμενης υφής με συνοδεία. Αυτό που αλλάζει εδώ είναι η «συνοδεία», την οποία αναλαμβάνουν οι «σταγόνες», οι οποίες βρίσκονται στο προσκήνιο (Ξ = 9). Στο υπόβαθρο (με τιμή Ξ = 1) βρίσκονται τα διάφορα δομικά στοιχεία («τρίξιμο» και «κύμα»), ο «θόρυβος» και η «κωπηλασία» (H_4(1,1,9), 09΄10΄΄-10΄29΄΄), ενώ το μεταβατικό «ρυάκι» περνά από το προσκήνιο στο υπόβαθρο (Ξ = 7) και τα «άγνωστα ζώα» βρίσκονται στο μεσοδιάστημα (Ξ = 5).

Το τμήμα (γ) (11΄48΄΄-17΄17΄΄), επομένως έρχεται μόλις τελειώσουν οι «σταγόνες» και με την είσοδο της «κωπηλασίας» (H_6(1,1,2), 10΄57΄΄-24΄34΄΄) και των «διαφόρων πουλιών» (H_6(1,1,2), 11΄54΄΄-24΄05΄΄) (Σχήμα 14.5, βλ. επόμενη σελίδα). Παρατηρούμε ότι ο «θόρυβος» (H_6(-1,1,12), 08΄22΄΄-24΄34΄΄) που εγκαθιδρύθηκε στο προηγούμενο τμήμα, συνεχίζει και διατρέχει και αυτό. Η αίσθηση της «περιπλάνησης» γίνεται πιο έντονη σε αυτό το τμήμα, λόγω της κυριαρχίας της «κωπηλασίας». Μέσω αυτής της *ηχητικής ροής* συνδέονται και όλες οι άλλες με αναφορικό τρόπο, όπως και στα προηγούμενα τμήματα. Η διαφορά που παρατηρούμε εδώ έχει να κάνει με την υφή, η οποία διαμορφώνεται από τρεις συνεχόμενες *ηχητικές ροές* («κωπηλασία» στο προσκήνιο (Ξ = 9), «διάφορα πουλιά» με μεταβολές από το υπόβαθρο στο προσκήνιο (Ξ = 3) και «θόρυβος» στο υπόβαθρο (Ξ = 1) και άλλες εναλλασσόμενες *ηχητικές ροές* (ω = 5). Οι βασικότερες είναι ο «άνεμος» (H_4(0.5,1,12), 11΄38΄΄-14΄06΄΄) και οι «καμπάνες» (H_4(1,1,9) 14΄51΄΄-17΄17΄΄), και οι δύο στο μεσοδιάστημα (Ξ = 5). Το άλλο δομικό στοιχείο («κατάρτι») βρίσκεται στο υπόβαθρο (Ξ = 1).



Σχήμα 14.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_5 (11΄40΄΄-26΄09΄΄)

Το τμήμα (δ) (17΄17΄΄-23΄56΄΄) είναι μια απόλυτη συνέχεια του τμήματος (γ) (Σχήμα 14.5). Η «κωπηλασία», ο «θόρυβος» και τα «διάφορα πουλιά» έρχονται από το τμήμα (γ) και συνεχίζουν και εδώ. Λόγω της μεγάλης τους διάρκειας και του ανώτερου ιεραρχικού τους επιπέδου, δεν χωρούν στα πλαίσια ενός τμήματος. Αυτό που διαχωρίζει τα δύο τμήματα (γ) και (δ) είναι η είσοδος των «επεξεργασμένων κελαηδημάτων» (H_4(0.5,1,9), 17΄20΄΄-17΄48΄΄) και «επεξεργασμένων εντόμων» (H_4(0.5,1,12), 17΄52΄΄-19΄04΄΄), τα οποία λόγω του μιμητικού τους συντακτικού δημιουργούν ένα είδος διαφοροποίησης. Η αλλαγή όμως ενισχύεται και από την αλλαγή του εφφέ βάθους (με την πρόσθεση εφφέ) στην «κωπηλασία». Καθώς η «κωπηλασία» καθορίζει τη διαδρομή, νιώθουμε με τις παραπάνω αλλαγές ότι μπαίνουμε σε κάποιον φανταστικό χώρο (στην επικράτεια του φανταστικού), ενώ μόλις πριν λίγο (στο τμήμα (γ)) είχαμε ακούσει τις «καμπάνες» (H_4(1,1,9) 14΄51΄΄-17΄17΄΄), οι οποίες ήταν το μόνο δείγμα ανθρώπινης παρουσίας ως τώρα. Τα δομικά στοιχεία που ανήκουν στο H_6, θα έπρεπε να μείνουν έξω από τις ομαδοποιήσεις των τμημάτων (γ) και (δ), λόγω του ανώτερου ιεραρχικά επιπέδου τους. Ωστόσο, τα συμπεριλαμβάνουμε στα τμήματα (ειδικά την «κωπηλασία» και τα «διάφορα πουλιά»), χωρίζοντάς τα σιωπηρά σε δύο τμήματα, χωρίς όμως να τα

χωρίσουμε σε δύο επί μέρους δομικά στοιχεία του E_5 και βασιζόμενοι αποκλειστικά στη μεταβολή του εφφέ βάθους στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Η μεταβολή αυτή εν τέλει καθορίζει και την αλλαγή ενός «χώρου», ενώ ο τρόπος ομαδοποίησης συνεχίζει να είναι ο ίδιος, όπως και στα προηγούμενα τμήματα προσδίδοντας μέχρι εδώ μια σαφή αφηγηματική οργανωτική αρχή για το έργο: αναφορικό συντακτικό, αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*. Στο τμήμα (δ) επίσης, η «κωπηλασία» παραμένει στο προσκήνιο (Ξ = 9), τα «διάφορα πουλιά» από το προσκήνιο περνούν στο υπόβαθρο (Ξ = 7), και ο «θόρυβος» βρίσκεται στο υπόβαθρο συνεχώς (Ξ = 1). Τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» βρίσκονται στο μεσοδιάστημα (Ξ = 5), τα «επεξεργασμένα έντομα» περνούν από το υπόβαθρο στο προσκήνιο (Ξ = 3) και ο «άνεμος» από το υπόβαθρο στο μεσοδιάστημα (Ξ = 2).

Η τελική περίοδος (23΄56΄΄-26΄09΄΄) διαχωρίζεται από το τμήμα (δ) μέσω της αλλαγής του εφφέ βάθους και της εισόδου του «ανέμου» (H_4(0.5,1,12) 23΄31΄΄-25΄54΄΄) (Σχήμα 14.5, βλ. προηγούμενη σελίδα). Τέλος, με την επανεμφάνιση των «καμπάνων» (H_4(1,1,9), 25΄01΄΄-26΄09΄΄), οι οποίες μένουν μόνες τους στο τέλος του έργου, μπορούμε να πούμε ότι έχουμε μέσω της ακουστικής δήλωσης της ανθρώπινης παρουσίας την απομάκρυνση από το ηχοτοπίο της φύσης, άρα και το τέλος της διαδρομής μας. Ακόμα πιο μεταφορικά, ως τέλος μπορεί να θεωρηθεί η σιγουριά, δηλαδή η ανθρώπινη παρουσία, που είναι το αντίθετο της άγριας φύσης, η οποία επικράτησε σε όλη την αβέβαιη εξερεύνηση κατά τη διάρκεια του έργου. Με τα λόγια της Apple (1991b), το πέρασμα από «τον κίνδυνο και την ομορφιά του φυσικού κόσμου» στο «αίσθημα ανακούφισης και λύπης για την επιστροφή στην πόλη». Τα χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου είναι παρόμοια με των τμημάτων που προηγήθηκαν παρά τη μικρή της διάρκεια.

Στον παρακάτω πίνακα βλέπουμε τις τιμές *πολλαπλότητας* όλων των *ηχητικών ροών* ανά τμήμα.:

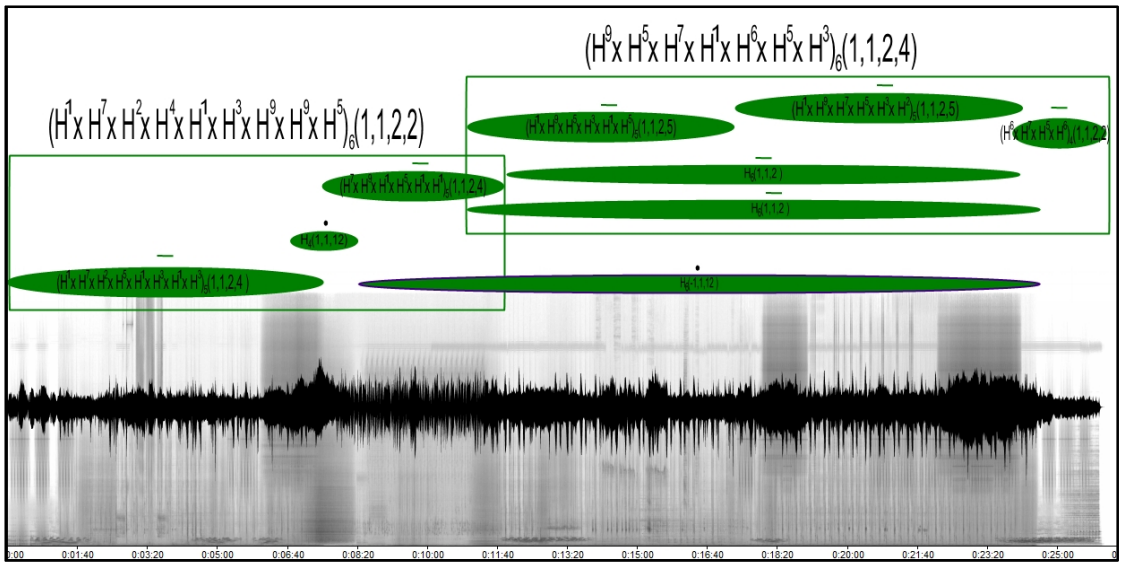
ΗΧΗΤΙΚΕΣ ΡΟΕΣ	**ΤΜΗΜΑ (α)**	**ΤΜΗΜΑ (β)**	**ΤΜΗΜΑ (γ)**	**ΤΜΗΜΑ (δ)**	**ΤΕΛΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**
καμπάνες			5		6
άγνωστα ζώα		5			
σταγόνες		9			
ρυάκι	3	7			
επεξεργασμένα έντομα	3			3	
διάφορα πουλιά	1		3	7	
κωπηλασία	5	1	9	9	7
άνεμος	2		5	2	6
θόρυβος		1	1	1	
επεξεργασμένα κελαηδήματα	7			5	5
τρίξιμο	1				
κύμα κ.ά.	1	1	1		

Πίνακας 14.2 Τιμές *Πολλαπλότητας* των *Ηχητικών Ροών* του *Terra dell' Immaginazione* ανά Τμήμα

14.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 6

Τα παραπάνω δομικά στοιχεία, συνδέονται, όπως είδαμε, όλα με αναφορικό τρόπο. Επομένως, από την άποψη του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, αλλά και της διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας*, το έργο δεν παρουσιάζει μεταβολές οι οποίες θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την ύπαρξη μιας τμηματοποίησης ανώτερου ιεραρχικού επιπέδου. Ωστόσο, η ίδια η ιεραρχική διάταξη των δομικών στοιχείων μπορεί να στοιχειοθετήσει την ύπαρξη δύο ξεχωριστών κινήσεων (E_6) στο έργο (Σχήμα 14.6, βλ. επόμενη σελίδα). Σε αυτό συντείνει το γεγονός ότι τα τμήματα (α) και (β) συνενώνονται

μέσω μιας μεταβατικής περιόδου (το «ρυάκι») και τα τμήματα (γ) και (δ) περιέχουν δύο δομικά στοιχεία του E_6 που τα διατρέχουν, παρά τον διαχωρισμό τους (η «κωπηλασία» και τα «διάφορα πουλιά»). Καθώς επίσης, γίνεται σαφές ότι από το τμήμα (γ) η «κωπηλασία» είναι στο προσκήνιο, θα μπορούσαν να ομαδοποιηθούν ανά δύο τα τμήματα, φτιάχνοντας δύο κινήσεις, με τη δεύτερη να συμπεριλαμβάνει και την επιλογική περίοδο.



Σχήμα 14.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_6 (00΄00΄΄-26΄09΄΄)

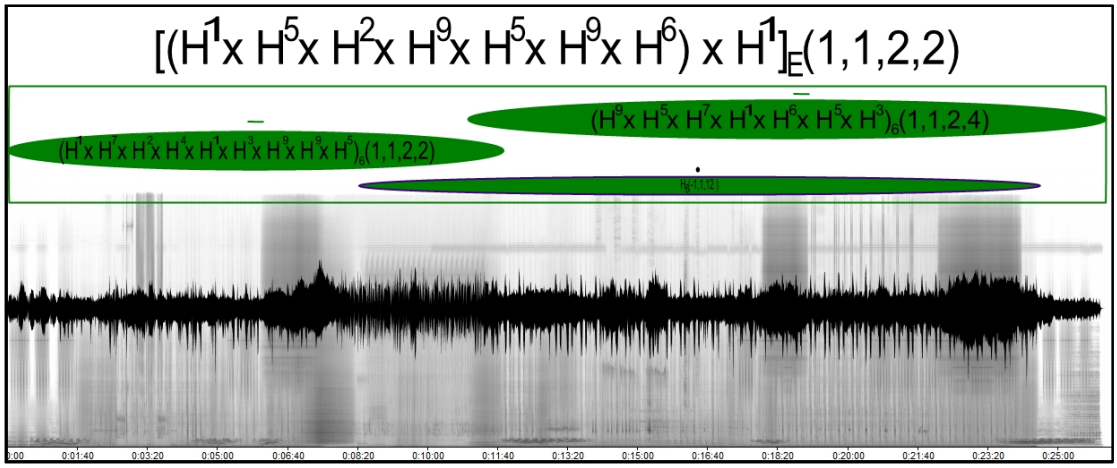
Καθεμία από τις δύο κινήσεις, συνδέει επομένως τα επί μέρους τμήματά της με ένα είδος αναφορικού συντακτικού. Στην πρώτη κίνηση, το «ρυάκι» ως μεταβατικό στοιχείο εμφανίζεται μέσα σε πλαίσια τα οποία είναι εφικτά κατά την περιπλάνηση από έναν τόπο σε έναν άλλο. Στη δεύτερη κίνηση, η «κωπηλασία», αλλά και σε ένα βαθμό τα «διάφορα πουλιά» καθορίζουν μέσω της συνέχειάς τους αυτές τις εντός του εφικτού μεταβάσεις στα πλαίσια της περιπλάνησης σε εξωτερικό ή εσωτερικό χώρο (αναλόγως με το εφφέ που χρησιμοποιείται). Η νοηματοδότηση κινείται γύρω από την αναγνώριση των πηγών και αιτίων των ήχων. Κάθε φορά που κάνει την είσοδό του κάποιος γνώριμος ή άγνωστος ήχος ή με την επανεμφάνιση ενός οικείου στα πλαίσια του έργου δομικού στοιχείου, ο ακροατής ωθείται στο να αναγνωρίσει την πηγή/αιτία του. Αυτό οφείλεται από τη μία στην παντελή απουσία της *ανθρώπινης φωνής* και του σημασιολογικού περιεχομένου και από την άλλη στο μοτίβο της «κωπηλασίας». Το τελευταίο είναι αυτό

μέσω του οποίου ο ακροατής, στα πλαίσια της αφηγηματικής *βιωματικότητας*, συμμετέχει στην αίσθηση της «εξερεύνησης», η οποία εν τέλει λόγω της ραδιοφωνικότητάς της μετατρέπεται σε «ηχητική εξερεύνηση», δηλαδή αναφορική νοηματοδότηση. Η αίσθηση της «εξερεύνησης» μεταφράζεται επίσης και στον τύπο της *γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης*, την οποία συναντάμε και στις δύο κινήσεις. Η υφή είναι γενικά διασταυρούμενη ($\omega = 2$), στη δεύτερη κίνηση όμως, λόγω των μεγάλων δομικών στοιχείων της «κωπηλασίας» και των «διαφόρων πουλιών» καλύτερο είναι να θεωρήσουμε την υφή ως διασταυρούμενη με «συνοδεία» ($\omega = 4$).

Παρά τα ξεκάθαρα αποτελέσματα, τα οποία προέκυψαν από την ανάλυση, παραμένει ένα δομικό στοιχείο (ο «θόρυβος»), το οποίο δεν μπορεί να χωρέσει σε μία μόνο κίνηση, αλλά ξεκινάει από το δεύτερο μισό της πρώτης. Αυτό μας αποκαλύπτει ουσιαστικά τα προβλήματα ιεράρχησης στα οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα.

14.4.3 Επίπεδο Έργου

Στο E_E παρατηρούμε ότι έχουμε μια διαδοχή δύο κινήσεων και ένα ανεξάρτητο δομικό στοιχείο, το οποίο διασταυρώνεται με τις δύο αυτές κινήσεις (Σχήμα 14.7, βλ. επόμενη σελίδα). Βασικό συνδετικό στοιχείο μεταξύ των κινήσεων είναι τα διάφορα μοτίβα («κωπηλασία», «επεξεργασμένα πουλιά» κλπ), τα οποία υπάρχουν και στις δύο κινήσεις και ιδιαίτερα η «κωπηλασία» που καθορίζει το έργο ως «διαδρομή ή «εξερεύνηση». Το βασικότερο στοιχείο που κρατάει σε συνοχή το έργο είναι η επιτέλεσή του στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* και μόνο. Επίσης, πολύ βασικό είναι το γεγονός ότι βρισκόμαστε μονίμως στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αν και σε κάποια σημεία, λόγω του μιμητικού συντακτικού απομακρυνόμαστε κάπως από το αυστηρά αναφορικό.



Σχήμα 14.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Terra dell' Immaginazione* στο E_E (00΄00΄΄-26΄09΄΄)

Για όλους τους παραπάνω λόγους η ταυτοποίηση που δώσαμε στο έργο πέρασε από μία διαδικασία απλοποίησης, και δείχνει ότι υπάρχει πάντα συγκεκριμένος αριθμός *ηχητικών ροών*, και ποτέ συνύπαρξη και των δέκα. Επομένως, τα «διάφορα πουλιά» ομαδοποιήθηκαν με τα «άγνωστα ζώα» (Ξ = 5), τα «επεξεργασμένα κελαηδήματα» με τα «επεξεργασμένα έντομα» (Ξ = 5), το «ρυάκι» με τις «σταγόνες» (Ξ = 9) και επίσης, όλα τα σκόρπια δομικά στοιχεία μεταξύ τους («τρίξιμο», «κύμα» κλπ. με Ξ = 1). Στην ταυτοποίηση επίσης, μέσω της χρήσης των παρενθέσεων γίνεται φανερή η ανεξαρτησία του δομικού στοιχείου του «θορύβου» (Ξ = 1) και η υπαγωγή του απευθείας στο ιεραρχικό επίπεδο για το οποίο συζητάμε, χωρίς να έχει ομαδοποιηθεί σε κάποιο τμήμα ή κίνηση προηγουμένως. Ο «άνεμος» (Ξ = 2), η «κωπηλασία» (Ξ = 9), και οι «καμπάνες» (Ξ = 6) παρέμειναν ως είχαν. Η ταυτοποίηση που προκύπτει είναι η εξής:

$$[(H^1 \times H^5 \times H^2 \times H^9 \times H^5 \times H^9 \times H^6) \times H^1]_E(1,1,2,2)$$

Ο τύπος της *γραμμικότητας* όπως είπαμε και παραπάνω είναι *γραμμική κίνηση*, αλλά χωρίς έναν προδιαγεγραμμένο στόχο, και έχει τη μορφή εξερεύνησης, γι' αυτό εξάλλου και z = 2. Επίσης, λόγω των πολλαπλών διασταυρώσεων των *ροών*, αλλά και των επανεμφανίσεών τους, ο τύπος της υφής θεωρείται ότι είναι διασταυρούμενη (*ω* = 2).

14.5 Συμπεράσματα

Όπως προείπαμε, βρισκόμαστε στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αλλά η συνθέτις αφήνει περιθώριο στη φαντασία του ακροατή. Με άλλα λόγια, δεν πρόκειται για μια αναφορικότητα πιστή στην πραγματικότητα, αλλά μια αναφορικότητα η οποία παίζει με τη φαντασία του ακροατή, με τη δημιουργία συνειρμών και την εύρεση φανταστικών/φαντασιακών πηγών/αιτίων για κάποιους από τους ήχους. Επίσης, το γεγονός ότι το έργο είναι ένα σχεδιασμένο και όχι ένα ηχογραφημένο ηχοτοπίο, 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.

Στην αφηγηματική οργάνωση του έργου, όπως είδαμε κατά την ανάλυση, παίζει ρόλο και η αίσθηση της μετάβασης από «χώρο» σε «χώρο», που διακρίνεται από την αλλαγή των εφφέ αντήχησης-βάθους. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η εντύπωση ότι βρισκόμαστε κάθε φορά σε ένα διαφορετικό δωμάτιο του σπηλαίου ή ότι μπαίνουμε και βγαίνουμε από αυτό. Η παράμετρος της χωρικής τοποθέτησης με την έννοια αυτή, δεν υπάρχει στο *σύστημα* το οποίο εκθέσαμε και εφαρμόζουμε εδώ, ενώ όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 8, στο συμβατικό ραδιόφωνο αξιοποιείται σε μεγάλο βαθμό μέσω της χρήσης των κατάλληλων ειδικών εφφέ και των αποστάσεων από το μικρόφωνο. Παρ' όλα αυτά, στα πλαίσια του *συστήματος*, το οποίο εφαρμόζουμε στα πλαίσια της διατριβής, διαμορφώνονται αιτιακές σχέσεις, οι οποίες συγκροτούν ομαδοποιήσεις στη βάση της ομοιότητας του χώρου είτε με την έννοια του αναγωγικού συντακτικού (ο χώρος ως ηχητική ποιότητα των δομικών στοιχείων), είτε με την έννοια ενός αναφορικού συντακτικού (αναγνώριση ενός πραγματικού ή φανταστικού κοινού χώρου-πλαισίου συνύπαρξης των πηγών ήχου των δομικών στοιχείων που ομαδοποιούνται). Μέσω του αναφορικού συντακτικού έγινε και η τμηματοποίηση των τμημάτων (γ) και (δ) στη βάση δύο διαφορετικών τέτοιων κοινών χώρων-πλαισίων συνύπαρξης των δομικών τους στοιχείων, και μέσω μιας διαφοράς που σηματοδοτήθηκε από τη χρήση του εφφέ αντήχησης-βάθους. Με άλλα λόγια, αναγνωρίζεται η λειτουργικότητα του εφφέ, όχι ως

μιας ξεχωριστής *παραμέτρου* σε σχέση με το χώρο, αλλά ως ενός *μέσου* σημασιοδότησης της μεταβολής μιας άλλης παραμέτρου, εν προκειμένω του συντακτικού.

Τέλος, λόγω του γεγονότος ότι έχουμε να κάνουμε μόνο με τη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, ενδέχεται να προκύψουν εναλλακτικές νοηματοδοτήσεις του έργου. Με άλλα λόγια, αντί της αναφορικότητας μπορεί κάποιος ακρατής να δώσει μεγαλύτερη έμφαση στα μιμητικά δομικά στοιχεία («άνεμος», «επεξεργασμένα κελαηδήματα», «επεξεργασμένα έντομα») και να καθοδηγηθεί μέσω αυτών σε ένα είδος αναγωγικής ή «μιμητικής» νοηματοδότησης. Περισσότερα, ωστόσο, για τις εναλλακτικές ερμηνείες θα συζητήσουμε συνολικά στα γενικά συμπεράσματα του Τμήματος 3Α (κεφάλαιο 18).

Κεφάλαιο 15
Walking Tune (Charles Armikhanian, 1986-87)

15.1 Εισαγωγικά

Το *Walking Tune* είναι ένα ραδιοφωνικό έργο του Charles Armikhanian, το οποίο μεταδόθηκε στα πλαίσια του New American Radio το 1987. Με την πρώτη ακρόαση του έργου γίνεται σαφής εξαρχής η ύπαρξη κάποιων «θεμάτων» με τη μουσική έννοια, τα οποία επανέρχονται, υποβοηθώντας τη δημιουργία μιας φόρμας. Ως εκ τούτου, το έργο, παρά τις διαφορές του, δηλαδή την εμφάνιση διαφορετικών ως προς τη νοηματοδότησή τους δομικών στοιχείων (αναφορικά, μουσικά, αναγωγικά), καταφέρνει με αυτόν τον τρόπο να αποκτήσει μια συνοχή και την αίσθηση της ιεραρχικής οργάνωσης. Βασικό χαρακτηριστικό είναι η κυριαρχία των διαστάσεων της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* και της *μουσικής* (η *ανθρώπινη φωνή* εμφανίζεται μόνο επεξεργασμένη) και η απουσία σημασιολογικού νοήματος.

Σύμφωνα με τη δήλωση του έργου στο New American Radio, το *Walking Tune* είναι

> Ένας φόρος τιμής στον Αυτραλο-Αμερικανό συνθέτη Percy Grainger. Ο Grainger συνέλαβε την ιδέα για το *Walking Tune* για σόλο πιάνο, κατά τη διάρκεια μιας πεζοπορίας στα Σκωτικά Highlands. Σε αυτό το έργο ο Armikhanian χρησιμοποιεί το ψηφιακό συνθεσάιζερ Synclavier – ένα εργαλείο που ο Grainger θα είχε αγκαλιάσει με ενθουσιασμό – για να συνδυάσει ήχους ηχογραφημένους σε εξωτερικό χώρο (πεζοπορία στη Γιούτα, το κρώξιμο των χηνών, ένα βουητό από σμήνος πουλιών) με μουσικούς ήχους, και σχηματίζει ένα αισθησιακό και δυναμικό ηχητικο-μουσικό κομμάτι, το οποίο ταιριάζει με την εξύμνηση του Grainger για τον φυσικό κόσμο. (Armikhanian 1987)

Το έργο, επομένως, προσφέρεται για μία ερμηνεία ηχητικο-μουσική, παρά αφηγηματική με τη σημασιολογική έννοια. Σε αυτό συντείνουν κατά την ακρόαση η χρήση των κατάλληλων διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και επιπέδων σημασιοδοτικότητας.

15.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών*

Από την πρώτη ακρόαση, και σύμφωνα με τις ομοιότητες κάποιων δομικών στοιχείων όσον αφορά πρώτα τη διάστασή τους, και ύστερα το ειδικότερο περιεχόμενό τους, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε έντεκα *ηχητικές ροές*, οι οποίες διακόπτονται και επανέρχονται σε διάφορα σημεία του, καθώς και μερικά άλλα περιστασιακά δομικά στοιχεία (Πίνακας 15.1).

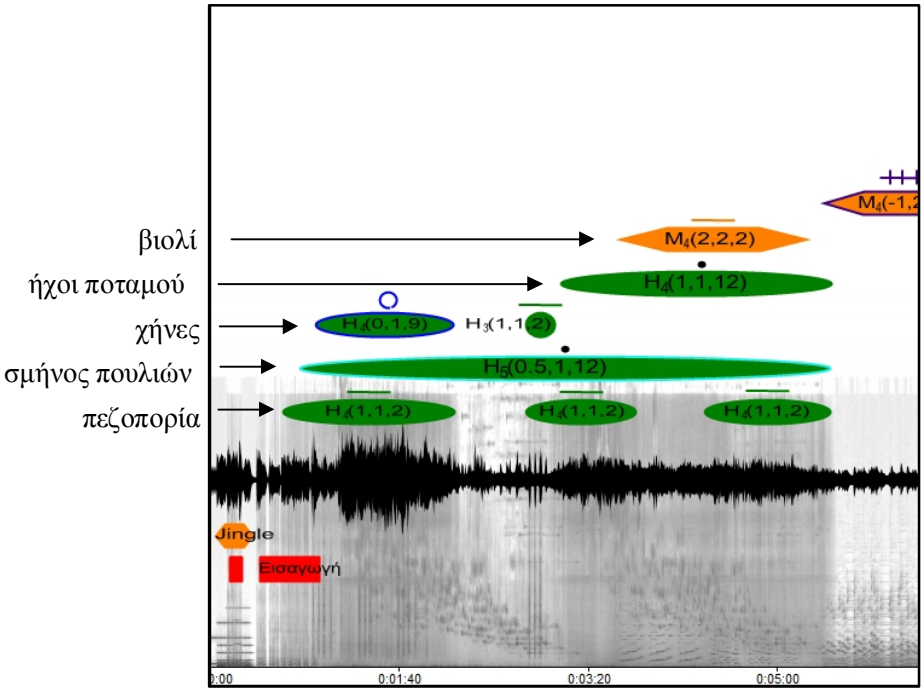
| | | |

περνούν στο προσκήνιο περιστασιακά, ενώ το «βιολί» άλλοτε βρίσκεται στο προσκήνιο και άλλοτε στο υπόβαθρο. Η εναλλαγή των ρόλων μεταξύ των *ηχητικών ροών* είναι αρκετά ξεκάθαρη με αποτέλεσμα, αν και βρισκόμενος εκτός του συμβατικού προτύπου ραδιοφωνικής ακρόασης, και χωρίς κάποια βοήθεια για σημασιολογική αγκύρωση, ο ακροατής να αντιλαμβάνεται την αφηγηματική οργάνωση του έργου μέσω των εναλλαγών αυτών των ρόλων και μέσω των αλλαγών των νοηματοδοτήσεων που αυτές οι εναλλαγές φέρουν. Σε αυτές τις νοηματοδοτικές εναλλαγές θα αναφερθούμε παρακάτω. Επιπλέον, η *ηχητική ροή* της «πεζοπορίας» φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σημασία για το έργο ως σύνολο με μια *γραμμική συνέχεια*, πέρα από την αναφορά στον Percy Grainger και το ομώνυμο έργο του.

15.3. Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων

Το έργο ξεκινά με τέσσερις *ηχητικές ροές ειδικής ηχητικής επένδυσης* («πεζοπορία», «σμήνος πουλιών», «χήνες» και «ήχοι ποταμού»), οι οποίες τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (Σχήμα 15.1, βλ. επόμενη σελίδα). Η *ηχητική ροή* της «πεζοπορίας» διαρθρώνεται από τρία δομικά στοιχεία (H_4(1,1,2) 00΄38΄΄-02΄09΄΄, H_4(1,1,2) 02΄47΄΄-03΄45΄΄ και H_4(1,1,2) 04΄21΄΄-05΄28΄΄), τα οποία ακολουθούν αναφορικό συντακτικό, και μέσω των βημάτων μπορούμε να πούμε ότι έχουν τον τύπο της *γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης*, καθώς παραπέμπουν σε ένα είδος περιπλάνησης ή εξερεύνησης ή απλά βόλτας. Η *ηχητική ροή* του «σμήνους πουλιών» αποτελείται από ένα δομικό στοιχείο (H_5(0.5,1,12), 00΄47΄΄-05΄28΄΄), το οποίο βρίσκεται στο υπόβαθρο, λόγω της *έλλειψης κίνησης* που το χαρακτηρίζει. Παρ' ό,τι το ονομάσαμε «σμήνος πουλιών» έχει υποστεί αρκετή επεξεργασία, δηλαδή πλησιάζει προς το να είναι *ηχητικό αντικείμενο*, μέσω ενός μιμητικού συντακτικού. Η *ηχητική ροή* των «χηνών» είναι επίσης δύσκολη όσον αφορά την αναγνωρισιμότητα, και μπορεί να μπερδέψει τον ακροατή διότι τίθεται εκτός πλαισίου. Εδώ έχουμε την περίπτωση ενός αναγωγικού συντακτικού, αλλά παραμένουμε στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (H_4(0,1,9), 00΄55΄΄-02΄08΄΄). Η επαναληπτικότητα επίσης συντείνει στην εναλλαγή μεταξύ αναφορικού και αναγωγικού, όμως στο δεύτερο, *γραμμικό* δομικό

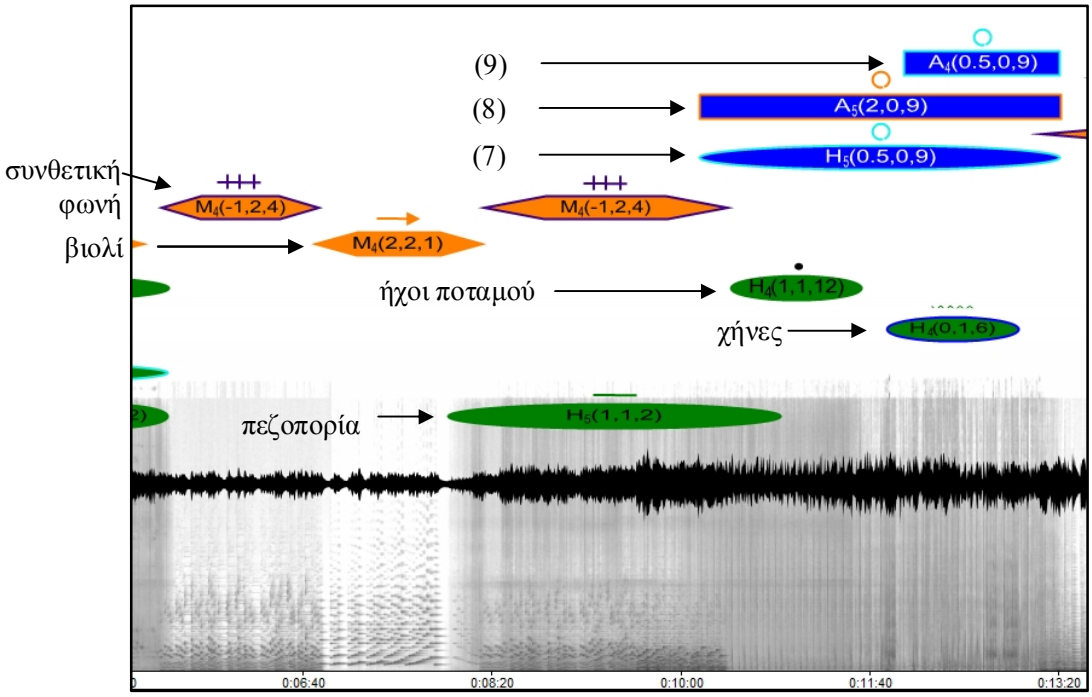
στοιχείο (H_3(1,1,2), 02΄47΄΄-03΄02΄΄), οι ήχοι τίθενται σε πιο ξεκάθαρο αναφορικό πλαίσιο. Στο 03΄05΄΄ κάνει την είσοδό της και η *ηχητική ροή* των «ήχων ποταμού» που είναι ξεκάθαρα αναφορική και λόγω της συνεχούς υδάτινης ροής χαρακτηρίζεται από *στατικότητα* (H_4(1,1,12), 03΄05΄΄-05΄28΄΄). Στο 03΄37΄΄ κάνει την είσοδό της μια *μουσική ηχητική ροή*, και συγκεκριμένα το «βιολί». Το πρώτο δομικό στοιχείο (M_4(2,2,2), 03΄37΄΄-05΄15΄΄) χαρακτηρίζεται από χαλαρή χρήση του μουσικού συντακτικού, που δίνει την αίσθηση ενός τονικού κέντρου, και επαναλαμβανόμενες φράσεις που δίνουν στην περίοδο *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*. Το δομικό στοιχείο αυτό τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.



Σχήμα 15.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (00΄00΄΄-06΄20΄΄)

Ως συνέχεια της παραπάνω *ηχητικής ροής*, από μουσικής άποψης, έρχεται η *ηχητική ροή* «συνθετική φωνή» (Σχήμα 15.2, βλ. επόμενη σελίδα), η οποία όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο 9.2 (ηπ.5, βλ. σελ.143) θα μπορούσε να υπαχθεί σε οποιαδήποτε από τις τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*. Λόγω αυτής της μελωδικής/τονικής συνέχειας, της συνύπαρξης της συνθετικής φωνής με ένα είδος ηλεκτρικού αρμονίου/οργάνου, αλλά και της εν γένει αφηγηματικής προθετικότητας στα πλαίσια του έργου, η εν λόγω *ηχητική ροή* νοηματοδοτήθηκε ως ανήκουσα στη *μουσική* διάσταση.

Ωστόσο, η ίδια η *ηχητική ροή* (M_4(-1,2,4), 05΄25΄΄-06΄48΄΄) στερείται συντακτικού, και *γραμμικής κίνησης*, καθώς αποτελείται από διάφορες φράσεις σχετικά ασύνδετες μεταξύ τους. Το γεγονός αυτό δεν παύει να τοποθετεί την *ηχητική ροή* στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Στο 06΄46΄΄ κάνει την επανεμφάνισή της η *ηχητική ροή* του «βιολιού», αυτή τη φορά όμως με ένα προοδευτικό σχήμα που ανεβαίνει βηματικά μία κλίμακα, καταλήγοντας στην τονική. Γι' αυτό το λόγο, το δομικό στοιχείο M_4(2,2,1) (06΄46΄΄-08΄14΄΄) είναι και *γραμμικό και κατευθυνόμενο*. Εν συνεχεία, επανεμφανίζεται η *ηχητική ροή* της «πεζοπορίας» (H_5(1,1,2), 07΄56΄΄-10΄52΄΄) και της «συνθετικής φωνής» (M_4(-1,2,4), 08΄16΄΄-10΄24΄΄). Είναι ένα είδος παραλλαγής του πρώτου δομικού στοιχείου της «συνθετικής φωνής» με συνοδεία αυτή τη φορά.

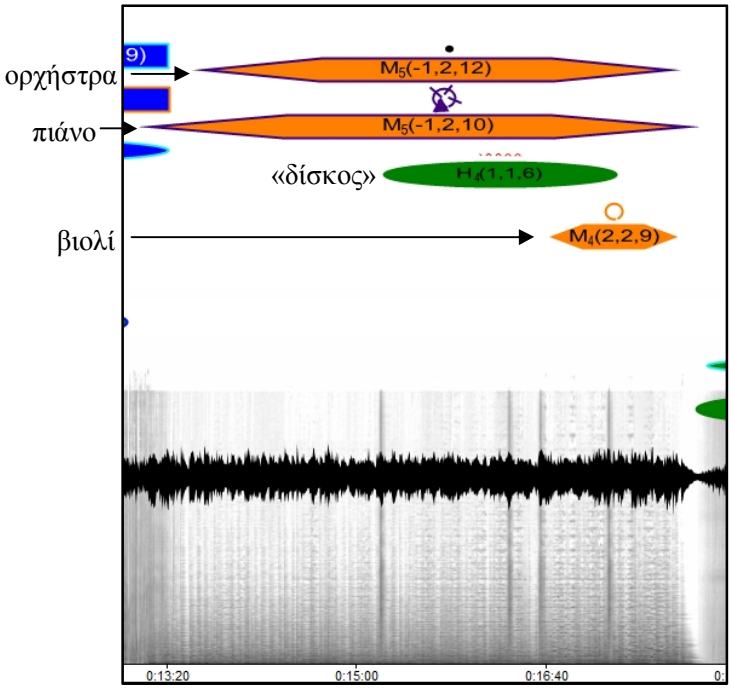


Σχήμα 15.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (05΄10΄΄-13΄20΄΄)

Μετά το 10΄10΄΄ εμφανίζονται οι τρεις *ροές* (7), (8) και (9), (Η, Α και Α αντιστοίχως), οι οποίες λόγω της επεξεργασίας τους και της επαναληπτικότητάς τους τοποθετούνται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (Σχήμα 15.2). Οι *ηχητικές ροές* (7) και (9) χρησιμοποιούν μιμητικό συντακτικό, που τις κάνει να προσομοιάζουν με ήχους κάποιων φανταστικών όντων (δομικά στοιχεία H_5(0.5,0,9), 10΄10΄΄-13΄20΄΄ και A_4(0.5,0,9), 11΄58΄΄-13΄20΄΄). Η *ηχητική ροή* (8) λόγω της εκφοράς της φωνής έχει μία

χαρακτηριστική ρυθμικότητα, η οποία ενισχύεται από την επαναληπτικότητα του δομικού στοιχείου, και εγκαθιδρύει ένα είδος χαλαρού ρυθμικού μουσικού συντακτικού (A_5(2,0,9), 10΄10΄΄-13΄20΄΄). Ταυτόχρονα με αυτές τις τρεις βασικές *ηχητικές ροές*, επανέρχονται για μικρό χρονικό διάστημα οι «ήχοι ποταμού» (H_4(1,1,12), 10΄26΄΄-11΄35΄΄) και οι «χήνες», αρκετά διακοπτόμενες αυτή τη φορά (H_4(0,1,6), 11΄49΄΄-12΄59΄΄).

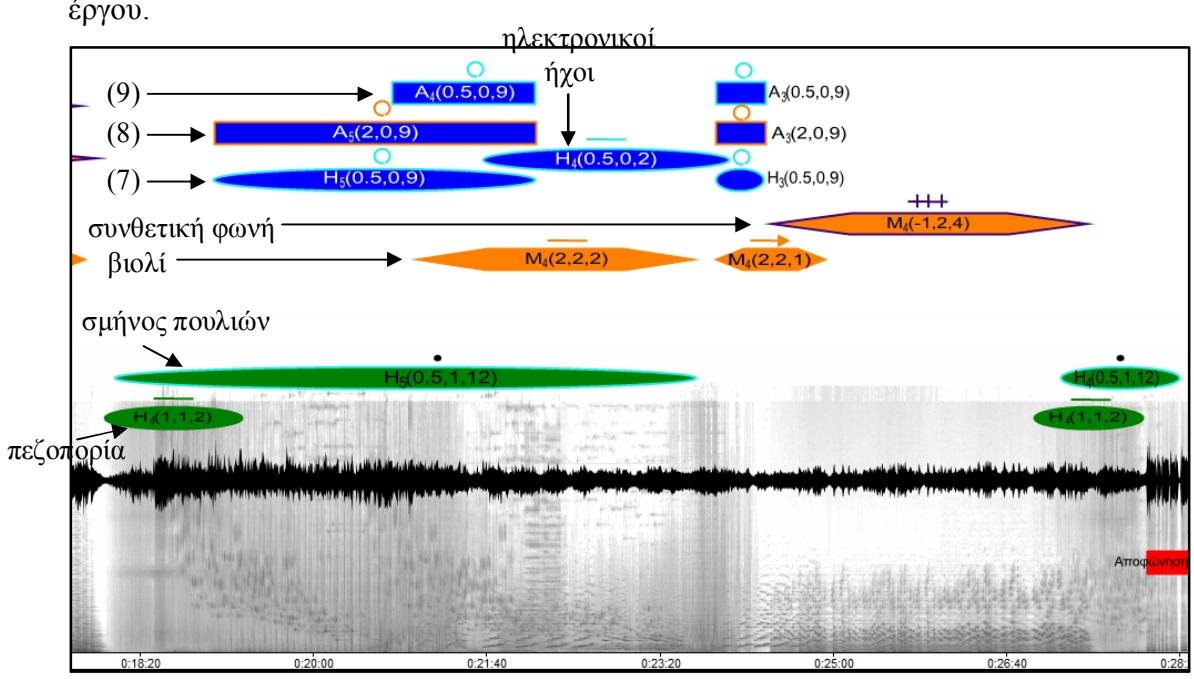
Στο 13΄11΄΄ εισέρχονται δύο ακόμα *μουσικές ηχητικές ροές*, το «πιάνο» και η «ορχήστρα» (Σχήμα 15.3, βλ. επόμενη σελίδα). Η πρώτη από αυτές, (M_5(-1,2,10), 13΄11΄΄-17΄57΄΄) βρίσκεται στο προσκήνιο και δεν χρησιμοποιεί συντακτικό. Τοποθετείται όμως στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Δομείται από επαναλαμβανόμενες ολοκληρωμένες φράσεις, οι οποίες όμως δεν είναι συνδεδεμένες μεταξύ τους *γραμμικά*. Πρόκειται δηλαδή για *κυκλική μη γραμμική κατευθυνόμενη κίνηση*. Η «ορχήστρα» (M_5(-1,2,12), 13΄39΄΄-17΄45΄΄) τοποθετείται επίσης στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, και αποτελείται από ένα τυχαίο σύνολο ήχων που έχει ως αποτέλεσμα την *έλλειψη κίνησης*. Επομένως βρίσκεται στο υπόβαθρο και έχει συνοδευτική λειτουργία. Σε αυτό το σημείο του έργου κάνει την εμφάνισή του επίσης και ένα δομικό στοιχείο σαν δίσκος ή κέρμα που πέφτει σε μια επιφάνεια (H_4(1,1,6), 15΄14΄΄-17΄17΄΄). Παρ' ότι η πηγή/αιτία του ήχου παραμένει άδηλη, το δομικό στοιχείο τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Τέλος, επανέρχεται η *ηχητική ροή* του «βιολιού» με μια σύντομη επαναληπτική περίοδο (M_4(2,2,9), 16΄43΄΄-17΄48΄΄).



Σχήμα 15.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (13΄00΄΄-18΄00΄΄)

Από το 17΄59΄΄ και κάτω έχουμε την επανεμφάνιση *ηχητικών ροών* που ακούσαμε προηγουμένως στο έργο (σχ. 15.4, βλ. επόμενη σελίδα), με την εξαίρεση ενός δομικού στοιχείου με επεξεργασμένους ηλεκτρονικούς ήχους με μιμητικό συντακτικό, που δίνουν την αίσθηση δηλαδή μιας πηγής/αιτίας κίνησης και μετάδοσής της μέσω των ήχων (H_4(0.5,0,2), 21΄38΄΄-24΄00΄΄). Τα χαρακτηριστικά των υπόλοιπων δομικών στοιχείων ουσιαστικά είναι τα ίδια με την πρώτη τους εμφάνιση και δεν χρειάζεται να προσθέσουμε κάτι, παρά μόνο το γεγονός ότι εδώ έχουμε νέες συναντήσεις. Αρχικά εισέρχεται για λίγο η *ηχητική ροή* της «πεζοπορίας» (H_4(1,1,2), 17΄59΄΄-19΄19΄΄) και του «σμήνους πουλιών» (H_5(0.5,1,12), 18΄05΄΄-23΄40΄΄) η οποία στη συνέχεια συναντιέται με τις *ηχητικές ροές* (7) (H_5(0.5,0,9), 10΄02΄΄-22΄08΄΄), (8) (A_5(2,0,9), 19΄02΄΄-22΄08΄΄) και (9) (A_4(0.5,0,9), 20΄45΄΄-22΄08΄΄). Ύστερα, προστίθεται η *ηχητική ροή* του «βιολιού» (M_4(2,2,2), 21΄00΄΄-23΄38΄΄). Οι *ηχητικές ροές* (7), (8) και (9) κάνουν ένα διάλειμμα για να ακουστεί το δομικό στοιχείο των ηλεκτρονικών ήχων και τελικά επανέρχονται μόνες (H_3(0.5.,0,9), A_3(2,0,9), A_3(0.5,0,9), 23΄52΄΄-24΄21΄΄) με το «βιολί» (M_4(2,2,1), 23΄52΄΄-24΄55΄΄). Στο τέλος του έργου έχουμε μια σειρά από διασταυρώσεις. Το «βιολί» συναντιέται με τη «συνθετική φωνή» (M_4(-1,2,4), 24΄24΄΄-27΄26΄΄), η οποία

διασταυρώνεται με την «πεζοπορία» (H_4(1,1,2), 26΄56΄΄-27΄58΄΄) και το «σμήνος πουλιών» (H_4(0.5,1,12), 27΄11΄΄-28΄20΄΄), που είναι και αυτό που μένει στο τέλος του έργου.



Σχήμα 15.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* (17΄55΄΄-28΄20΄΄)

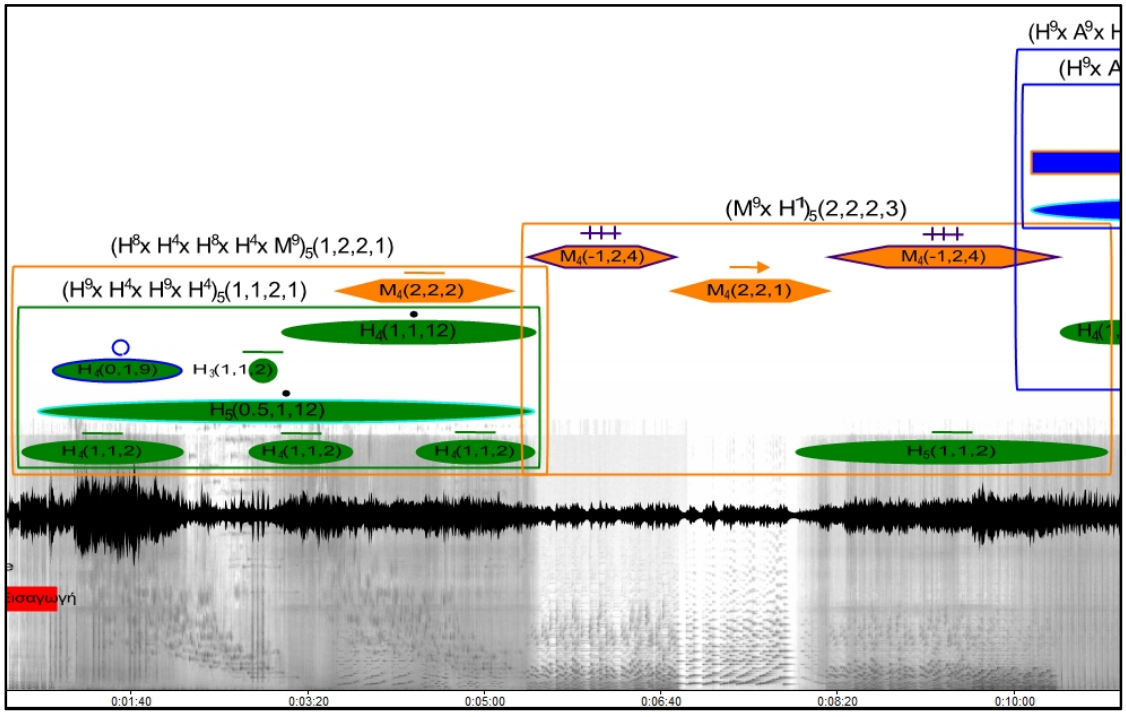
15.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων

15.4.1. Ιεραρχικό Επίπεδο 5

Κατά την ακρόαση του έργου δημιουργούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, οι οποίες αρχικά αφορούν το E_5, γίνονται κάθετα, και ορισμένες φορές σε πολλαπλές διαστρωματώσεις. Οι ομαδοποιήσεις που διαμορφώνονται από αυτή τη διαδικασία ανήκουν στο E_5, καθώς όλες περιέχουν τουλάχιστον ένα δομικό στοιχείο του E_5. Οι πέντε ομαδοποιήσεις που προέκυψαν από τη διαδικασία ανάλυσης βασίστηκαν στην ομοιότητα των παραμέτρων των δομικών στοιχείων, και σπάνια στην ύπαρξη παύσεων που ενισχύουν την τμηματοποίηση.

Το τμήμα (α) (00΄47΄΄-05΄28΄΄) εμπεριέχει ένα άλλο μικρότερο υπο-τμήμα (αα) (Σχήμα 15.5, βλ. επόμενη σελίδα). Το υπο-τμήμα (αα) δημιουργείται λόγω του αναφορικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας, το οποίο είναι ένα κοινό χαρακτηριστικό και των τεσσάρων *ροών ειδικής ηχητικής επένδυσης*. Κατ' αυτόν τον τρόπο μας εισάγει σε

έναν φανταστικό χώρο (πεζοπορία, εξερεύνηση) και στην αίσθηση «εκκίνησης» μιας διαδρομής/«αφήγησης». Το τμήμα (α) συγκροτείται με την πρόσθεση σε αυτό το σύνολο του δομικού στοιχείου $M_4(2,2,2)$ (03΄37΄΄-05΄15΄΄), το οποίο καθίσταται κυρίαρχο, τοποθετώντας ταυτόχρονα στο υπόβαθρο το αναφορικό υπο-τμήμα. Συνολικά το τμήμα τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο. Σε αυτό συντείνει το τελικό *μουσικό* δομικό στοιχείο που κυριαρχεί, που δίνει στα αναφορικά υλικά και γενικά στο αναφορικό συντακτικό που χρησιμοποιήθηκε μια κατεύθυνση «μουσικής» ακρόασης και όχι «αναφορικής». Με άλλα λόγια μια κατεύθυνση ακρόασης του ηχοτοπίου (αν και φανταστικού) ως μουσικής σύνθεσης. Μια εναλλακτική ερμηνεία ωστόσο, θα μπορούσε να είναι ότι λόγω του εφφέ βάθους, το *μουσικό* δομικό στοιχείο εντάσσεται και αυτό στο φανταστικό ηχοτοπίο (όπως π.χ. μια «φλογέρα» ακούγεται σε ένα δάσος), αποκτώντας κυρίως αναφορικό νόημα («το βιολί» και όχι «το βιολί που παίζει μουσική»).



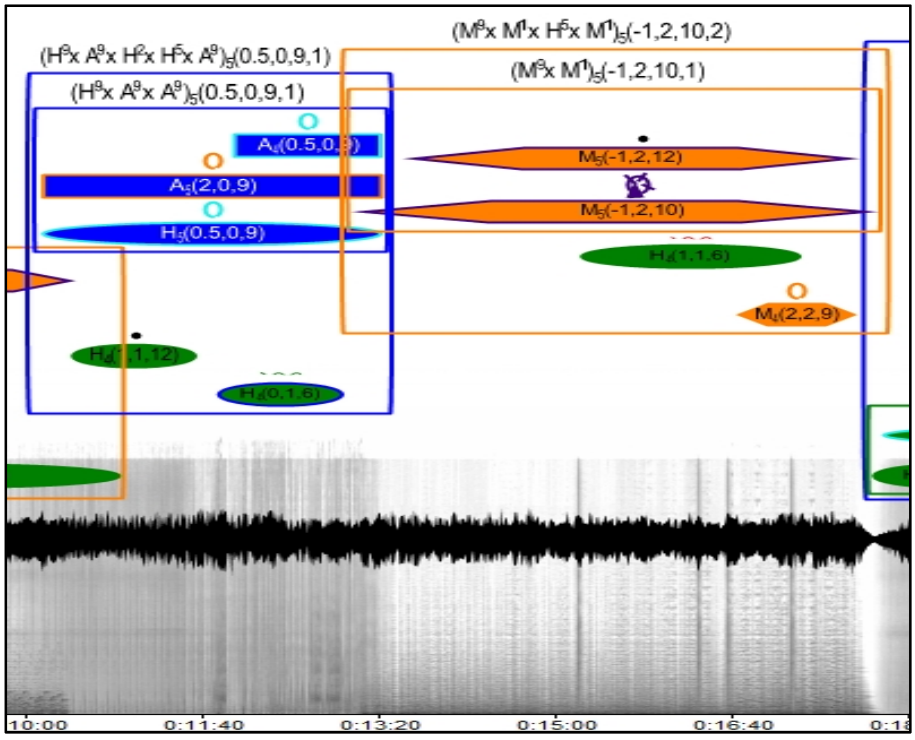
Σχήμα 15.5 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (00΄00΄΄-10΄52΄΄)

Το τμήμα (β) (05΄25΄΄-10΄52΄΄) χωρίζεται από το (α) με τη διακοπή των *ροών* της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* (Σχήμα 15.5). Το πρώτο δομικό στοιχείο του τμήματος (β) (M_4(-1,2,4) (05΄25΄΄-06΄48΄΄) ομαδοποιείται με το επόμενο και όχι με το προηγούμενο *μουσικό* δομικό στοιχείο, παρότι με αυτό υπάρχει μια ομοιότητα τονικού κέντρου, διότι

με το επόμενο η σχέση είναι ισχυρότερη. Το δεύτερο δομικό στοιχείο M_4(2,2,1) (06΄46΄΄-08΄14΄΄) μέσω μιας καθοδικής σκάλας που υπάρχει στο τέλος του, συνδέεται τονικά με το τρίτο δομικό στοιχείο, το οποίο είναι η «επανάληψη» του πρώτου. Η «πεζοπορία» που προστίθεται (H_5(1,1,2) (07΄56΄΄-10΄52΄΄) δρα ως είδος παραλλαγής στα πλαίσια αυτής της επανάληψης, έχει σαφή λογική συνοδείας-υπόβαθρου, και πλέον, λόγω της επανεμφάνισής της, αποκτά το ρόλο ενός οστινάτο του έργου. Το τμήμα (β) επομένως, λόγω των συσχετισμών του και των αιτιακών σχέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων του, τοποθετείται στο μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Το τμήμα (γ) (10΄10΄΄-13΄20΄΄) διαχωρίζεται από το (β) με την αλλαγή επιπέδου σημασιοδοτικότητας (αναγωγικό) και τύπου *γραμμικότητας* (*κυκλικότητα*) (Σχήμα 15.6, βλ. επόμενη σελίδα). Οι τρεις βασικές *ροές* συγκροτούν ένα υπο-τμήμα (γγ), το οποίο βρίσκεται στο προσκήνιο καθ' όλη τη διάρκεια του τμήματος. Με αυτό το υπο-τμήμα ομαδοποιούνται δύο ακόμα αναφορικά δομικά στοιχεία για να μπορέσει να συγκροτηθεί το τμήμα. Οι συνδέσεις που γίνονται έχουν να κάνουν με ηχοχρωματικές ομοιότητες (όπως συμβαίνει με τις χήνες), αν και κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι το δομικό στοιχείο H_4(1,1,12) (10΄26΄΄-11΄35΄΄) με τους ήχους του ποταμού, μας εισάγει σε ένα φανταστικό ηχοτοπίο, όπου κυριαρχούν άγνωστοι ήχοι, άγνωστων πλασμάτων. Η κυρίαρχη διαχείριση του υλικού, ωστόσο δείχνει προς το αναγωγικό επίπεδο, ειδικά της – μέσω της επανάληψης – αποδόμησης του περιεχομένου των ήχων.

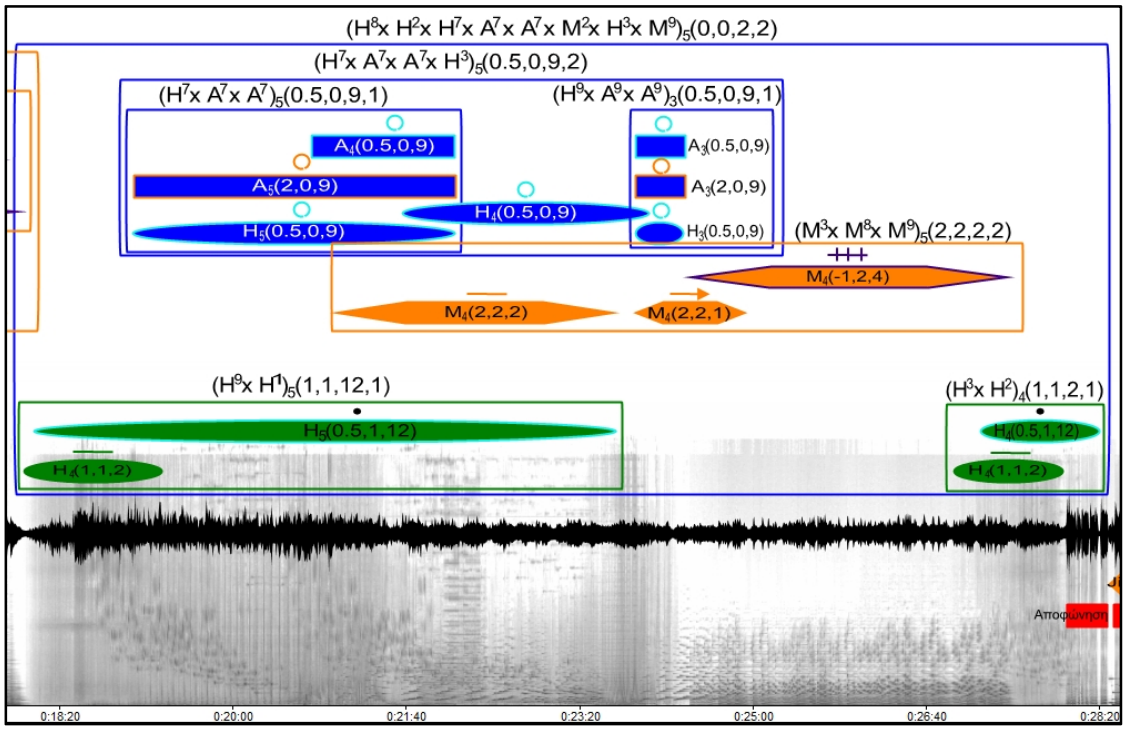
Το τμήμα (δ) (13΄11΄΄-17΄57΄΄) παρατηρούμε ότι ενώνεται με το προηγούμενο τμήμα μέσω μιας διασταύρωσης των *ροών* τους (Σχήμα 15.6, βλ. επόμενη σελίδα). Από την άλλη, είναι σαφής ο διαχωρισμός τους, λόγω της αλλαγής διαστάσεων (προβάλλει η *μουσική* διάσταση με έντονα τονικά στοιχεία). Λόγω αυτής της κυριαρχίας, το δομικό στοιχείο M_5(-1,2,10) καθορίζει και μια πρώτη ομαδοποίηση με το άλλο *μουσικό* δομικό στοιχείο που μένει στο υπόβαθρο (υπο-τμήμα (δδ)), επιβάλλει σε όλο το τμήμα το μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας, την *κυκλική μη γραμμική κίνηση* και επίσης καθορίζει την αρχή και το τέλος του τμήματος (δ).



Σχήμα 15.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (10΄10΄΄-17΄57΄΄)

Το τμήμα (ε) (17΄59΄΄-28΄20΄΄) χωρίζεται από το (δ) με μια μικρή παύση, κάτι που δεν συνηθίζεται στο έργο (Σχήμα 15.7, βλ. επόμενη σελίδα). Επίσης, ακολουθεί αλλαγή διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Το τμήμα αυτό εμφανίζει σε επί μέρους υπο-τμήματα, υλικά από προηγούμενα σημεία του έργου. Συνεπώς, έχουμε υπο-τμήμα με αναφορικούς ήχους, υπο-τμήμα με αναγωγικούς ήχους και υπο-τμήμα με *μουσικά* δομικά στοιχεία. Το τμήμα (ε) μπορεί να θεωρηθεί κάτι σαν «ανακεφαλαίωση» ή με μουσικούς όρους κάτι σαν «επανέκθεση». Εξαιτίας της ποικιλίας και της πολυπλοκότητας των υλικών, υπάρχει δυσκολία στην ταυτοποίηση ενός μόνο επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποίησε τα δομικά στοιχεία του τμήματος ως *ηχητικά αντικείμενα* και τα συσχέτισε ως προς τις μακροδομικές τους ηχητικές ποιότητες, δηλαδή τις παραμέτρους της αφηγηματικής τους οργάνωσης. Σε αυτή την περίπτωση έχουμε αναγωγικό συντακτικό και αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (x = 0, y = 0). Εναλλακτικές ερμηνείες μπορούν να θεωρήσουν ότι λόγω της έννοιας της «επανέκθεσης» ενυπάρχει σε ένα βαθμό η έννοια του μουσικού συντακτικού και του μουσικογενούς επιπέδου σημασιοδοτικότητας. (x = 2, y = 2). Επίσης, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το

κυρίαρχο στοιχείο είναι η πεζοπορία (walking), συνεπώς το νόημα αυτού του τμήματος είναι η αναγνώριση των ήχων που βρίσκονται «εκεί έξω». Σε αυτή την περίπτωση θα είχαμε αναφορικό συντακτικό και αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (x = 1, y = 1).



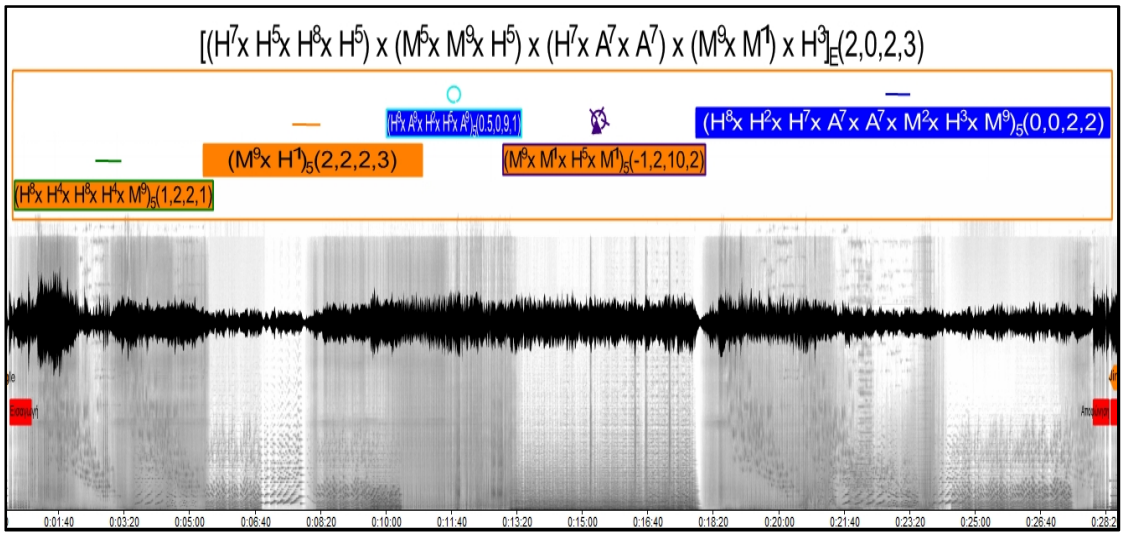
Σχήμα 15.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_5 (17΄59΄΄-28΄20΄΄)

Η παραπάνω ανάλυση μας δείχνει ότι τα τρία επίπεδα συνυπάρχουν σε αυτό το τμήμα και ανταγωνίζονται για κυριαρχία στην προσοχή και στη νοηματοδότηση του ακροατή. Τέλος, η εμφάνιση των ήχων της πεζοπορίας στην αρχή και στο τέλος του τμήματος, δίνει την αίσθηση ότι στο τέλος έχει επιτευχθεί ένας στόχος, μια επιστροφή σε κάτι γνώριμο. Αυτός ο στόχος δεν ήταν ωστόσο γνωστός από την αρχή, γι' αυτό έχουμε *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση* (z = 2).

15.4.2. Επίπεδο Έργου

Στο E_E παρατηρούμε ότι έχουμε μια διαδοχή πέντε διαφορετικών τμημάτων (E_5): ένα αναφορικό, ένα μουσικό, ένα αναγωγικό, ένα δεύτερο μουσικό, αλλά με μεγαλύτερη *κυκλικότητα* και *στατικότητα* (και απουσία συντακτικού) και τέλος τον συνδυασμό αναφορικού-μουσικού-αναγωγικού υπό τη μορφή μιας «επανέκθεσης», όπως

προαναφέραμε (Σχήμα 15.8). Βασικό συνδετικό στοιχείο μεταξύ των τμημάτων είναι το μοτίβο της πεζοπορίας που επανέρχεται σε αρκετά σημεία του έργου και επίσης ξεχωρίζει η συνθετική φωνή ως «βασικό θέμα». Γενικώς τα διάφορα υλικά παρουσιάζονται πάνω από μία φορές, οπότε εγκαθιδρύουν μια αφηγηματικότητα που πλησιάζει αυτή των μουσικών θεμάτων. Πρόκειται, επομένως, για ένα είδος μουσικού συντακτικού, αν και χαλαρού. Η γενική αίσθηση μας τοποθετεί κυρίως στο μουσικογενές επίπεδο ή σε κανένα επίπεδο συγκεκριμένα, αφού περνάμε και από τα τρία.



Σχήμα 15.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Walking Tune* στο E_E (00΄00΄΄-28΄20΄΄)

Λόγω αυτής της ποικιλομορφίας, αντιμετωπίζουμε εδώ το ίδιο πρόβλημα που συναντήσαμε παραπάνω σε μικρότερη κλίμακα στο τμήμα (ε). Οι λύσεις που προτείνονται είναι τρεις:

(α) Τα επί μέρους δομικά στοιχεία είναι *ηχητικά αντικείμενα* που χρησιμοποιούνται με γνώμονα τις διαστάσεις και το επίπεδο σημασιοδοτικότητας στο οποίο ανήκουν (οι παράμετροι ως ηχητικές ποιότητες). Συνεπώς x = 2, y = 0.

(β) Τα επί μέρους δομικά στοιχεία είναι *ηχητικά γεγονότα*, με την έννοια μιας μακροδομικής αναφορικότητας, η οποία είναι όχι μόνο η αναγνώριση της πηγής/αιτίας, αλλά η αναγνώριση και των παραμέτρων διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας*, συντακτικού και επιπέδου σημασιοδοτικότητας, ως χαρακτηριστικών ταυτοποίησης του δομικού στοιχείου. Συνεπώς x = 2, y = 1.

(γ) Τα επί μέρους δομικά στοιχεία είναι *μουσικογενή αντικείμενα* που χρησιμοποιούνται με γνώμονα την εναλλαγή των συναισθηματικών καταστάσεων τις οποίες συμπαραδηλώνουν. Συνεπώς x = 2, y = 2.

Ένα επιπρόσθετο πρόβλημα είναι το γεγονός ότι η ταυτοποίηση του έργου που προκύπτει δεν μπορεί να απλοποιηθεί αγνοώντας τις 11 *ηχητικές ροές* (+2 δομικά στοιχεία), καθώς όλες εκτός από μία βρίσκονται κάποια στιγμή στο προσκήνιο ή το μεσοδιάστημα. Επομένως, δεν βρέθηκε τρόπος απλοποίησης των *ροών* σε λιγότερες, αλλά ομαδοποιήθηκαν κατά τη λογική των τμημάτων (α) ως (δ). Η ταυτοποίηση που προέκυψε είναι η εξής:

$$[(H^7 \times H^5 \times H^8 \times H^5) \times (M^5 \times M^9 \times H^5) \times (H^7 \times A^7 \times A^7) \times (M^9 \times M^1) \times H^3]_E(2,0,2,3)$$

Γραμμική κίνηση υπάρχει, αλλά δεν οδηγεί σε προκαθορισμένους στόχους. Φθάνοντας όμως στο τέλος μιας μουσικής φράσης, ή ξανακούγοντας τους ήχους «πεζοπορίας» ή τους «ήχους ποταμού» ή τις «χήνες» ή ξανά μια μουσική φράση ή τη «συνθετική φωνή», νιώθουμε ότι φθάνουμε σε κάποια τέτοια σημεία. Άρα z = 2. Τέλος, η υφή θα λέγαμε ότι είναι εναλλασσόμενη (παρά τις διασταυρώσεις) με την έννοια της εναλλαγής μεταξύ πέντε διαφορετικών πραγμάτων και με την ευρύτερη έννοια (Η)-(Μ)-(Η)-(Μ)-(Η×Μ).

15.5 Συμπεράσματα

Το *Walking Tune* είναι ένα έργο, το οποίο δεν αξιοποιεί καθόλου το σημασιολογικό επίπεδο. Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο πλησιάζει περισσότερο στη μορφή της ηχητικής σύνθεσης και απομακρύνεται από άλλες περισσότερο δραματουργικές ραδιοφωνικές μορφές. Ωστόσο, το μοτίβο της πεζοπορίας δηλώνει την ύπαρξη μιας «πορείας» μέσα στο έργο με ασαφείς στόχους, η οποία προσομοιάζει περισσότερο σε εξερεύνηση. Η ακουστική αυτή εξερεύνηση οδηγεί τον ακροατή μέσα από διάφορα επίπεδα σημασιοδοτικότητας χωρίς τελικά κάποιο από αυτά να είναι συνολικά κυρίαρχο στο έργο. Παρά τις συνεχείς εναλλαγές επιπέδων, το έργο βασίζεται σε επιστροφές και μοτίβα που εγκαθιδρύουν τελικά ένα είδος φόρμας, η οποία ειδικά με την «επανέκθεση» φαίνεται να πλησιάζει αρκετά στα μουσικά πρότυπα. Τελικά, ο ακροατής καλείται μέσω της ακουστικής εξερεύνησης να επιστρέψει στα γνώριμα μέρη του έργου, να

δημιουργήσει αυτές τις μορφολογικές συνδέσεις, και να νοηματοδοτήσει το έργο ως μια δομημένη αισθητική εμπειρία μέσω του ήχου. Επομένως, είναι πολύ πιθανό, τοποθετώντας το έργο στα πλαίσια μιας κατηγορίας ηχητικής-μουσικής προθετικότητας να το νοηματοδοτήσει με μουσικογενή τρόπο. Το σύστημα ανάλυσης δεν είναι σε θέση να δώσει μία οριστική απάντηση στο ζήτημα της νοηματοδότησης του έργου, ωστόσο όπως είδαμε, μέσα από τις παραμέτρους του είναι σε θέση να δώσει εναλλακτικές ερμηνείες λειτουργικά διατυπωμένες και συγκρίσιμες μεταξύ τους.

Κεφάλαιο 16
Shake Rattle Roll (Gregory Whitehead, 1993)

16.1 Εισαγωγικά

Το *Shake Rattle Roll* είναι ένα έργο του Gregory Whitehead, το οποίο μεταδόθηκε, όπως και τα προηγούμενα τρία που αναλύσαμε ως εδώ, στα πλαίσια του New American Radio το 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 το 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 διακοπτόμενες, διότι αυτές περιέχουν τα ίδια ή παρόμοια υλικά και αναλαμβάνουν συνήθως τις ίδιες λειτουργίες.

Εν τέλει, ο ακροατής μέσα από τις ατελείς αφηγήσεις του Whitehead καλείται να νοηματοδοτήσει άλλοτε σημασιολογικά και άλλοτε σε ένα ποιητικό ή μουσικό πλαίσιο με γνώμονα όμως κάποιες βασικές έννοιες που διατρέχουν το έργο και έχουν να κάνουν με τη ραδιοφωνική επικοινωνία και τον τίτλο του έργου. Όπως και ο ίδιος ο συνθέτης δηλώνει, το έργο «είναι ένα ραδιοφωνικό μανιφέστο», το οποίο

> εξερευνά θέματα δομικής εντροπίας σε σχέση με το ελεύθερο παιχνίδι· τους ζωντανούς να χορεύουν με τους νεκρούς· το απύθμενο σπήλαιο ανακατεμένο με την εφήμερη ουτοπία· τραγούδια που καταρρέουν σε κραυγές και διαμάχες· γλώσσα που διασαφηνίστηκε και στα πρόθυρα της αποσύνθεσης.
>
> (Whitehead 2012)

16.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών*

Από την πρώτη ακρόαση, και σύμφωνα με τις ομοιότητες κάποιων δομικών στοιχείων όσον αφορά το ειδικότερο περιεχόμενό τους, διαπιστώνουμε ότι το έργο οργανώνεται σε 11 βασικές *ηχητικές ροές* και μερικά άλλα περιστασιακά δομικά στοιχεία. Καθώς αυτές οι *ηχητικές ροές* αποτελούνται από σύντομα δομικά στοιχεία, εναλλάσσονται αρκετά συχνά, και δεν συναντιούνται όλες μαζί, χρειάστηκε για λόγους χώρου να κατασκευαστούν 3 πίνακες, ο καθένας από τους οποίους αποτελεί τη συνέχεια του προηγούμενου (Πίνακες 16.1 (α), (β) και (γ)).

Οι βασικότερες *ηχητικές ροές* είναι αυτές της «ρυθμικής ανάσας» και του «shake, rattle, roll», οι οποίες εμφανίζονται σαν μία ομάδα, συνοδεύονται επίσης από δύο ακόμα *ηχητικές ροές* που αποτελούνται από ομάδες διάφορων δομικών στοιχείων, και συνολικά και οι τέσσερις επανέρχονται υπό τη μορφή ενός οστινάτο που χαρακτηρίζει το έργο. Επίσης βασική είναι η «κυρίαρχη φωνή», η οποία επανέρχεται και θέτει με σημασιολογικό τρόπο τα θέματα του έργου και επεξηγεί τρόπον τινά τον τίτλο. Πιο αραιά εμφανίζονται οι υπόλοιπες *ηχητικές ροές*, δηλαδή οι «ήχοι μποξ» μαζί με την «ανάσα», τα «χορικά», τα «τραγούδια», τα «drones» και οι διάφορες φωνές μέσω τηλεφώνου (*ηχητική ροή* 10).

					«νεκρές φωνές»	
					(10) τηλε-φωνή	
			(8) drone			
			(7) τραγούδι			
		(6) χορικό				(6)
		(5) ανάσα				
		(4) ήχοι μποξ				
				(9) διάφ.		
	(3) κυρ.φωνή					
(2) shake				(2)		
(1) ρυθμ. ανάσα				(1)		

Πίνακας 16.1 (α) *Ηχητικές Ροές* του *Shake Rattle Roll* (00΄00΄΄-04΄27΄΄)

									«ήχοι θάλασσας»	
			(10)						(10)	«slower[…]»
									(8)	«ηλ.ήχοι»
				(6)			(6)			(6) «παραφ.»
							(5)			
							(4)			
(11) διαφ.2		(11)				(11)				
(9)		(9)				(9)				
	(3)				(3)		(3)			
(2)		(2)	(2)			(2)				
(1)		(1)	«βήματα»			(1)				

Πίνακας 16.1 (β) *Ηχητικές Ροές* του *Shake Rattle Roll* (04΄27΄΄-14΄53΄΄)

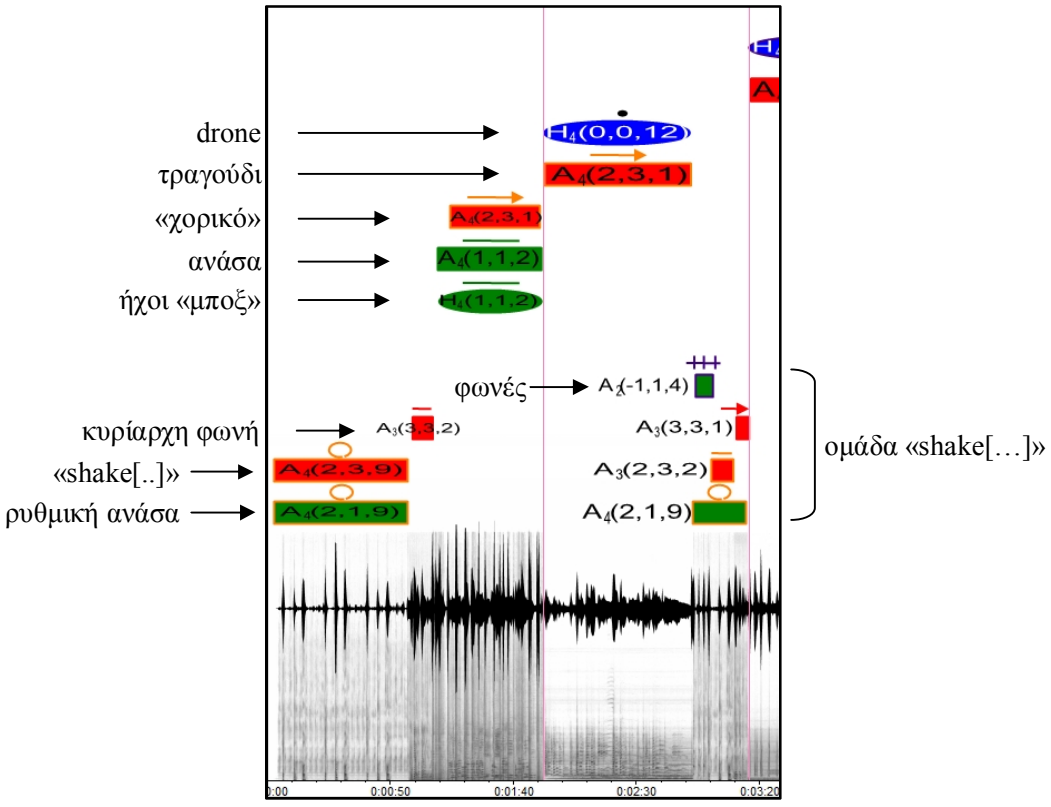
						(10)			(10)			(10)	
													(8)
													(7)
										(6)			
			(5)							(5)			
			(4)							(4)			
	(11)				(11)			(11)					
	(9)				(9)			(9)					
(3)		(3)					(3)						
	(2)				(2)			(2)			(2)		
	(1)				(1)			(1)			(1)		

Πίνακας 16.1 (γ) *Ηχητικές* Ροές του *Shake Rattle Roll* (14΄53΄΄-22΄42΄΄)

Γενικά στο προσκήνιο βρίσκονται διαφορετικές *ηχητικές ροές* κάθε φορά, διότι, όπως φαίνεται και στους πίνακες, υπάρχει έντονη τμηματοποίηση και του έργου και των *ηχητικών ροών*.

16.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων

Το έργο ξεκινά με τις δύο *ηχητικές ροές* της «ρυθμικής ανάσας» και του «shake rattle roll». Τα δύο εισαγωγικά τους δομικά στοιχεία (A(2,1,9), 00΄00΄΄-00΄57΄΄ και A(2,3,9), 00΄00΄΄-00΄57΄΄ αντιστοίχως) έχουν μια ρυθμικότητα, χαρακτηριστική ενός χαλαρού μουσικού συντακτικού, καθώς και μια *κυκλική γραμμική κίνηση* (Σχήμα 16.1). Ωστόσο, η μεν «ρυθμική ανάσα» τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, καθώς στερείται σημασιολογικού περιεχομένου, ενώ το «shake, rattle, roll», τοποθετείται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Αυτό το ζεύγος εμφανίζεται πάντοτε με αυτόν τον τρόπο εκτός από κάποιες εξαιρέσεις, στις οποίες η *ηχητική ροή* «shake, rattle, roll» στερείται επαναληπτικότητας, οπότε θεωρούμε ότι έχει *γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση* (δομικά στοιχεία A_3(2,3,2), 03΄00΄΄-03΄09΄΄, A_3(2,3,2), 15΄13΄΄-15΄28΄΄ και A_3(2,3,2), 18΄59΄΄-19΄11΄΄). Μετά την πρώτη εμφάνιση του ζεύγους, έχουμε και την πρώτη εμφάνιση της «κυρίαρχης φωνής» με μία μικρή φράση (A_3(3,3,2), 00΄58΄΄-01΄07΄΄).

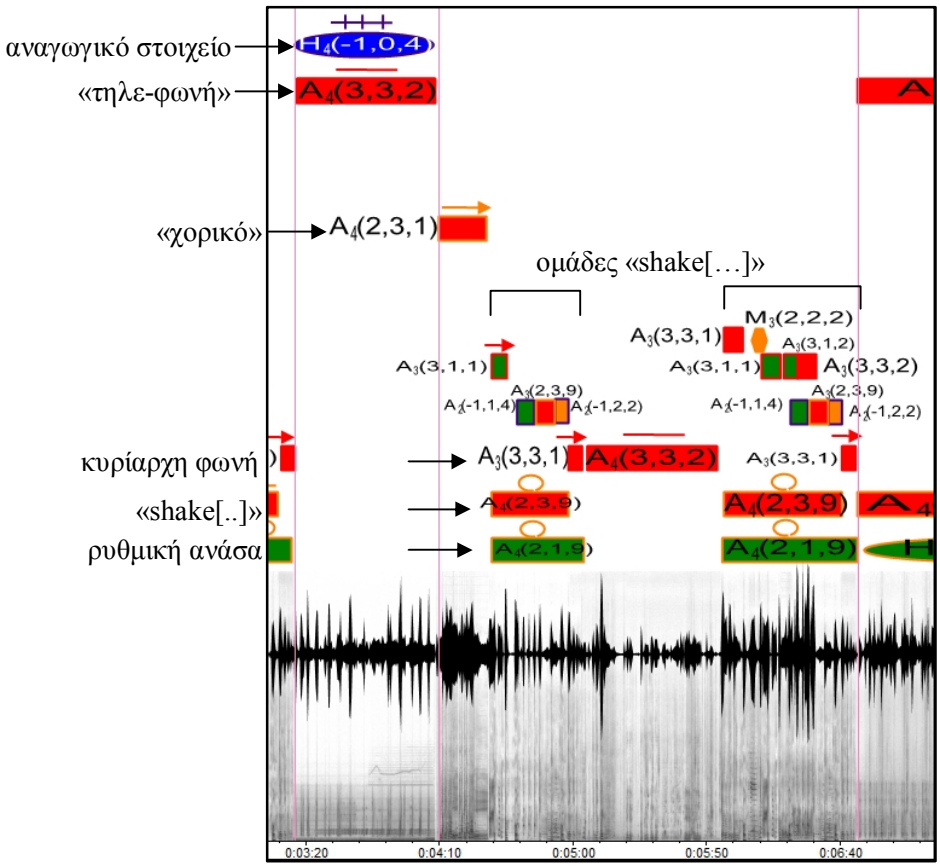


Σχήμα 16.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (00΄00΄΄-03΄20΄΄)

Στη συνέχεια περνάμε σε τρία ταυτόχρονα δομικά στοιχεία, τους «ήχους μποξ» (H_4(1,1,2), 01΄09΄΄-01΄51΄΄), οι οποίοι τοποθετούνται στο αναφορικό επίπεδο, την «ανάσα» (A_4(1,1,2), 01΄09΄΄-01΄51΄΄), η οποία όπως θα δούμε και παρακάτω θα μπορούσε να ομογενοποιηθεί με τους «ήχους μποξ» καθώς βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο σημασιοδοτικότητας και στο ίδιο χωροχρονικό πλαίσιο και τέλος ένα «χορικό» (A_4(2,3,1), 01΄14΄΄-01΄51΄΄) («my body flies over the ocean […]»), το οποίο αν και ανήκει στην *ανθρώπινη φωνή*, ακολουθεί μουσικό συντακτικό, όμως τοποθετείται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (Σχήμα 16.1, βλ. προηγούμενη σελίδα). Στο 01΄52΄΄ έχουμε τον ήχο ενός κουμπιού μαγνητοφώνου («play» ή «rec»), που θα μπορούσε να δηλώνει ένα όριο και έχει σημειωθεί στο σχήμα μας με έναν ροζ δείκτη. Το ίδιο δηλώνουν και οι υπόλοιποι ροζ δείκτες των σχημάτων που παρουσιάζονται εδώ. Μετά από αυτό το ενδεχόμενο όριο έχουμε την είσοδο της *ηχητικής ροής* του «τραγουδιού», με το δομικό στοιχείο A_4(2,3,1) (01΄53΄΄-02΄52΄΄). Αν και έχει κοινά χαρακτηριστικά και κοινούς στίχους με την *ηχητική ροή* του «χορικού» διαφέρει ηχητικά, καθώς εδώ δημιουργείται η εντύπωση της μεσολάβησης κάποιας τεχνολογικής συσκευής είτε αυτή είναι το τηλέφωνο ή το κασετόφωνο. Παράλληλα με το «τραγούδι» ακούγεται και η *ηχητική ροή* ενός αργά μεταβαλλόμενου ηλεκτρονικού ήχου (drone), ο οποίος τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και χαρακτηρίζεται από *στατικότητα* (H_4(0,0,12), 01΄53΄΄-02΄52΄΄). Μετά το τέλος αυτού του τραγουδιού έχουμε και πάλι το βασικό ζεύγος του «shake […]» και της «ρυθμικής ανάσας» προσθέτοντας μετά από αυτά την «κυρίαρχη φωνή» με την χαρακτηριστική φράση «and this is what I mean by shake, rattle, and roll» (A_3(3,3,1), 03΄10΄΄-03΄15΄΄), η οποία θα συνοδεύει το ζεύγος τις περισσότερες φορές. Σε αυτά, τα οποία για λόγους συντομίας θα ονομάσουμε «ομάδα shake […]», προστίθεται ένα ακόμη δομικό στοιχείο στο υπόβαθρο με κάποιες φωνές, και τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, στερείται δε συντακτικού και *γραμμικής κίνησης* (A_2(-1,1,4), 02΄54΄΄-03΄01΄΄).

Στο 03΄16΄΄ κάνει την είσοδό της η *ηχητική ροή* της «τηλε-φωνής», δηλαδή της φωνής που είναι διαμεσολαβημένη από κάποια συσκευή όπως το τηλέφωνο ή το μαγνητόφωνο (A_4(3,3,2), 03΄16΄΄-04΄08΄΄) (Σχήμα 16.2, βλ. επόμενη σελίδα). Αποτελεί διαφορετική *ηχητική ροή* από την «κυρίαρχη φωνή», παρ' ό,τι μπορεί να βρίσκεται στο προσκήνιο και να μη συναντιέται καθόλου με αυτήν. Είναι ξεκάθαρα σημασιολογική,

όμως το κρεμάμενο τέλος του δομικού στοιχείου δίνει την εντύπωση μιας *γραμμικής μη κατευθυνόμενης κίνησης*. Ταυτόχρονα με αυτή την *ηχητική ροή* έχουμε και την εμφάνιση ενός ακόμα συνοδευτικού δομικού στοιχείου, το οποίο τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και δεν έχει ούτε συντακτικό, ούτε *γραμμική κίνηση* (H_4(-1,0,4), 03΄16΄΄-04΄08΄΄). Ακολουθεί ένα ακόμη «χορικό» (A_4(2,3,1), 04΄09΄΄-04΄27΄΄, «bring back my body to me») και ύστερα μία ακόμη «ομάδα shake[…]». Αυτή τη φορά προστίθενται στην ομάδα τρία νέα δομικά στοιχεία: μία κραυγή κοριτσιού (A_3(3,1,1), 04΄29΄΄-04΄35΄΄), αναφορά από το παλιότερο έργο του Whitehead *Pressures of the Unspeakable*, η σύντομη επαναληπτική άρθρωση «slower, slower […]» (A_3(2,3,9), 04΄46΄΄-04΄53΄΄) και ένα απόσπασμα μιας «παράφωνης» παραλλαγής του «χορικού» (A_2(-1,2,2), 04΄53΄΄-04΄58΄΄). Ειδικά αυτά τα δύο τελευταία δομικά στοιχεία αποτελούν αναφορές από άλλα δομικά στοιχεία του ίδιου του έργου που θα κάνουν την είσοδό τους παρακάτω πιο ολοκληρωμένα (αυτοαναφορές).

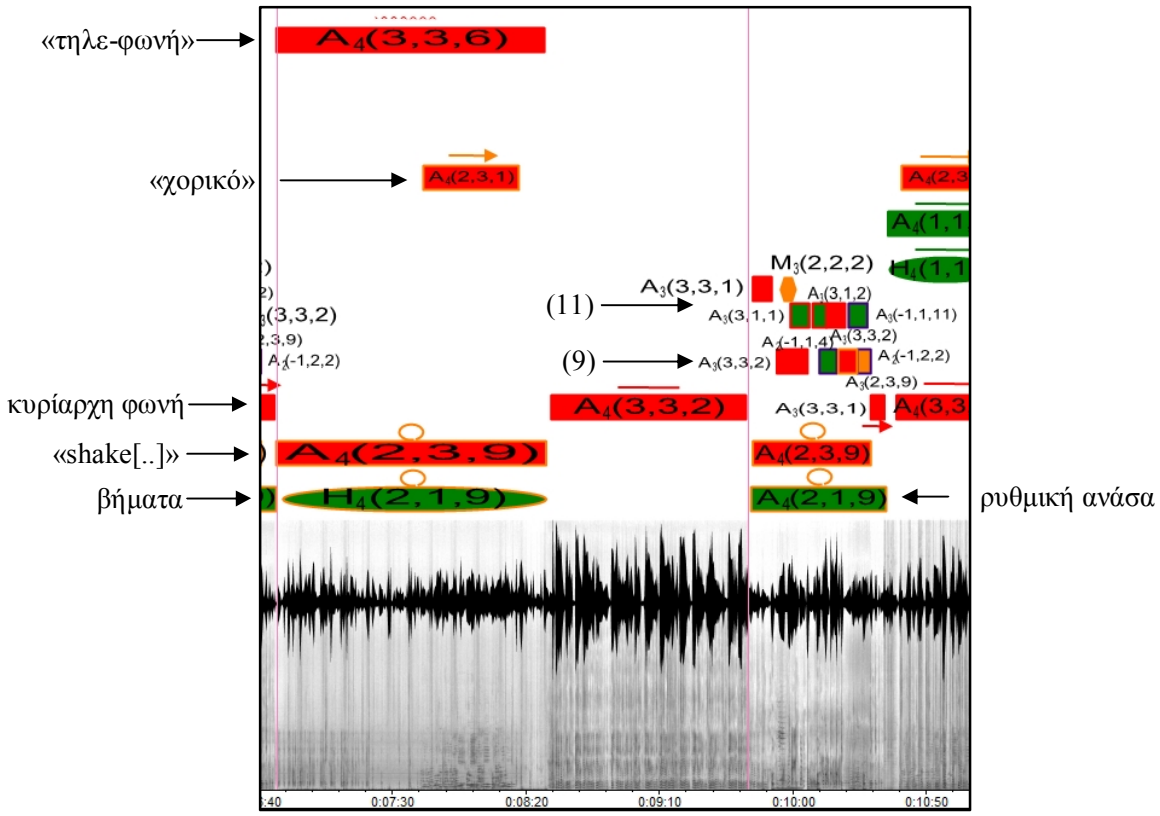


Σχήμα 16.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (03΄20΄΄-06΄46΄΄)

Στο 05΄05΄΄ η «κυρίαρχη φωνή» φαίνεται να αναλαμβάνει έναν κυρίαρχο ρόλο, ο οποίος θα οδηγήσει σε κάποιο είδος αφήγησης (A_4(3,3,2), 05΄05΄΄-05΄55΄΄) (Σχήμα 16.2, βλ. προηγούμενη σελίδα). Παρ' ό,τι βρισκόμαστε στο σημασιολογικό επίπεδο και χρησιμοποιείται το σημασιολογικό συντακτικό, έχουμε δε μια *γραμμική κίνηση*, η εν λόγω *ηχητική ροή* έχει με τη σειρά της έναν έμμεσο χαρακτήρα, καθώς δεν πρόκειται για μία απεύθυνση προς το κοινό του έργου, αλλά προς το κοινό μιας διάλεξης, δηλαδή και εδώ ο Whitehead αξιοποιεί ηχογραφημένο υλικό από προηγούμενες δραστηριότητές του. Όπως θα φανεί και παρακάτω, η *ηχητική ροή* της «κυρίαρχης φωνής», λόγω της αφηγηματικής της οργάνωσης και της αλληλεπίδρασής της με τις υπόλοιπες *ηχητικές ροές* δεν καταφέρνει να συγκροτήσει μια συμβατική σημασιολογική αφήγηση, παρά τα επί μέρους χαρακτηριστικά των δομικών της στοιχείων. Ειδικότερα δε στο εν λόγω δομικό στοιχείο, το οποίο περιέχει δύο επίπεδα διαμεσολάβησης, καθώς ακούμε ένα ηχογραφημένο παράδειγμα, το οποίο ακούστηκε μέσα στην ηχογραφημένη διάλεξη (και το οποίο ανήκει σε ένα ακόμη προγενέστερο έργο του Whitehead). Στο 05΄56΄΄ επανεμφανίζεται η «ομάδα «shake […]», η οποία εμπλουτίζεται με τέσσερα ακόμη δομικά στοιχεία (Σχήμα 16.2, βλ. προηγούμενη σελίδα). Το πρώτο από αυτά (A_3(3,3,1), 05΄56΄΄-06΄03΄΄, «get wired […]»), ουσιαστικά είναι ένα δάνειο από την «κυρίαρχη φωνή» και όπως θα φανεί παρακάτω, η συγκεκριμένη φράση εμφανίζεται σε αυτήν παρακάτω. Το δεύτερο έρχεται ως απόλυτη συνέχεια του πρώτου και είναι το μόνο καθαρά *μουσικό* δομικό στοιχείο του έργου, και αποτελείται από μια σύντομη φράση στο σαξόφωνο (M_3(2,2,2), 06΄06΄΄-06΄12΄΄). Το τρίτο προστίθεται μετά την «κραυγή» (A_3(3,1,1), 06΄10΄΄-06΄17΄΄) για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, προέρχεται και αυτό από παλιότερο υλικό του Whitehead («I am the prosthesis»), και λόγω της εκφοράς του τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (A_3(3,1,2), 06΄18΄-06΄24΄΄). Το τέταρτο και τελευταίο δομικό στοιχείο, που ακολουθεί, είναι περισσότερο σημασιολογικό (A_3(3,3,2), 06΄24΄΄-06΄32΄΄), «a land where the unutterable is uttered»), αλλά υπάγεται κι αυτό στα πλαίσια της «ομάδας shake […]».

Στο 06΄46΄΄ έχουμε μια διαφορετική εμφάνιση της *ηχητικής ροής* «shake […]», εκτός της συνηθισμένης ομάδας της (A_4(2,3,9), 06΄46΄΄-08΄27΄΄) (Σχήμα 16.3, βλ. επόμενη σελίδα). Αυτή τη φορά διατηρείται η ρυθμικότητα, αλλά δεν υπάρχει κάποιο ίχνος μελωδικότητας. Το γεγονός αυτό εντείνεται από μια ρυθμική βάση που

δημιουργείται από το δομικό στοιχείο των «βημάτων» (H_4(2,1,9), 06΄46΄΄-08΄27΄΄), το οποίο αν και επίσης με χαλαρό ρυθμικό-μουσικό συντακτικό και *κυκλική γραμμική κίνηση*, παραμένει στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Αυτά τα δύο δομικά στοιχεία βρίσκονται στο υπόβαθρο απέναντι σε ένα δομικό στοιχείο της «τηλε-φωνής» (A_4(3,3,6), 06΄46΄΄-08΄27΄΄), το οποίο, αν και διακοπτόμενο, είναι ξεκάθαρα σημασιολογικό και καθορίζει και το θέμα αυτής της περιόδου. Τέλος, μέσα σε αυτό το σύμπλεγμα, στο 07΄41΄΄ κάνει την επανείσοδό της η *ηχητική ροή* του «χορικού» με το αρχικό της τραγούδι («my body flies over the ocean […]) (A_4(2,3,1), 07΄41΄΄-08΄17΄΄). Με το τέλος αυτών των τεσσάρων δομικών στοιχείων, επανέρχεται η «κυρίαρχη φωνή», αυτή τη φορά εξιστορώντας, και πάλι όμως στα πλαίσια μιας διάλεξης και αφήνοντας στη μέση την εξιστόρηση αυτή (A_4(3,3,2), 08΄28΄΄-09΄43΄΄). Γι' αυτό ακριβώς, ενώ έχουμε σημασιολογικό συντακτικό και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, η *κίνηση* είναι *γραμμική*, αλλά *μη κατευθυνόμενη*.



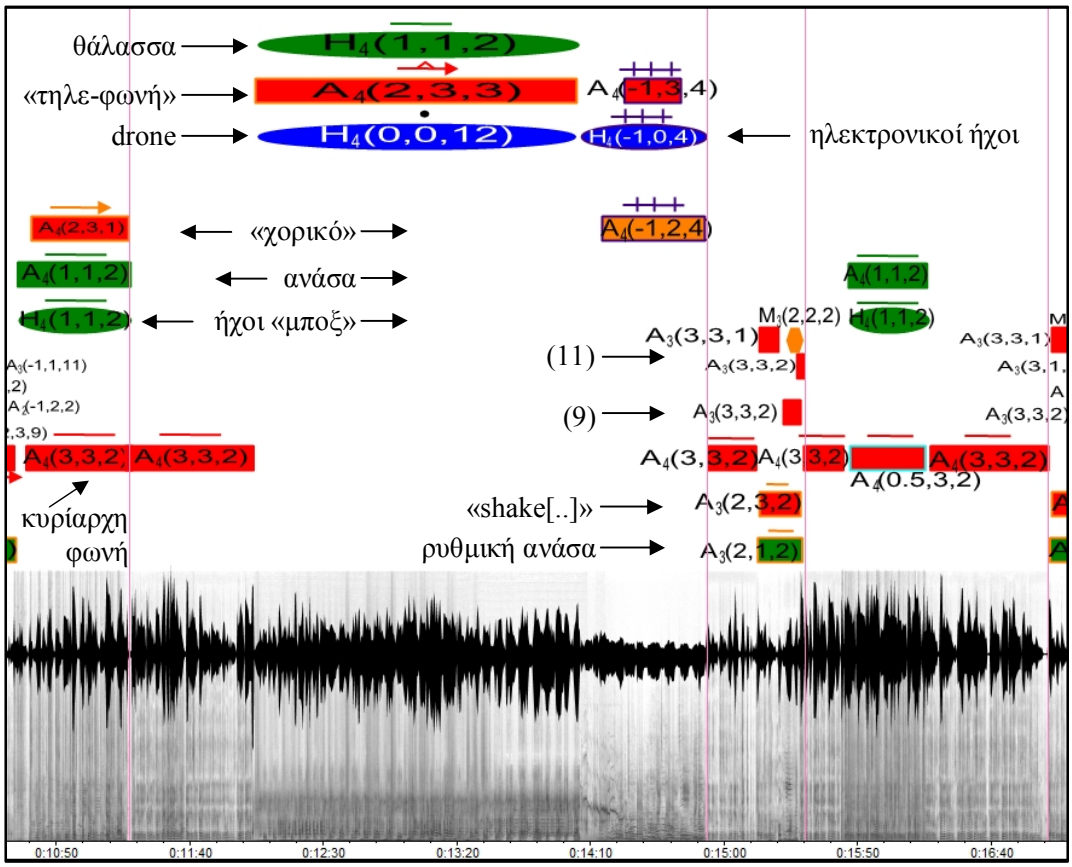
Σχήμα 16.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (06΄46΄΄-10΄35΄΄)

Μετά τη διακοπή της εξιστόρησης, δηλαδή στο 09΄43΄΄, έχουμε μία ακόμη επανεμφάνιση της «ομάδας shake […]», την πέμπτη στη σειρά (Σχήμα 16.3, βλ. προηγούμενη σελίδα). Αυτή τη φορά, προστίθενται δύο ακόμα δομικά στοιχεία στα ήδη υπάρχοντα, με αποτέλεσμα να συμπληρωθεί εντελώς η ομάδα. Όπως είδαμε, η διαδικασία συμπλήρωσης ήταν μία διαδικασία, η οποία έγινε σταδιακά μέσα στο έργο. Τα δύο νέα δομικά στοιχεία είναι το (A_3(3,3,2), 09΄53΄΄-10΄05΄΄, «the more dead […]»), το οποίο είναι απόσπασμα από την *ηχητική ροή* της «τηλε-φωνής», και το έχουμε ήδη ακούσει, και το (A_3(-1,1,11), 10΄20΄΄-10΄27΄΄, «hey baby»), το οποίο δεν έχει συντακτικό, λόγω της επεξεργασίας τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, και έχει μια *κυκλική μη γραμμική μη κατευθυνόμενη κίνηση*. Με τη συμπλήρωση της «ομάδας shake[…]» μπορούμε να διαχωρίσουμε τα δομικά στοιχεία σε 5 διαφορετικές *ηχητικές ροές*: την *ηχητική ροή* «shake […]», την *ηχητική ροή* «ρυθμική ανάσα», την *ηχητική ροή* «κυρίαρχη φωνή» (για την τελευταία φράση) και δύο ακόμη *ηχητικές ροές* για τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία, έτσι ώστε να μην επικαλύπτονται:

(9) «the more dead», «φωνές», «slower […]», «παράφωνο χορικό» και

(11) «get wired […]», «σαξόφωνο», «κραυγή», «I am the prosthesis», «a land where […]», «hey baby […]»)

Στο 10΄35΄΄ (Σχήμα 16.4, βλ. επόμενη σελίδα) έχουμε έναν συνδυασμό της «κυρίαρχης φωνής» (A_4(3,3,2), 10΄35΄΄-11΄17΄΄), των «ήχων του μποξ» (H_4(1,1,2), 10΄35΄΄-11΄17΄΄) και της σχετικής με αυτό «ανάσας» (A_4(1,1,2), 10΄35΄΄-11΄17΄΄), καθώς και της επαναφοράς του «χορικού» με το πρώτο βασικό τραγούδι («my body flies over the ocean […]», A_4(2,3,1), 10΄40΄΄-11΄17΄΄). Η «κυρίαρχη φωνή» συνεχίζει με μια δεύτερη περίοδο (A_4(3,3,2), 11΄17΄΄-12΄04΄΄) την εξιστόρηση που είχε μείνει στη μέση και από αυτήν περνάμε στο επόμενο σύμπλεγμα *ηχητικών ροών* που είναι ένα είδος «πιστεύω» με τελετουργική εκφορά, αλλά σε ύφος blues/gospel. Αυτό αποτελείται από τρία δομικά στοιχεία: ένα της *ηχητικής ροής* της τηλε-φωνής (A_4(2,3,3), 12΄04΄΄-14΄05΄΄), το οποίο βρίσκεται στο προσκήνιο και λόγω των επαναλήψεων από τον «ιερέα» και το «ποίμνιο» έχει ένα είδος *πολλαπλά κατευθυνόμενης κίνησης*, της *ηχητικής ροής* των «drones» (H_4(0,0,12), 12΄04΄΄-14΄05΄΄) που τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, και ενός δομικού στοιχείου με «ήχους της θάλασσας» (H_4(1,1,2), 12΄04΄΄-14΄05΄΄), που τοποθετείται στο αναφορικό επίπεδο.

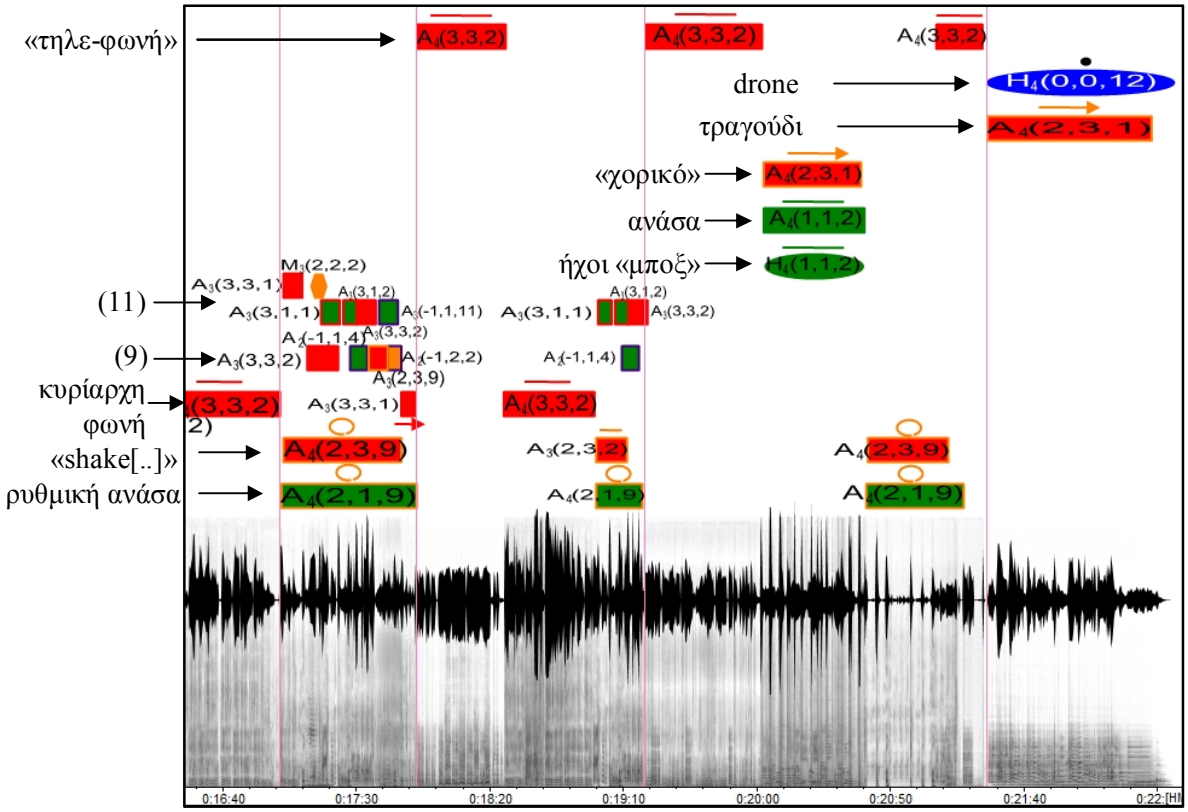


Σχήμα 16.4 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (10΄35΄΄-17΄01΄΄)

Στο 14΄06΄΄ έχουμε την είσοδο τριών *μη γραμμικών* δομικών στοιχείων, τα οποία ωστόσο διαφέρουν ως προς τις άλλες παραμέτρους τους (Σχήμα 16.4). Το πρώτο (H_4(-1,0,4), 14΄06΄΄-14΄53΄΄) αποτελείται από μια σειρά ηλεκτρονικών ήχων και θορύβων και τοποθετείται στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Το δεύτερο (A_4(-1,2,4), 14΄13΄-14΄53΄΄), το οποίο είναι μία «κακόφωνη» παραλλαγή του χορικού «my body flies over the ocean», τοποθετείται παρόλα αυτά στο μουσικογενές επίπεδο. Το τρίτο, (A_4(-1,3,4), 14΄22΄΄-14΄43΄΄), το οποίο ανήκει στην *ηχητική ροή* της «τηλε-φωνής» και παρουσιάζει ολοκληρωμένη την περίοδο «slower[…]», που είδαμε προηγουμένως στην «ομάδα shake[…]», ανήκει στο σημασιολογικό επίπεδο, αν και δεν υπάρχει συντακτικό, παρά μόνο λέξεις. Μετά από αυτά τα τρία δομικά στοιχεία επιστρέφει η «κυρίαρχη φωνή» με μια περίοδο (A_4(3,3,2), 14΄53΄΄-15΄12΄΄) που καταλήγει στην επανερχόμενη στο έργο φράση «and this is what I mean by shake, rattle, and roll» ενισχύοντας τη

συνοχή, αλλά και την αυτοαναφορικότητα του έργου. Ακολουθεί η «ομάδα shake […], αλλά μόνο μέχρι τη μέση της. Διακόπτεται από ένα «κουμπί» (ροζ δείκτης στο 15΄30΄΄) και η «κυρίαρχη φωνή» επιστρέφει (15΄30΄΄ ως 17΄01΄΄). Ωστόσο, όπως παρατηρούμε, μεταξύ 15΄47΄΄ και 16΄15΄΄, λόγω της επεξεργασίας της φωνής, η *ανθρώπινη φωνή* χρησιμοποιεί ένα είδος μιμητικού συντακτικού, παραμένοντας ωστόσο στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (A_4(0.5,3,2)) (Σχήμα 16.4, στην προηγούμενη σελίδα). Ταυτόχρονα, ακούγονται οι «ήχοι μποξ» και η σχετική με αυτούς «ανάσα» (H_4(1,1,2) και A_4(1,1,2)). Στο τελευταίο δομικό στοιχείο της «κυρίαρχης φωνής» (A_4(3,3,2), 16΄15΄΄-17΄01΄΄) ακούμε εντός πλαισίου τη φράση «get wired […]», την οποία συναντήσαμε στην *ηχητική ροή* (11) της «ομάδας shake […]».

Στο 17΄01΄΄ έχουμε μία ακόμη εμφάνιση της «ομάδας shake […]», και μετά από αυτή ένα δομικό στοιχείο της «τηλε-φωνής» (A_4(3,3,2), 17΄52΄΄-18΄25΄΄), το οποίο είναι δανεισμένο από άλλο έργο του Whitehead ενισχύοντας την αίσθηση της διαμεσολάβησης που εμπεριέχει η εν λόγω *ηχητική ροή* (Σχήμα 16.5, βλ. επόμενη σελίδα). Αμέσως μετά επανέρχεται για τελευταία φορά η «κυρίαρχη φωνή» (A_4(3,3,2), 18΄25΄΄-18΄59΄΄) και η «ομάδα shake […]» ανολοκλήρωτη. Ύστερα, στο 19΄18΄΄ ακούμε ένα νέο δομικό στοιχείο της «τηλε-φωνής» με άλλες φωνές αυτή τη φορά, αλλά με την ίδια αίσθηση τεχνολογικής διαμεσολάβησης και πάλι (A_4(3,3,2), 19΄18΄΄-20΄01΄΄). Ουσιαστικά πρόκειται για μια ραδιοφωνική μεσολάβηση (εκφωνήτρια) και για μια τηλεφωνική και ραδιοφωνική μεσολάβηση (συμμετέχων). Μεταξύ 20΄01΄΄ και 20΄43΄΄ έχουμε την επανάληψη του 01΄09΄΄ με 01΄51΄΄, με τα ίδια ακριβώς δομικά στοιχεία, κάτι που δίνει την αίσθηση της κυκλικής επαναφοράς στο έργο. Αυτή η επαναφορά ενισχύεται από την επιστροφή των *ηχητικών ροών* «shake […]» και «ρυθμικής ανάσας» χωρίς την υπόλοιπη ομάδα τους, όπως δηλαδή και στην αρχή (A_4(2,1,9), 20΄43΄΄-21΄18΄΄ και A_4(2,3,9), 20΄43΄΄-21΄12΄΄). Τέλος, υπό μορφή επιλόγου υπάρχει ένα δομικό στοιχείο «τηλε-φωνής» από το έργο «I am the prosthesis», το οποίο ακούσαμε και νωρίτερα στην «ομάδα shake […]» (A_4(3,3,2), 21΄08΄΄-21΄25΄΄) και ένα τελικό τραγούδι στα πρότυπα του πρώτου, δηλαδή και αυτό με την αίσθηση της τεχνολογικής διαμεσολάβησης και με τη συνοδεία ενός ηλεκτρονικού αργά μεταβαλλόμενου ήχου (drone) (δομικά στοιχεία A_4(2,3,1), 21΄25΄΄-22΄27΄΄ και H_4(0,0,12), 21΄25΄΄-22΄42΄΄) (Σχήμα 16.5, βλ. επόμενη σελίδα).



Σχήμα 16.5 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* (17΄01΄΄-22΄42΄΄)

16.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων

16.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 4

Από την ως τώρα ανάλυση γίνεται σαφές ότι υπάρχει μια έντονη κατάτμηση του έργου σε δομικά στοιχεία. Η συνοχή του επιτυγχάνεται από την επαναφορά του δομικού στοιχείου «Shake, Rattle, Roll», υπό τη μορφή «ρετσιτατίβου», το οποίο συνοδεύεται κάθε φορά και από άλλα μικρότερα δομικά στοιχεία («ομάδα shake […]»). Επίσης, τη συνοχή παρέχει ένας «αφηγητής» σε διάλεξη, μια «κυρίαρχη φωνή», η οποία επανέρχεται και θέτει με σημασιολογικό τρόπο τα θέματα του έργου και επεξηγεί τρόπον τινά τον τίτλο. Υπό αυτήν την έννοια, βρισκόμαστε σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο, το οποίο υπηρετούν τα διάφορα ηχητικά υλικά, παρά τη σαφή οριοθέτησή τους και τις *μη γραμμικές κινήσεις* που παρουσιάζουν τα ίδια ή κάποιοι συνδυασμοί τους.

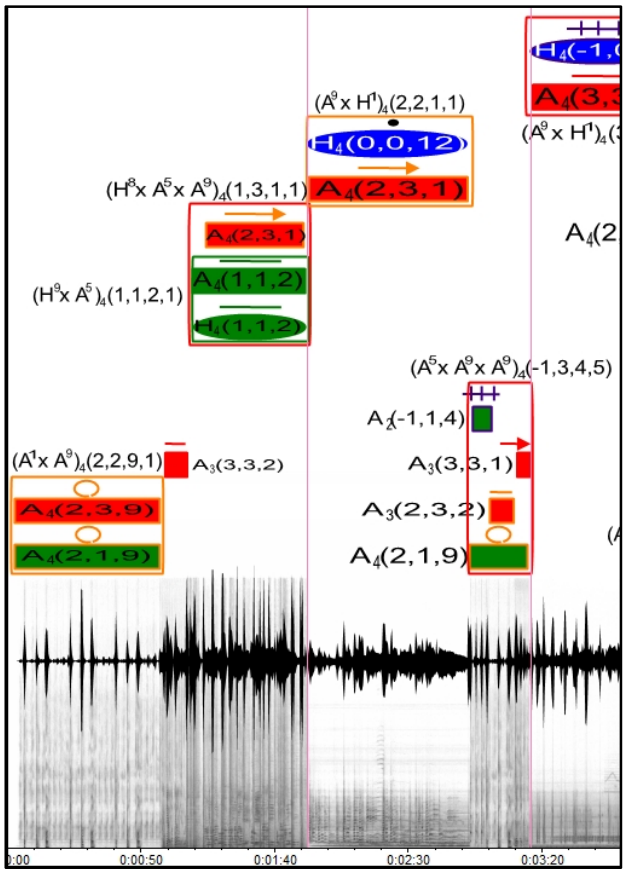
Παράλληλα με το έργο, ο Whitehead κυκλοφόρησε και το κείμενο του έργου του, το οποίο είναι χωρισμένο σε 15 ενότητες, οι οποίες ωστόσο δεν αντιστοιχούν πάντα με

την ακουστική εμπειρία, καθώς υπάρχουν κάποιες συνθήκες οριοθέτησης, οι οποίες θα περιγραφούν παρακάτω, και οι οποίες δεν συμπίπτουν με τη δομή της έντυπης έκδοσης. Στην πραγματικότητα, ο Whitehead, δεν επιθυμεί μια ολοκληρωμένη και σαφή αφήγηση, αλλά παρουσιάζει μια διαδικασία της ραδιοφωνικής πολυπλοκότητας με μια αίσθηση ποιητική και αρκετά αποδομητική.

Η έντονη τμηματοποίηση, η οποία περιγράφηκε στα δύο προηγούμενα στάδια της ανάλυσης, έχει ως αποτέλεσμα κατά την ακρόαση του έργου να δημιουργούνται διάφορες ομαδοποιήσεις, οι οποίες αφορούν αρχικά το E_4. Οι ομαδοποιήσεις αυτές είναι κάθετες, καθώς υπάρχει στο έργο έντονη υπέρθεση δομικών στοιχείων, αλλά μέσα στα πλαίσια του ιεραρχικού επιπέδου, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται σύνθετα δομικά στοιχεία του E_4, τα οποία είναι καλά διαχωρισμένα μεταξύ τους, είτε λόγω του χαρακτηριστικού ήχου του μαγνητοφώνου ή λόγω της διαφορετικής τους υφής. Οι κάθετες αυτές ομαδοποιήσεις οφείλονται κυρίως σε λόγους εγγύτητας, ομοιότητας παραμέτρων, αλλά και στη συνεχή και σταθερή ύπαρξη αυτών των συνόλων μέσα στο έργο (όπως η «ομάδα shake [...]»). Επιπλέον, ανάμεσα στις κάθετες ομαδοποιήσεις υπάρχουν και πολλές που επικαλύπτονται, χωρίς ωστόσο τα υποσύνολα να έχουν απαραίτητα τις ίδιες αιτιακές σχέσεις με τα μεγαλύτερα σύνολα στα οποία ανήκουν. Από την ομαδοποίηση προέκυψαν τέλος και ορισμένες ενδιάμεσες περίοδοι με μόνο ένα δομικό στοιχείο, μη ομαδοποιήσιμο με κάποιο από τα διπλανά τους στο τρέχον ιεραρχικό επίπεδο.

Από τις περιόδους, πρώτη και χαρακτηριστικότερη είναι η «ομάδα shake […]», στην οποία το δομικό στοιχείο «shake […]» ($A_4(2,3,9)$) και η «ρυθμική ανάσα» ($A_4(2,1,9)$) εμφανίζονται πάντα μαζί συγκροτώντας ένα υποσύνολο, το οποίο βασίζεται στην κοινή τους ρυθμικότητα, δηλαδή σε μουσικές αιτιακές σχέσεις. Πάνω σε αυτό το σύμπλεγμα προστίθενται και άλλα δομικά στοιχεία από τις ηχητικές ροές (9) και (11) σε διάφορα σημεία του έργου, συγκροτώντας μεγαλύτερα σύνολα στη βάση μιας σημασιολογικής σχέσης, που γίνεται εντονότερη με το κάθε φορά τελευταίο χρονικά δομικό στοιχείο της «κυρίαρχης φωνής» ($A_3(3,3,1)$) («and this is what I mean by shake, rattle, and roll.». Με άλλα λόγια, στις «ομάδες shake […]» ως ομαδοποιήσεις του E_4, τα δομικά στοιχεία λειτουργούν στο επίπεδο της σημασιολογικής συμπαραδήλωσης, με την

έννοια της εξήγησης ή αναφοράς στη φράση «Shake, Rattle, Roll» (Σχήματα 16.6, 16.7 στη σελ.349, 16.8 στη σελ.350, και 16.9 στη σελ.351).



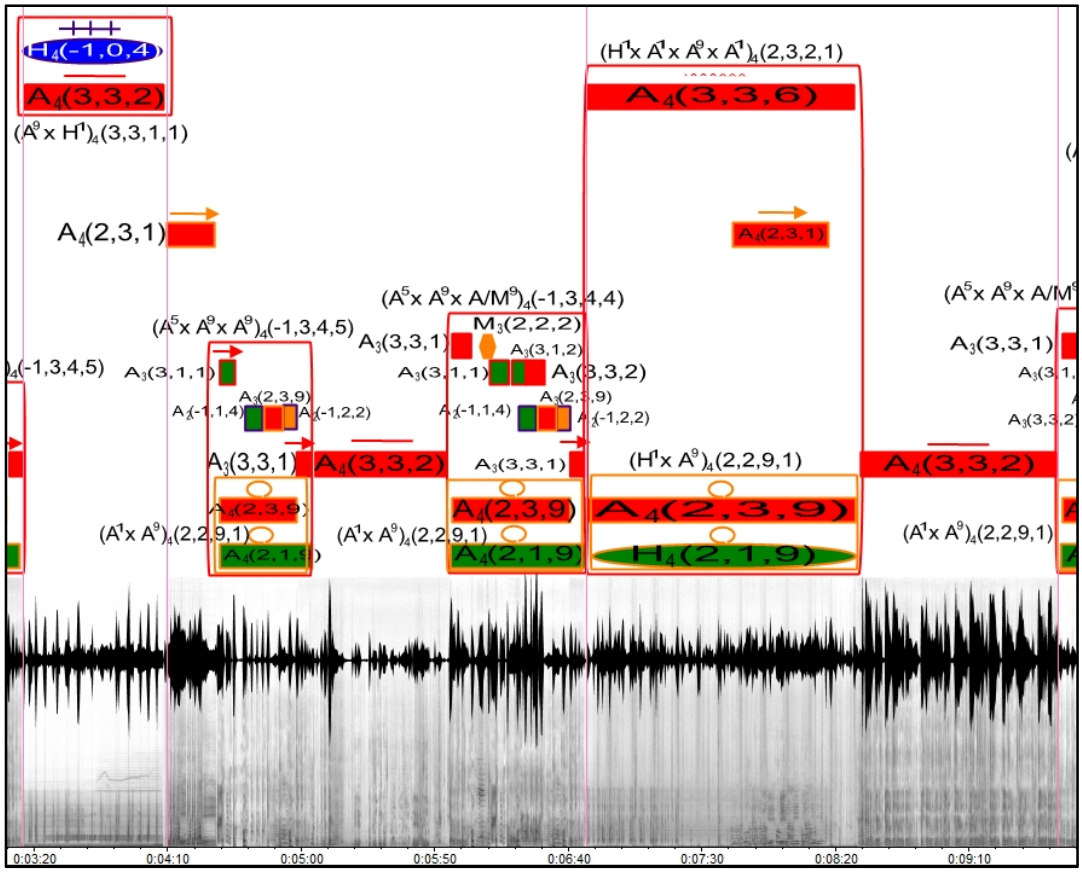
Σχήμα 16.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (00΄00΄΄-03΄16΄΄). Παρατηρούμε τις τρεις πρώτες κάθετες ομαδοποιήσεις στο E_4 με τα υποσύνολά τους: «ομάδα shake […]», «μποξ και χορικό», «τραγούδι και drone», καθώς και μία τέταρτη, η οποία είναι ακόμα μία «ομάδα shake […]».

Η δεύτερη ομαδοποίηση (01΄09΄΄-01΄51΄΄) συμβαίνει επίσης σε δύο ταυτόχρονες διαστρωματώσεις (Σχήμα 16.6). Αρχικά έχουμε το υποσύνολο «μποξ», με τα δομικά στοιχεία $H_4(1,1,2)$ και $A_4(1,1,2)$ να συνδέονται με αναφορικό τρόπο, δηλαδή τόσο το ένα όσο και το άλλο να παραπέμπουν στον ίδιο χώρο και χρόνο. Το σύνθετο δομικό στοιχείο που προκύπτει, συνδέεται με το ταυτόχρονο τραγούδι $A_4(2,3,1)$ μέσω μιας σημασιολογικής συμπαραδήλωσης, που συνδέει τους σωματικούς ήχους, ή μάλλον τους ήχους καταπόνησης του σώματος, με τους στίχους του τραγουδιού, και το ευρύτερο εννοιολογικό πλαίσιο (body-disembodiment). Η εν λόγω περίοδος ακούγεται άλλη μία φορά αυτούσια προς το τέλος του έργου (20΄01΄΄-20΄43΄΄) (Σχήμα 16.9, σελ.351), μία φορά συνδυασμένη με την «κυρίαρχη φωνή» (10΄35΄΄-11΄17΄΄) (Σχήμα 16.8, σελ.350),

οπότε δημιουργείται ένα ευρύτερο σύνολο από τέσσερα δομικά στοιχεία με σημασιολογικές αιτιακές σχέσεις, και τέλος ένας ακόμη συνδυασμός της «κυρίαρχης φωνής» επεξεργασμένης, μόνο με το υποσύνολο «μποξ» (15΄47΄΄-16΄15΄΄) και πάλι με σημασιολογικές σχέσεις (Σχήμα 16.9, σελ.351). Στην ουσία, η ομαδοποίηση για την οποία συζητάμε επανέρχεται, όπως επανέρχεται μέσα στο έργο και το θέμα του σώματος και του «αντι-σώματος».

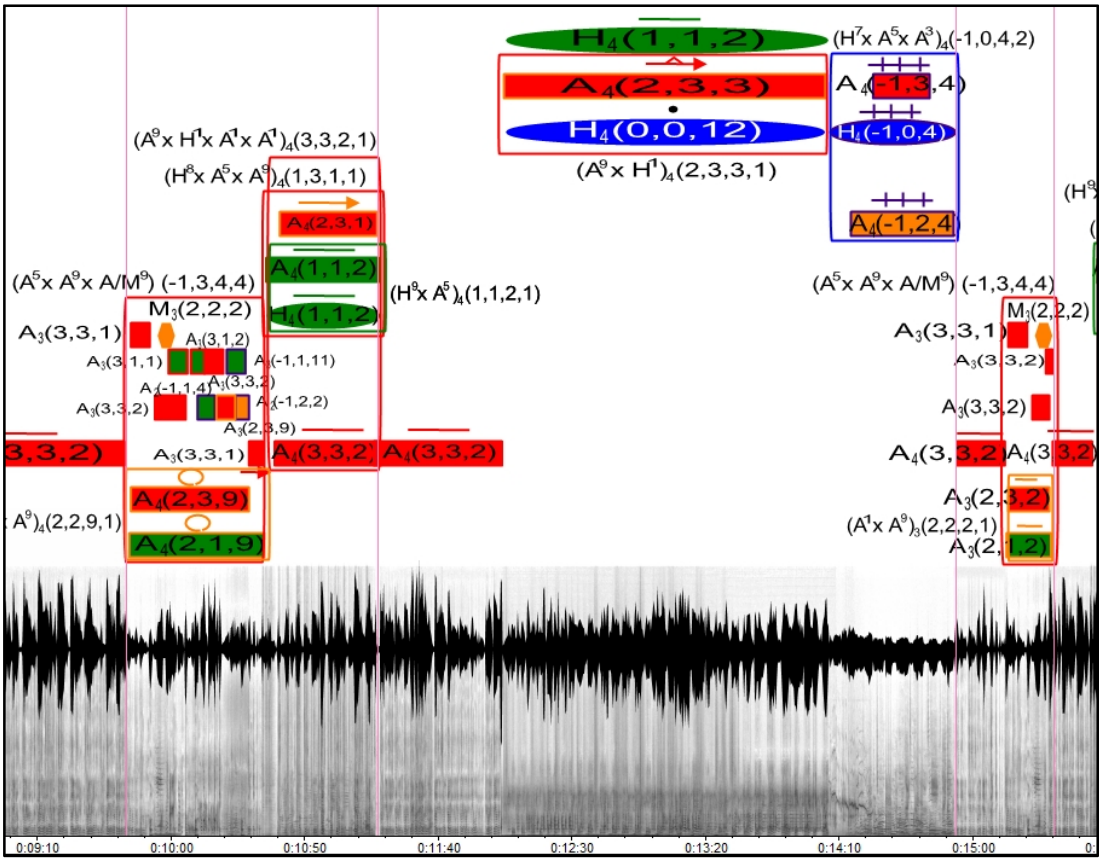
Η τρίτη ομαδοποίηση αφορά τις *ηχητικές ροές* του «τραγουδιού» και του «drone» (01΄53΄΄-02΄52΄΄) (Σχήμα 16.6, βλ. προηγούμενη σελίδα). Σε αυτήν ο συνοδευτικός αργά μεταβαλλόμενος ήχος αποκτά το ρόλο «μουσικής» συνοδείας λόγω της τονικής του περιοχής και εξαιτίας του γεγονότος ότι αρχίζει και τελειώνει μαζί με το τραγούδι. Η προθετικότητα δηλαδή αυτού του ήχου, παρότι στην αρχή μπορεί να ακούγεται ασύμβατη προς το τραγούδι, με την ταυτόχρονη λήξη του με αυτό γίνεται φανερό ότι είναι μουσική προθετικότητα και συγκεκριμένα συνοδευτική του τραγουδιού. Επομένως, τα δύο αυτά δομικά στοιχεία συνδέονται από μουσικές αιτιακές σχέσεις σε μία σύνθετη περίοδο. Στο τέλος του έργου (21΄25΄΄-22΄42΄΄) έχουμε ένα ακόμη παρόμοιο σύνολο, αν και με διαφορετικό τραγούδι, το οποίο βασίζεται στις ίδιες ακριβώς σχέσεις (Σχήμα 16.9, σελ.351).

Παρακάτω στο έργο θα συναντήσουμε επαναλήψεις όσων ομαδοποιήσεων εξετάσαμε ήδη και μόνο τέσσερις νέες ομαδοποιήσεις. Η πρώτη από αυτές (03΄16΄΄-04΄08΄΄, σχήμα 16.7, βλ. επόμενη σελίδα) συγκροτείται μέσω σημασιολογικών συμπαραδηλωτικών αιτιακών σχέσεων, με τους χαρακτηριστικούς ήχους του δομικού στοιχείου της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* $H_4(-1,0,4)$ να αποτελούν μια συμπαραδηλωτική σύνδεση με το σημασιολογικό περιεχόμενο της *ανθρώπινης φωνής* $A_4(3,3,2)$, δηλαδή τις μεταδόσεις ως «νεκρές» ή ως φωνές «νεκρών ανθρώπων».



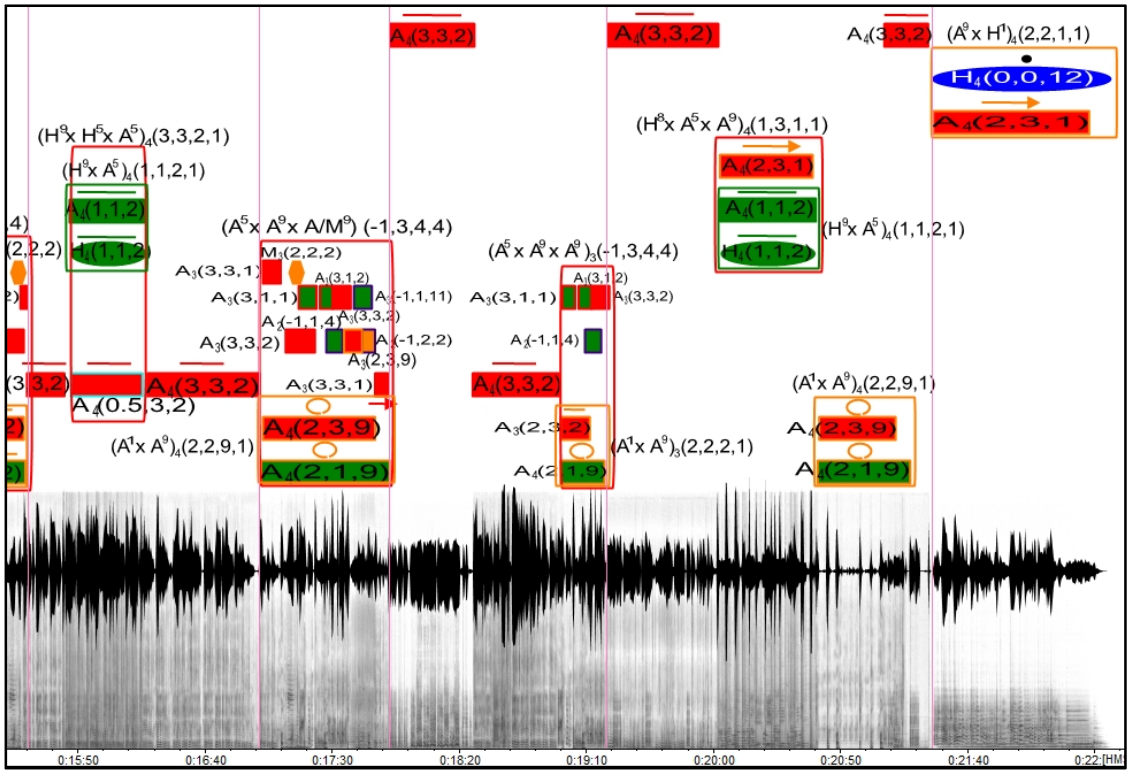
Σχήμα 16.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (03΄16΄΄-09΄43΄΄). Παρατηρούμε την ομαδοποίηση των «νεκρών φωνών», δύο «ομάδες shake […]», την ομαδοποίηση «shake […], βημάτων, τηλε-φωνής και χορικού», τα υποσύνολα όλων των παραπάνω ομαδοποιήσεων, καθώς και κάποιες περιόδους που δεν ομαδοποιούνται.

Η δεύτερη ομαδοποίηση (06΄46΄΄-08΄27΄΄, σχήμα 16.7) συγκροτείται πρώτα ανάμεσα στο δομικό στοιχείο $A_4(2,3,9)$, δηλαδή το «shake […]» με ρυθμική εκφορά, και το δομικό στοιχείο $H_4(2,1,9)$, δηλαδή τα «βήματα», τα οποία λειτουργούν ως ένα είδος «ρυθμικής βάσης». Το υποσύνολο αυτών των δύο δομικών στοιχείων συγκροτείται βάσει μουσικών (ρυθμικών) αιτιακών σχέσεων. Στη συνέχεια, αυτό το υποσύνολο συγκροτεί μια συνθετότερη περίοδο μαζί με τα δομικά στοιχεία $A_4(3,3,6)$ και $A_4(2,3,1)$. Το κυρίαρχο δομικό στοιχείο της «τηλε-φωνής» θέτει και το σημασιολογικό περιεχόμενο αυτής της περιόδου, πάνω στο οποίο τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία δρουν πότε καταδηλωτικά (όπως οι στίχοι του τραγουδιού ή η φράση «shake, rattle, roll») και πότε συμπαραδηλωτικά, όταν δηλαδή υπερισχύουν τα μουσικά τους χαρακτηριστικά.



Σχήμα 16.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (09΄43΄΄-15΄30΄΄). Παρατηρούμε μία «ομάδα shake […]», μια ομαδοποίηση της κυρίαρχης φωνής με το σύνολο «μποξ και χορικό», την ομαδοποίηση της «θρησκευτικής απαγγελίας», την «αναγωγική» ομαδοποίηση και στο τέλος μία ακόμη «ομάδα [shake […]». Διακρίνονται τα υποσύνολα των παραπάνω ομαδοποιήσεων, καθώς και κάποιες περίοδοι που δεν ομαδοποιούνται.

Η τρίτη ομαδοποίηση (12΄04΄΄-14΄05΄΄, σχήμα 16.8) συγκροτείται μεταξύ των δομικών στοιχείων $A_4(2,3,3)$ και $H_4(0,0,12)$, και βασίζεται σε σημασιολογικές συμπαραδηλωτικές αιτιακές σχέσεις, δηλαδή τη σύνδεση των ήχων της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* με τη «λειτουργική διάθεση» της «θρησκευτικής» απαγγελίας. Η τέταρτη ομαδοποίηση (14΄06΄΄-14΄53΄΄, σχήμα 16.8) συγκροτείται μεταξύ των τριών δομικών στοιχείων $A_4(-1,3,4)$, $H_4(-1,0,4)$ και $A_4(-1,2,4)$, τα οποία λόγω της έλλειψης συντακτικού (ιδιαίτερα από την *ανθρώπινη φωνή*) σχετίζονται με αναγωγικό τρόπο, δηλαδή θεωρούμενα ως *ηχητικά αντικείμενα* στα πλαίσια της ραδιοφωνικής σύνθεσης.



Σχήμα 16.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_4 (15΄30΄΄-22΄42΄΄). Παρατηρούμε μία ομαδοποίηση της κυρίαρχης φωνής με το υποσύνολο «μποξ», δύο «ομάδες shake […]», μία ομαδοποίηση «μποξ και χορικό», μία «ομάδα shake […]» και μία ομαδοποίηση «τραγούδι και drone». Διακρίνονται τα υποσύνολα των παραπάνω ομαδοποιήσεων, καθώς και κάποιες περίοδοι που δεν ομαδοποιούνται.

Τέλος, ας επισημανθεί, ότι οι περίοδοι που δεν ομαδοποιούνται είναι κυρίως της «κυρίαρχης φωνής» σε σημεία του έργου τα οποία δεν συνοδεύεται από άλλα ταυτόχρονα δομικά στοιχεία, καθώς επίσης και της «τηλε-φωνής» προς το τέλος του έργου (Σχήματα 16.7 στη σελ.349, 16.8 στη σελ.350 και 16.9). Το γεγονός αυτό ενισχύει σημαντικά τη σημασιολογική κατεύθυνση νοηματοδότησης του έργου. Επίσης, δεν υπήρξαν σε αυτό το επίπεδο ομαδοποιήσεις αυτών των δομικών στοιχείων με άλλα διπλανά τους, λόγω της έντονης τμηματοποίησης του έργου. Λόγω της συντομίας των ομαδοποιήσεων που είχαν προηγηθεί, αλλά και των καλά συγκροτημένων συνόλων, αυτά τα δομικά στοιχεία ακουστικά δίνουν την εντύπωση ότι διαχωρίζονται με σαφήνεια από τα προηγούμενα και τα επόμενά τους, συνεπώς συγκροτούν αυτόνομες περιόδους.

16.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 5

Στο E_5, τα σύνθετα δομικά στοιχεία του E_4, καθώς και άλλα απλά δομικά στοιχεία που δεν ομαδοποιήθηκαν, ομαδοποιούνται με κάθετο ή οριζόντιο τρόπο σε μεγαλύτερα δομικά στοιχεία. Το κριτήριο της ομαδοποίησης ήταν και πάλι η εγγύτητα και σε κάποιες περιπτώσεις η ηχητική ομοιότητα (όπως για παράδειγμα η ομαδοποίηση των δύο στοιχείων στο 08΄28΄΄ λόγω του ομαλού περάσματος από τη μία γρήγορη ανάσα στην άλλη). Το βασικό κριτήριο ωστόσο ήταν οι εννοιολογικές-σημασιολογικές συνδέσεις. Αυτό σημαίνει ότι όλα τα δομικά στοιχεία συνδέθηκαν με σημασιολογικό τρόπο γύρω από κάποια επί μέρους θέματα, τα οποία συνήθως θέτει η «κεντρική φωνή». Στις περιπτώσεις που επανέρχεται η «κεντρική φωνή» ή κάποιο άλλο στοιχείο (όπως για παράδειγμα η «ομάδα shake […]»), επιλέχθηκε ο δρόμος της κάθετης ομαδοποίησης, εφ' όσον θεωρήθηκε ότι επρόκειτο για έναν εναλλασσόμενο τύπο υφής, έστω και σε μικρή κλίμακα.

Με σειρά εμφάνισης, τα 7 τμήματα που προέκυψαν στο E_5 έχουν τους εξής κεντρικούς σημασιολογικούς άξονες, οι οποίοι προσεγγίζονται από τα υποκείμενα δομικά στοιχεία είτε καταδηλωτικά, είτε συμπαραδηλωτικά.

(α) Γλώσσα εκτός του σώματος (Language out of the body) (00΄00΄΄-02΄52΄΄)

(β) Νεκρό-Ζωντανό («the more dead the transmission, the more alive the sensation») (02΄52΄΄-05΄05΄΄)

(γ) Το απύθμενο σπήλαιο – «Rattles» στο αεροπλάνο (05΄05΄΄-09΄43΄΄)

(δ) Ζαλισμένος («Rattled») (09΄43΄΄-14΄05΄΄)

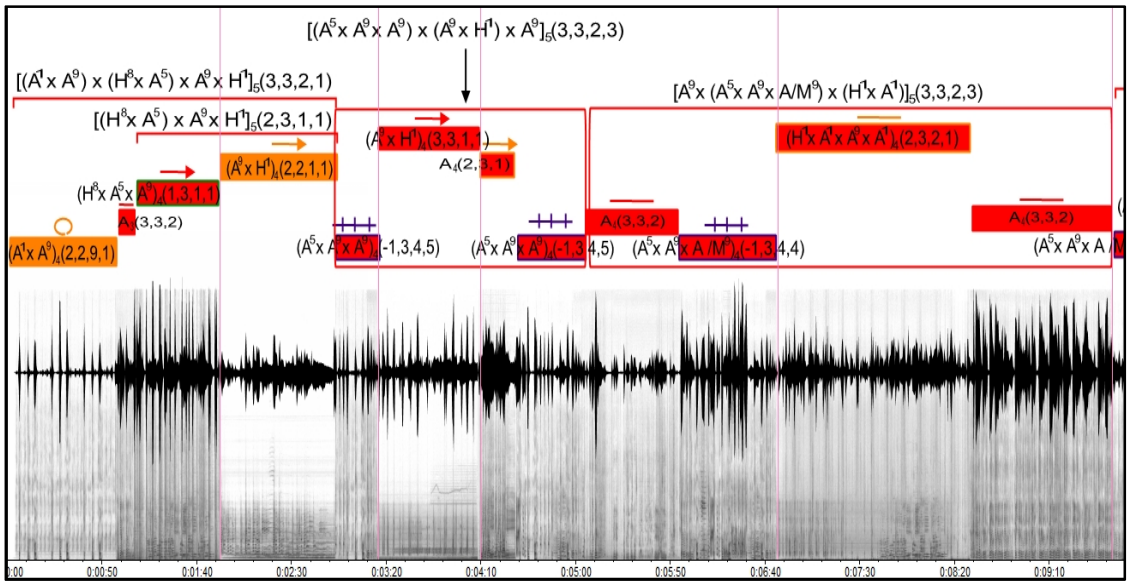
(ε) «Σατανικές» φωνές και επεξεργασμένες φωνές (14΄06΄΄-17΄52΄΄)

(στ) Γλώσσα μολυσμένη από τα ΜΜΕ (17΄52΄΄-19΄18΄΄)

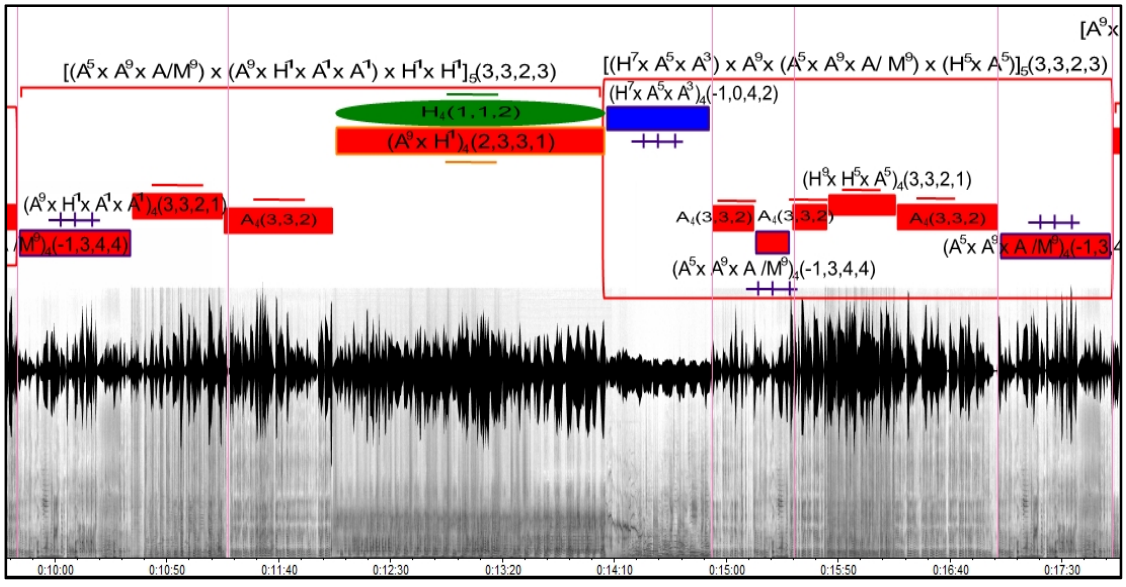
(ζ) Λειτουργική διάθεση (19΄18΄΄-22΄42)

Όλες οι συνδέσεις βασίζονται σε σημασιολογικές σχέσεις εκτός από την (ζ), η οποία βασίζεται σε μουσικογενείς σχέσεις (λειτουργική διάθεση) (βλ. Σχήματα 16.10, 16.11 στην επόμενη σελίδα και 16.12 στη σελ.354). Όσον αφορά τη *γραμμικότητα* των δομικών στοιχείων του E_5, είναι της μορφής $z = 2$, δηλαδή *γραμμική μη κατευθυνόμενη* και αντικατοπτρίζει την έλλειψη ενός σαφούς στόχου ολοκλήρωσής τους. Αντ' αυτού, έχουμε ακολουθίες που ακριβώς λόγω των συμπαραδηλωτικών συνδέσεων, έχουν μια χαλαρή *γραμμική* σύνδεση χωρίς όμως σαφείς στόχους. Απλά κινούνται γύρω από το ίδιο

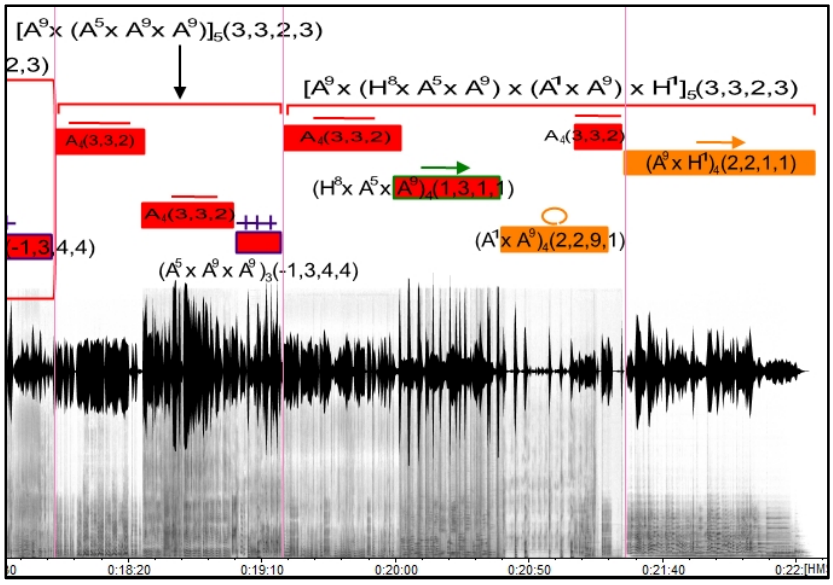
θέμα, χωρίς ανάπτυξη και *περίκλειση*. Τέλος, η υφή, επειδή πρόκειται για στοιχεία που δεν επικαλύπτονται, είναι του εναλλασσόμενου τύπου ($\omega = 3$).



Σχήμα 16.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (00΄00΄΄-09΄43΄΄). Τμήματα (α), (β) και (γ).



Σχήμα 16.11 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (09΄43΄΄-17΄52΄΄). Τμήματα (δ) και (ε).



Σχήμα 16.12 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_5 (17΄52΄΄-22΄42΄΄). Τμήματα (στ) και (ζ).

Συγκρίνοντας τα δομικά στοιχεία του E_5 στα χαρακτηριστικά τους, μπορούμε να αντιληφθούμε τις αφηγηματικές και νοηματικές ομοιότητες που υπάρχουν παρά τις εξωτερικές τους διαφορές. Το γεγονός αυτό μας δείχνει ότι η φαινομενική ανομοιογένεια του έργου περιέχει μια αρκετά σαφή ομοιογένεια στη χρήση των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* και των άλλων χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν το αφηγηματικό νόημα.

16.4.3 Επίπεδο Έργου

Στο E_E, τα επτά τμήματα λειτουργούν ως ένα αφηγηματικό σύνολο στη βάση των αιτιακών σημασιολογικών τους σχέσεων, που είναι και ο τίτλος του έργου: «Shake, Rattle, Roll» (Σχήμα 16.13, βλ. επόμενη σελίδα). Όλα τα τμήματα περιστρέφονται γύρω από αυτή τη φράση και από τις διάφορες ερμηνείες της από την «κυρίαρχη φωνή». Το γεγονός γίνεται φανερό σε πιο αφηρημένο επίπεδο αν συγκρίνουμε τα χαρακτηριστικά των τμημάτων αυτών. Η ομοιότητά τους αποτελεί και αυτή ένα στοιχείο (μακροδομικής) σύνδεσής τους στα πλαίσια του έργου.

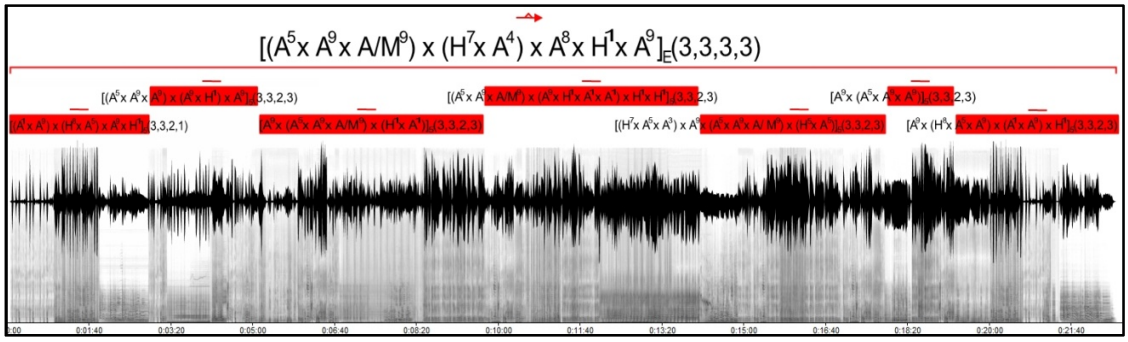
Για την ταυτοποίηση του έργου λάβαμε υπόψη την ύπαρξη των επί μέρους *ροών*, καθώς και την τιμή *πολλαπλότητάς* τους. Ωστόσο, η διαδικασία αυτή πέρασε από ένα βαθμό απλοποίησης, η οποία περιλαμβάνει:

(1) την ομαδοποίηση της «κυρίαρχης φωνής» με την «τηλε-φωνή» λόγω της κυριαρχίας τους, αλλά της μη ταυτόχρονης παρουσίας τους στο έργο,

(2) την ομαδοποίηση των δύο *ηχητικών ροών* της «ομάδας shake […]» (9) και (11), παρά τις επικαλύψεις τους, λόγω της ύπαρξής τους ως ένα σταθερό σύνολο με ποικίλα δομικά στοιχεία κυρίως στη διάσταση της *ανθρώπινης φωνής* (A/M),

(3) την ομαδοποίηση των δύο *ηχητικών ροών* που περιλαμβάνουν τραγούδια («χορικό» και «τραγούδι»), λόγω των όμοιων παραμέτρων τους και

(4) την ομαδοποίηση της *ηχητικής ροής* του «αργά μεταβαλλόμενου ήχου (drone)» με διάφορους άλλους ηλεκτρονικά παραγόμενους ήχους ή δομικά στοιχεία που δεν ανήκουν σε κάποια *ηχητική ροή*, όπως η «θάλασσα», λόγω της εναλλαγής τους στο υπόβαθρο.



Σχήμα 16.13 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Shake Rattle Roll* στο E_E (00΄00΄΄-22΄42΄΄)

Η ταυτοποίηση του έργου που προκύπτει περιέχει τελικά ως κυρίαρχο υλικό την *ανθρώπινη φωνή* και την *ειδική ηχητική επένδυση* στο υπόβαθρο. Η *μουσική* έχει μόνο ένα δομικό στοιχείο το οποίο όπως είδαμε ενσωματώνεται στην *ηχητική ροή* της «ομάδας shake […]», στα πλαίσια ενός A/M συμβολισμού. Οι *ηχητικές ροές*, όπως συμβολίζονται παρακάτω, δηλώνουν μέσω των παρενθέσεων και κάποιες ομαδοποιήσεις, στις οποίες αναφερθήκαμε στην ανάλυση. Στην πρώτη παρένθεση έχουμε τη «ρυθμική ανάσα» στο μεσοδιάστημα, το «shake […]» στο προσκήνιο και την «ομάδα shake […]» στο προσκήνιο. Στη δεύτερη παρένθεση έχουμε τους «ήχους μποξ» άλλοτε στο προσκήνιο και άλλοτε στο υπόβαθρο και την «ανάσα μποξ» άλλοτε στο μεσοδιάστημα και άλλοτε στο υπόβαθρο. Τέλος, εκτός παρένθεσης έχουμε το «χορικό + τραγούδι» που μεταβάλλεται από το προσκήνιο στο υπόβαθρο και πάλι στο προσκήνιο, τους

«υπόλοιπους ήχους» στο υπόβαθρο και την «κυρίαρχη φωνή + «τηλε-φωνή» πάντα στο προσκήνιο. Επομένως έχουμε:

$$[(A^5 \times A^9 \times A/M^9) \times (H^7 \times A^4) \times A^8 \times H^1 \times A^9]_E(3,3,3,3)$$

Τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου είναι ότι χρησιμοποιεί σημασιολογικό συντακτικό, τοποθετείται στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, η *γραμμικότητά* του είναι *πολλαπλά κατευθυνόμενη* (διότι προσεγγίζει τους στόχους με διάφορους τρόπους) και η υφή εναλλασσόμενη (ειδικά εναλλάσσεται η «κυρίαρχη φωνή» και η «ομάδα shake […]»). Όσον αφορά το θέμα του συντακτικού, σημασιολογικό μπορεί να θεωρηθεί επειδή τα δομικά στοιχεία του E_5 ακολουθούν μια «ποιητική» λογική. Αυτό βέβαια μας φέρνει κάπου ανάμεσα στο σημασιολογικό και το μουσικό. Από την άλλη, λόγω των επανερχόμενων στοιχείων μέσα στο έργο, υπάρχει η εναλλακτική θεώρηση σύμφωνα με την οποία το έργο βασίζεται σε ένα μουσικό συντακτικό, και συγκεκριμένα μια μορφή ροντό.

16.5 Συμπεράσματα

Το *Shake, Rattle, Roll*, όπως και ο ίδιος ο δημιουργός του ισχυρίζεται, είναι ένα έργο σύνθετο, με αυξημένη πολυπλοκότητα και χρήση πολλών διαφορετικών υλικών:

> Χρησιμοποίησα κάθε κατηγορία υλικού που είχα στη διάθεσή μου, και κάθε τεχνική σύνθεσης και επεξεργασίας, που εξερεύνησα σε μικρότερες εκδόσεις. Η ψηφιακή μαγνητοταινία ήταν μέρος του στούντιο ήδη, και χρησιμοποιούνταν σε αντιδιαστολή και αλληλεπίδραση με το «άλογο εργασίας» μου, το μαγνητόφωνο Otari. Να αποσυντεθεί κανείς ή να μην αποσυντεθεί, ανάμεσα στις ερωτήσεις μου.
>
> (Whitehead 2012)

Ωστόσο, 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 το 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 τυχαιότητας, 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, συνεπώς είναι πιθανό να τοποθετηθεί στο σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας.

Κεφάλαιο 17

Telefunken Twins (Anna Friz & Konrad Korabiewski, 2015)

17.1 Εισαγωγικά

Το *Telefunken Twins* είναι ένας ζωντανός αυτοσχεδιασμός που επιτελέσθηκε ως ραδιοφωνικό έργο από την Anna Friz και τον Konrad Korabiewski στα πλαίσια της εκπομπής *Kunstradio* του ÖRF 1 στις 12 Απριλίου 2015. Το έργο βασίζεται στη χρήση διάφορων αναλογικών συσκευών με προεξάρχοντες δύο πανομοιότυπα ραδιόφωνα Telefunken Bajazzo, μοντέλα της δεκαετίας του 1970. Το αποτέλεσμα για τον ακροατή είναι μια πληθώρα ήχων που ανήκουν στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης*, οι οποίες συμβάλλουν σε αυτή τη «μελωδικότητα» και όχι κάποιο μουσικό όργανο (διάσταση *μουσικής*) ή κάποιο μουσικό συντακτικό. Θα μπορούσαν ωστόσο, στα πλαίσια 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 προηχογραφημένα 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 διάρκειά του – ουσιαστικά η αισθητική του – 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 αστείρευτων 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)

17.2 Ανάλυση Ι: Αναγνώριση *Ηχητικών Ροών*

Από την πρώτη ακρόαση ο διαχωρισμός σε επί μέρους *ηχητικές ροές* σε όλη τη διάρκεια του έργου παρουσίασε 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 στα πλαίσια 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: (00΄00΄΄-17΄33΄΄, 17΄42΄΄-35΄54΄΄, 35΄59΄΄-47΄00΄΄) (Πίνακες 17.1 (α), (β), (γ)).

							III			
						II				
				ΔΣ						
	ΔΣ		ΔΣ						IV	
I								I΄		

Πίνακας 17.1 (α) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (00΄00΄΄-17΄33΄΄)

														XII			
														XI			
														X			
					IX							IX΄					
					VIII										ΔΣ		ΔΣ	
					ΔΣ											ΔΣ		
	ΔΣ			VII						VII΄							
			VI					V΄									ΔΣ
V																	

Πίνακας 17.1 (β) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (17΄42΄΄-35΄54΄΄)

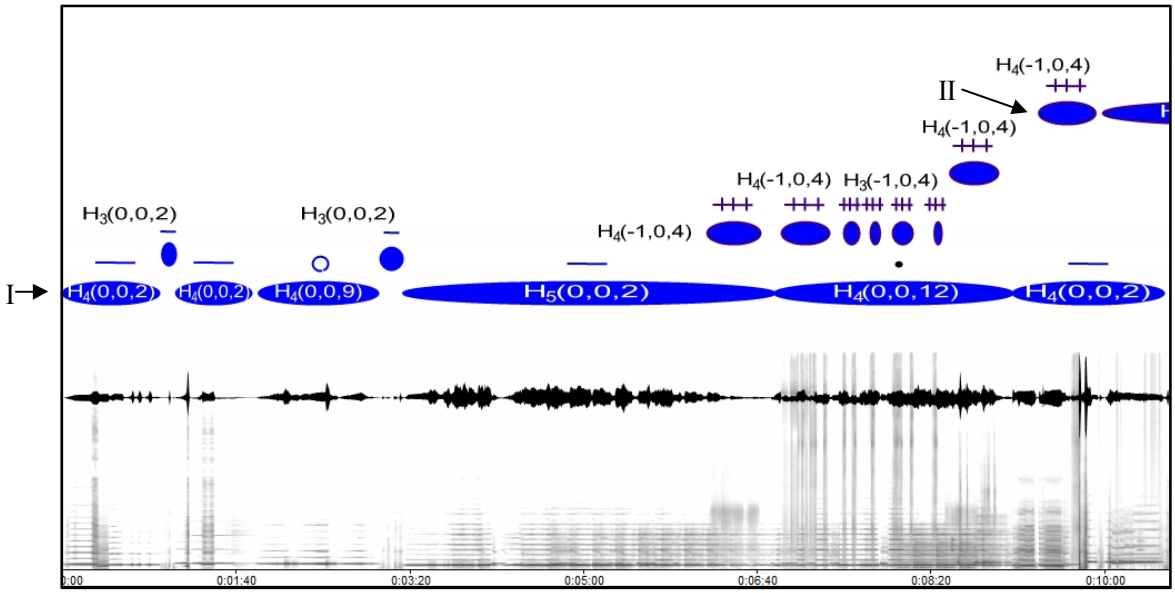
XIII				
	ΔΣ			
		XV		
	XIV			

Πίνακας 17.1 (γ) *Ηχητικές Ροές* του *Telefunken Twins* (35΄59΄΄-47΄00΄΄)

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*.

17.3 Ανάλυση ΙΙ: Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων

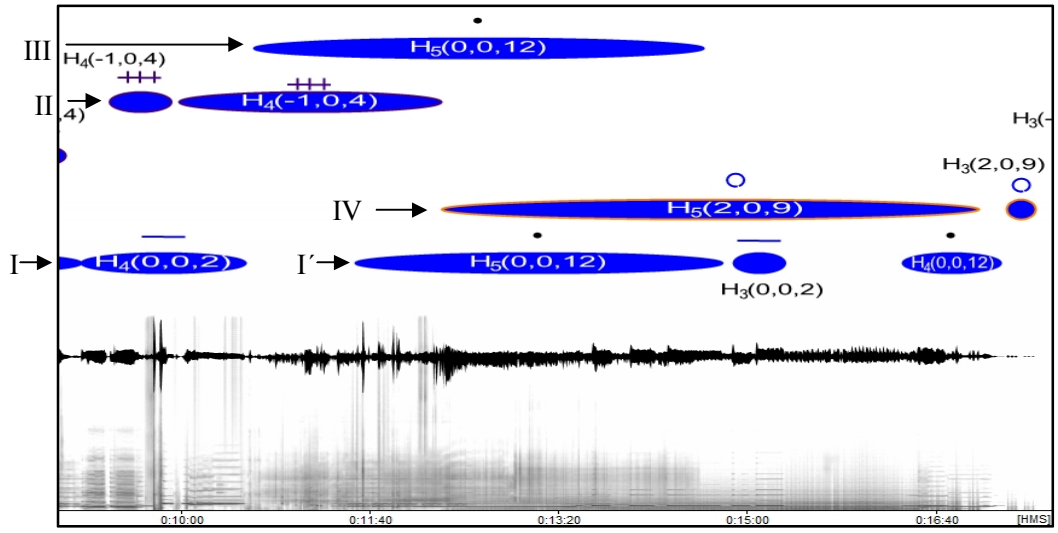
Στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης, θα ακολουθήσουμε την ίδια λογική με το πρώτο, δηλαδή θα εξετάσουμε το έργο σε τρεις μεγάλες ενότητες, που διαχωρίζονται από τις παύσεις 17΄33΄΄-17΄42΄΄ και 35΄54΄΄-35΄59΄΄.



Σχήμα 17.1 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (00΄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 17.1). 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 τη *γραμμικότητα*, κάποια δομικά στοιχεία παρουσιάζουν *γραμμική κίνηση*, ένα είδος συνέχειας και στοιχειώδους ομαδοποίησης των ήχων σε απλές ομαδοποιήσεις 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(-1,0,4) από το 06΄11΄΄ ως το 08΄26΄΄) ή αποτελούνται από διακριτούς ήχους (H_4(-1,0,4), 08΄31΄΄-08΄58΄΄).

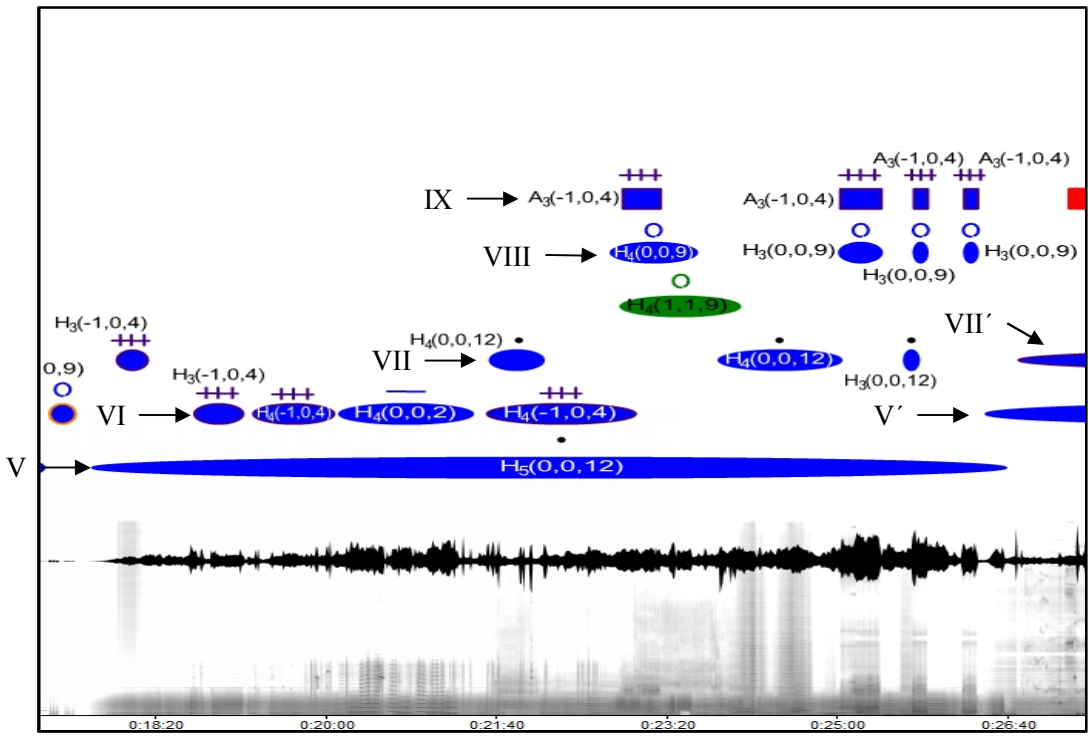


Σχήμα 17.2 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (09΄22΄΄-17΄33΄΄)

Στο 09΄22΄΄ κάνει την εμφάνισή της η *ηχητική ροή* II (H_4(-1,0,4) 09΄22΄΄-09΄54΄΄ και H_4(-1,0,4) 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΄΄, που μένει μόνη της απέναντι σε ένα νέο υπόβαθρο (Σχήμα 17.2). 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(2,0,9),

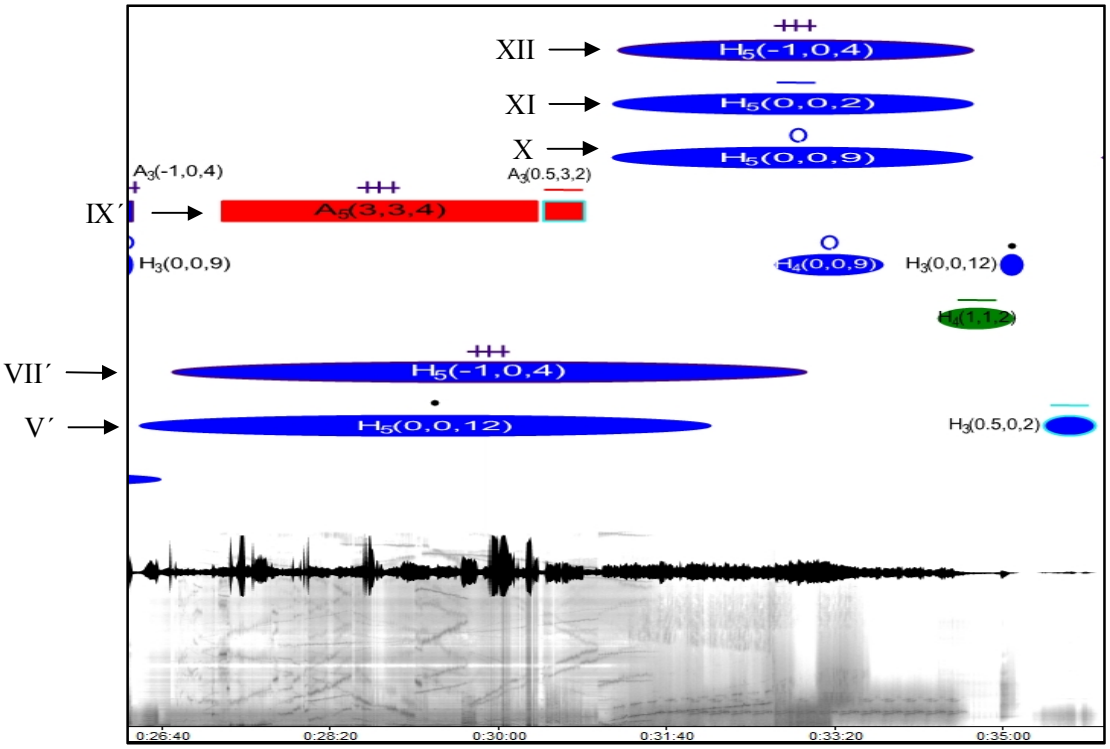
12΄18΄΄-17΄02΄΄), και κυριαρχεί ως το τέλος του μέρους που εξετάζουμε. Η *ηχητική ροή* IV διαφέρει σε σχέση με ό,τι έχουμε ακούσει ως εδώ λόγω της ρυθμικότητάς της, η οποία έχει ως αποτέλεσμα μια σαφή *κυκλική κίνηση* (z = 9), καθώς επίσης την ύπαρξη χαλαρών μουσικο-συντακτικών σχέσεων (x = 2). Ωστόσο, παραμένουμε στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 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 17.3). 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(-1,0,4)). 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 17.3 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (17΄42΄΄-27΄15΄΄)

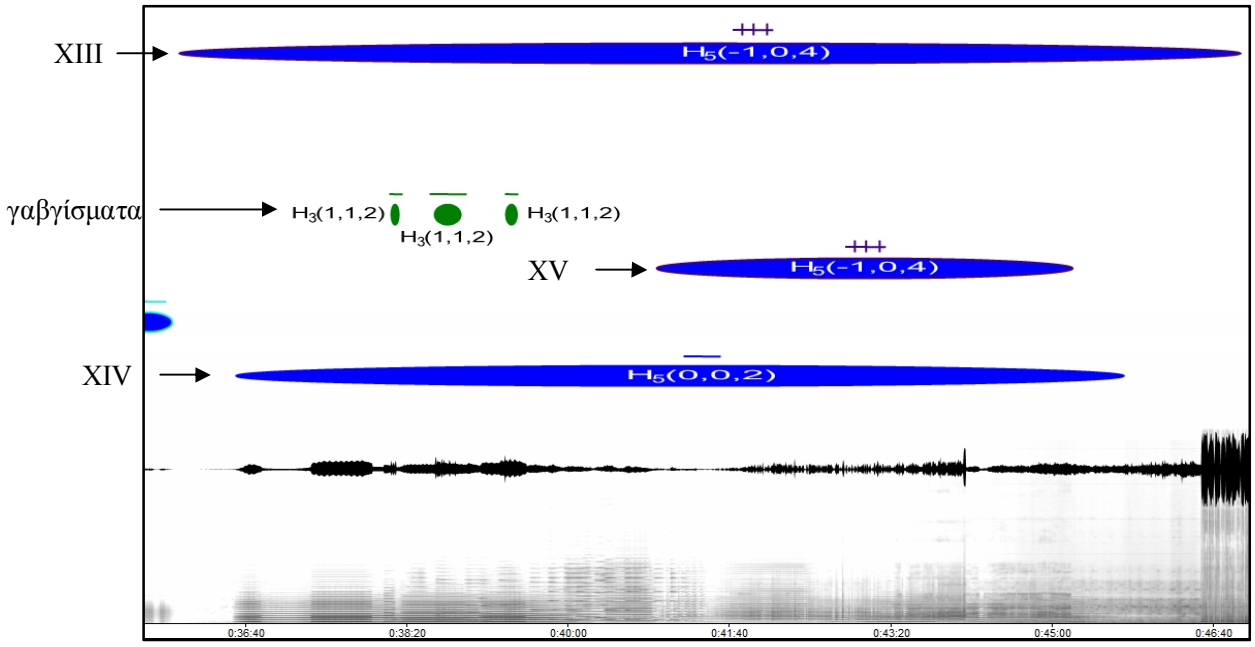
Κατά τη διάρκεια του τελευταίου δομικού στοιχείου της *ηχητικής ροής* VI, κάνει την είσοδό της η *ηχητική ροή* VII στο υπόβαθρο (H_4(0,0,12), 21΄36΄΄-22΄07΄΄). Αμέσως μετά κάνουν την είσοδό τους οι δύο παράλληλες *ηχητικές ροές* VIII και IX, οι οποίες βρίσκονται στο προσκήνιο και ακολουθούν κοινή πορεία, 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(-1,0,4), 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 17.4, βλ. επόμενη σελίδα). 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 ομαδοποιήσιμα δομικά στοιχεία, δεν έχει συντακτικό, είναι αναγωγική και *μη γραμμική* (H_5(-1,0,4), 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) 25΄15΄΄-30΄22΄΄). Το δεύτερο δομικό στοιχείο της *ηχητικής ροής* IX΄ χρησιμοποιεί ένα είδος επεξεργασίας (A_3(0.5,3,2), 30΄26΄΄-30΄51΄΄). Γενικά, η *ηχητική ροή* IX΄ έχει μια κίνηση από το υπόβαθρο προς το προσκήνιο κατά τη διάρκειά της.



Σχήμα 17.4 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(-1,0,4), 31΄11΄΄-34΄41΄΄). Στο 32΄44΄΄ έχουμε επίσης την εμφάνιση ενός *κυκλικού ηχητικού αντικειμένου* (H_4(0,0,9), 32΄44΄΄-35΄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(0.5,0,2), 35΄24΄΄-35΄54΄΄).



Σχήμα 17.5 Ταυτοποίηση και Νοηματοδότηση των Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* (34΄59΄΄-47΄00΄΄)

Η τρίτη μεγάλη ενότητα (35΄59΄΄-47΄00΄΄) ξεκινάει με την *ηχητική ροή* XIII, η οποία θυμίζει όσον αφορά τη φασματομορφολογία της την *ηχητική ροή* X (Σχήμα 17.5). 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(-1,0,4), 35΄59΄΄-47΄00΄΄). 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 το 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(-1,0,4), 40΄55΄΄-45΄12΄΄). Τέλος, υπάρχουν τρία δομικά στοιχεία με «γαβγίσματα», τα οποία είναι καταφανώς αναφορικά και αντιπαρατίθενται στο αναγωγικό προσκήνιο, γι' αυτό βρίσκονται κάπου στο μεσοδιάστημα. (δομικά στοιχεία H_3(1,1,2), 38΄10΄΄ως 39΄28΄΄).

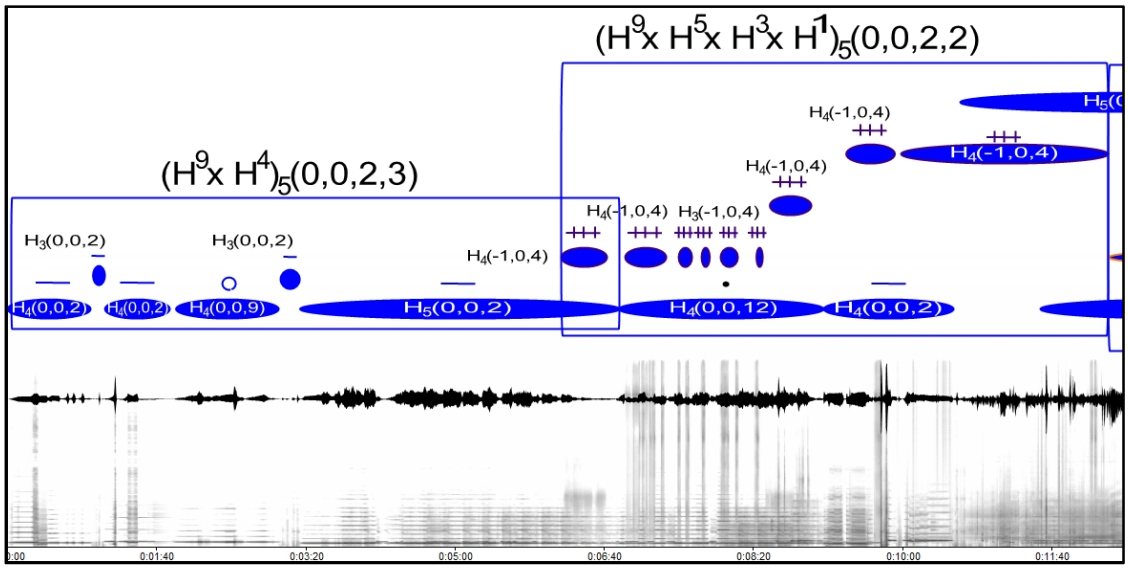
17.4 Ανάλυση ΙΙΙ: Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων

17.4.1 Ιεραρχικό Επίπεδο 5

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΄11΄΄) αποτελείται ουσιαστικά από έναν «διάλογο» της *ηχητικής ροής* Ι 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 17.6, βλ. επόμενη σελίδα). Βρισκόμαστε στο αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, 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 $(H^9 \times H^4)_5(0,0,2,3)$.

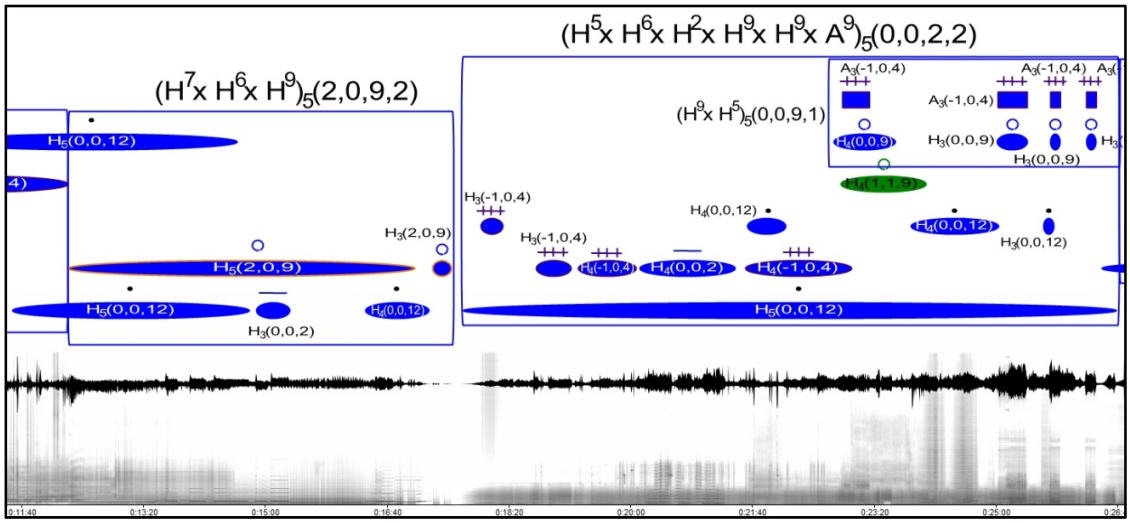


Σχήμα 17.6 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (00΄00΄΄-12΄18΄΄)

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 17.6). 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 τα συνδέουν 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, κυριαρχώντας κατ' αυτόν τον τρόπο και το μουσικό της συντακτικό και την *κυκλικότητά* της (Σχήμα 17.7, βλ. επόμενη σελίδα). 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* Ι΄, 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: $(H^7 \times H^6 \times H^9)_5(2,0,9,2)$.

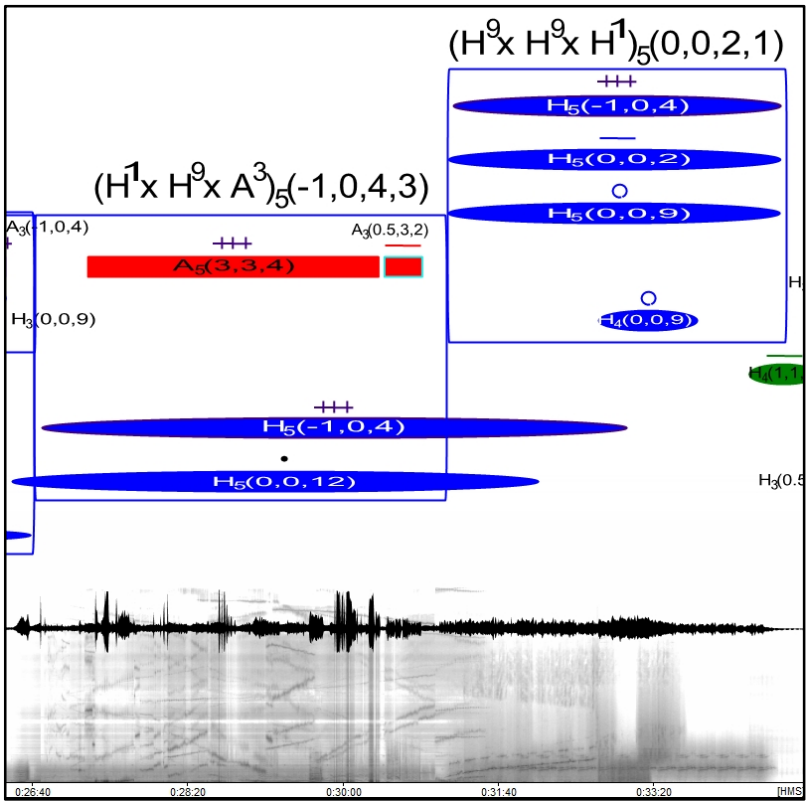


Σχήμα 17.7 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (12΄18΄΄-26΄38΄΄)

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 17.7). 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) 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 $(H^5 \times H^6 \times H^2 \times H^9 \times H^9 \times H^9)_5(0,0,2,2)$.

Το τμήμα (ε) (26΄38΄΄-31΄08΄΄) ξεχωρίζει από το τμήμα (δ) με την είσοδο διαδοχικά των *ηχητικών ροών* V΄, VII΄ και IX΄ (Σχήμα 17.8, βλ. επόμενη σελίδα). 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

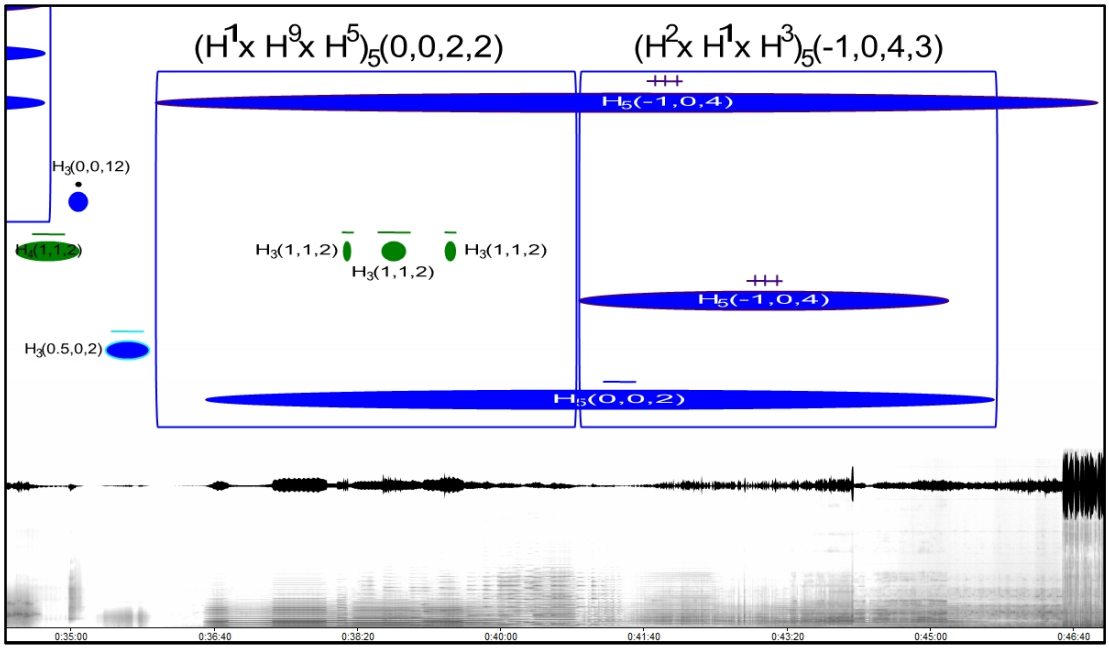
ηχητική ροή ΙΧ΄μεταβάλλεται από το υπόβαθρο στο προσκήνιο. Ως αποτέλεσμα, αυτό που κυριαρχεί και εδώ είναι το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, χωρίς όμως χρήση κάποιου συντακτικού ή *γραμμικής κίνησης*. Επομένως εδώ έχουμε την ταυτοποίηση $(H^1 \times H^9 \times H^3)_5(-1,0,4,3)$.



Σχήμα 17.8 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (26΄38΄΄-34΄41΄΄)

Το τμήμα (στ) (31΄08΄΄-34΄41΄΄) ξεχωρίζει από το τμήμα (ε) από την είσοδο των τριών *ηχητικών ροών* Χ, ΧΙ και ΧΙΙ (Σχήμα 17.8). 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 τοές* Χ και ΧΙ. Η *ηχητική ροή* ΧΙΙ παραμένει σο υπόβαθρο συνεχώς, ωστόσο μαζί με τις άλλες δύο *ηχητικές ροές* δείχνει να αποτελεί ένα ενιαίο αδιάσπαστο σύνολο που ακολουθεί κάποιο είδος κίνησης στα πλαίσια του αναγωγικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας. Η κίνηση αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή λόγω της *ηχητικής ροής* ΧΙ. 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 17.9). 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 προσκήνιο 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 17.9 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_5 (34΄11΄΄-47΄00΄΄)

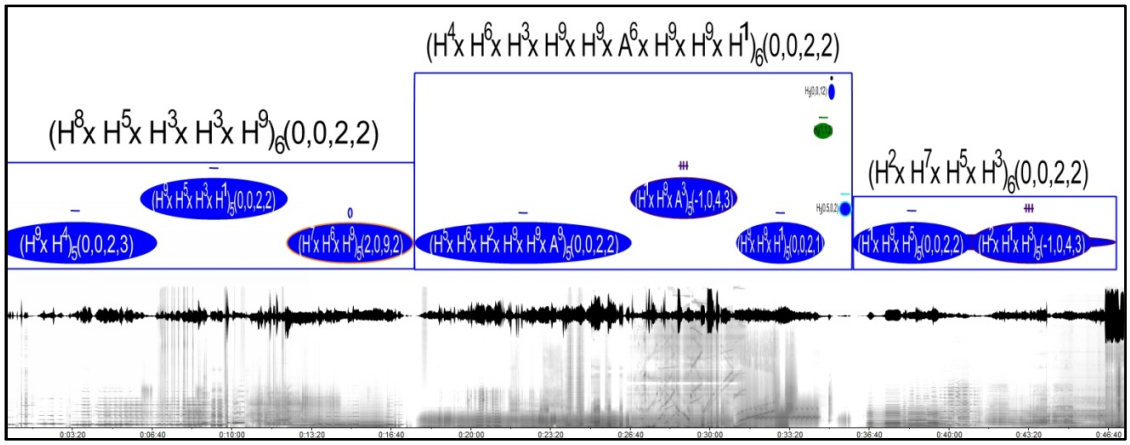
Το τμήμα (η) (40΄55΄΄-45΄12΄΄) αποτελεί άμεση συνέχεια του τμήματος (ζ), καθώς οι δύο *ηχητικές ροές* XIII και XIV συνεχίζουν και εδώ. Αυτό που τα ξεχωρίζει, είναι η είσοδος της *ηχητικής ροής* XV, η οποία σταδιακά βγαίνει στο προσκήνιο, τοποθετώντας ταυτόχρονα την *ηχητική ροή* XIV στο υπόβαθρο (Σχήμα 17.9). 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 $(H^{2}\times H^{1}\times H^{3})_{5}(-1,0,4,3)$.

Στο κλείσιμο του έργου, μετά και το τέλος της *ηχητικής ροής* XV και 30 δευτερολέπτων της XIV, μένει ως το τέλος του κομματιού για 1 λεπτό και 15 δευτερόλεπτα μόνη της η *ηχητική ροή* XIII, η οποία εντωμεταξύ είχε αρχίσει να δυναμώνει, συμμετέχοντας στο *μη γραμμικό* πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί.

17.4.2 Ιεραρχικό Επίπεδο 6

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΄00΄΄) (Σχήμα 17.10).



Σχήμα 17.10 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_{6} (00΄00΄΄-47΄00΄΄)

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, καταφέρνει 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.

17.4.3 Επίπεδο Έργου

Στο E_E παρατηρούμε ότι έχουμε μια διαδοχή τριών κινήσεων και μια «coda» που διαρκεί σχεδόν ενάμιση λεπτό (Σχήμα 17.11, βλ. επόμενη σελίδα). 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 επίπεδο του έργου, θα συναντήσουμε τα ίδια χαρακτηριστικά. Όσον αφορά τη *γραμμικότητα*, όπως είπαμε και παραπάνω, οι πιο βασικές *ηχητικές ροές* δίνουν την αίσθηση της *γραμμικής κίνησης*, συνεπώς έχουμε και στο 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΄ (Ξ = 7)

(2) Διάφορα δομικά στοιχεία (Ξ = 6)

(3) *Ηχητικές Ροές* II, III, VII, VII΄ (Ξ = 3)

(4) *Ηχητική Ροή* IV (Ξ = 9)

(5) *Ηχητικές Ροές* VI, XV (Ξ = 3)

(6) *Ηχητική Ροή* VIII (Ξ = 9)

(7) *Ηχητικές Ροές* IX, IX΄ (Ξ = 6)

(8) *Ηχητικές Ροές* X, XI (Ξ = 9)

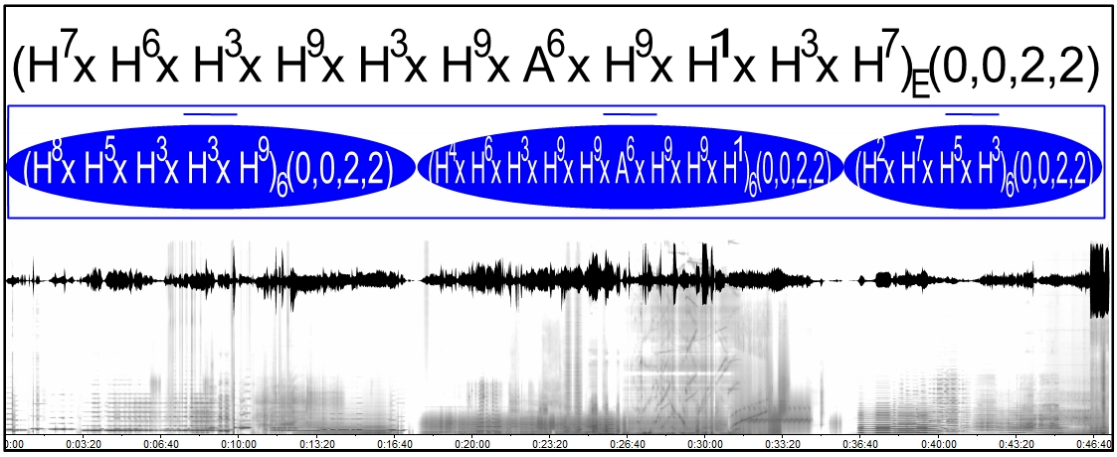
(9) *Ηχητική Ροή* XII (Ξ = 1)

(10)*Ηχητική Ροή* XIII (Ξ = 3)

(11)*Ηχητική Ροή* XIV (Ξ = 7)

Συνεπώς, η ταυτοποίηση που προκύπτει είναι η εξής:

$$(H^{7}\times H^{6}\times H^{3}\times H^{9}\times H^{3}\times H^{9}\times H^{6}\times H^{9}\times H^{1}\times H^{3}\times H^{7})_{E}(0,0,2,2)$$



Σχήμα 17.11 Ταυτοποίηση Σχέσεων Δομικών Στοιχείων του *Telefunken Twins* στο E_E (00΄00΄΄-47΄00΄΄)

17.5 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 σημασιολογικό τρόπο γίνεται ξεκάθαρα διακριτή από την *ειδική ηχητική επένδυση*, 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 (υποκεφάλαιο 17.1), 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 ποιοτήτων που προκύπτουν αναλόγως με το είδος της τεχνολογίας (αναλογική – ψηφιακή).

Κυρίως δε, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι κατά πόσο το *σύστημα* που εφαρμόζουμε είναι σε θέση να φωτίσει όλες τις πλευρές αυτών των νοηματοδοτήσεων που προκύπτουν ή δεν προκύπτουν μέσα από τη διαδικασία που περιγράφηκε παραπάνω. Αν το πέτυχε σε ένα βαθμό, είναι σε θέση να εφαρμοστεί και σε άλλα είδη ραδιοφωνικών έργων τα οποία δεν έχουν καθορισμένη μορφή ή έχουν πολλαπλές μορφές (ραδιοφωνική εκδοχή, εκδοχή εγκατάστασης, εκδοχή συναυλίας κλπ.) ή εμπλέκουν την προσωπική συμμετοχή του ακροατή (διαδραστικά projects); Τα παραπάνω ερωτήματα θα μας απασχολήσουν στο επόμενο κεφάλαιο και θα προταθούν κάποιες λύσεις στα όρια της διδακτορικής διατριβής.

Κεφάλαιο 18
Γενικά Συμπεράσματα από τις Αναλύσεις

18.1 Εισαγωγικά

Από τις πέντε αναλύσεις, οι οποίες διερευνήθηκαν εδώ ως εφαρμογή του *συστήματος*, δεν μπορούν βέβαια να εξαχθούν γενικά συμπεράσματα για το *σύστημα*, ωστόσο θα αναφερθούμε σε αυτό το κεφάλαιο στα παρακάτω ζητήματα σε σχέση με την εφαρμογή αυτή. Κατ' αρχήν θα αναφερθούμε σε κάποιες ειδικές περιπτώσεις έργων, τις οποίες εν μέρει προσεγγίσαμε στο κεφάλαιο 17 με την ανάλυση του *Telefunken Twins* (18.2). Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε στις αδυναμίες του *συστήματος* που εντοπίστηκαν μέσα από τις πέντε αναλύσεις των προηγούμενων κεφαλαίων (18.3). Τέλος, θα εξετάσουμε εν συντομία κάποιες προοπτικές, οι οποίες ανοίγονται βάσει των αναλύσεων αυτών, δηλαδή βάσει της πρώτης αυτής εφαρμογής του *συστήματος* (18.4).

18.2 Ειδικές Περιπτώσεις

Όπως φάνηκε από την τελευταία ανάλυση (*Telefunken Twins*), αλλά όπως επίσης έχει γίνει σαφές από το ιστορικό σχεδίασμα του 1ου Μέρους, υπάρχει μία σειρά ραδιοφωνικών έργων, ή μάλλον μία καλλιτεχνική *τάση*, η οποία δίνει κεντρικό ρόλο στον επικοινωνιακό σχεδιασμό του έργου (Grundmann 1994). Η κατεύθυνση αυτή έχει τις καταβολές της στα πρώτα τηλεματικά projects και προωθήθηκε ιδιαίτερα από το *Kunstradio* και κάποιους Καναδούς καλλιτέχνες στα πλαίσια των Intermedia Arts. Ωστόσο, με την έλευση νέων τεχνολογικών δυνατοτήτων στα μέσα της δεκαετίας του 1990 (ψηφιακή τεχνολογία και διαδίκτυο) βρέθηκε στο προσκήνιο και διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την ταυτότητα της ραδιοφωνικής τέχνης. Επομένως, συζητώντας για τη ραδιοφωνική τέχνη, δεν μπορούμε να αναφερόμαστε μόνο σε έργα της παράδοσης της Ars Acustica, και γενικά μόνο σε έτοιμες συνθέσεις, αλλά οφείλουμε να λάβουμε υπόψη και αυτή τη σημαντική πλευρά της ραδιοφωνικής τέχνης. Άλλωστε, όπως θα δούμε και στο Τμήμα 3Β, στα πιο πρόσφατα έργα της ανεξάρτητης σκηνής οι δύο «αντικρουόμενες» φιλοσοφίες συναντιούνται με διάφορους δημιουργικούς τρόπους.

Εξάλλου, η κοινή βάση όλων των ραδιοφωνικών έργων είναι η ηχητικότητά τους και το *σύστημα* επικεντρώνεται ακριβώς σε αυτήν την ηχητικότητα.

Παρακάτω θα αναφερθούμε στις δυσκολίες που παρουσιάζουν τα έργα της «διευρυμένης» ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή (α) δυσκολίες που απορρέουν από το ηχητικό τους υλικό (αυτοαναφορικά έργα ή έργα που χρησιμοποιούν ήχους από το ηλεκτρομαγνητικό φάσμα), (β) δυσκολίες που απορρέουν από την επιτέλεσή τους (αυτοσχεδιασμός, ζωντανή επιτέλεση) και (γ) δυσκολίες που απορρέουν από τον επικοινωνιακό τους σχεδιασμό (δικτύωση, διάδραση και μεγάλη διάρκεια).

(α) Υπάρχουν πολλά ραδιοφωνικά έργα που χρησιμοποιούν ραδιοφωνικό υλικό, δηλαδή από άλλες ραδιοφωνικές μεταδόσεις μέσα στο έργο (αυτοαναφορικότητα). Παρ' ό,τι θέλουν να τονίσουν ιδιαίτερα τα ραδιοφωνικά επικοινωνιακά κυκλώματα, μπορούμε μέσα από το *σύστημα* να νοηματοδοτήσουμε το υλικό αυτό ως *σημασιολογικό αντικείμενο* ή ως *ηχητικό γεγονός* ή ακόμα και ως *ηχητικό αντικείμενο*, ανάλογα με το πλαίσιο αναφοράς και τις σχέσεις των δομικών στοιχείων. Τα παραπάνω φάνηκαν στην ανάλυση και του *Voices in the Dark* και του *Shake Rattle Roll*, αλλά και στο *Telefunken Twins*.

Επίσης, υπάρχουν έργα, όπως το *Telefunken Twins* ή το *Space Stream* (ηπ.25), τα οποία χρησιμοποιούν ήχους από ηλεκτρομαγνητική ακτινοβολία, που περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα συχνοτήτων. Όπως είδαμε στο κεφάλαιο 17, οι εν λόγω ήχοι νοηματοδοτούνται στα πλαίσια του *συστήματος* ως *ηχητικά αντικείμενα*. Ωστόσο, σε κάποια έργα μπορεί να έχει μεγαλύτερη σημασία κάποια «ιδέα» (concept), πίσω από το έργο, η οποία δεν είναι σίγουρο ότι θα περάσει μέσω μιας διαδικασίας επικοινωνίας από τον συνθέτη στον ακροατή. Το *σύστημα* μπορεί μόνο να νοηματοδοτήσει με βάση τις ηχητικές ποιότητες και να συγκροτήσει πιθανές σχέσεις στα πλαίσια του έργου.

(β) Τα ραδιοφωνικά έργα που εμπλέκουν αυτοσχεδιασμό ή ζωντανή επιτέλεση, παρουσιάζουν το πρόβλημα της μοναδικότητας του ηχητικού αποτελέσματος. Ωστόσο, όπως είδαμε και στο *Telefunken Twins*, στη βάση της επιτέλεσης βρίσκεται ως αισθητηριακό αποτέλεσμα ο ήχος, η ακουστική αίσθηση, ακόμη και αν έχουν στο επίκεντρο τον επικοινωνιακό σχεδιασμό και τους μηχανισμούς μετάδοσης-επικοινωνίας, θεωρώντας το ραδιόφωνο ως έναν μηχανισμό (apparatus) που μπορεί να αξιοποιηθεί με πολλούς τρόπους (και πάντα αναζητούνται καινούριοι). Επομένως, όποιες και αν είναι οι νέες στρατηγικές, οι οποίες επινοούνται και πάνω στις οποίες γίνονται οι πειραματισμοί

της ραδιοφωνικής τέχνης, οι καλλιτέχνες δρουν μέσω του ήχου και σε αυτή τη διαδικασία ως κριτήριο έχουν την ακρόαση των ηχητικών τους πειραματισμών, πολλές φορές σε ζωντανό χρόνο. Με άλλα λόγια, η δημιουργία τους είναι μια δυναμική διαδικασία που περνάει μέσα από την ακρόαση, και τη διόρθωση και πειραματισμό πάνω στο ηχητικό-ραδιοφωνικό υλικό που διαθέτουν βάσει των επικοινωνιακών διατάξεων ενός δεδομένου project. Προσεγγίζοντας εμείς τα ραδιοφωνικά έργα μέσω της ακρόασης και του ακροατή, δεν απέχουμε από τη φιλοσοφία των ίδιων των δημιουργών και γενικότερα της ραδιοφωνικής τέχνης ως τέχνης που βασίζεται στην ακρόαση και μόνο. Το μόνο πρόβλημα είναι ότι μια ηχογράφηση μας δίνει μόνο ένα μέρος του έργου ή μόνο μία εκδοχή (όπως αντίστοιχα είναι αδύνατον να αναλύσουμε ένα μουσικό έργο του John Cage από μία και μόνο εκτέλεση).

(γ) Τα ραδιοφωνικά έργα τα οποία εμπλέκουν τη δικτύωση σταθμών (π.χ. *Rivers & Bridges*) ή βασίζονται σε κάποιου είδους διάδραση με τον ακροατή, παρουσιάζουν την εξής ανυπέρβλητη δυσκολία: δεν έχουν μία και μόνο εκδοχή. Ο κάθε σταθμός ή ο κάθε ακροατής δημιουργεί τη δική του εκδοχή του έργου, την οποία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε για να αναλύσουμε, αλλά ακόμη και αν ο ίδιος ο ακροατής ανέλυε την προσωπική του εκδοχή, θα είχαμε τόσες αναλύσεις όσες και οι εκδοχές του έργου, δηλαδή όσοι και οι ακροατές. Στα πλαίσια του *συστήματος*, το γεγονός αυτό θα μπορούσε να έχει μόνο στατιστικά αποτελέσματα, τα οποία και πάλι δεν θα έδειχναν την ουσία του έργου, καθώς η φιλοσοφία των έργων αυτού του τύπου δεν είναι τόσο το ηχητικό αποτέλεσμα, όσο ο επικοινωνιακός σχεδιασμός. Επομένως, η τυχαιότητα του ηχητικού αποτελέσματος και κατ' επέκταση και της αφηγηματικής οργάνωσης δεν μας επιτρέπει να αξιοποιήσουμε το *σύστημα* με έγκυρο τρόπο.

Το ίδιο ισχύει και για τα μεγάλης διάρκειας projects, τα οποία συνήθως ακολουθούν την ίδια λογική, δηλαδή βασίζονται σε έναν επικοινωνιακό σχεδιασμό, παρά σε διάταξη συγκεκριμένων δομικών στοιχείων. Επίσης, καθώς είναι αδύνατον για κάποιον να παρακολουθήσει, για παράδειγμα, ένα ολόκληρο project 24 ωρών, στην ουσία υπάρχει ένας σχεδιασμός τέτοιος ώστε ο ακροατής να μπορεί να μπαίνει και να βγαίνει σε όποιο σημείο του project θέλει. Συνεπώς και εδώ το *σύστημα* δεν μπορεί να εφαρμοστεί με τους τρόπους που το εφαρμόσαμε νωρίτερα.

Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι η εφαρμογή του *συστήματος* περιορίστηκε ως τώρα στην ανάλυση της αφηγηματικής οργάνωσης των έργων, δηλαδή στο ιεραρχικό επίπεδο E_E. Αν ανεβούμε μία κλίμακα και εφαρμόσουμε το *σύστημα* στο επίπεδο ροής προγράμματος (E_P), δηλαδή με κάποιες μακροδομικές διευθετήσεις των παραμέτρων, τότε ενδεχομένως να μπορεί να νοηματοδοτήσει και να εξηγήσει τον ίδιο τον επικοινωνιακό σχεδιασμό των παραπάνω περιπτώσεων ως ένα είδος αφηγηματικής οργάνωσης. Η εν λόγω διαδικασία είναι εκτός του θέματος της διατριβής, όμως η μακροδομική νοηματοδότηση θα αξιοποιηθεί με δημιουργικό τρόπο στο Τμήμα 3Β.

18.3 Αδυναμίες του *Συστήματος*

Σε αυτό το υποκεφάλαιο είναι συγκεντρωμένα κάποια ζητήματα που εντοπίστηκαν από την εφαρμογή του *συστήματος* και έχουν ομαδοποιηθεί σε τέσσερις ενότητες: (α) τις νοηματοδοτικές πολυπλοκότητες, (β) τις παραμέτρους χώρου και επεξεργασίας, (γ) τις ασάφειες στην *πολλαπλότητα* και (δ) τις γενικές δυσκολίες.

(α) Στις νοηματοδοτικές πολυπλοκότητες περιλαμβάνονται ζητήματα που έχουν να κάνουν κυρίως με τον καθορισμό του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, αλλά ενδεχομένως και με άλλες παραμέτρους. Όπως είδαμε και στις αναλύσεις, το *σύστημα* δεν μπορεί να δώσει οριστικές απαντήσεις όσον αφορά τις νοηματοδοτήσεις αυτές, αλλά είναι ανοιχτό σε εναλλακτικές ερμηνείες. Το στοιχείο αυτό δεν θεωρείται αδυναμία του συστήματος, αλλά είναι ένα δομικό του χαρακτηριστικό, το οποίο απορρέει από το γεγονός ότι η ακρόαση και ο ακροατής βρίσκονται στο επίκεντρο της διαδικασίας. Το πρόβλημα είναι η παρουσίαση των εναλλακτικών αυτών νοηματοδοτήσεων, οι οποίες δεν προβλέπονται από το σύστημα συμβολισμών. Ως λύση προτείνεται να συμβολίζονται ως εξής: με τις δύο ή περισσότερες τιμές χωρισμένες από μία ή περισσότερες καθέτους, π.χ. 0/1. Τέτοιες «τιμές» για το επίπεδο σημασιοδοτικότητας θα χρησιμοποιήσουμε και θα συναντήσουμε σε όσες αναλύσεις χρειαστεί στο κεφάλαιο 20. Παρόμοιο πρόβλημα είναι αυτό της μεταβολής του επιπέδου σημασιοδοτικότητας κατά τη διάρκεια του έργου, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μόνο ένα κυρίαρχο επίπεδο σημασιοδοτικότητας στο επίπεδο έργου (E_E). Προφανώς, ενδείκνυται να χρησιμοποιήσουμε την ίδια λύση με παραπάνω για τον συμβολισμό αυτής της κατάστασης.

(β) Τα προβλήματα που προκύπτουν από τη μη ύπαρξη μιας παραμέτρου χωρικής τοποθέτησης, τα συναντήσαμε στην ανάλυση του *Terra dell' Immaginazione* και είδαμε ότι αφορούν το γεγονός ότι δεν προβλέπεται από το σύστημα κάποια παράμετρος βάσει της οποίας να εξηγούνται οι ομαδοποιήσεις που προκύπτουν από τις ομοιότητες και μεταβολές της χωρικής τοποθέτησης. Ήδη όμως στο υποκεφάλαιο 14.5 (βλ. σελ.317) επισημάναμε ότι το *σύστημα* μπορεί να εξηγήσει αυτές τις «χωρικές» ομαδοποιήσεις στη βάση είτε ενός αναγωγικού συντακτικού (ο χώρος ως ηχητική ποιότητα των δομικών στοιχείων), είτε στη βάση ενός αναφορικού συντακτικού (αναγνώριση ενός πραγματικού ή φανταστικού κοινού χώρου-πλαισίου συνύπαρξης των πηγών ήχου των δομικών στοιχείων που ομαδοποιούνται). Επίσης, στην ανάλυση του *Shake Rattle Roll*, ακούσαμε δομικά στοιχεία των οποίων η νοηματοδότηση καθορίστηκε από την ηχητική του χώρου τους (η «κυρίαρχη φωνή» ως διάλεξη σε κάποιο άλλο κοινό) και από την επεξεργασία τους (η «τηλε-φωνή» ως φωνή τεχνολογικά διαμεσολαβημένη). Αυτά τα χαρακτηριστικά επίσης δεν φαίνονται σε χωριστές παραμέτρους, και ειδικά η «τεχνολογική διαμεσολάβηση». Συνεπώς καταλήγουμε να έχουμε δύο διαφορετικές *ηχητικές ροές*, με διαφορετικά χαρακτηριστικά, αλλά τις ίδιες νοηματοδοτήσεις (A_4(3,3,2)) στα πλαίσια του *συστήματος*. Το εν λόγω ζήτημα άπτεται και του ζητήματος (α), δηλαδή αν οι συμβολισμοί του συστήματος μας το επέτρεπαν, θα τοποθετούσαμε τη «διαμεσολαβημένη» φωνή τόσο στο σημασιολογικό όσο και στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, με την έννοια της τεχνολογικής συσκευής ως πηγής/αιτίας του ήχου (A_4(3,3/1,2)). Τέτοια δομικά στοιχεία, τα οποία όμως τοποθετήθηκαν μόνο στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (A_3(1,1,2)), υπάρχουν στην ανάλυση του *Voices in the Dark*, στην ομώνυμη *ηχητική ροή*, εκεί όμως είναι σαφέστερη η παρουσία του ραδιοφώνου ως μέσου και πηγής.

(γ) Στις ασάφειες τις σχετικές με την *πολλαπλότητα* περιλαμβάνονται δύο ζητήματα. Το πρώτο είχε επισημανθεί ήδη από την ενότητα 11.2.5 (βλ. σελ.252-253), κατά τη συγκρότηση του πίνακα τιμών *πολλαπλότητας*, δηλαδή ότι δεν προβλέπονται για λόγους απλοποίησης σύνθετες μεταβολές της κατά τη διάρκεια του έργου. Ωστόσο, όπως φάνηκε από τις αναλύσεις, οι *ηχητικές ροές* πολύ συχνά ακολουθούν πορείες, οι οποίες δεν μπορούν να περιγραφούν, ακόμη και αν είναι της πιο απλής μορφής προσκήνιο-υπόβαθρο-προσκήνιο. Επομένως, το σύστημα αυτό οφείλει να βελτιωθεί στο μέλλον. Το

δεύτερο ζήτημα έχει να κάνει με την ταυτοποίηση στο επίπεδο έργου, στην οποία δεν είναι διακριτή η ταυτότητα κάθε *ηχητικής ροής*, αν και σημειώνονται με σειρά εμφάνισης. Το ζήτημα αυτό είναι περισσότερο πληροφοριακό, παρά ουσιώδες, γιατί όπως θα δούμε παρακάτω, η ταυτοποίηση, με τη μορφή που έχει συνεχίζει να πληροφορεί για αρκετά από τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του έργου.

(δ) Στις γενικές δυσκολίες τοποθετούνται τα έργα τα οποία δύσκολα εμπίπτουν στο *σύστημα* και στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως στο υποκεφάλαιο 18.2. Όπως είδαμε, οι δυσκολίες οφείλονται στη φύση τους και στη φιλοσοφία των έργων αυτών, ωστόσο το *σύστημα* ενδεχομένως να μπορεί να εφαρμοστεί με κάποιον τρόπο σε μακροδομική κλίμακα και να δώσει αποτελέσματα.

18.4 Προοπτικές του *Συστήματος*

Οι παραπάνω αδυναμίες δεν αναιρούν τις δυνατότητες του *συστήματος* για την περιγραφή της αφηγηματικής οργάνωσης των ραδιοφωνικών έργων. Εάν δεν σταθούμε σε μια ποσοτική περιγραφή, η οποία όπως είπαμε και στο κεφάλαιο 12, είναι μια επιλογή καθαρά πρακτική και συστηματική, και θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα στο Τμήμα 3Β (κεφάλαιο 20), και εάν συνδυάσουμε αυτές τις ποσοτικές τιμές ερμηνευμένες στην ποιότητά τους, προκύπτουν όπως είδαμε και στις αναλύσεις συγκεκριμένα αποτελέσματα όσον αφορά στην *ποιότητα* της αφηγηματικής οργάνωσης του κάθε έργου. Επίσης, αφήσαμε ανοικτές τις εναλλακτικές ερμηνείες αποφεύγοντας δογματισμούς, οι οποίοι είναι αντίθετοι με τη φιλοσοφία του *συστήματος*.

Οι παράμετροι του *συστήματος*, και ιδιαίτερα στα ανώτερα επίπεδα, όπως στο E_E, εφ' όσον προκύπτουν από μία διαδικασία που γίνεται από κάτω προς τα πάνω εμπεριέχουν μοιραία τα χαρακτηριστικά των κατώτερων ιεραρχικά επιπέδων. Συνεπώς, οι νοηματοδοτήσεις, οι οποίες γίνονται στα κατώτερα επίπεδα, όπως αυτό της φράσης (E_3) ή της περιόδου (E_4) και είναι τα πιο άμεσα κατά την ακρόαση, συνεχίζουν να υπάρχουν στις παραμέτρους των ανώτερων ιεραρχικών επιπέδων, τα οποία αφορούν περισσότερο τη μακροπρόθεσμη μνήμη και άλλες διαδικασίες. Η συγκρότηση των τμημάτων και των κινήσεων και η σχέση αυτών στα πλαίσια του έργου δεν επιλέχθηκε με δομικά κριτήρια, αλλά με κριτήρια ακρόασης, συνέχειας, γραμμικοτήτων, και

λαμβάνοντας υπόψη τις *ηχητικές ροές* κάθε έργου. Συνεπώς ήδη από το πρώτο στάδιο της ανάλυσης, ουσιαστικά το έργο συλλαμβάνεται ως μια ολοκληρωμένη ακρόαση, της οποίας αναζητούμε τον τρόπο νοηματοδότησης, δηλαδή τον τρόπο αφηγηματικής οργάνωσης. Αυτό οφείλεται στην παράμετρο της *γραμμικότητας* (z) και την αναζήτηση της μορφής *κίνησης* κάθε φορά, αλλά και στην παράμετρο της υφής και της *πολλαπλότητας*, προκειμένου για ταυτόχρονες *ηχητικές ροές*.

Εξάλλου, όπως είδαμε στις αναλύσεις, υπάρχουν πολλοί τρόποι εγκαθίδρυσης *γραμμικών* σχέσεων (σημασιολογικοί, αναφορικοί, αναγωγικοί ή και πολλοί μαζί σε ένα έργο, όπως στο *Walking Tune*). Επίσης, είδαμε ότι στο επίπεδο του έργου η *γραμμική κίνηση* επιτυγχάνεται και με το ίδιο επίπεδο σημασιοδοτικότητας (π.χ. όλο σημασιολογικό, συντακτικές σχέσεις, όπως στο *Voices in the Dark*) και με διαφορετικά επίπεδα (π.χ. αλλαγή από το ένα επίπεδο στο άλλο-αίσθηση της κίνησης-συνοχή μέσω μιας «μουσικοσυντακτικής» φόρμας, όπως στο *Walking Tune*). Το συμπέρασμα αυτό μας ανοίγει μια ενδιαφέρουσα προοπτική για το ανώτατο ιεραρχικό επίπεδο της ροής προγράμματος (E_P), στο οποίο θα μπορούσε να επιτευχθεί *γραμμική κίνηση* μεταξύ έργων με παρόμοιο τρόπο. Στο E_P η αίσθηση της συνέχειας και της *γραμμικής κίνησης* θα μπορούσε να προκύψει από την ένωση έργων με ίδιο επίπεδο σημασιοδοτικότητας ή με ομοιότητα σε κάποια άλλη παράμετρο, ή με το ομαλό πέρασμα από το ένα επίπεδο σημασιοδοτικότητας στο άλλο, τη στιγμή που κάποιες άλλες παράμετροι μένουν σταθερές (π.χ. οι διαστάσεις/*πολλαπλότητα*, η υφή κλπ.). Αν, από την άλλη, αλλάζουν πολλά από το ένα έργο στο άλλο, τότε αντιθέτως βρισκόμαστε στη *μη γραμμική κίνηση*, στις «στιγμές» στα πλαίσια της ροής προγράμματος. Όλα τα παραπάνω ζητήματα που ανοίγονται ως δημιουργικές προοπτικές θα συζητηθούν στο επόμενο Τμήμα (3Β), στο οποίο το *σύστημα* θα εφαρμοστεί στα πλαίσια της δημιουργίας.

ΤΜΗΜΑ 3Β

ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΙΣ

Η ΡΟΗ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

ΩΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Κεφάλαιο 19

Ζητήματα Μακροδομικής Αφηγηματικής Οργάνωσης

19.1 Γενικές Αρχές

Ο σκοπός του Τμήματος 3Β είναι η εφαρμογή του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου[75], έτσι όπως αναλύεται διεξοδικά στο 2ο Μέρος και όπως παρουσιάζεται στην πράξη στο Τμήμα 3Α, με δημιουργική προοπτική, δοκιμαζόμενο στη μακροδομική οργάνωση ενός συνολικού ραδιοφωνικού προγράμματος. Η εφαρμογή αυτή αφορά στη δημιουργία ενός πρότυπου πειραματικού ραδιοφωνικού προγράμματος διάρκειας 24 ωρών, του οποίου η σύνθεση να βασίζεται στο *σύστημα*. Συνεπώς, η πειραματική φύση του ραδιοφωνικού προγράμματος προκύπτει από τον τρόπο σύνθεσής του, δηλαδή με την αξιοποίηση του *συστήματος*, αλλά και γενικά ως απόκλιση από τα συμβατικά πρότυπα στα οποία θα αναφερθούμε παρακάτω στο υποκεφάλαιο 19.2.1.

Επομένως, στο κεφάλαιο αυτό η προσοχή μας προσανατολίζεται στα ζητήματα που αφορούν την οργάνωση στο ανώτατο ιεραρχικό επίπεδο της ροής προγράμματος (E_P). Τα στοιχεία που συνθέτουν τη ραδιοφωνική ροή στο επίπεδο αυτό ανήκουν στο επίπεδο έργου (E_E), κατά συνέπεια είναι θεμελιώδους σημασίας ο τρόπος δόμησης του ραδιοφωνικού προγράμματος από δομικά στοιχεία-έργα. Πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση του πειραματικού προγράμματος καθεαυτού, είναι σκόπιμο να αναφερθούμε σε κάποια από τα ζητήματα, τα οποία δεν έχουμε εξετάσει στα πλαίσια της θεωρητικής παρουσίασης του *συστήματος*, και τα οποία αφορούν ειδικότερα το επίπεδο ροής

[75] Η αναφορά στο σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου θα γίνεται εφεξής με τον ίδιο τρόπο όπως και στο Τμήμα 3Α, δηλαδή ως *σύστημα* με πλάγιους χαρακτήρες.

προγράμματος (E_P). Ως τώρα δεν εξετάσαμε το επίπεδο αυτό, αφενός διότι βασιστήκαμε σε ένα βαθμό στις λειτουργίες της ακουστικής μνήμης, οι οποίες επιβάλλουν συγκεκριμένους περιορισμούς λόγω της διάρκειας μιας ροής προγράμματος (βλ. Snyder 2000: 194) και αφετέρου λόγω της δυσκολίας που η ανάλυση μίας ή περισσοτέρων ροών προγράμματος θα παρουσίαζε στα πλαίσια του μεγέθους αυτής της διατριβής.

Η επέκταση του *συστήματος* και στο E_P θα γίνει εδώ κυρίως με καλλιτεχνικά κριτήρια, δηλαδή αξιοποιώντας το δημιουργικό δυναμικό του *συστήματος* για την οργάνωση μιας ροής προγράμματος ως αφηγηματικής κατασκευής. Συνεπώς, η διεύρυνση ή η διασταλτική ερμηνεία κάποιων παραμέτρων του *συστήματος* γίνεται στα πλαίσια της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ μια ενδεχόμενη πλήρης θεωρητική επέκταση του συστήματος και στο E_P, δεν αποτελεί στόχο αυτής της διδακτορικής έρευνας.

Αντιθέτως με τα παραπάνω, η εφαρμογή (που παρουσιάζεται αναλυτικά στο κεφάλαιο 20) στηρίζεται πλήρως στο *σύστημα* στο βαθμό που αφορά την ανάλυση των έργων ως δομικών στοιχείων της ροής προγράμματος, δηλαδή των δομικών στοιχείων E_E της σύνθεσης στο επίπεδο E_P. Η ανάλυση αυτή έγινε με τον τρόπο που ήδη εκτέθηκε στο Τμήμα 3Α. Επομένως, το *σύστημα*, με όλες τις παραμέτρους του, θα τύχει μιας πολύπλευρης αξιοποίησης στα πλαίσια μιας δημιουργικής εφαρμογής.

19.2 Μακροδομική Αφηγηματική Οργάνωση

Όπως ήδη αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, υπάρχει μια σειρά έργων, τα οποία δεν μπορούν να αναλυθούν με το *σύστημα* που παρουσιάσαμε στο $2^ο$ Μέρος, καθώς ανήκουν στην παράδοση εκείνη που δίνει μεγαλύτερη σημασία στην επικοινωνιακή αρχιτεκτονική, παρά στην ηχητική σύνθεση. Ο στόχος του πρότυπου πειραματικού ραδιοφωνικού προγράμματος είναι να προσπαθήσει να συνδυάσει αυτές τις ιδέες οργάνωσης, που είναι προσανατολισμένες προς τη μορφή της «εγκατάστασης» με μια έννοια της αφηγηματικής οργάνωσης της ροής προγράμματος ως «ηχητικής σύνθεσης» αποτελούμενης από διακριτά δομικά στοιχεία (έργα). Για να αντιληφθούμε την έννοια αυτού του συνδυασμού, θα αναφερθούμε πρώτα στις διάφορες μορφές

ραδιοφωνικής «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης». Ως «μακροδομική αφηγηματική οργάνωση» εννοούμε εδώ την οργάνωση που βασίζεται σε μακροδομικές ιεραρχικές σχέσεις, δηλαδή που πραγματώνεται στο ανώτατο ιεραρχικό επίπεδο E_P 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 πρακτική της ραδιοφωνικής τέχνης, δηλαδή όσον αφορά στο εναλλακτικό ραδιόφωνο.

19.2.1 Μακροδομική Αφηγηματική Οργάνωση και Συμβατικό Ραδιόφωνο

Η μακροδομική αφηγηματική οργάνωση του συμβατικού ραδιοφώνου βασίζεται κατά κύριο λόγο σε αυτό που ονομάζουμε *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 καλύπτει.

Όσον αφορά τις αιτιακές σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων της ροής προγράμματος, ο Crisell θεωρεί ότι απουσιάζει από το ραδιόφωνο και τη θέση της έχει μια ξεκάθαρη τμηματοποίηση (segmentation) σε διακριτά στοιχεία/τεμάχια. 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, αφαιρεθούν ή 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 Wilby και 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», κλπ) 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).[76]

Σε αυτή τη δημιουργία της αφήγησης καθοριστικός είναι και ο ρόλος του εκφωνητή-παρουσιαστή, ο οποίος συνδέει τα επί μέρους στοιχεία. Η 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 σημασιολογικού επιπέδου σημασιοδοτικότητας σε αυτή τη διαδικασία, επισημαίνουν και τα εγχειρίδια ραδιοφωνικής πρακτικής (βλ. Wilby & Conroy 1994: 132).

[76] Σε ειδησεογραφικές εκπομπές ο σχεδιασμός είναι συχνά τέτοιος ώστε να γίνουν συγκεκριμένες λανθάνουσες συνδέσεις από τον ακροατή.

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 ισοκατανεμημένη στο χρόνο εναλλαγή του περιεχομένου.

Αυτή η ενδιάμεση μορφή μακροδομικής οργάνωσης μας οδηγεί στην κατάργηση του *τύπου* ραδιοφώνου, που είναι η ουσία του εναλλακτικού ραδιοφώνου, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω, καθώς σε αυτό θα βασιστεί και η δική μας πειραματική ροή προγράμματος (19.2.2).

19.2.2 Εναλλακτικά Παραδείγματα Μακροδομικής Αφηγηματικής Οργάνωσης

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 τέσσερις κατηγορίες – θα αντιληφθούμε πληρέστερα την έννοια της μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης, όπως αυτή εφαρμόζεται στη ραδιοφωνική τέχνη και πάνω στην οποία θα τεθούν στη συνέχεια οι βάσεις για την οργάνωση της δικής μας πειραματικής ροής προγράμματος.

Α. Ραδιοφωνικοί Σταθμοί με Εναλλακτική Ροή Προγράμματος

Μια πρώτη κατηγορία παραδειγμάτων, αποτελούν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί, οι οποίοι αποφεύγουν την *τυποποιημένη* ροή ("format" radio), 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 Schafer (1990) παρατηρεί εύστοχα ότι «[τ]ο δυτικό ραδιόφωνο τυραννιέται από ένα όργανο που έχουμε αποδεχθεί ως απαραβίαστο: το ρολόι.» (208). Στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα, «[τ]α 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 *τύπου* (format), σύμφωνα με την Jody Berland, βασίζεται σε συγκεκριμένες αρχές αντιπαράθεσης δομικών στοιχείων, οι οποίες

> είναι τόσο «λογικές, δηλαδή παρακινημένες, όσο είναι και παράλογες, δηλαδή στατικές. Το ραδιόφωνο επιτυγχάνει αυτόν τον λογικό παραλογισμό με την ικανότητά του να τοποθετεί μαζί τα ηχητικά μηνύματα που διαφέρουν από την άποψη της θέσης προέλευσής τους, του πολιτιστικού τους σκοπού και της μορφής τους, προκειμένου να δημιουργήσουν έναν συνεχή περιβάλλοντα ρυθμό ήχου και πληροφοριών. Ο «λόγος» του ρυθμού δεν αφορά την διορατικότητα, την πρωτοτυπία, την ιστορία, τη λογική ή τη χειραφέτηση. Πρόκειται για την αγορά. Δεδομένου ότι ο συνεχής ρυθμός του ήχου είναι πιο ισχυρός από κάθε στοιχείο που περιβάλλεται από την εξέλιξή του, η λήψη συγκεκριμένων αντικειμένων εξαρτάται ουσιαστικά από τη μεγαλύτερη συζήτηση του ραδιοφωνικού προγραμματισμού, η οποία μας διδάσκει εθισμό και λησμοσύνη. […] Ο ρυθμός των γεγονότων, της πληροφόρησης, της ευχαρίστησης και της διακοπής, με την καθορισμένη ισορροπία του γνωστού και άγνωστου, καθορίζεται από την οικονομία, την έρευνα αγοράς και τη σύμβαση, πριν ο DJ φθάσει εκεί. Η μουσική διανέμεται με μέτρο για να ανταμείψει τον ακροατή. Η προσεκτική διαχείριση της ταχύτητας και της προβλεψιμότητας του *τύπου* διατηρεί αυτό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κοινότητα ακροατών που ταυτίζονται με τις γενικές ταξινομήσεις (Top 40, κάντρι, "easy listening", big band, κλασική, "νέα μουσική" κλπ. μέσω της έρευνας αγοράς και της ρύθμισης των εκπομπών) και οι οποίοι μοιράζονται έναν ορισμένο τόπο ενημερωμένου στυλ.» (Berland 1993: 211)

Σε αντίθεση με το καθιερωμένο πρότυπο, ο στόχος πολλών καλλιτεχνικών ραδιοφωνικών σταθμών και ιδιαίτερα αυτών που στήνονταν προσωρινά ήταν να αμφισβητούν αυτά τα καθιερωμένα πρότυπα, τα οποία «βασίζ[ονται] σχεδόν αποκλειστικά στην εκπλήρωση των προσδοκιών. Η προσδοκία [προβλεψιμότητα] είναι κάτι σαν βασική προϋπόθεση για υψηλά ποσοστά ακροαματικότητας (με την εμπορική έννοια: επιτυχία)» (Israel 2018: 66-67), ενώ η ροή προγράμματος ενός σταθμού που δημιουργείται με καλλιτεχνικά κριτήρια είναι «ένας τόπος για το μόνιμα απροσδόκητο» (ibid.: 67). Παραδείγματα, σαν αυτό αποτελούν ο σταθμός του φεστιβάλ *Radio Revolten* (2016), στον οποίο αναφέρεται και ο 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, γειτονιών και 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 στο κεφάλαιο 4, σε αυτές τις πρωτοβουλίες περιλαμβάνεται το ιταλικό Radio Alice, το ιαπωνικό MiniFM κίνημα, και στην Αμερική οι Radio Free Berkley, WTRA και τέλος το free103point9 (Papadomanolaki 2011: 73). Επιπλέον μπορούμε να προσθέσουμε τους πειραματισμούς που αναφέρει ο Lovink (1993) ότι γίνονταν στα πλαίσια των ελεύθερων ραδιοφωνικών σταθμών τη δεκαετία του 1980 στην Ολλανδία.

Όλοι οι παραπάνω πειραματισμοί με τη ροή προγράμματος, μπορούν να θεωρηθούν ως αμφισβήτηση της καθιερωμένης αφηγηματικής οργάνωσης του συμβατικού ραδιοφώνου στο ιεραρχικό επίπεδο της ροής προγράμματος (E_P), η οποία

και καθορίζει την εναλλαγή στοιχείων προγράμματος. Στους πειραματικούς σταθμούς επομένως, η αμφισβήτηση της κυρίαρχης αφηγηματικής οργάνωσης στο E_P, 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 το είδος της μουσικής) ή στο είδος τους (διαφήμιση, ειδήσεις, μουσική εκπομπή κλπ) 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).

Β. 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, αυτόν 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 *Loundscape 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 (Schafer 1990: 209). Επίσης, ο Bruce Davis πρότεινε το «ραδιόφωνο της άγριας φύσης (wilderness radio)», στο οποίο θα μεταδιδόταν το φυσικό ηχοτοπίο χωρίς επεξεργασία (ibid.: 210). Οι ιδέες του Schafer, αν και απραγματοποίητες ενέπνευσαν ωστόσο τα project της δεκαετίας του 1990, τα οποία στηρίζονται στη φιλοσοφία της «εγκατάστασης» και της μετάδοσης on air-on line-on site.

Θα κρατήσουμε 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 εξοπλισμένη με μικρόφωνο καταγράφεται ακουστικά (Israel 2018: 62) και οι επιδρομές της μεταδίδονται κατά τη διάρκεια των νυχτερινών ωρών (Wendt 2018: 225) από τον ραδιοφωνικό σταθμό του φεστιβάλ.

Τα έργα αυτά, μέσω της διάρκειάς 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 στα πλαίσια 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 ιεραρχικού επιπέδου E_E, δηλαδή η αδυναμία παρακολούθησης και συσχέτισης των δομικών στοιχείων κατά τη διάρκεια 6 ή 8 ή 12 ωρών. Αυτό οφείλεται στους περιορισμούς της ακουστικής μας μνήμης (βλ. Snyder 2000: 194), με αποτέλεσμα ο ακροατής να περιορίζει τις όποιες αιτιακές συνδέσεις και ομαδοποιήσεις κάνει σε κατώτερα επίπεδα, τα οποία ανάλογα με το περιεχόμενο και την ειδικότερη αφηγηματική οργάνωση του πολύωρου έργου μπορεί να είναι το E_6, το E_5, το E_4, το E_3 ή ακόμη και το E_2. Ενδεχομένως δε ο ακροατής να τμηματοποιήσει το μεγάλης διάρκειας έργο σε επί μέρους «έργα». Αυτό μπορεί να συμβεί αν ένα όριο που σηματοδοτεί τη μετάβαση ανάμεσα σε δύο τμήματα (E_5) ή σε δύο κινήσεις (E_6) ή και σε ακόμη μεγαλύτερα μέρη (E_7), λόγω της μεγάλης διάρκειας των δομικών στοιχείων αυτών του

έργου, θεωρηθεί από τον ακροατή ως όριο που σηματοδοτεί το όριο μεταξύ δύο ξεχωριστών έργων (E_E).

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). Για τα ζητήματα ακρόασης θα μιλήσουμε συνολικά παρακάτω στο υποκεφάλαιο 19.3.

Γ. Τηλεματικά Project

Η τρίτη κατηγορία έργων «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» περιλαμβάνει τα τηλεματικά project, τα οποία βασίζονται κυρίως στη δικτύωση των σταθμών και όπως είδαμε και στο υποκεφάλαιο 5.1 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 project. 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 τους 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_P, 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 του project μία πειραματική ροή προγράμματος, η οποία αποτελούνταν από επί μέρους στοιχεία του E_E, τα οποία συνδέονταν με συγκεκριμένο

τρόπο. Μπορούμε με βάση το *σύστημα* να καθορίσουμε αυτές τις συνδέσεις, δηλαδή αν ήταν *μη γραμμικές*, *γραμμικές*, *στατικές* ή *κυκλικές*, όχι όμως στη βάση των κανόνων του συμβατικού ραδιοφώνου, αλλά στη βάση και άλλων αιτιακών σχέσεων όπως αυτές που είδαμε κατά τη σύνδεση δομικών στοιχείων κατώτερων του E_E. Επομένως, και με αφετηρία τις αιτιακές συνδέσεις μεταξύ των έργων, η αφηγηματική οργάνωση κάθε ροής προγράμματος, κάθε σταθμού μπορεί να αναλυθεί σε ένα βαθμό βάσει του *συστήματος*. 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.

Δ. Αυτοματοποιημένες Ροές

Η τέταρτη και τελευταία κατηγορία «μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης» αναπτύσσεται και αυτή στα πλαίσια των εγκαταστάσεων και περιλαμβάνει τις αυτοματοποιημένες ροές. Για παράδειγμα, το *Transfer Problems*, που λειτουργούσε κατά τη διάρκεια του project *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 δυσλειτουργούσε, καθώς λειτουργούσε ως βρόχος έκτακτης ανάγκης. (Israel 2018: 64)

Επίσης, στην κατηγορία που εξετάζουμε ανήκουν και διάφορες αυτόνομες γενεσιουργικές (generative) ροές, όπως αυτές που βρίσκουμε στην πλατφόρμα *Πnode*.[77] 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).[78]

Τα παραπάνω αυτοματοποιημένα παραδείγματα διαφέρουν ως προς το ειδικότερο περιεχόμενό 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 *ειδικής ηχητικής επένδυσης* 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 *ειδική ηχητική επένδυση*, αλλά στο μουσικό συντακτικό και στο μουσικογενές επίπεδο

[77] Διαθέσιμο διαδικτυακά: <https://p-node.org/>. Ανακτήθηκε: 12/8/2020
[78] Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://wavefarm.org/ta/archive/works/g7yqrm>. Ανακτήθηκε: 16/8/2020

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 αυτοματοποιημένες ροές αποτελούνται ουσιαστικά από συνεχείς ακολουθίες ήχων και όχι από έργα. Με άλλα λόγια, οι ροές αυτές ως έργα-project, επιτελούνται στο E_P ιεραρχικό επίπεδο χωρίς να υπάρχει ιεραρχικό επίπεδο E_E. Αντιθέτως, η στατικότητά τους μπορεί να επιτρέπει στον ακροατή να τμηματοποιήσει αυτές τις ροές μόνο σε E_2 ή E_3 δομικά στοιχεία, ή όπως στην περίπτωση του *Weather Warlock*, μπορεί να υπάρχει μια κυκλικότητα που βασίζεται στην επανάληψη δομικών στοιχείων του E_3 ή E_4. Γενικά πάντως, υπάρχει αδυναμία συγκρότησης δομικών στοιχείων σε ανώτερα ιεραρχικά επίπεδα, λόγω της ομοιομορφίας ή της δυσκολίας νοηματοδότησης (όπως στο *Kernel radio*) της αυτοματοποιημένης 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 αυτοματοποιημένη 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_P, 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 αυτοματοποιημένης παραγωγής των ήχων, (γ) στις περιπτώσεις ενός συνολικού project αποτελούμενου από πολλές ροές (υπερ-ροή) υπάρχει η θεωρητική κατασκευή μιας αφηγηματικής οργάνωσης αυτής της υπερ-ροής και (δ) στις αυτοματοποιημένες ροές ως αφηγηματική οργάνωση μπορούμε να θεωρήσουμε τον αλγόριθμο πίσω από την αυτοματοποιημένη 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 το χρόνο είναι διαφορετική από ότι σε μια ροή προγράμματος. Ωστόσο, όταν πρόκειται για μια πειραματική ροή προγράμματος, όπως στα παραδείγματα της πρώτης κατηγορίας, και πάλι μεταβάλλεται η σχέση με το 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. Το γεγονός αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό αν εξετάσουμε τα ζητήματα ακρόασης.

19.3 Ζητήματα Ραδιοφωνικής Ακρόασης

Όπως προκύπτει από την παραπάνω ανάλυση, τα παραδείγματα στα οποία αναφερθήκαμε, ανήκοντας στο είδος της «εγκατάστασης», δεν είναι σχεδιασμένα για συνεχή ακρόαση, όπως για παράδειγμα ένα σύντομο ραδιοφωνικό έργο. Αντιθέτως, 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 πολύ περισσότερο στον παράγοντα της ακρόασης, με άλλα λόγια επιτρέπεται στον ακροατή να συνδιαμορφώσει τη δική του «αφήγηση» ή ερμηνεία πάνω στο ηχητικό υλικό του συνθέτη ή των συνθετών του έργου.

Όπως εξάλλου επισημαίνει ο Schafer (1990) «[δ]εν κάνουμε πια ακρόαση του ραδιοφώνου, το ακούμε τυχαία. Μένει ανοιχτό, ως ασπίδα στην τραχύτητα της

σύγχρονης ζωής» (211). Αυτός ο τύπος ακρόασης, τον οποίο 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 αναλύσαμε παραπάνω, οφείλουμε 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. Επομένως, και στην περίπτωση της εφαρμογής που παρουσιάζεται εδώ, θα θεωρήσουμε ως σημείο εκκίνησης έναν υποθετικό ακροατή, ο οποίος έχει προσέλθει με τη θέλησή του και με την πρόθεση να κάνει «αναλυτική» ακρόαση του πρότυπου αυτού πειραματικού ραδιοφωνικού προγράμματος, θεωρώντας δεδομένη την πρόθεσή του να παρακολουθήσει τη μετάδοσή του από έναν εξειδικευμένο ραδιοφωνικό (συνήθως σήμερα βασισμένο στη διαδικτυακή τεχνολογία) σταθμό. Λόγω της μεγάλης του διάρκειας βέβαια, θεωρούμε ότι είναι αδύνατο από τη μία να διατηρηθεί το ποσοστό της προσοχής του ακροατή στα επίπεδα της «αναλυτικής» ακρόασης καθ' όλη τη διάρκεια του προγράμματος, και από την άλλη να γίνει κατανοητή η συνολική αφηγηματική οργάνωση. Όπως θα δούμε αναλυτικά και στο κεφάλαιο 21, οι ακροατές ποικίλουν ως προς τη διάρκεια ακρόασης της ροής προγράμματος και τη συχνότητα ακρόασης μέσα στη διάρκεια μιας ημέρας. Επομένως, κατά το σχεδιασμό του πρότυπου προγράμματος οφείλουμε να λάβουμε υπόψη όλες αυτές τις παραμέτρους.

Κεφάλαιο 20
Σχεδιασμός και Εφαρμογή

20.1 Εισαγωγικά

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο σχεδιάσθηκε η πρότυπη ροή προγράμματος με γενικό τίτλο *Ρα.δια.συνδέσεις*. Πρώτα θα εκτεθούν οι βασικές αρχές που διέπουν την αφηγηματική οργάνωση αυτής της ροής, στη συνέχεια κάποιες παρατηρήσεις σχετικά με τα έργα που χρησιμοποιήθηκαν και τέλος η μεθοδολογία συγκρότησης του προγράμματος βήμα προς βήμα.

20.2 Βασικές Αρχές

Η πρώτη και βασικότερη αρχή των *Ρα.δια.συνδέσεων* είναι ότι πρόκειται για μια πειραματική μορφή αφηγηματικής οργάνωσης της ροής προγράμματος, ανήκει δηλαδή στην πρώτη κατηγορία των παραδειγμάτων που αναφέραμε στην υποενότητα 19.2.2 (βλ. σελ.388). Ωστόσο, σε αντίθεση με αυτά τα παραδείγματα, οι *Ρα.δια.συνδέσεις* είχαν ως βασική τους μέριμνα την εφαρμογή του *συστήματος* στο επίπεδο E_P, ως ένα επίπεδο που αποτελείται από δομικά στοιχεία που ανήκουν στην κατηγορία του ραδιοφωνικού έργου και που την έχουμε ονομάσει επίπεδο E_E.

Κατά συνέπεια, μια δεύτερη αρχή των *Ρα.δια.συνδέσεων* είναι ότι αποτελούνται από επί μέρους δομικά στοιχεία του E_E. Για το περιεχόμενο και την ειδικότερη επιλογή αυτών των έργων θα μιλήσουμε αναλυτικότερα στο 20.3, εντούτοις οφείλουμε να υπογραμμίσουμε εδώ ότι η εφαρμογή του *συστήματος* επέβαλε την επιλογή ραδιοφωνικών έργων αποκλειστικά. Προκειμένου, δηλαδή, να μπορέσει να εφαρμοστεί το *σύστημα* στη ροή προγράμματος ήταν υποχρεωτικό να έχει προηγηθεί η ανάλυση των επί μέρους δομικών στοιχείων του σύμφωνα με το ίδιο *σύστημα*, συνεπώς τα δομικά στοιχεία αυτά όφειλαν να είναι ραδιοφωνικά έργα, στο βαθμό που το *σύστημα* είναι σχεδιασμένο για την ανάλυση ραδιοφωνικών έργων.

Η τρίτη βασική αρχή, είναι ότι στόχος της αφηγηματικής οργάνωσης των *Ρα.δια.συνδέσεων* ήταν να έχει ένα είδος μακροδομικής *γραμμικής κίνησης*, η οποία όπως θα δούμε παρακάτω, κατ' αναλογία με τα όσα έχουμε πει για τη *γραμμικότητα* των

κατώτερων επιπέδων, επιχειρήθηκε μέσω των αιτιακών συνδέσεων μεταξύ των δομικών στοιχείων του E_E (δηλαδή των έργων). Με άλλα λόγια, επιχειρήθηκε τα έργα να συνδεθούν σε *γραμμικές* ακολουθίες στη βάση αιτιακών σχέσεων, όπως ακριβώς συμβαίνει με τα δομικά στοιχεία κατώτερων επιπέδων (π.χ. μεταξύ δύο περιόδων E_4) (βλ. 11.2.4).

Η βασική αρχή της μακροδομικής *γραμμικής κίνησης* είχε ως αφετηρία την προϋπόθεση ότι οι *Ρα.δια.συνδέσεις*, ως ροή προγράμματος, είναι ένα καλλιτεχνικό αντικείμενο καθεαυτό και όχι απλά ένα συμπίλημα καλλιτεχνικών αντικειμένων ή άλλων στοιχείων προγράμματος. Επιπλέον είχε ως στόχο να δώσει στον ακροατή τη μεγαλύτερη δυνατή ευχέρεια, ώστε να μπορεί να νοηματοδοτήσει αφηγηματικά αυτό που ακούει, όποια στιγμή και αν ανοίξει ή κλείσει το ραδιόφωνο. Με άλλα λόγια είχε ως στόχο να προσδώσει στη ροή προγράμματος μία μακροδομική αφηγηματική οργάνωση, η οποία δεν έχει ως στόχο την παρακολούθηση μιας αυτόνομης νοηματικής ενότητας από την αρχή ως το τέλος (μιας δεδομένης διάρκειας, π.χ. μιας 2-ωρης ζώνης), αλλά τη δυνατότητα δημιουργίας δυναμικών (δηλ. εν εξελίξει) νοηματοδοτήσεων οποιαδήποτε στιγμή και για οσοδήποτε χρόνο της ημέρας ο ακροατής παρακολουθήσει τη δεδομένη ροή προγράμματος.

Επομένως, τίθεται το ζήτημα του τρόπου σύνδεσης των έργων, εκείνου που συμφωνεί με την παραπάνω αρχή της *γραμμικής κίνησης*. Στο συμβατικό ραδιόφωνο είδαμε ήδη ότι η γραμμικότητα επιτυγχάνεται μέσω του εκφωνητή (Berland 1990: 188, Wilby & Conroy 1994: 132), ενώ γενικά «το πρόβλημα είναι να ισορροπείς την ανάγκη για αλλαγή (να μην αφήνεις κανένα στοιχείο να γίνεται ανιαρό) με την ανάγκη για μια ομαλότητα της ροής μεταξύ συνήθως άσχετων στοιχείων» (Truax 1984: 169).

Ο Truax φτιάχνει μία κλίμακα συνέχειας από τα πιο επίσημα και γλωσσικά είδη, στα λιγότερο επίσημα και μη γλωσσικά (μουσική) και θεωρεί ότι όσο πιο κοντινή είναι η απόσταση πάνω στον πίνακα μεταξύ των διαδοχικών στοιχείων προγράμματος, τόσο μεγαλύτερη συνέχεια έχει μια ροή προγράμματος (Truax 1984: 170-171).

	1. Ειδήσεις	
	2. Αθλητικά	
	3. Μετεωρολογικό δελτίο	
	4. Ρεπορτάζ	
	5. Εκφωνητής	
6. Σήμα		12. Σιωπή
	7. Διαφήμιση (μόνο φωνή)	
	8. Μουσικό σήμα	
	9. Μουσική διαφήμιση	
	10. Μουσική και Εκφωνητής	
	11. Μουσική	

Πίνακας 20.1 Κλίμακα Συνέχειας Ειδών Ραδιοφωνικού Προγράμματος (Truax 1984: 170-171)

Σε αντίθεση με το συμβατικό ραδιόφωνο, στις *Ρα.δια.συνδέσεις*, η *γραμμική κίνηση* βασίστηκε στην αφηγηματική οργάνωση των έργων για να μπορέσει να διαμορφώσει αιτιακές συνδέσεις στο ανώτατο επίπεδο. Αυτή η στρατηγική βασίστηκε στα συμπεράσματα του Τμήματος 3Α (Κεφάλαιο 18), σύμφωνα με τα οποία η ταυτοποίηση του ιεραρχικού επιπέδου E_E, όταν έχει γίνει μέσα από τη διαδικασία που περιγράφηκε στα κεφάλαια 13-17, εμπεριέχει σε μεγάλο βαθμό πληροφορία από τις νοηματοδοτήσεις των κατώτερων επιπέδων. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τη διαδικασία των οριζόντιων και κάθετων ομαδοποιήσεων, οι οποίες κατά την ακρόαση επιβάλλουν συγκεκριμένες νοηματοδοτήσεις έναντι άλλων. Ως αποτέλεσμα, οι τιμές των παραμέτρων του *συστήματος* που κυριαρχούν στο E_E, είναι ενδεικτικές όχι μόνο για τη νοηματοδότηση της ακρόασης του έργου ως συνόλου, δηλαδή μετά την ολοκλήρωση της ακρόασής του, αλλά και ως διαδικασίας, δηλαδή κατά τη διάρκεια της ακρόασής του.

Κατά συνέπεια, οι εν λόγω τιμές των παραμέτρων ενός έργου, μπορούν δυνητικά να δημιουργήσουν συνδέσεις με ένα άλλο έργο το οποίο βρίσκεται σε άμεση διαδοχή με αυτό. Με άλλα λόγια, οι παράμετροι του *συστήματος* μπορούν να λειτουργήσουν ως παράμετροι, οι οποίες συνδέουν αιτιακά δύο διαδοχικά έργα. Στη βάση αυτή στηρίχθηκε η συγκρότηση των *Ρα.δια.συνδέσεων*, δηλαδή στη δημιουργία μιας ροής προγράμματος, η οποία θα επιτυγχάνει να έχει *γραμμική* αφηγηματική οργάνωση μέσω της ομοιότητας των παραμέτρων των δομικών της στοιχείων, δηλαδή των κατηγοριοποιήσεων των

ραδιοφωνικών έργων που συνιστούν το πρόγραμμα στη βάση των παραμέτρων τους όπως αυτές προκύπτουν από το *σύστημα* της αφηγηματικής τους ανάλυσης.

Στα πλαίσια της διατριβής, οι παραπάνω αρχές εφαρμόστηκαν στο σχεδιασμό μιας ημερήσιας ροής προγράμματος. Η επιλογή αυτή υπαγορεύτηκε από περιορισμούς στο υλικό (στα ραδιοφωνικά έργα που απαρτίζουν τη ροή προγράμματος) και στο χρόνο που απαιτείται για την ανάλυσή της αφηγηματικής τους οργάνωσης. Ταυτόχρονα, ωστόσο, περιορίστηκαν και αρκετές από τις δυνατότητες τις οποίες η βασική στρατηγική της μακροδομικής *γραμμικής κίνησης* προσφέρει ως θεωρητική ιδέα. Για αυτές τις δυνατότητες θα μιλήσουμε στα συμπεράσματα του Τμήματος 3Β (κεφάλαιο 21) και στο κεφάλαιο των γενικών συμπερασμάτων (κεφάλαιο 22).

20.3 Τα Ραδιοφωνικά Έργα

Τα ραδιοφωνικά έργα, τα οποία αξιοποιήθηκαν ως δομικά στοιχεία για τη δημιουργία των *Ρα.δια.συνδέσεων* αντλήθηκαν από το δίκτυο Radia.fm, για τους παρακάτω λόγους:

(α) το δίκτυο Radia.fm αποτελεί ένα δραστήριο δίκτυο από το 2005 και μετά, με σχεδόν 800 ραδιοφωνικά έργα, τα οποία είναι εύκολα προσβάσιμα μέσω της ιστοσελίδας του (http://radia.fm/). Στο δίκτυο αυτό συμμετέχουν μία σειρά από ραδιοφωνικοί σταθμοί και καλλιτέχνες κυρίως από την Ευρώπη. Οι σταθμοί εναλλάσσονται κάθε εβδομάδα, προσφέροντας από μία παραγωγή ο καθένας. Κάθε φορά που κλείνει ο κύκλος (αυτή τη στιγμή των περίπου 25 σταθμών) ξεκινάει μία καινούρια περίοδος (season). Συνεπώς, το εν λόγω δίκτυο προσφέρει μια σημαντική ποικιλία έργων ως προς την αφηγηματική τους οργάνωση.

(β) η πλειονότητα των έργων διατίθεται στο διαδίκτυο με άδειες ελεύθερου περιεχομένου (Creative Commons), συνεπώς ήταν δυνατή η αξιοποίησή τους για τις ανάγκες της συγκρότησης των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

(γ) η σχεδόν ίδια διάρκεια των έργων (με μέσο όρο περίπου 28 λεπτά) διευκολύνει τη στατιστική/μαθηματική τους επεξεργασία όπου είναι απαραίτητο.

Δεδομένου ότι συζητάμε για ένα ημερήσιο πρόγραμμα, προκύπτει ότι σύμφωνα με τη μέση διάρκεια των ραδιοφωνικών έργων στα 28 λεπτά, το πρόγραμμα απαιτεί

$$1440 : 28 = 51{,}42$$

δηλαδή περίπου 52 έργα. Δε θα σταθούμε εδώ στο θέμα της εν λόγω στρογγυλοποίησης, καθώς αυτό θα συζητηθεί παρακάτω, στα ζητήματα μεθοδολογίας και όταν θα έχουμε να κάνουμε με τα πραγματικά μεγέθη των έργων που τελικά επιλέχθηκαν.

Καθώς υπήρχε ανάγκη για 52 έργα, αποφασίστηκε να αναλυθεί ένας πολλαπλάσιος αριθμός αυτών, έτσι ώστε να υπάρχει δυνατότητα για επιλογή στρατηγικής συνολικά, αλλά και ειδικότερα επιλογή έργων στα πλαίσια ενός γενικότερα προαποφασισμένου σχήματος. Με άλλα λόγια, να υπάρχουν έργα με ποικιλία παραμέτρων στις αφηγηματικές τους οργανώσεις, έτσι ώστε να υπάρχει περιθώριο για τη δημιουργία αιτιακών συνδέσεων μεταξύ τους σε πολλά επίπεδα.

Με δεδομένη τη λειτουργία των περιόδων (seasons), όπως την περιγράψαμε παραπάνω αποφασίστηκε να αναλυθούν ολόκληρες περίοδοι, κάτι που μπορούσε να εξασφαλίσει την ποικιλομορφία έναντι ενός τυχαίου δείγματος. Επιπλέον, καθώς κάποιοι σταθμοί δεν συμμετέχουν πλέον, αλλά συμμετείχαν σε παλιότερες περιόδους, αποφασίστηκε να απλωθεί το σύνολο των ραδιοφωνικών έργων σε όλη τη χρονική περίοδο λειτουργίας του δικτύου radia.fm. Με αφετηρία την περίοδο #43 (2019), η οποία είχε 23 έργα ελεύθερου περιεχομένου, ισομοιράστηκε το διάστημα από το 2006 (δηλαδή την περίοδο #5) ως το 2019 σε 4 ομάδες των 23 έργων. Ως αρχή επιλέχθηκε η περίοδος #5 και όχι η περίοδος #1, γιατί η περίοδος #5 ήταν η πρώτη στην οποία τα ραδιοφωνικά έργα διαρκούν γύρω στο ημίωρο, σε αντίθεση με τα προγενέστερα ωριαία έργα. Από τον ισομοιρασμό προέκυψαν άλλες δύο περίοδοι, η περίοδος #22 (2010) και η περίοδος #33 (2014). Αν μια περίοδος είχε λιγότερα από 23 έργα προστέθηκαν σε αυτήν έργα και από την επόμενη περίοδο (ή επόμενες περιόδους). Συνολικά επιλέχθηκαν

$$23 \times 4 = 92 \text{ έργα}$$

Τα έργα (με τον αριθμό του Radia Show) και η περίοδος στην οποία ανήκουν φαίνονται στον πίνακα 20.2 (βλ. επόμενη σελίδα):

#5	**#22**	**#33**	**#43**
040	248	481	753
041	249	482	754
043	250	483	755
044	251	484	756
045	252	485	757
046	253	486	758
047	254	487	759
#6	255	488	760
048	256	489	761
049	257	490	762
050	258	491	763
051	259	493	764
052	260	494	765
053	261	495	766
054	262	496	767
056	**#23**	497	769
057	263	498	770
#7	264	499	771
058	266	500	772
059	267	501	773
060	268	502	774
061	269	503	775
062	270	504	777
063	271		
064			

Πίνακας 20.2 Αριθμοί έργων (Radia Show) που χρησιμοποιήθηκαν, ανά περίοδο Radia.

Στη συνέχεια τα 92 έργα αναλύθηκαν σύμφωνα με το *σύστημα*, το οποίο περιγράψαμε στο 2^{ο} Μέρος και με τη μέθοδο που εφαρμόσαμε στο Τμήμα 3Α. Ωστόσο, οι αναλύσεις αυτές, έχοντας ως στόχο την επακόλουθη σύνδεση των έργων στη βάση της ομοιότητας των παραμέτρων τους, αξιοποίησαν πολύ περισσότερο τις ποσοτικές εκφράσεις του *συστήματος*, επειδή δεν εξυπηρετούνταν από περιγραφικές ή εναλλακτικές ερμηνείες, όπως αυτές που είδαμε στο Τμήμα 3Α.

Ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο, στις τελικές νοηματοδοτήσεις των ραδιοφωνικών έργων που αναλύθηκαν (στο E_E), προστέθηκαν κάποια στοιχεία τα οποία δεν προβλέπονται από το *σύστημα*, όπως αυτό περιγράφηκε στο 2^{ο} Μέρος. Το πρώτο ζήτημα αφορά τις εναλλακτικές ή τις πολλές διαδοχικές νοηματοδοτήσεις μέσα σε ένα έργο όσον αφορά την τιμή μιας παραμέτρου. Όπως είδαμε στο Τμήμα 3Α, αυτό το ζήτημα μπορεί με περιγραφικούς όρους να δηλωθεί σε μια ανάλυση, ως εναλλακτικές λύσεις στην τιμή μιας παραμέτρου. Όταν ερχόμαστε όμως σε έναν πίνακα έργων σαν αυτόν που χρειάζεται για τη συγκρότηση των *Ρα.δια.συνδέσεων*, εκεί είναι που προκύπτουν τα προβλήματα και όχι νωρίτερα, γι' αυτό δε χρειάστηκε να τα προβλέψει η θεωρία. Η θεωρία εξάλλου ήδη μιλούσε για εναλλακτικές ερμηνείες και για το πέρασμα από το ένα επίπεδο στο άλλο. Το πρόβλημα λοιπόν βρίσκεται στην εφαρμογή των *Ρα.δια.συνδέσεων* (και γενικότερα στην κατάρτιση ενός ραδιοφωνικού προγράμματος αποκλειστικά από ποσοτικοποιημένες συσχετίσεις) και όχι του *συστήματος* εν γένει, το οποίο μπορεί να βασίζεται και σε επιπλέον περιγραφικές – ποιοτικές – αναλύσεις και όχι αποκλειστικά στην καθαρά ποσοτική απεικόνιση των επί μέρους παραμέτρων όπως αυτές εμφανίζονται κατηγοριοποιημένες με τη μορφή π.χ. ενός πίνακα, με άλλα λόγια σε μια και μόνο μοναδική ταυτοποίηση – νοηματοδότηση – του έργου).

Επομένως, στο πλαίσιο, των *Ρα.δια.συνδέσεων* δόθηκε η λύση του συμβολισμού των εναλλακτικών τιμών με μια κάθετο, δηλαδή, για παράδειγμα, όταν υπάρχει μια αμφισημία μεταξύ του αναγωγικού και του αναφορικού επιπέδου, τότε το y = 0/1. Στην περίπτωση που δεν πρόκειται για αμφισημία ή μια διαρκή εναλλαγή, αλλά για μια διαδοχική εναλλαγή, δηλαδή για ένα έργο π.χ. το οποίο έχει 2 κινήσεις, π.χ. μία με y = 1 και μία με y = 0 (βλ. Lona Kozik, *Transmissions*, Soundart Radio, Radia Show 483, 2014), χρησιμοποιήθηκε ο συμβολισμός με δύο καθέτους (στο παραπάνω παράδειγμα θα ήταν y = 1//0).

Ένα επιπλέον στοιχείο, το οποίο προστέθηκε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* για να κωδικοποιήσει την παράμετρο των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*, ήταν αυτό της περιληπτικής σχέσης διάστασης/*πολλαπλότητας*. Παρ' ό,τι από την ανάλυση κάθε έργου προέκυψε μια σύνθετη ταυτοποίηση, στην οποία φαίνονται όλες οι *ηχητικές ροές* του έργου με τη διάσταση και την *πολλαπλότητά* τους, και παρά το γεγονός ότι συλλέχθηκαν στοιχεία όσον αφορά την ποσότητα των *ηχητικών ροών* κάθε έργου, κρίθηκε σκόπιμο να επινοηθεί μια επιπλέον μορφή απεικόνισης, η οποία, με υποκειμενικό τρόπο μεν, θα συμπύκνωνε την πληροφορία σχετικά με τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* και τη σημασία τους μέσα στο έργο, δηλαδή το βαθμό *πολλαπλότητάς* τους συνολικά. Η απεικόνιση αυτή είναι της μορφής $A^{Ξ}M^{Ξ}H^{Ξ}$, όπου Α, Μ, Η οι τρεις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* και Ξ ο βαθμός *πολλαπλότητας* της καθεμιάς. Για μεγαλύτερη απλοποίηση, οι τιμές για το Ξ είναι μόνο τρεις: Π (προσκήνιο), Μ (μεσοδιάστημα) και Υ (υπόβαθρο). Συνεπώς μια απεικόνιση του τύπου $A^{Π}M^{Υ}H^{Υ}$ μας δείχνει ότι στο έργο κυριαρχεί η *ανθρώπινη φωνή*, ενώ μια απεικόνιση $A^{Π}M^{Υ}H^{Π}$ ότι η *ανθρώπινη φωνή* και η *ειδική ηχητική επένδυση* βρίσκονται ισόποσα στο προσκήνιο. Τέλος, η μορφή $A^{Π}H^{Υ}$ μας δείχνει την απουσία της *μουσικής* διάστασης *αφηγηματικής δυνατότητας* από το έργο.

Η επιλογή αυτής της επιπλέον απεικόνισης έγινε με τη σκέψη ότι η διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* είναι μία σημαντική και αναγνωρίσιμη παράμετρος, συνεπώς θα μπορούσε να βοηθήσει στη δημιουργία συνδέσεων μέσω αιτιακών σχέσεων. Επομένως, χρειαζόταν ένας απλός ποσοτικός τρόπος περιγραφής της, ο οποίος να εξυπηρετεί τους στόχους των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

Μετά την ολοκλήρωση της ανάλυσης των 92 έργων με βάση τις παραπάνω προσθήκες συγκροτήθηκε ένας πίνακας με όλα τα αποτελέσματα, ούτως ώστε να μπορέσει να προχωρήσει η διαδικασία επιλογής των έργων τα οποία θα χρησιμοποιούνταν στις *Ρα.δια.συνδέσεις*. Ο εν λόγω πίνακας βρίσκεται στο ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.

20.4 Μεθοδολογία Εφαρμογής

Παρακάτω θα γίνει η παρουσίαση της μεθοδολογίας εφαρμογής των *Ρα.δια.συνδέσεων* στην πράξη, δηλαδή η συγκρότηση της αφηγηματικής οργάνωσης της πρότυπης ροής, ακολουθώντας και εξειδικεύοντας όσο πρέπει τις βασικές αρχές, τις οποίες εκθέσαμε παραπάνω. Με άλλα λόγια, εδώ θα παρουσιαστούν οι ειδικότεροι τρόποι μέσω των οποίων σχεδιάστηκε και επιτεύχθηκε η μακροδομική *γραμμική κίνηση* στην αφηγηματική οργάνωση των *Ρα.δια.συνδέσεων* και στη συνέχεια θα εκτεθεί αναλυτικά η μέθοδος με την οποία συγκροτήθηκε το τελικό πρότυπο πρόγραμμα.

20.4.1 Εξειδικεύσεις των Βασικών Αρχών

Η πρώτη εξειδίκευση, η οποία έγινε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* αφορά στις παραμέτρους πάνω στις οποίες βασίζονται οι αιτιακές σχέσεις που συνδέουν με *γραμμικό* τρόπο τα έργα της ροής προγράμματος. Ως βασική παράμετρος επιλέχθηκε να είναι το επίπεδο σημασιοδοτικότητας για μια σειρά από λόγους:

(α) το επίπεδο σημασιοδοτικότητας είναι μία από τις βασικές παραμέτρους νοηματοδότησης του ραδιοφωνικού έργου, και η μεταβολή της είναι εύκολα αναγνωρίσιμη, λόγω της αλλαγής του τρόπου ακρόασης.

(β) όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 10 τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας είναι διαβαθμισμένα σε 4 επίπεδα (βλ. 10.2.4, σελ.196). Επομένως προσέφεραν τη δυνατότητα της συγκρότησης ακολουθιών έργων με παραμετρική μεταβολή.

(γ) όπως έδειξε και η ανάλυση των 92 έργων, η ποικιλία των έργων αντικατοπτρίζεται και σε μια αντίστοιχη ποικιλία σε επίπεδα σημασιοδοτικότητας των έργων, συνεπώς η εν λόγω παράμετρος ήταν επίσης μια καλή αφετηρία από άποψης διαθέσιμου υλικού.

Επομένως, το βασικό σχέδιο των *Ρα.δια.συνδέσεων* στηριζόταν σε έναν δείκτη ομοιότητας των διαδοχικών έργων ως προ της παράμετρο y και στη σταδιακή παραμετρική μεταβολή του δείκτη αυτού κατά τη διάρκεια της ημέρας με το γενικό σχήμα:

$$0 \rightarrow 1 \rightarrow 2 \rightarrow 3$$

Στα πλαίσια του βασικού αυτού σχήματος, αποφασίστηκε να θεωρηθούν μεταβατικά όσα y = ν/ν+1, λόγω της αμφισημίας τους ή των εναλλακτικών τους ερμηνειών ή κάποιες φορές και του πολυεπίπεδου χαρακτήρα τους. Επομένως, ανάμεσα στο 0 και το 1 τοποθετήθηκε το 0/1 (συμβατικά πλέον 0,5), ανάμεσα στο 1 και το 2 το 1/2 (συμβατικά πλέον 1,5) και ανάμεσα στο 2 και το 3 το 2/3 (συμβατικά πλέον 2,5). Επίσης, λόγω της νοητής επιστροφής των *Ρα.δια.συνδέσεων* στο τέλος της ημέρας πάλι στην αρχή της επόμενης, δηλαδή στο y = 0, τοποθετήθηκε μετά το y = 3, το y = 3/0 (συμβατικά πλέον 3,5).

Οι υπόλοιπες μορφές, δηλαδή εναλλακτικών ερμηνειών μεταξύ απομακρυσμένων επιπέδων σημασιοδοτικότητας (όπως π.χ. 2/0) ή διαδοχικής εμφάνισης διαφορετικών επιπέδων (όπως π.χ. 1//0) απορρίφθηκαν από τον πίνακα έργων προς επιλογή. Τα εναπομείναντα έργα ήταν 76, και τοποθετήθηκαν σε έναν πίνακα, όπου ταξινομήθηκαν σύμφωνα με το επίπεδο σημασιοδοτικότητάς τους από το μικρότερο προς το μεγαλύτερο (βλ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ).

Η δεύτερη εξειδίκευση, η οποία έγινε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* αφορά στην ίδια την ταυτότητα των έργων ως καλά οριοθετημένων αυτοτελών παραγωγών. Τα έργα του δικτύου (εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις) χρησιμοποιούν τους συμβατικούς κώδικες οριοθέτησης, μέσω μιας παλέτας σημάτων του Radia network και του σύντομου σήματος «end of transmission» στο τέλος του έργου. Στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων* και δεδομένης της επιχειρούμενης *γραμμικής κίνησης* κρίθηκε σκόπιμη η απαλοιφή αυτών των σημάτων. Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις, το ίδιο το περιεχόμενο των έργων δεν αποφεύγει τη δημιουργία τέτοιων οριοθετήσεων καθώς περιέχει πληροφοριακό ύφος παρουσίασης (αναφορά προσώπου, σταθμού κλπ.).

Σε ένα τρίτο βήμα εξειδίκευσης, πραγματοποιήθηκε ο καθορισμός του πλήθους των έργων ανά επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε βασίστηκε στο ήδη υπάρχον υλικό (τα 76 έργα) και όχι σε μια αφηρημένη κατασκευή ενός (πιθανού) ισομοιρασμού των επιπέδων σημασιοδοτικότητας. Προτιμήθηκε αυτή η διαδικασία, καθώς θα βοηθούσε στην αντιμετώπιση δυσκολιών όσον αφορά την εξεύρεση των απαραίτητων έργων για να γίνουν οι κατάλληλες συνδέσεις που απαιτούνται. Ακολουθώντας δηλαδή την αρχή της αναλογικότητας, εξασφαλίστηκε ότι

το δείγμα των έργων που θα επιλεγεί τελικά θα μπορεί να έχει τα κατάλληλα για τις *Ρα.δια.συνδέσεις* χαρακτηριστικά.

Από τον πίνακα των 76 έργων (ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ) προέκυψαν οι εξής ποσότητες για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας:

Επίπεδο Σημασιοδοτικότητας	0	0/1	1	1/2	2	2/3	3	3/0	
Πλήθος Έργων	20	6	23	2	5	2	15	3	76

Πίνακας 20.3 Πίνακας πλήθους έργων για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας (76 έργα)

Σύμφωνα με τις μετρήσεις οι οποίες έγιναν μετά την αφαίρεση των σημάτων οριοθέτησης των 76 έργων (jingles), προέκυψε ότι ο μέσος όρος διάρκειας των έργων είναι 27,89561 λεπτά. Επομένως, στη διάρκεια ενός 24-ώρου απαιτούνται:

$$1440 : 27,89561 = 51,62102 \text{ έργα}$$

Η παραπάνω ποσότητα στρογγυλοποιείται στα 52 έργα, καθώς δεν προβλέπεται από τον σχεδιασμό των *Ρα.δια.συνδέσεων* κατάτμηση των έργων-δομικών στοιχείων. Δημιουργείται, ωστόσο ένα πλεόνασμα

$$52 – 51,62102 = 0,37898 \text{ έργα}$$

το οποίο μεταφράζεται σε

$$0,37898 \times 27,89561 = 10,57188 \text{ λεπτά (δηλαδή περίπου 10΄34΄΄)}$$

Από τους παραπάνω υπολογισμούς συμπεραίνουμε ότι υπάρχει η πιθανότητα το ημερήσιο πρόγραμμα να υπερβεί το 24-ωρο κατά 10 λεπτά. Ωστόσο, δεν είναι μέσα στους στόχους των *Ρα.δια.συνδέσεων* η ωρολογιακή ακρίβεια. Αντιθέτως, σε ενδεχόμενη συνεχή επανάληψη των *Ρα.δια.συνδέσεων* θα υπάρξουν χρονικές μετατοπίσεις μέσα στις ώρες της ημέρας, οι οποίες εξασφαλίζουν ότι δεν θα μετατραπεί σε ένα *τυποποιημένο και με σταθερό ωράριο* ραδιόφωνο (fixed-hour format radio).

Για να βρούμε τα επίπεδα σημασιοδοτικότητας των 52 έργων που θα χρησιμοποιήσουμε, αρκεί να φτιάξουμε έναν πίνακα, ο οποίος θα έχει τις ίδιες αναλογίες με τον πίνακα 20.3 (Πίνακας 20.4).

Επίπεδο Σημασιοδοτικότητας	0	0/1	1	1/2	2	2/3	3	3/0	
Πλήθος Έργων	20	6	23	2	5	2	15	3	76
Πλήθος Έργων	13,68	4,10	15,73	1,36	3,42	1,36	10,26	2,05	52
Πλήθος Έργων	14	4	16	1	3→4	1	10	2	

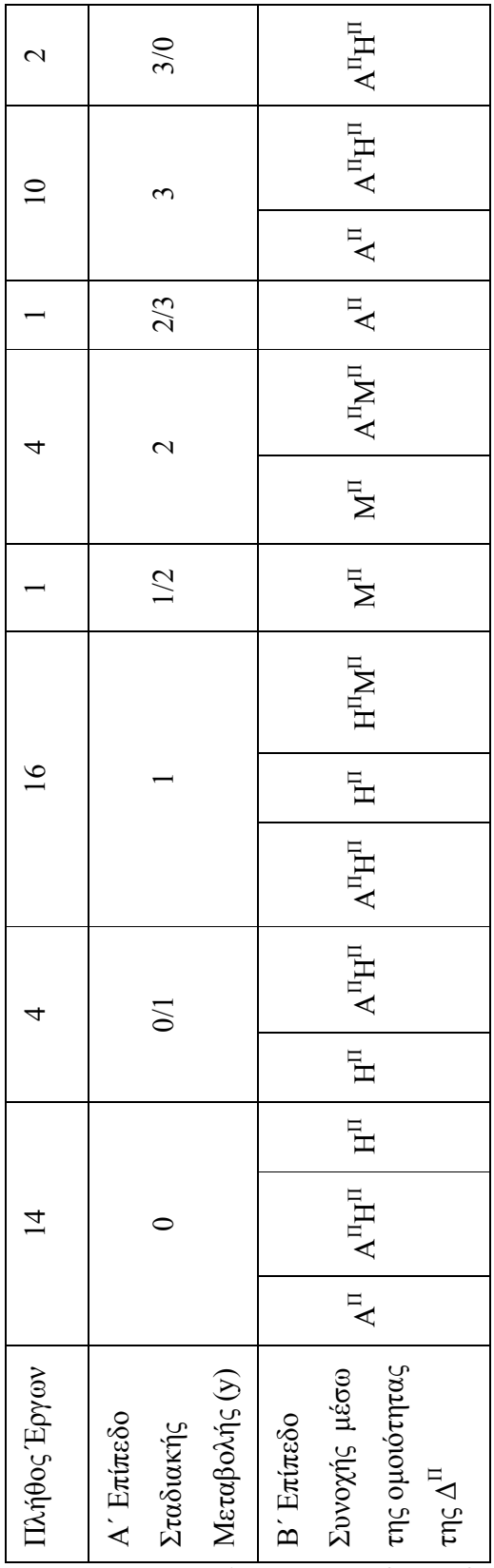
Πίνακας 20.4 Πίνακας πλήθους έργων για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας (76 και 52 έργα)

Ωστόσο, η απλή παράθεση ενός συγκεκριμένου πλήθους έργων για κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας, σε μια συγκεκριμένη σειρά δεν αρκεί για να καθορίσει ποια θα είναι τα τελικά 52 έργα που θα επιλεγούν, ούτε εξασφαλίζει πλήρως τη βασική αρχή της *γραμμικής κίνησης*. Κρίθηκε σκόπιμο να υπάρχει και ένα δεύτερο επίπεδο συνδέσεων, το οποίο θα αφορά τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, και να αξιοποιηθεί παράλληλα με το επίπεδο σημασιοδοτικότητας με τρόπο που να συναρθρώνει ένα συνεχές δίκτυο διασυνδέσεων. Η βασική ιδέα αυτών των διασυνδέσεων-συναρθρώσεων είναι στα σημεία μεταβολής της μίας παραμέτρου να υπάρχει σταθερότητα (ομοιότητα) στην άλλη, όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα:

Παράμετρος y	1		2
Παράμετρος Δ	$Η^{Π}$	$Μ^{Π}$	$Α^{Π}$

Σχήμα 20.1 Βασική ιδέα διασύνδεσης της μεταβολής δύο παραμέτρων

Βάσει αυτής της λογικής συγκροτήθηκε ένα συνολικό σχήμα για όλη τη σειρά επιπέδων σημασιοδοτικότητας, βασισμένο σε μια «κανονικότητα» που αντιστοιχεί το αναγωγικό επίπεδο με το $Η^{Π}$, το αναφορικό με το $Η^{Π}$, το μουσικογενές με το $Μ^{Π}$, και το σημασιολογικό με το $Α^{Π}$. Η «κανονικότητα» αυτή προέκυψε και από την ίδια την ανάλυση των 76 έργων που χρησιμοποιήθηκαν. Το σχήμα αυτό (20.2, βλ. επόμενη σελίδα), αποτελεί τον σκελετό των *Ρα.δια.σύνδεσεων*.



Σχήμα 20.2 Βασικός Σκελετός των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

Το παραπάνω σχήμα (20.2) βασίστηκε στις «κανονικότητες» οι οποίες ανιχνεύθηκαν ύστερα από τη στατιστική ανάλυση των 76 έργων και στη λογική συγκρότησης μιας ακολουθίας τιμών που λαμβάνει υπόψη της τις μορφές που τοποθετούν στο προσκήνιο δύο διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας* και τις θεωρούν ως μεταβατικές μεταξύ των μορφών που τοποθετούν στο προσκήνιο καθεμία από αυτές τις δύο διαστάσεις ως τις μοναδικές διαστάσεις. Για παράδειγμα, μεταξύ της μορφής $Α^{Π}$ και της μορφής $Η^{Π}$, θεωρήθηκε ως μεταβατική η μορφή $Α^{Π}Η^{Π}$. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργήθηκαν επιπλέον διαβαθμίσεις στο δεύτερο επίπεδο συγκρότησης της *γραμμικής κίνησης* των *Ρα.δια.συνδέσεων*, οι οποίες ωστόσο περιορίστηκαν από το διαθέσιμο υλικό.

Επιπλέον, σε ένα δεύτερο επίπεδο, δηλαδή στις περιπτώσεις διάταξης των έργων με ίδια *πολλαπλότητα*, αξιοποιήθηκαν και τα υπόλοιπα στοιχεία της μορφής απεικόνισης της *πολλαπλότητας* των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας*. Για παράδειγμα, και προκειμένου για την επιλογή ενός έργου με τα χαρακτηριστικά $Α^{Π}Η^{Π}$, ένα έργο $Α^{Π}Η^{Π}$ θεωρήθηκε ότι είναι πιο κοντά στο ζητούμενο από ότι ένα έργο $Α^{Π}Μ^{Υ}Η^{Π}$, και ακόμη περισσότερο από ότι ένα έργο $Α^{Π}Μ^{Μ}Η^{Π}$, καθώς τα δύο αυτά πλησιάζουν ολοένα προς τη μορφή $Α^{Π}Μ^{Π}Η^{Π}$. Επομένως, σε αυτό το δεύτερο επίπεδο εξασφαλίζεται η συνέχεια μέσω της συγκρότησης μιας σειράς του τύπου:

$$Α^{Π}Η^{Π} \rightarrow Α^{Π}Μ^{Υ}Η^{Π} \rightarrow Α^{Π}Μ^{Μ}Η^{Π}$$

Η αξιοποίηση αυτής της γενικής αρχής σε συνδυασμό με τη βασική μετάβαση μεταξύ των μορφών σχέσης διάστασης/*πολλαπλότητας* θα εξεταστεί αναλυτικά στη συνέχεια, όταν θα παρουσιαστεί η συγκρότηση του προγράμματος στην πράξη.

Τέλος, προσθέτουμε εδώ και μία ακόμη εναλλακτική, η οποία χρησιμοποιήθηκε κατά τη συγκρότηση του προγράμματος, και αφορά σε ένα τρίτο επίπεδο *γραμμικής κίνησης*, το οποίο ενεργοποιήθηκε όταν ήταν απαραίτητο. Το τρίτο αυτό επίπεδο βασίστηκε στην ομοιότητα του συντακτικού μεταξύ διαδοχικών έργων, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις που υπήρχε μεταβολή της *πολλαπλότητας* των διαστάσεων. Το τρίτο επίπεδο αξιοποιήθηκε μόνο όταν ήταν απαραίτητο, και ιδιαίτερα σε περιπτώσεις αποφάσεων επιλογής μεταξύ έργων με ίδια χαρακτηριστικά.

20.4.2 Εφαρμογή των Βασικών Αρχών στην Πράξη

Με τις δεδομένες αρχές, τα 76 έργα, ταξινομημένα κατά επίπεδο σημασιοδοτικότητας, πέρασαν από την τελική φάση επιλογής, ώστε να παραμείνουν μόνο τα 52 του ημερήσιου προγράμματος, σύμφωνα με τον πίνακα 20.4 (βλ. παραπάνω σελ.409). Παρακάτω θα περιγράψουμε αυτή τη διαδικασία επιλογής ανά επίπεδο σημασιοδοτικότητας, δίνοντας πάντα έμφαση και στα σημεία μετάβασης μεταξύ των διαφορετικών επιπέδων.

Α. Αναγωγικό Επίπεδο (14 έργα)

Στο αναγωγικό επίπεδο, σύμφωνα με τα δεδομένα, στις διαστάσεις κυριαρχεί το $Η^{Π}$ (Πίνακας 20.5, βλ. επόμενη σελίδα). Με δεδομένο ότι η γενική κατεύθυνση είναι προς την ολοένα και ισχυρότερη εδραίωση του αναγωγικού επιπέδου, προηγήθηκαν τα έργα με $Α^{Π}$ και $Α^{Π}Η^{Π}$ και ακολούθησαν τα έργα με $Η^{Π}$, όπως φαίνεται και στο γενικό σχήμα 20.2. Επιπλέον, η προήγηση του $Α^{Π}$ είναι μια έμμεση σύνδεση με το σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 3 και y = 3/0), στο οποίο υπερισχύει η *ανθρώπινη φωνή*, δηλαδή του τέλους του προγράμματος με την αρχή του σε περίπτωση αδιάλειπτης επανάληψής του.

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
754	Π	M	Y	0	0	2	3
759		Y	Π	0	0	2	2
763	M	M	Π	0	0	12	4
772		Π		-1	0	4	1
774		Y	Π	0	0	2	2
481	M	Π	M	0	0	2	2
482	Π	Y	Y	-1	0	2	5
484			Π	0	0	2	2
490	Y	Y	Π	0.5	0	2	2
495	M		Π	2	0	2	1
499	M	Y	Π	-1	0	4	3
256			Π	0	0	2	2
263	Π	Π	Π	-1	0	4	3
271	Y		Π	0	0	2	1
044	M	Y	Π	0	0	2	2
048	Π	Y	Π	0	0	9	3
051	Y		Π	0	0	2	2
053	Y	Y	Π	0	0	2	2
054	Y	Y	Π	-1	0	4	2
062		M	Π	0	0	2	2

Πίνακας 20.5 Στοιχεία έργων με αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0)

Επομένως, από τα δύο έργα με A^{Π} (δηλαδή τα {754} και {482}), ως πρώτο έργο επιλέχθηκε το {482}, λόγω δύο παραγόντων: (α) Η συνολική μορφή της *πολλαπλότητας* των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* είναι πιο ισχυρή ($A^{\Pi}M^{Y}H^{Y}$, έναντι $A^{\Pi}M^{M}H^{Y}$) και (β) με την τοποθέτηση του {754} στη δεύτερη θέση δημιουργείται μια συνέχεια και στην παράμετρο του συντακτικού, μεταξύ του δεύτερου και των επόμενων

έργων (καθώς το πρώτο έχει x = -1 και το δεύτερο έχει x = 0, το οποίο είναι και το συνηθέστερο στον πίνακα που εξετάζουμε).

Ως τρίτο έργο τοποθετήθηκε το μοναδικό με $A^{Π}H^{Π}$, δηλαδή το {048}, ενώ ταυτόχρονα απορρίφθηκαν από τη διαδικασία επιλογής τα {772}, {481} και {263}, τα οποία είχαν $M^{Π}$, $M^{Π}$ και $A^{Π}M^{Π}H^{Π}$ αντίστοιχα. Τα υπόλοιπα 14 έργα – με $H^{Π}$ – πέρασαν από μία διαδικασία *γραμμικής* διευθέτησής τους, βάσει των αρχών που περιγράψαμε στην ενότητα 20.4.1. Η διευθέτηση αυτή βασίστηκε κατ' αρχήν στην τοποθέτηση σε μια σειρά συνέχειας των *πολλαπλοτήτων* των διαστάσεων *αφηγηματικής δυνατότητας* των 13 έργων, αφού δηλαδή αφαιρέθηκε το {495}, λόγω της ανομοιότητας του συντακτικού του (x = 2). Η σειρά που προέκυψε, συνδεδεμένη με το έργο {048}, ήταν η εξής:
$A^{Π}M^{Υ}H^{Π}$ (έργο {048}) → $A^{Μ}M^{Μ}H^{Π}$ → $M^{Μ}H^{Π}$ → $M^{Υ}H^{Π}$ → $A^{Μ}M^{Υ}H^{Π}$ → $A^{Υ}M^{Υ}H^{Π}$ → $A^{Υ}H^{Π}$ → $H^{Π}$.

Από τα 13 αυτά έργα απορρίφθηκαν δύο ακόμα, τα {499} και {054}, λόγω του συντακτικού τους (x = -1). Η απουσία συντακτικού και η συνακόλουθη *έλλειψη γραμμικότητας* εντός των έργων θεωρήθηκε αποτρεπτικός παράγοντας για την επιλογή αυτών των έργων, αν και όπως θα δούμε παρακάτω δεν αποφεύχθηκε η επιλογή έργων με παρόμοια χαρακτηριστικά στη συνέχεια. Τα 11 έργα που απέμειναν και ήταν απαραίτητα για τη συμπλήρωση των δεκατεσσάρων, διατάχθηκαν σύμφωνα με την *πολλαπλότητα* των διαστάσεών τους, ακολουθώντας την παραπάνω σειρά. Στις περιπτώσεις που προέκυψε ζήτημα επιλογής μεταξύ δύο έργων με ίδια χαρακτηριστικά, το σύστημα των βασικών αρχών των *Ρα.δια.συνδέσεων* έφτανε στα όριά του και επιστρατεύονταν τεχνικές επίλυσης βασισμένες στην τύχη.

Ύστερα από το τέλος της διαδικασίας ο πίνακας 20.5 περικόπηκε και αναδιαμορφώθηκε με τη σειρά που φαίνεται στον πίνακα 20.6 (βλ. επόμενη σελίδα).

Σειρά στις *Ρα.δια.συνδέσεις*	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#1	482	Π	Υ	Υ	-1	0	2	5
#2	754	Π	Μ	Υ	0	0	2	3
#3	048	Π	Υ	Π	0	0	9	3
#4	763	Μ	Μ	Π	0	0	12	4
#5	062		Μ	Π	0	0	2	2
#6	759		Υ	Π	0	0	2	2
#7	774		Υ	Π	0	0	2	2
#8	044	Μ	Υ	Π	0	0	2	2
#9	053	Υ	Υ	Π	0	0	2	2
#10	490	Υ	Υ	Π	0.5	0	2	2
#11	051	Υ		Π	0	0	2	2
#12	271	Υ		Π	0	0	2	1
#13	484			Π	0	0	2	2
#14	256			Π	0	0	2	2

Πίνακας 20.6 Η σειρά των 14 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0)

Β. Μετάβαση από το Αναγωγικό στο Αναφορικό Επίπεδο (4 έργα)

Τα έργα μετάβασης από το αναγωγικό στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0/1), διευθετήθηκαν έτσι ώστε να εξασφαλίζεται η συνέχεια τόσο με τα έργα του αναγωγικού, όσο και με τα έργα του αναφορικού επιπέδου. Όπως φαίνεται και στον πίνακα 20.7 (βλ. επόμενη σελίδα), ο περιορισμένος αριθμός τους προσφέρει περιορισμένες επιλογές. Ανάμεσα στα 6 έργα συναντάμε εκείνα που έχουν H^{Π} ({761}, {262}), εκείνα που έχουν $A^{\Pi}H^{\Pi}$ ({258}. {041}, {061}) και ένα με A^{Π} (το {267}).

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
761			Π	0	0/1	2	4
258	Π		Π	3	0/1	4	3
262	M		Π	-1	0/1	4	2
267	Π		M	-1	0/1	4	2
041	Π		Π	0/1	0/1	2	2
061	Π		Π	-1	0/1	4	2

Πίνακας 20.7 Στοιχεία έργων με αναγωγικό και αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0/1)

Τα δύο έργα με $H^{Π}$ τοποθετήθηκαν πρώτα, καθώς το τελευταίο έργο του αναγωγικού επιπέδου είχε και αυτό τη μορφή $H^{Π}$. Όσον αφορά τη σειρά των δύο, πρώτο τοποθετήθηκε το {761} λόγω της απουσίας των άλλων διαστάσεων, αλλά και της ομοιότητας του συντακτικού του με το αμέσως προηγούμενο έργο (#14), δηλαδή $H^{Π}$ και x = 0. Κατά συνέπεια, το {262}, με $A^{M}H^{Π}$, τοποθετήθηκε δεύτερο. Από τα υπόλοιπα έργα αποφασίστηκε ότι καλύτερη επιλογή για μετάβαση στο αναφορικό επίπεδο ήταν η μορφή $A^{Π}H^{Π}$, δεδομένου ότι με μια γρήγορη ματιά από τον συνολικό πίνακα, ήταν φανερό ότι υπήρχαν διαθέσιμα έργα αυτής της μορφής στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας για να γίνουν οι κατάλληλες συνδέσεις. Επομένως, απορρίφθηκε εντελώς το έργο {267}. Από τα υπόλοιπα τρία, δεν επιλέχθηκε το {258}, λόγω της ανομοιότητας του συντακτικού του (x = 3), και η διευθέτηση των δύο εναπομεινάντων έργων έγινε στη βάση της ομοιότητας του συντακτικού, δηλαδή πρώτα το {061} με x = -1, και στη συνέχεια το {041} με x = 0/1.

Η τελική σειρά των έργων φαίνεται στον πίνακα 20.8.

Σειρά στις *Ρα.δια.συνδέσεις*	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#15	761			Π	0	0/1	2	4
#16	262	M		Π	-1	0/1	4	2
#17	061	Π		Π	-1	0/1	4	2
#18	041	Π		Π	0/1	0/1	2	2

Πίνακας 20.8 Η σειρά των 4 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναγωγικό και αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 0/1)

Γ. Αναφορικό Επίπεδο (16 έργα)

Στο αναφορικό επίπεδο, σύμφωνα με τα δεδομένα, στις διαστάσεις κυριαρχούν το $Η^{Π}$ και το $Α^{Π}$ (πίνακας 20.9).

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
753	Π		Π	-1	1	4	2
755			Π	1	1	2	2
757	Π	M	Y	3	1	4	2
758	Π	Π	Π	-1	1	4	3
762	M	Y	Π	-1	1	4	3
764	Y	Y	Π	1	1	2	4
765	Π	Y	M	3	1	1	5
770	Π	M	Π	1	1	4	3
777	Π		M	3	1	2	1
488	Π	M	Y	3	1	2	2
489	M	Π	Π	1	1	4	2
494	M		Π	1	1	2	1
496	Π	M	Π	-1	1	4	3
500	Π	M	Y	-1	1	4	5
502	Π	M	Y	2	1	9	4
503	M		Π	1/2	1	4	3
248			Π	1	1	2	4
251	Π		M	-1	1	4	1
253	M	Y	Π	-1	1	4	6
255	M		Π	-1	1	4	2
269	Π		Π	3	1	2	1
270	Π		Y	0//3	1	4	4//1
063	M	Y	Π	1	1	2	2

Πίνακας 20.9 Στοιχεία έργων με αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1)

Με δεδομένη την κατεύθυνση προς το μουσικογενές επίπεδο (y = 2), στο οποίο κυριαρχεί το $M^{Π}$, αλλά και την προήγηση των $A^{Π}H^{Π}$ έργων (από το επίπεδο 0/1, έργα #17 και #18), κρίθηκε σκόπιμο τα $A^{Π}H^{Π}$ έργα σε αυτό το επίπεδο να λειτουργήσουν ως μεταβατικά στοιχεία από και προς πολλές κατευθύνσεις, σύμφωνα με το παρακάτω γενικό σχήμα:

$A^{Π}H^{Π} \rightarrow H^{Π} \rightarrow A^{Π}H^{Π} \rightarrow A^{Π} \rightarrow A^{Π}H^{Π} \rightarrow M^{Π}H^{Π} \rightarrow$ επίπεδο 1/2

Τα έργα με $H^{Π}$ τοποθετούνται πιο κοντά στο αναγωγικό επίπεδο για να υπάρχει μια μακροδομική συνέχεια με τα αντίστοιχων χαρακτηριστικών έργα αυτού του επιπέδου, καθώς και της μετάβασης προς το αναφορικό (έργα με y = 0/1). Αντιθέτως, τα έργα με $A^{Π}$ τοποθετούνται ύστερα, και λειτουργούν κατ' αυτόν τον τρόπο σε μακροδομικό επίπεδο ως ένα είδος προανακρούσματος της κυριαρχίας των έργων $A^{Π}$, την οποία θα συναντήσουμε στο σημασιολογικό επίπεδο παρακάτω στο πρόγραμμα. Το ακριβές πλήθος των έργων για κάθε μορφή διάστασης/*πολλαπλότητας* ορίστηκε βάσει του αντίστοιχου πλήθους στον πίνακα 20.9. Κατά συνέπεια, έγινε επιλογή τριών $A^{Π}H^{Π}$ έργων, ενός $M^{Π}H^{Π}$ έργου και τα υπόλοιπα ισομοιράστηκαν μεταξύ των μορφών $H^{Π}$ και $A^{Π}$ (6 και 6 έργα αντίστοιχα).

Αρχικά επιλέχθηκαν τα έργα της $A^{Π}H^{Π}$ κατηγορίας. Από τα τέσσερα διαθέσιμα, ({753}, {770}, {496}, 269}) πρώτο στη σειρά τοποθετήθηκε το {753}, ενώ στη θέση ανάμεσα στα $H^{Π}$ και $A^{Π}$ έργα τοποθετήθηκε το {269}, λόγω του συντακτικού του (x = 3), το οποίο συμφωνεί με το συντακτικό των περισσότερων $A^{Π}$ έργων. Για την προτελευταία θέση, υπήρχαν δύο υποψήφια έργα, το {770} και το {496}, τα οποία λόγω της μορφής $A^{Π}M^{M}H^{Π}$ πλησιάζουν περισσότερο στο τελευταίο έργο ($A^{M}M^{Π}H^{Π}$, δηλαδή το μοναδικό του είδους {489}). Ωστόσο επιλέχθηκε το {770} λόγω της ομοιότητας του συντακτικού (x = 1).

Στη συνέχεια συγκροτήθηκαν οι δύο εξάδες των $H^{Π}$ και $A^{Π}$ έργων. Μέσα σε κάθε εξάδα δημιουργήθηκαν σειρές από σταδιακές μεταβολές της *πολλαπλότητας* των διαστάσεων βάσει των οποίων έγινε η επιλογή της σειράς των έργων.

Για τα $H^{Π}$ έργα, και με βάση τις υπάρχουσες μορφές, προέκυψε η εξής σειρά:

$(A^{Π}H^{Π}) \rightarrow A^{M}H^{Π} \rightarrow H^{Π} \rightarrow A^{Y}M^{Y}H^{Π} \rightarrow A^{M}M^{Y}H^{Π} \rightarrow (A^{Π}H^{Π})$

Επομένως, η σειρά των $H^{Π}$ έργων ήταν η εξής: {255} (λόγω ομοιότητας συντακτικού με το προηγούμενο έργο), {494} (λόγω ομοιότητας του συντακτικού με τα

επόμενα έργα), {755}, {248} (δύο έργα με ίδια χαρακτηριστικά, τα οποία μπήκαν με αυτή τη σειρά ύστερα από τυχαία επιλογή), {764} (ως το μοναδικό της μορφής $A^{Y}M^{Y}H^{\Pi}$), και {063}, (λόγω της ομοιότητας του συντακτικού με το προηγούμενο έργο).

Ακολούθως, για τα A^{Π} έργα προέκυψε η εξής σειρά:

$$(A^{\Pi}H^{\Pi}) \rightarrow A^{\Pi}H^{M} \rightarrow A^{\Pi}M^{Y}H^{M} \rightarrow A^{\Pi}M^{M}H^{Y} \rightarrow (A^{\Pi}M^{M}H^{\Pi})$$

Η σειρά των A^{Π} έργων ήταν συνεπώς η εξής: {777} (λόγω ομοιότητας συντακτικού με το προηγούμενο έργο), {765} (ως το μοναδικό της μορφής $A^{\Pi}M^{Y}H^{M}$), {488}, {757} (λόγω ομοιότητας συντακτικού με το προηγούμενο έργο, και με σειρά που καθορίστηκε από τυχαία επιλογή) και τέλος τα {502} και {500}, τα οποία αν και έχουν διαφορετικό συντακτικό τοποθετήθηκαν σύμφωνα με το συντακτικό τους με τέτοιο τρόπο ώστε να απομακρύνονται από το σημασιολογικό και να πλησιάζουν όσο είναι δυνατόν προς το αναφορικό συντακτικό, το οποίο έχει το αμέσως επόμενο έργο αυτής της ακολουθίας ({770}). Ως βέλτιστη λύση θεωρήθηκε να τοποθετηθεί πρώτα το έργο με $x = 2$ και μετά το έργο με $x = -1$.

Από τη συνολική διευθέτηση των έργων προκύπτει ο πίνακας 20.10 (βλ. επόμενη σελίδα).

Σειρά στις *Ρα.δια.συνδέσεις*	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#19	753	Π		Π	-1	1	4	2
#20	255	M		Π	-1	1	4	2
#21	494	M		Π	1	1	2	1
#22	755			Π	1	1	2	2
#23	248			Π	1	1	2	4
#24	764	Y	Y	Π	1	1	2	4
#25	063	M	Y	Π	1	1	2	2
#26	269	Π		Π	3	1	2	1
#27	777	Π		M	3	1	2	1
#28	765	Π	Y	M	3	1	1	5
#29	488	Π	M	Y	3	1	2	2
#30	757	Π	M	Y	3	1	4	2
#31	502	Π	M	Y	2	1	9	4
#32	500	Π	M	Y	-1	1	4	5
#33	770	Π	M	Π	1	1	4	3
#34	489	M	Π	Π	1	1	4	2

Πίνακας 20.10 Η σειρά των 16 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1)

Δ. Από το Αναφορικό μέχρι και το Μουσικογενές Επίπεδο (1+4 έργα)

Η μετάβαση από το αναφορικό στο μουσικογενές επίπεδο (y = 1/2, 1 έργο), και το μουσικογενές επίπεδο (y = 2, 4 έργα) θα παρουσιαστεί συνολικά, καθώς η επιλογή της σειράς των έργων βασίστηκε σε μια πιο συνολική εξέταση των δύο επιπέδων. Αυτό οφείλεται στον μικρό αριθμό έργων τους, που επιτρέπουν μικρό αριθμό επιλογών και διευθετήσεων. Όπως φαίνεται εξάλλου και από τους σχετικούς πίνακες (20.11 και 20.12, στην επόμενη σελίδα), επρόκειτο μάλλον για μια διαδικασία απόρριψης ενός έργου από κάθε επίπεδο.

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
497	Π		Π	3	1/2	4	1
498	Π	Π	M	-1	1/2	4	3

Πίνακας 20.11 Στοιχεία έργων με αναφορικό και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1/2)

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
766	M	Π	Y	2	2	4	3
046	Y	Π	M	2	2	4	3
050	Π	Π	M	-1	2	4	3
057	M	Π	Y	2//-1	2	4	6
060	M	Π	Y	2	2	2	2

Πίνακας 20.12 Στοιχεία έργων με μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2)

Από τον πίνακα 20.11 επιλέχθηκε το {498}, διότι η μορφή $A^{\Pi}M^{\Pi}H^{M}$ βρίσκεται πλησιέστερα στο προγενέστερο {489}, το οποίο έχει τη μορφή $A^{M}M^{\Pi}H^{\Pi}$. Επιπλέον, αν παρατηρήσουμε τον πίνακα 20.12, δεν υπάρχουν έργα με $A^{\Pi}H^{\Pi}$ ή $M^{\Pi}H^{\Pi}$, τα οποία θα μπορούσαν να συνδεθούν γραμμικά με το {497}, το οποίο είναι της μορφής $A^{\Pi}H^{\Pi}$.

Στον πίνακα 20.12 παρατηρούμε ότι υπάρχουν οι μορφές M^{Π} και $A^{\Pi}M^{\Pi}$. Δεδομένου ότι κατευθυνόμαστε προς τα έργα με y = 2/3, στα οποία υπάρχει μόνο η επιλογή A^{Π}, θεωρήθηκε κατάλληλο το $A^{\Pi}M^{\Pi}$ να τοποθετηθεί τελευταίο. Τα έργα με M^{Π}, σύμφωνα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους τοποθετήθηκαν στην εξής σειρά:

$$(A^{\Pi}M^{\Pi}H^{M}) \rightarrow A^{M}M^{\Pi}H^{Y} \rightarrow A^{Y}M^{\Pi}H^{M} \rightarrow A^{\Pi}M^{\Pi}H^{M} \rightarrow (A^{\Pi})$$

Από τα τρία έργα της μορφής $A^{M}M^{\Pi}H^{Y}$ απορρίφθηκε το {057} λόγω του συντακτικού του και τα υπόλοιπα δύο τοποθετήθηκαν ύστερα από τυχαία επιλογή με τη σειρά {060}, {766}. Η τελική διάταξη των έργων για τα επίπεδα y = 1/2 και y = 2, φαίνεται στον πίνακα 20.13, στην επόμενη σελίδα.

Σειρά στις *Ρα.δια.συνδέσεις*	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#35	498	Π	Π	M	-1	1/2	4	3
#36	060	M	Π	Y	2	2	2	2
#37	766	M	Π	Y	2	2	4	3
#38	046	Y	Π	M	2	2	4	3
#39	050	Π	Π	M	-1	2	4	3

Πίνακας 20.13 Η σειρά των 5 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με αναφορικό/μουσικογενές και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 1/2 και y = 2)

Ε. Από το Μουσικογενές ως το Σημασιολογικό Επίπεδο και μέχρι το Τέλος της Ημέρας (1+10+2 έργα)

Η συγκρότηση του υπόλοιπου προγράμματος, δηλαδή η μετάβαση από το μουσικογενές στο σημασιολογικό επίπεδο (y = 2/3), το σημασιολογικό επίπεδο (y = 3) και η «μετάβαση» από το σημασιολογικό στο αναγωγικό επίπεδο (y = 3/0), θα παρουσιαστεί συνολικά, διότι η διάταξη των έργων βασίστηκε σε μια συνολική θεώρηση των χαρακτηριστικών των έργων και των τριών αυτών ομάδων. Στους παρακάτω πίνακες (20.14, 20.15 και 20.16) βλέπουμε αυτά τα χαρακτηριστικά συγκεντρωμένα.

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
249	Π	M	M	3	2/3	1	2
250	Π	Y	Y	-1	2/3	4	4

Πίνακας 20.14 Στοιχεία έργων με μουσικογενές και σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2/3)

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
756	Π	Π	Υ	3	3	2	3
773	Π	Υ	Υ	3	3	2	2
775	Π	Μ	Μ	3	3	2	3
491	Π	Υ	Μ	3	3	4	1
493	Π	Μ	Υ	3	3	4	5
501	Π	Μ	Υ	-1	3	4	3
252	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2
259	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2
260	Π	Υ	Υ	3	3	2	1
261	Π	Μ	Υ	-1	3	4	5
264	Π		Υ	-1	3	4	1
268	Π	Μ	Υ	3	3	1	2
040	Π		Υ	3	3	2	2
052	Π	Μ	Υ	-1	3	4	1
058	Π	Μ	Υ	3	3	2	2

Πίνακας 20.15 Στοιχεία έργων με σημασιολογικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 3)

RADIA SHOW	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
486	Π		Π	3	3/0	2	3
487	Π	Υ	Π	3	3/0	9	3
047	Π		Π	3	3/0	2	3

Πίνακας 20.16 Στοιχεία έργων με σημασιολογικό και αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 3/0)

Στον πίνακα 20.14 (σελ.422), παρατηρούμε ότι και τα δύο έργα είναι της μορφής $A^{Π}$. Από αυτά τα δύο επιλέγουμε το {249}, καθώς η μορφή του, δηλαδή $A^{Π}M^{M}H^{M}$ βρίσκεται πιο κοντά στο αμέσως προηγούμενο έργο {050}, με μορφή $A^{Π}M^{Π}H^{M}$. Οι συνδέσεις των τιμών *πολλαπλότητας* σε αυτό το δεύτερο επίπεδο, συνδυασμένες με τη μεταβατικότητα του επιπέδου σημασιοδοτικότητας εξασφαλίζουν τη συνέχεια, παρά το γεγονός ότι στο γενικό σχήμα φαίνεται να έχουμε μια απότομη μετάβαση από το $A^{Π}H^{Π}$ στο $H^{Π}$. Το ίδιο ισχύει και για το έργο μετάβασης από το αναφορικό στο μουσικογενές επίπεδο όπου είχαμε μια φαινομενικά απότομη μετάβαση από το $M^{Π}H^{Π}$ στο $A^{Π}M^{Π}$ και από το $A^{Π}M^{Π}$ στο $M^{Π}$. Εξάλλου, δεδομένου ότι σε αυτές τις μεταβάσεις αναλογεί μόνο ένα έργο δεν υπάρχουν περιθώρια για πολλά ενδιάμεσα βήματα διασύνδεσης, γι' αυτό επιστρατεύτηκαν τα κατώτερα επίπεδα του βασικού σκελετού.

Στον πίνακα 20.15 (σελ.423) παρατηρούμε ότι από τα 15 διαθέσιμα έργα όλα είναι της μορφής $A^{Π}$, εκτός από ένα, το οποίο είναι της μορφής $A^{Π}M^{Π}$ (το {756}). Εφ' όσον το έργο που προηγείται {249} είναι της μορφής $A^{Π}$, καθώς και τα διαθέσιμα έργα του επόμενου επιπέδου (y = 3/0, βλ. πίνακα 20.16) είναι όλα της μορφής $A^{Π}H^{Π}$, κρίθηκε σκόπιμο να μη χρησιμοποιηθεί το έργο {756}. Τα υπόλοιπα έργα του σημασιολογικού επιπέδου, καθώς και τα έργα της μετάβασης από το σημασιολογικό στο αναγωγικό επίπεδο, διατάχθηκαν σύμφωνα με την ειδικότερη μεταβατική σειρά, η οποία λαμβάνει υπόψη την *πολλαπλότητα* και των τριών διαστάσεων:

($A^{Π}M^{M}H^{M}$) → $A^{Π}M^{M}H^{M}$ → $A^{Π}M^{M}H^{Y}$ → $A^{Π}M^{Y}H^{Y}$ → $A^{Π}H^{Y}$ → $A^{Π}M^{Y}H^{Y}$ → $A^{Π}M^{Y}H^{M}$ → $A^{Π}M^{Y}H^{Π}$ → $A^{Π}H^{Π}$

Σύμφωνα με την παραπάνω σειρά, και τηρώντας όσο δυνατόν την αρχή της ομοιότητας του συντακτικού, τα έργα διατάχθηκαν με την ακόλουθη σειρά: Πρώτο τοποθετήθηκε το {775} (ως το μοναδικό $A^{Π}M^{M}H^{M}$). Στη συνέχεια ακολούθησαν τα τρία $A^{Π}M^{M}H^{Y}$, τα οποία είχαν ίδιο συντακτικό με το προηγούμενο έργο (δηλαδή x = 3): {268}, {058}, {493} (με σειρά που βασίστηκε σε τυχαίες διαδικασίες). Ακολούθησε ένα έργο $A^{Π}M^{Y}H^{Y}$ με ίδιο συντακτικό (x = 3), οπότε εδώ χρειάστηκε να γίνει η τυχαία επιλογή του {773} ανάμεσα στα {773} και {260}. Στη συνέχεια τοποθετήθηκε ένα έργο της ίδιας μορφής, αλλά διαφορετικού συντακτικού (x = -1), το οποίο και πάλι με τυχαίες διαδικασίες προέκυψε να είναι το {259} έναντι του {252}. Από τη μορφή $A^{Π}H^{Y}$ επιλέχθηκε επομένως το {264} λόγω της ομοιότητας του συντακτικού του (x = -1) με το

αμέσως προηγούμενο έργο. Στο επόμενο βήμα, δηλαδή στα έργα μορφής $A^{Π}M^{Y}H^{Y}$ και πάλι, ακολούθησε το έργο {252}, ως το μόνο με συντακτικό x = -1, και τελευταίο τοποθετήθηκε το έργο {260}. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε μια νησίδα τριών έργων ({259}, {264}, {252}), τα οποία έχουν κοινό συντακτικό (x = -1), αν και ουσιαστικά δεν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο για την απουσία συντακτικού. Παρά το γεγονός ότι η απουσία συντακτικού δεν ενισχύει τη *γραμμική κίνηση*, η συνεχής απουσία συντακτικού μπορεί να γίνει παράγοντας σύνδεσης στο επίπεδο του συνολικού ύφους και της νοηματοδότησης. Η ολοκλήρωση της σειράς των έργων με y = 3 γίνεται με το μοναδικό έργο με $A^{Π}M^{Y}H^{M}$, δηλαδή το {491}. Συνεχίζοντας από εκεί, δηλαδή προκειμένου για τα δύο τελευταία έργα με y = 3/0 (βλ. πίνακα 20.16, σελ.423), ως πρώτο ορίστηκε το {487}, ως το μοναδικό της μορφής $A^{Π}M^{Y}H^{Π}$, και τελευταίο (της μορφής $A^{Π}H^{Π}$) το {047} μετά από τυχαία επιλογή ανάμεσα στα όμοια {486} και {047}.

Η διάταξη φαίνεται συγκεντρωτικά στον πίνακα 20.17.

Σειρά στις *Ρα.δια.συνδέσεις*	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#40	249	Π	M	M	3	2/3	1	2
#41	775	Π	M	M	3	3	2	3
#42	268	Π	M	Y	3	3	1	2
#43	058	Π	M	Y	3	3	2	2
#44	493	Π	M	Y	3	3	4	5
#45	773	Π	Y	Y	3	3	2	2
#46	259	Π	Y	Y	-1	3	4	2
#47	264	Π		Y	-1	3	4	1
#48	252	Π	Y	Y	-1	3	4	2
#49	260	Π	Y	Y	3	3	2	1
#50	491	Π	Y	M	3	3	4	1
#51	487	Π	Y	Π	3	3/0	9	3
#52	047	Π		Π	3	3/0	2	3

Πίνακας 20.17 Η σειρά των 13 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων* με μουσικογενές/σημασιολογικό, σημασιολογικό και σημασιολογικό/αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (y = 2/3, y = 3 και y = 3/0)

ΣΤ. Ανακεφαλαιωτικές Παρατηρήσεις

Συγκεντρώνοντας όλες τις επί μέρους διευθετήσεις, μπορούμε να δούμε την τελική επιλογή και διάταξη των 52 έργων στον πίνακα 20.18 (βλ. επόμενη σελίδα). Σε αυτόν τον πίνακα είναι εμφανή τα τρία επίπεδα σύνδεσης, όπως είχαν οριστεί στην ενότητα 20.4.1. Με άλλα λόγια, είναι εμφανείς οι ομοιότητες των παρακείμενων έργων και η σταδιακή μεταβολή όσον αφορά (α) την παράμετρο του επιπέδου σημασιοδοτικότητας (y), (β) την *πολλαπλότητα* των διαστάσεων και (γ) ορισμένες φορές την παράμετρο του συντακτικού (x).

Η τελική αυτή διάταξη έχει συνολική διάρκεια 1431΄11΄΄, συνεπώς υπολείπονται από το 24-ωρο (1440 λεπτά) 8΄49΄΄. Όπως είχαμε επισημάνει και κατά τις αρχικές εκτιμήσεις μας σχετικά με τη διάρκεια των έργων, η ακριβής διάρκεια των 24 ωρών δεν είναι ένα από τα ζητούμενα των *Ρα.δια.συνδέσεων*. Αντιθέτως, το γεγονός ότι υπολείπεται κατά 9 περίπου λεπτά του 24ώρου, ανοίγει ενδιαφέρουσες προοπτικές στην περίπτωση της διαρκούς επανάληψης των *Ρα.δια.συνδέσεων*. Τα 9 αυτά λεπτά εξασφαλίζουν ότι το κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας, ως λειτουργικό κομμάτι της αφηγηματικής οργάνωσης, δεν θα ακούγεται πάντα την ίδια ώρα κάθε ημέρα, αλλά θα υποστεί μια μακροπρόθεσμη χρονική μετατόπιση.

Ρα.δια.συνδέσεις	**RADIA SHOW**	**A**	**M**	**H**	**x**	**y**	**z**	***ω***
#1	482	Π	Υ	Υ	-1	0	2	5
#2	754	Π	Μ	Υ	0	0	2	3
#3	048	Π	Υ	Π	0	0	9	3
#4	763	Μ	Μ	Π	0	0	12	4
#5	062		Μ	Π	0	0	2	2
#6	759		Υ	Π	0	0	2	2
#7	774		Υ	Π	0	0	2	2
#8	044	Μ	Υ	Π	0	0	2	2
#9	053	Υ	Υ	Π	0	0	2	2
#10	490	Υ	Υ	Π	0.5	0	2	2
#11	051	Υ		Π	0	0	2	2
#12	271	Υ		Π	0	0	2	1
#13	484			Π	0	0	2	2
#14	256			Π	0	0	2	2
#15	761			Π	0	0/1	2	4
#16	262	Μ		Π	-1	0/1	4	2
#17	061	Π		Π	-1	0/1	4	2
#18	041	Π		Π	0/1	0/1	2	2
#19	753	Π		Π	-1	1	4	2
#20	255	Μ		Π	-1	1	4	2
#21	494	Μ		Π	1	1	2	1
#22	755			Π	1	1	2	2
#23	248			Π	1	1	2	4
#24	764	Υ	Υ	Π	1	1	2	4
#25	063	Μ	Υ	Π	1	1	2	2
#26	269	Π		Π	3	1	2	1
#27	777	Π		Μ	3	1	2	1
#28	765	Π	Υ	Μ	3	1	1	5
#29	488	Π	Μ	Υ	3	1	2	2
#30	757	Π	Μ	Υ	3	1	4	2
#31	502	Π	Μ	Υ	2	1	9	4
#32	500	Π	Μ	Υ	-1	1	4	5
#33	770	Π	Μ	Π	1	1	4	3
#34	489	Μ	Π	Π	1	1	4	2
#35	498	Π	Π	Μ	-1	1/2	4	3
#36	060	Μ	Π	Υ	2	2	2	2
#37	766	Μ	Π	Υ	2	2	4	3
#38	046	Υ	Π	Μ	2	2	4	3
#39	050	Π	Π	Μ	-1	2	4	3
#40	249	Π	Μ	Μ	3	2/3	1	2
#41	775	Π	Μ	Μ	3	3	2	3
#42	268	Π	Μ	Υ	3	3	1	2
#43	058	Π	Μ	Υ	3	3	2	2
#44	493	Π	Μ	Υ	3	3	4	5
#45	773	Π	Υ	Υ	3	3	2	2
#46	259	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2
#47	264	Π		Υ	-1	3	4	1
#48	252	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2
#49	260	Π	Υ	Υ	3	3	2	1
#50	491	Π	Υ	Μ	3	3	4	1
#51	487	Π	Υ	Π	3	3/0	9	3
#52	047	Π		Π	3	3/0	2	3

Πίνακας 20.18 Η τελική διάταξη των 52 έργων των *Ρα.δια.συνδέσεων*

Τέλος, από την αφηγηματική οργάνωση δεν έχει καθοριστεί ο ειδικότερος χρόνος εκκίνησης της δεδομένης ροής προγράμματος, δηλαδή ο έμμεσος καθορισμός και του χρόνου μέσα στην ημέρα κατά τον οποίο κυριαρχεί το κάθε επίπεδο σημασιοδοτικότητας. Αν και από τις βασικές αρχές της αφηγηματικής οργάνωσης το δεδομένο αυτό παραμένει ανοικτό και ελεύθερο, εδώ προτείνεται η εκκίνηση κατά τις πρωινές ώρες (δηλαδή μεταξύ 4 π.μ. και 6 π.μ.), έτσι ώστε το αναγωγικό και το αναφορικό επίπεδο να κυριαρχήσουν κατά τη διάρκεια της ημέρας σε αντίθεση με τα συμβατικά ραδιοφωνικά πρότυπα που κυριαρχούνται από το σημασιολογικό και μουσικογενές επίπεδο σημασιοδοτικότητας και αφήνουν την όποια εναλλακτική μορφή (αν υπάρχει) για αργά το βράδυ. Με την αντιστροφή αυτή, το μουσικογενές επίπεδο έρχεται προς το απόγευμα και το σημασιολογικό το βράδυ και τις πρώτες πρωινές ώρες. Ωστόσο, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι αυτές οι προτάσεις γίνονται σε θεωρητικό επίπεδο, δεδομένου ότι όλο το περιεχόμενο της ροής προγράμματος αποτελείται από έργα ραδιοφωνικής τέχνης, επομένως η κυριαρχία των διαφορετικών επιπέδων σημασιοδοτικότητας δε σημαίνει και κυριαρχία διαφορετικών *τύπων* ραδιοφώνου.

Οι παραπάνω σκέψεις μάς οδηγούν στα θέματα ακρόασης, τα οποία σε συνδυασμό με άλλα ειδικότερα ζητήματα εφαρμογής του συστήματος στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων*, θα συζητηθούν αναλυτικά παρακάτω, στο κεφάλαιο των συμπερασμάτων του Τμήματος 3Β (κεφάλαιο 21).

Κεφάλαιο 21
Συμπεράσματα από την Εφαρμογή

21.1 Εισαγωγικά

Από την εφαρμογή του *συστήματος* με τον τρόπο που περιγράψαμε παραπάνω, προκύπτουν κάποια ειδικά συμπεράσματα, τα οποία χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Η μία έχει να κάνει με τα ειδικότερα τεχνικού τύπου ζητήματα που αφορούν το *σύστημα* και την εφαρμογή του, και η δεύτερη κατηγορία έχει να κάνει με ζητήματα ακρόασης, δηλαδή πρόσληψης της πειραματικής ροής προγράμματος (και κατανόησης της ουσίας της, που είναι η αφηγηματική της οργάνωση).

21.2 Ζητήματα *Συστήματος*

Οι *Ρα.δια.συνδέσεις*, ως ροή προγράμματος, βασίστηκαν στο *σύστημα* για την αφηγηματική τους οργάνωση, επομένως μπορούν και οι ίδιες να περιγραφούν μέσω του *συστήματος* αυτού. Για παράδειγμα, η βασική αρχή της *γραμμικής* σύνδεσης, η οποία επιτεύχθηκε μέσω της ομοιότητας στις παραμέτρους των διαδοχικών έργων, μπορεί να μεταφραστεί ως τιμή z = 2 στην παράμετρο της *γραμμικότητας* των *Ρα.δια.συνδέσεων*, σε μια θεωρητική νοηματοδότηση του ιεραρχικού επιπέδου E_P. Με παρόμοιο τρόπο θα μπορούσαν να οριστούν και οι άλλες παράμετροι του *συστήματος*, προκειμένου να περιγράψουν τις *Ρα.δια.συνδέσεις*, ωστόσο λόγω του διαφορετικού ιεραρχικού επιπέδου, αποκτούν διαφορετικό περιεχόμενο. Όσον αφορά το συντακτικό, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι *Ρα.δια.συνδέσεις* έχουν συνολικά x = -1, σε αντίθεση με το x = 1 ή x = 2 ενός συμβατικού προγράμματος. Για την παράμετρο του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, θα μπορούσαμε θεωρητικά να αποδώσουμε στις *Ρα.δια.συνδέσεις* την τιμή y = 0, δηλαδή το γενικό χαρακτηριστικό ενός μακρο-αναγωγικού επιπέδου, με την έννοια ότι τα έργα, ως δομικά στοιχεία του E_E έτυχαν διαχείρισης σαν «ηχητικά αντικείμενα», για τα χαρακτηριστικά τους και μόνο, και όχι για το ειδικότερο περιεχόμενό τους, κατασκευάζοντας μια «διαδρομή εξέλιξης» της σημασιοδοτικότητας (0 → 1 → 2 → 3).

Επομένως, με βάση αυτή την ελεύθερη ερμηνεία της έννοιας των παραμέτρων του *συστήματος* στο ιεραρχικό επίπεδο E_P, μπορεί να επιχειρηθεί η απεικόνιση της αφηγηματικής οργάνωσης των *Ρα.δια.συνδέσεων*, με μία μορφή η οποία θα δείχνει επίσης τη μεταβολή της *πολλαπλότητας* για κάθε διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* (με κάποια απλοποίηση). Η απεικόνιση αυτή, με βάση τα παραπάνω δεδομένα, και με βάση το γεγονός ότι τα έργα, ως δομικά στοιχεία, τοποθετούνται σε μία μόνο συνεχόμενη *ηχητική ροή*, συνεπώς πρόκειται για μορφή συνεχούς υφής ($\omega = 1$), είναι η εξής:

$$(A^{8\to0\to4\to0\to9\to9\to0\to3\to8\to7\to9} \times M^{2\to4\to0\to1\to0\to3\to7\to0\to1} \times H^{3\to9\to7\to7\to4\to3})_P(-1,0,2,1)$$

Η παραπάνω παράσταση απεικονίζει την πορεία της *πολλαπλότητας* για κάθε διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας*, όπως αυτή φαίνεται στον πίνακα 20.18 (βλ. σελ.427), με έναν τρόπο που έχει διαχωρίσει τη διαδρομή αυτών των μεταβολών όσο περισσότερο γίνεται ανά ομάδες επιπέδου σημασιοδοτικότητας, όπως φαίνονται στον ίδιο πίνακα. Η απουσία μιας διάστασης για ορισμένο χρονικό διάστημα απεικονίζεται παραπάνω στο πεδίο της *πολλαπλότητας* με τον αριθμό 0. Με το γράμμα P, τέλος, υπενθυμίζουμε ότι αναφερόμαστε σε μια ταυτοποίηση του ιεραρχικού επιπέδου της ροής προγράμματος (E_P), όπως όταν απεικονίζαμε ταυτοποιήσεις του ιεραρχικού επιπέδου του έργου (E_E) χρησιμοποιούσαμε το γράμμα Ε.

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, η ανάλυση μιας πλήρους θεωρίας για την εφαρμογή του *συστήματος* στο επίπεδο ροής προγράμματος δεν ήταν μέσα στους στόχους της διδακτορικής διατριβής, γι' αυτό εδώ περιοριστήκαμε στην ελεύθερη ερμηνεία των παραμέτρων, μέσω της συγκεκριμένης επιλογής εφαρμογής του *συστήματος* στο εν λόγω επίπεδο. Ωστόσο, η ερμηνεία αυτή μπορεί να αποτελέσει την αφετηρία για μια συνολικότερη μελλοντική εξέταση του ζητήματος.

Τέλος, πρέπει να επισημάνουμε ότι οι *Ρα.δια.συνδέσεις* είναι ένα πρότυπο πρόγραμμα, το οποίο μπορεί ως αφηρημένη ιδέα να εφαρμοστεί και σε άλλο σύνολο ραδιοφωνικών έργων, καθώς επίσης και για οσοδήποτε χρονικό διάστημα μιας ροής προγράμματος, πέρα από το 24-ωρο. Επομένως, το *σύστημα* προσφέρει μια σειρά από προοπτικές, στις οποίες θα αναφερθούμε στο κεφάλαιο 22.

21.3 Ζητήματα Ακρόασης

Το βασικό ζήτημα σε σχέση με την ακρόαση έχει να κάνει με το κατά πόσο η αφηγηματική οργάνωση των *Ρα.δια.συνδέσεων* είναι σχεδιασμένη με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει νόημα για όσο περισσότερους ακροατές είναι δυνατόν, δηλαδή με άλλα λόγια κατά πόσο οι θεωρητικοί σχεδιασμοί γίνονται τελικά αντιληπτοί κατά την ακρόαση. Όπως αναφέραμε και στο υποκεφάλαιο 19.3 (βλ. σελ.397), για να ορίσουμε τον ακροατή του έργου, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη κάποιους παράγοντες, οι οποίοι κατηγοριοποιούν τον υποτιθέμενο ακροατή σε επί μέρους τύπους. Οι παράγοντες αυτοί είναι η διάρκεια ακρόασης της ροής προγράμματος και η συχνότητα ακρόασης μέσα στη διάρκεια μιας ημέρας. Βάσει αυτών των παραγόντων, και δεδομένου ότι η ροή προγράμματος αποτελείται από επί μέρους έργα, προκύπτουν οι εξής τύποι ακροατών:

(α) Ακρόαση για σύντομο χρονικό διάστημα (ως 10 περίπου λεπτά)

(β) Αδιάλειπτη ακρόαση κατά τη διάρκεια ενός έργου τουλάχιστον

(γ) Ακρόαση με διαλείμματα κατά τη διάρκεια ενός έργου τουλάχιστον

(δ) Αδιάλειπτη ακρόαση για πάνω από 4 έργα

(ε) Ακρόαση με διαλείμματα για πάνω από 4 έργα

(στ) Ακρόαση με διαλείμματα πολλές φορές μέσα στη μέρα (σύντομη)

(ζ) Ακρόαση πολλές φορές μέσα στη μέρα (κανονική, ενός έργου τη φορά)

(η) Ακρόαση πολλές φορές μέσα στη μέρα (διαρκής, μεγάλης ζώνης)

Παρακάτω εξετάζουμε κατά πόσο οι παραπάνω τύποι ακροατών είναι σε θέση να αντιληφθούν τα δύο βασικά χαρακτηριστικά της αφηγηματικής οργάνωσης των *Ρα.δια.συνδέσεων*, δηλαδή (α) τις αιτιακές σχέσεις και συνδέσεις μεταξύ των έργων, το οποίο θα ονομάσουμε μικροδομικές σχέσεις, και (β) τη σταδιακή μεταβολή της τιμής των παραμέτρων, όπως για παράδειγμα από το αναγωγικό στο αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, και το οποίο θα ονομάσουμε μακροδομικές σχέσεις. Οι μακροδομικές σχέσεις, όπως φαίνεται και στον πίνακα 20.18 (βλ. σελ.427), αναπτύσσονται στη διάρκεια 4 περίπου ωρών μέχρι και ολόκληρου του έργου.

Με βάση τα παραπάνω, ο τύπος ακροατή (α) αδυνατεί να συλλάβει τον αφηγηματικό σχεδιασμό των *Ρα.δια.συνδέσεων*, καθώς η ακρόασή του είναι εξαιρετικά μικρής διάρκειας. Οι ακροατές (β) και (γ) παρ' ότι μπορεί να κάνουν ακρόαση των δύο

μισών από δύο διαδοχικά έργα, μπορούν να αντιληφθούν σε ένα βαθμό τους σχεδιασμούς, περιορίζονται όμως στις μικροδομικές σχέσεις. Οι ακροατές (δ) και (ε) είναι σε θέση να αντιληφθούν τόσο τις μικροδομικές όσο και τις μακροδομικές σχέσεις. Οι ακροατές (στ) και (ζ) ενδεχομένως να αντιληφθούν τις μακροδομικές σχέσεις, αλλά όχι τις μικροδομικές. Ο ακροατής (η), αν και σπάνιο είδος, μπορεί να αντιληφθεί τις *Ρα.δια.συνδέσεις* και όλη τους την αφηγηματική οργάνωση, δηλαδή εκτός από τις μικροδομικές και μακροδομικές σχέσεις, και το συνολικό σχέδιο μεταβολής της τιμής των επιπέδων σημασιοδοτικότητας σύμφωνα με το σχήμα 0 → 1 → 2 → 3. Στον παρακάτω πίνακα αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικά των τύπων ακροατών αναφορικά με την αντίληψη των μικροδομικών και μακροδομικών σχέσεων των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

<table>
<tr><th>Καμία Σχέση</th><th colspan="2">Μικροδομικές Σχέσεις</th><th colspan="2">Μακροδομικές Σχέσεις</th><th>Συνολική Αφηγηματική Οργάνωση</th></tr>
<tr><td>(α)</td><td>(β), (γ)</td><td colspan="2">(δ), (ε)</td><td>(στ), (ζ)</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="5">(η)</td></tr>
</table>

Πίνακας 21.1 Τύποι ακροατών και αντίληψη σχέσεων *Ρα.δια.συνδέσεων*

Εντούτοις, η παραπάνω εξέταση του ζητήματος της ακρόασης παραμένει σε καθαρά θεωρητικό και υποκειμενικό επίπεδο. Το αν ακόμη και ο ακροατής του τύπου (η) θα αντιληφθεί την αφηγηματική οργάνωση των *Ρα.δια.συνδέσεων*, ή τις *Ρα.δια.συνδέσεις* ως μία ροή προγράμματος με *γραμμική κίνηση*, εξαρτάται από πολλούς άλλους παράγοντες, όπως την *ικανότητα κατανόησης* που διαθέτει (βλ. 11.3, σελ.263), καθώς και τον τρόπο ακρόασης (αναλυτική ή αποσπασματική, βλ. Truax 1984: 147-153), ή μάλλον το ποσοστό αναλυτικής και αποσπασματικής ακρόασης κατά τη διάρκεια της ακρόασης της ροής προγράμματος. Οι παράγοντες αυτοί δεν διερευνήθηκαν στα πλαίσια της εφαρμογής, η οποία εξάλλου δεν καλείται να παράξει αντικειμενικά επιστημονικά δεδομένα, αλλά αποτελεί μια πρότυπη καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία αξιοποιεί το *σύστημα* ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης. Παρ' όλα αυτά, οι πολλαπλές συνδέσεις των *Ρα.δια.συνδέσεων*, θεωρητικά εξασφαλίζουν την αίσθηση της *γραμμικής κίνησης* στις περισσότερες συνθήκες ακρόασης, ακόμη και στην αποσπασματική, δηλαδή σχετικά υποσυνείδητα. Εξάλλου, η *γραμμική κίνηση* για την οποία συζητάμε δεν

βασίζεται στο περιεχόμενο, το οποίο στη ραδιοφωνική τέχνη ούτως ή άλλως είναι εξαιρετικά πολυποίκιλο για να κατηγοριοποιηθεί, αλλά στο επίπεδο σημασιοδοτικότητας, δηλαδή στο βαθύτερο στρώμα που έχει να κάνει με τον τρόπο ακρόασης καθεαυτό. Επίσης, το επίπεδο σημασιοδοτικότητας ενός έργου ως δομικού στοιχείου, εμπεριέχει τις κυρίαρχες νοηματοδοτήσεις και τις κυρίαρχες αιτιακές σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων των κατώτερων ιεραρχικών επιπέδων, συνεπώς αντικατοπτρίζει τον τρόπο ακρόασης εν τη εξελίξει του έργου και όχι μετά το τέλος του. Επομένως, η ενεργοποίηση του ίδιου τρόπου ακρόασης σε διαδοχικά έργα είναι αυτή που εξασφαλίζει τη *γραμμική κίνηση* μεταξύ των έργων. Αυτή η ενεργοποίηση μπορεί να γίνει κυρίως από τον αναλυτικό ραδιοφωνικό ακροατή, αλλά ενδέχεται να γίνει και από τον αποσπασματικό ακροατή, όπως όταν αντιλαμβανόμαστε για παράδειγμα την αλλαγή από το σημασιολογικό στο μουσικογενές, στα πλαίσια μιας αποσπασματικής ραδιοφωνικής συμβατικής ακρόασης. Επιπλέον, η σχεδόν παράλληλη πορεία μεταβολής του επιπέδου σημασιοδοτικότητας και της κυρίαρχης διάστασης, δηλαδή ο συσχετισμός των δύο επιπέδων συνοχής της αφηγηματικής οργάνωσης ενισχύει αυτή τη δυνατότητα από τον ακροατή να νοηματοδοτήσει τα έργα-δομικά στοιχεία με συγκεκριμένους τρόπους ακρόασης, αλλά και το αντίστροφο. Με άλλα λόγια, η κυριαρχία συγκεκριμένων διαστάσεων ταυτόχρονα με την κυριαρχία συγκεκριμένων επιπέδων σημασιοδοτικότητας σημαίνει ότι το επίπεδο σημασιοδοτικότητας μπορεί να ενισχύσει τη νοηματοδότηση της διάστασης και η διάσταση να ενισχύσει τη νοηματοδότηση του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, με βάση πάντα τις κυρίαρχες *αφηγηματικές δυνατότητες* των διαστάσεων από το συμβατικό πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης, δηλαδή το δεσμό της *ανθρώπινης φωνής* με το σημασιολογικό επίπεδο, της *μουσικής* με το μουσικογενές και της *ειδικής ηχητικής επένδυσης* με το αναγωγικό και αναφορικό επίπεδο. Στον πίνακα 20.18 (βλ. σελ.427) είναι εμφανής η κυριαρχία των $Η^{Π}$ έργων στο αναγωγικό επίπεδο, των $Μ^{Π}$ έργων στο μουσικογενές και των $Α^{Π}$ έργων στο σημασιολογικό. Μόνο το αναφορικό διχάζεται μεταξύ των $Η^{Π}$ και $Α^{Π}$ έργων και αυτό όπως είδαμε νωρίτερα ήταν μια επιλογή που βασίστηκε στο υπάρχον υλικό.

Ένα ακόμη ζήτημα είναι κατά πόσο η μεταβολή του επιπέδου σημασιοδοτικότητας, δηλαδή και του τρόπου ακρόασης, μπορεί να γίνει αντιληπτή από τον ακροατή ως μέρος ενός συνολικότερου σχεδίου, ή ως μια μακροδομική σχέση. Με

άλλα λόγια κατά πόσο η μεταβολή του y από 0 σε 1 και ύστερα σε 2 μπορεί να θεωρηθεί ως *γραμμική κίνηση*. Το ερώτημα που τίθεται ουσιαστικά είναι αν ο ακροατής μπορεί να αντιληφθεί τη σταδιακή μετάβαση από *επαγωγικές* σε *παραγωγικές* διαδικασίες ακρόασης, όταν αυτή γίνεται σε τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα.

Η Born έχει μιλήσει για ένα είδος μακρο-χρονικότητας μεταξύ μουσικών έργων που συγκροτούν ένα «συλλογικό σώμα», θεωρώντας ότι κάθε μουσικό έργο ως

> μουσικό αντικείμενο ή γεγονός καθεαυτό κινητοποιεί μια χρονικότητα μέσω των αναμνήσεων και των προσδοκιών του – μέσω συνδέσεων με πρότερα και αναμενόμενα αντικείμενα ή γεγονότα – κατ' αυτόν τον τρόπο δρώντας μέσα στο χρόνο και εγκαίρως. Πρόκειται για μια χρονικότητα που παράγεται τόσο από μεμονωμένα αντικείμενα και γεγονότα, όσο και από τις κινήσεις που τα συσχετίζουν […]. (Born 2015: 373)

Αν και η Born αναφέρεται στη συγκρότηση μουσικών ειδών (genres), το μοντέλο της, θα μπορούσε να αξιοποιηθεί για να απαντήσει στα ερωτήματά μας, κατ' αναλογία με τα ραδιοφωνικά έργα, αλλά ειδικά όσον αφορά τους τύπους ακροατή (στ), (ζ) και (η). Επομένως, μια μακροπρόθεσμη ακρόαση, η οποία περιλαμβάνει αναπόφευκτα την ακρόαση έργων (ή αποσπασμάτων έργων) με διαφορετικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια διαδικασία ανάλογη με αυτή που περιγράφει η Born, κατά συνέπεια, θα μπορούσαν μέσω αυτών των μακροχρονικών «μνημών» και «προσδοκιών» μεταξύ των έργων, να γίνουν αντιληπτές οι σταδιακές μεταβολές του επιπέδου σημασιοδοτικότητας.

Ασφαλώς, παραμένει δύσκολη η αντίληψη της συνολικής αφηγηματικής οργάνωσης των *Ρα.δια.συνδέσεων*. Ο στόχος της δημιουργίας της ροής προγράμματος δεν ήταν ωστόσο αυτός, όπως δηλαδή σε ένα μουσικό έργο, ή μια ηλεκτροακουστική σύνθεση, αλλά ο καλλιτεχνικός τρόπος δόμησης του ραδιοφωνικού προγράμματος, με δεδομένο ότι η ακρόασή του, λόγω της διάρκειάς του, πλησιάζει στα πρότυπα της «εγκατάστασης». Επομένως, και ανάλογα με τη διάρκεια ακρόασης, στοχεύει στην κατανόηση των μικροδομικών και μακροδομικών σχέσεων.

Όλα τα παραπάνω ζητήματα, ανοίγουν μια σειρά από προοπτικές για παραπέρα εξέταση του θέματος της ακρόασης σε σχέση με το επίπεδο ροής προγράμματος και με τις *Ρα.δια.συνδέσεις* ή άλλες μελλοντικές εφαρμογές ειδικότερα. Αυτά τα ζητήματα,

καθώς και όλα τα γενικά συμπεράσματα της διδακτορικής διατριβής θα συζητηθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κεφάλαιο 22

Γενικά Συμπεράσματα

22.1 Ανακεφαλαίωση των Αποτελεσμάτων

22.1.1 Εισαγωγικά

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα εκτεθούν τα γενικά συμπεράσματα της διδακτορικής διατριβής, δηλαδή θα συσχετισθεί το θεωρητικό μέρος με τις εφαρμογές. Στο υποκεφάλαιο 22.1 θα γίνει η βασική παρουσίαση, ενώ στα επόμενα υποκεφάλαια θα παρουσιαστούν τα προβλήματα και οι προτεινόμενες λύσεις (22.2) και οι προοπτικές για περαιτέρω έρευνα και εφαρμογές (22.3).

Στα πλαίσια των στόχων που εκτέθηκαν στην Εισαγωγή (Κεφάλαιο 1), οφείλουμε να επισημάνουμε ότι υπήρχαν συγκεκριμένα όρια και περιορισμοί σε αυτήν την έρευνα. Ωστόσο, θα προσπαθήσουμε σε αυτό το κεφάλαιο να ανοίξουμε κάποια θέματα, τα οποία μπορούν να επεκτείνουν την παρούσα έρευνα στο μέλλον.

22.1.2 Ανάλυση της Αφηγηματικής Οργάνωσης: Η Ανίχνευση των Νοηματοδοτήσεων

Όπως αναφέραμε από την αρχή αυτής της εργασίας, η ραδιοφωνική τέχνη δεν θεωρείται γενικά αφηγηματική, με την έννοια ότι δεν χρησιμοποιεί τους συμβατικούς αφηγηματικούς ραδιοφωνικούς κώδικες ή, με άλλα λόγια, έρχεται σε αντίθεση με το συμβατικό πρότυπο ραδιοφωνικής ακρόασης ή δεν συγκρίνεται καν με αυτό (Bernaerts 2016). Ωστόσο, μέσω του συστήματος ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου[79], το οποίο παρουσιάσαμε εδώ, επιχειρήσαμε να βρούμε έναν τρόπο με τον οποίο να μπορούμε να φωτίσουμε τις πλευρές εκείνες που αφορούν το πώς νοηματοδοτείται ένα ραδιοφωνικό έργο από τους ακροατές.

Το *σύστημα* αυτό βασίστηκε σε μια σειρά ανεξάρτητων μεταξύ τους παραμέτρων, εξασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυνατότητα για μια πληθώρα από συνδυασμούς.

[79] Η αναφορά στο σύστημα θα γίνεται και στο παρόν κεφάλαιο ως *σύστημα*, όπως και στο 3ο Μέρος.

Επομένως, το *σύστημα* είναι σε θέση να περιγράψει τη μεγάλη ποικιλομορφία νοημάτων, τα οποία συναντάμε στη ραδιοφωνική τέχνη. Κάποιες βασικές παράμετροι, ωστόσο, αντλήθηκαν από τη ραδιοφωνική εμπειρία, συνδέοντας άμεσα την ανάλυση του έργου με το ραδιοφωνικό πρότυπο ακρόασης, δηλαδή με το μέσο στο οποίο επιτελείται το ραδιοφωνικό έργο. Πρόκειται ιδιαίτερα για τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, οι οποίες, όπως και στο συμβατικό ραδιόφωνο είναι τρεις: η *ανθρώπινη φωνή*, η *μουσική* και η *ειδική ηχητική επένδυση*. Άλλες πάλι παράμετροι, συνδέουν το *σύστημα* ανάλυσης με την παράδοση της ηλεκτροακουστικής μουσικής. Πρόκειται για το επίπεδο σημασιοδοτικότητας, στο οποίο αξιοποιήθηκε ο διαχωρισμός μεταξύ αναγωγικού και αναφορικού, ενώ προστέθηκαν και δύο ακόμα «ραδιογενή» επίπεδα, το μουσικογενές και το σημασιολογικό.

Για την οργάνωση της παραμέτρου του ιεραρχικού επιπέδου αξιοποιήθηκαν γνώσεις και μοντέλα από την Gestalt ψυχολογία, και ιδιαίτερα αυτά που αφορούν την ακουστική μνήμη (Snyder 2000). Η μη αυστηρά μουσικοκεντρική προσέγγιση του Snyder, βοήθησε ώστε να δημιουργηθούν κατηγορίες και επίπεδα, τα οποία να μπορούν να εφαρμοστούν σε όλες τις διαστάσεις *αφηγηματικής δυνατότητας*, παρ'ό,τι εξωτερικά και καθαρά για πρακτικούς λόγους διατηρήθηκαν κάποιες μουσικές ορολογίες (π.χ. φράση, περίοδος, τμήμα).

Όσον αφορά στην παράμετρο του συντακτικού, χρειάστηκε να γίνει μία διαθεματική προσέγγιση, καθώς οι διαφορετικοί τύποι συντακτικού είχαν ξεχωριστές απαιτήσεις (σημασιολογικό και μουσικό συντακτικό, βλ. Lerdahl 2013). Επιπλέον, χρειάστηκε να καθοριστούν νέοι τύποι συντακτικού ειδικά για το σύστημα, όπως το αναφορικό και το αναγωγικό συντακτικό, οι οποίοι αντλήθηκαν από μοντέλα της θεωρίας της ηλεκτροακουστικής μουσικής (Kendall 2010, Smalley 1997).

Τέλος, οργανώθηκαν μία σειρά από παράμετροι για να περιγράψουν τις σχέσεις μεταξύ των δομικών στοιχείων του ραδιοφωνικού έργου (*γραμμικότητα*, *πολλαπλότητα*, υφή). Οι παράμετροι αυτές, συγκροτήθηκαν λαμβάνοντας υπόψη και τον παράγοντα των συμπαραδηλώσεων, διαμορφώνοντας ένα πολύπλοκο πλέγμα σχέσεων μεταξύ των ίδιων των παραμέτρων, αλλά και των επί μέρους δομικών στοιχείων ενός έργου. Η πολυπλοκότητα αυτή απλοποιήθηκε με ποσοτικό τρόπο σε μία «μαθηματική» μορφή,

προκειμένου να είναι πληροφοριακά χρήσιμη και διαχειρίσιμη για τις παραπέρα εφαρμογές.

22.1.3 Από το *Σύστημα* στην Εφαρμογή

Το *σύστημα*, το οποίο με θεωρητικό τρόπο παρουσιάστηκε και δομήθηκε αναλυτικά στην παρούσα διατριβή, εφαρμόστηκε στη συνέχεια σε ένα μικρό δείγμα έργων (5 έργα) και παρουσιάστηκε. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της δεύτερης φάσης της εφαρμογής (σύνθεση των *Ρα.δια.συνδέσεων*) αναλύθηκαν ακόμη 92 έργα, των οποίων τα αποτελέσματα της ανάλυσης παρουσιάζονται συνοπτικά στο Παράρτημα Ι. Παρόλα αυτά, εδώ μπορούμε να αναφέρουμε κάποια συμπεράσματα από τη διαδικασία ανάλυσης αυτών των 92 έργων, συμπληρώνοντας κατά κάποιον τρόπο τα συμπεράσματα του Τμήματος 3Α.

Κατ' αρχήν, όπως φάνηκε και από τον πίνακα 20.3 (βλ. σελ.408), στο δείγμα έργων που επιλέχθηκε υπερισχύει το αναφορικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας (23 έργα), ενώ στη δεύτερη θέση έρχεται το αναγωγικό (20 έργα) και στην τρίτη το σημασιολογικό (15 έργα). Αν στην καταμέτρηση που φαίνεται στον πίνακα 20.3 προσθέσουμε και τις ενδιάμεσες τιμές, οι οποίες στην ουσία αποτελούν εναλλακτικές ερμηνείες ή την εναλλαγή μεταξύ δύο επιπέδων σημασιοδοτικότητας, καθώς και όσες μορφές απορρίφθηκαν – με τρόπο που να εξασφαλίζει ένα είδος «ισοτιμίας» μεταξύ των επιπέδων που συγκρούονται ή διαδέχονται το ένα το άλλο – τότε τα αποτελέσματα παραμένουν στην ουσία τους τα ίδια. Το αναφορικό επίπεδο υπερτερεί ελάχιστα του αναγωγικού (31,5 έργα έναντι 29 έργων) και ακολουθεί το σημασιολογικό (21 έργα), αφήνοντας με διαφορά στην τελευταία θέση το μουσικογενές επίπεδο (8,5 έργα).

Ωστόσο, η κυριαρχία συγκεκριμένων επιπέδων σημασιοδοτικότητας δεν είναι ομοιόμορφα κατανεμημένη σε κάθε περίοδο (season) από τις 7 που αναλύθηκαν. Θεωρώντας αυτές τις 7 περιόδους ως 4 χρονικές «ομάδες περιόδων» του Radia Network, λόγω της συνέχειας μεταξύ των περιόδων #22 και #23 και των περιόδων #5, #6 και #7, καταλήξαμε στα παρακάτω συμπεράσματα:

(α) Στην ομάδα περιόδων #5, #6 και #7 κυριαρχεί το αναγωγικό επίπεδο σημασιοδοτικότητας και δεύτερο έρχεται το μουσικογενές, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στις υπόλοιπες ομάδες.

(β) Στις υπόλοιπες ομάδες (#22-#23, #33 και #43) κυριαρχεί το αναφορικό επίπεδο. Στις δύο τελευταίες έρχεται σταθερά δεύτερο το αναγωγικό επίπεδο, κάτι που συντείνει και στη διαμόρφωση της γενικής εικόνας των 92 έργων.

(γ) Το σημασιολογικό επίπεδο είναι σταθερά τρίτο σε όλες τις ομάδες περιόδων εκτός από την ομάδα #22 και #23. Βέβαια, χρειάζεται περαιτέρω ανάλυση για να εξειδικεύσουμε και άλλα θέματα που αφορούν τα σημασιολογικά έργα, όπως το συντακτικό τους, τον τύπο *γραμμικότητας* κλπ.

Τα συγκεντρωτικά στοιχεία φαίνονται στον παρακάτω πίνακα:

Ομάδα Περιόδων	**Αναγωγικό**	**Αναφορικό**	**Μουσικογενές**	**Σημασιολογικό**
#43	7	11,5	1	4
#33	8	9	0,5	4
#22 και #23	5	7,5	1	8
#5, #6 και #7	9	3,5	6	5
Σύνολο	**29**	**31,5**	**8,5**	**21**

Πίνακας 22.1 Αριθμός έργων ανά επίπεδο σημασιοδοτικότητας για κάθε ομάδα περιόδων του Radia Netowork που αναλύθηκε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων*

Μια άλλη παράμετρος που αξίζει να επισημανθεί εδώ είναι το πλήθος των «αμφίσημων» έργων, δηλαδή αυτών για τα οποία χρησιμοποιήθηκε τελικά ο συμβολισμός y = μ/ν. Τα έργα αυτά ήταν 20 από τα 92, δηλαδή ένα ποσοστό της τάξης του 18,4%. Οφείλουμε, εντούτοις να επισημάνουμε ότι λόγω της υποκειμενικότητας της διαδικασίας, αλλά και της προσπάθειας επιλογής μίας μόνο τιμής κάθε φορά, ενδεχομένως να περιορίστηκε ο αριθμός των αμφίσημων έργων σε σημαντικό αριθμό.

Από τη στατιστική ανάλυση της *πολλαπλότητας* των διαστάσεων, συνάγουμε επίσης σημαντικά συμπεράσματα όσον αφορά την αξιοποίησή τους στα ραδιοφωνικά έργα. Από τα 92 έργα, τα 77 (δηλαδή ένα ποσοστό 70,84%) έχουν στο προσκήνιο την *ανθρώπινη φωνή*, την *ειδική ηχητική επένδυση* ή και τις δύο διαστάσεις μαζί. Συγκεκριμένα, 30 έργα έχουν στο προσκήνιο μόνο την *ανθρώπινη φωνή*, κάτι που δείχνει πόσο σημαντική είναι ως διάσταση *αφηγηματικής δυνατότητας* στη ραδιοφωνική τέχνη, αν και αξιοποιείται σε άλλα επίπεδα σημασιοδοτικότητας ή με άλλα συντακτικά από το σημασιολογικό. Εξ ίσου σημαντική όμως είναι και η *ειδική ηχητική επένδυση*, καθώς εδώ

έχουμε 28 έργα που την τοποθετούν στο προσκήνιο και σε διάφορα επίπεδα σημασιοδοτικότητας. Τέλος, υπάρχουν 19 έργα που συνδυάζουν και τις δύο διαστάσεις στο προσκήνιο. Όσον αφορά τη *μουσική*, αυτή αξιοποιείται στο προσκήνιο σε ειδικές κατηγορίες έργων που επηρεάζονται από την κουλτούρα των DJs, αλλά η γενική τάση είναι να βρίσκεται στο μεσοδιάστημα ή στο υπόβαθρο. Η τάση αυτή, έχει ως αφόρμηση την προσπάθεια απομάκρυνσης από το μουσικό συντακτικό, αλλά και από το συμβατικό πρότυπο του μουσικού ραδιοφώνου, στο οποίο η *ανθρώπινη φωνή* δεν έχει πλέον κυρίαρχο ρόλο, αν υπάρχει καν (σταθμοί με play-lists).

Στον παρακάτω πίνακα εκτίθενται τα συγκεντρωτικά στοιχεία σχετικά με τις διαστάσεις:

Ομάδα Περιόδων	**$A^{Π}$**	**$M^{Π}$**	**$H^{Π}$**	**$A^{Π}M^{Π}$**	**$A^{Π}H^{Π}$**	**$M^{Π}H^{Π}$**	**$A^{Π}M^{Π}H^{Π}$**
#43	8	2	9	-	3	-	1
#33	7	2	7	1	5	1	-
#22 και #23	12	-	6	-	4	-	1
#5, #6 και #7	3	3	6	3	7	1	-
Σύνολο	**30**	**7**	**28**	**4**	**19**	**2**	**2**

Πίνακας 22.2 Αριθμός έργων ανά διάσταση που βρίσκεται στο προσκήνιο για κάθε ομάδα περιόδων του Radia Netowork που αναλύθηκε στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων*

Από τα παραπάνω φαίνεται ξεκάθαρα ότι με βάση τις παραμέτρους του *συστήματος*, και έχοντας ένα ικανό δείγμα αναλυμένων έργων, μπορούν να συναχθούν χρήσιμα συμπεράσματα, μια διαδικασία η οποία στο Τμήμα 3Α (κεφάλαιο 18), λόγω του περιορισμένου αριθμού αναλύσεων δεν μπόρεσε να προχωρήσει. Παρόλα αυτά, εδώ μπορούν να αναφερθούν κάποιες επιπλέον παρατηρήσεις.

Το γεγονός ότι το *σύστημα* έχει διαφορετικές παραμέτρους μπόρεσε να περιγράψει ικανοποιητικά τις διαφορές έργων, τα οποία είχαν, για παράδειγμα κοινό επίπεδο σημασιοδοτικότητας, αλλά διαφορετικές άλλες παραμέτρους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Voices in the Dark* σε σχέση με το *Shake Rattle Roll*, τα οποία νοηματοδοτούνται στο ίδιο επίπεδο σημασιοδοτικότητας (σημασιολογικό) και με ίδιο τύπο συντακτικού (σημασιολογικό). Όπως όμως φαίνεται και από τη σύγκριση των ταυτοποιήσεών τους στο επίπεδο έργου, διακρίνονται διαφορές στη *γραμμικότητα* και την

υφή, ενώ το *Shake Rattle Roll* εμφανίζει γενικά μια πολυπλοκότερη εικόνα όσον αφορά τις *ηχητικές ροές*. Οι ταυτοποιήσεις αυτές αντικατοπτρίζουν τις διαφορές στην αφηγηματική οργάνωση μεταξύ των δύο έργων, που γίνονται άμεσα αντιληπτές, καθώς το *Voices in the Dark* είναι περισσότερο αφηγηματικά *γραμμικό* (z = 2), σε αντίθεση με το πολυδιασπασμένο *Shake Rattle Roll* με την *πολλαπλά κατευθυνόμενη γραμμικότητα* (z = 3). Επίσης, διαφέρουν όσον αφορά τη διαμόρφωση των ταυτόχρονων σχέσεων, καθώς το *Voices in the Dark* έχει διασταυρούμενη υφή, σε αντίθεση με το *Shake Rattle Roll* που έχει υφή εναλλασσόμενου τύπου.

Voices in the Dark	$(H^1 \times M^1 \times M^5 \times A^9 \times A/M^5 \times H^1)_E(3,3,2,2)$
Sake Rattle Roll	$[(A^5 \times A^9 \times A/M^9) \times (H^7 \times A^4) \times A^8 \times H^1 \times A^9]_E(3,3,3,3)$

Πίνακας 22.3 Ταυτοποιήσεις Νοηματοδότησης στο Επίπεδο Έργου των Ραδιοφωνικών Έργων *Voices in the Dark* και *Shake Rattle Roll*

Επίσης, για να δείξουμε τη σημασία των παραμέτρων θα συγκρίνουμε δύο ακόμη έργα του Τμήματος 3Α, το *Terra dell' Immaginazione* και το *Telefunken Twins*, τα οποία επιτελούνται και τα δύο αποκλειστικά στη διάσταση της *ειδικής ηχητικής επένδυσης*. Οι προφανείς διαφορές τους, περιγράφονται από το *σύστημα* μέσω της παραμέτρου του επιπέδου σημασιοδοτικότητας και δευτερευόντως του συντακτικού. Το *Terra dell' Immaginazione* είναι ένα έργο που νοηματοδοτείται με αναφορικό τρόπο, ενώ το *Telefunken Twins* νοηματοδοτείται μέσω της αναγωγικής ακρόασης.

Terra dell' Immaginazione	$[(H^1 \times H^5 \times H^2 \times H^9 \times H^5 \times H^9 \times H^6) \times H^1]_E(1,1,2,2)$
Telefunken Twins	$(H^7 \times H^6 \times H^3 \times H^9 \times H^3 \times H^9 \times H^6 \times H^9 \times H^1 \times H^3 \times H^7)_E(0,0,2,2)$

Πίνακας 22.4 Ταυτοποιήσεις Νοηματοδότησης στο Επίπεδο Έργου των Ραδιοφωνικών Έργων *Terra dell' Immaginazione* και *Telefunken Twins*

Επομένως, οι διαφορετικές παράμετροι του *συστήματος* επιτρέπουν μια πολυεπίπεδη σύγκριση μεταξύ δύο ή περισσότερων έργων, όσον αφορά την αφηγηματική τους οργάνωση, και μάλιστα με τρόπο εύληπτο και ευσύνοπτο, έτσι ώστε να μπορούν να βγαίνουν συμπεράσματα τα οποία να έχουν κάποια θεωρητική ή πρακτική χρησιμότητα.

22.1.4 Αξιοποίηση του *Συστήματος* στη Σύνθεση

Στη διατριβή φάνηκαν επίσης και άλλοι τρόποι αξιοποίησης του *συστήματος* πέρα από την ανάλυση των έργων. Αυτοί οι τρόποι παρουσιάστηκαν στο Τμήμα 3Β και αφορούσαν τη συγκρότηση ενός πρότυπου πειραματικού προγράμματος ραδιοφωνικού σταθμού, δηλαδή μιας ροής προγράμματος, αποκλειστικά βασισμένης στο *σύστημα*. Αυτή η πρότυπη εφαρμογή ήταν μόνο μία από πολλές δυνατότητες και αξιοποίησε τις παραμέτρους του *συστήματος*, δηλαδή τις παραμέτρους ήδη αναλυμένων έργων, αλλά και την έννοια ενός μακροδομικού έργου ως αφηγηματικής οργάνωσης.

Όπως ήδη είδαμε, μέσω αυτής της αξιοποίησης μπορούμε να επιτύχουμε μία σειρά από διασυνδέσεις μεταξύ των επί μέρους έργων της ροής προγράμματος, τα οποία θεωρούνται ως δομικά στοιχεία του, οι οποίες συμβαίνουν σε πολλαπλά επίπεδα. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μικροδομικών και μακροδομικών σχέσεων που αφορούν αυτές τις συνδέσεις και τις μεταβολές των παραμέτρων από έργο σε έργο, καθώς και ενός συνολικού αφηγηματικού σχεδίου που διέπει τις σχέσεις των έργων όλης της ροής προγράμματος.

Με αυτή τη λογική, και μέσω της αξιοποίησης του *συστήματος*, η ροή προγράμματος και η συγκρότησή της γίνεται από διαδικασία που αφορά τον τομέα των παραγωγών ή των διευθυντών παραγωγής, ένα καλλιτεχνικό έργο μακράς διάρκειας, πλησιάζοντας στη μορφή της «εγκατάστασης». Επομένως , και κατά τη συγκρότηση των *Ρα.δια.συνδέσεων*, της πρότυπης ροής προγράμματος αυτής της διατριβής, η ροή προγράμματος εξ αρχής θεωρήθηκε ως καλλιτεχνικό ραδιοφωνικό έργο και όχι ως μια συμβατική διαδικασία.

22.2 Προβλήματα και Λύσεις

22.2.1 Ζητήματα *Συστήματος*

Παρά το γεγονός ότι το *σύστημα* προσφέρει μια πλατφόρμα με παραμέτρους, οι οποίες αξιοποιήθηκαν δίνοντας τα προαναφερθέντα αποτελέσματα, οφείλουμε να αναφέρουμε και τους περιορισμούς που υπάρχουν στο *σύστημα* αυτό. Συνοπτικά θα τους ορίσουμε ως εξής: (α) υποκειμενικότητας, (β) αμφισημίας, (γ) χρονικής κλίμακας και (δ) ποσοτικοποίησης.

Όσον αφορά τον περιορισμό της υποκειμενικότητας, έχουμε επανειλημμένα αναφέρει μέσα στη διατριβή ότι δεν ήταν μέσα στους στόχους της να καταλήξει ούτε σε τελικά συμπεράσματα που να αφορούν την εφαρμογή του *συστήματος* σε ολόκληρο το *corpus* της ραδιοφωνικής τέχνης, ούτε και να ταξινομήσει τις ενδεικτικές αναλύσεις που παρουσιάζονται εδώ με κάποιον τρόπο, ο οποίος θα είχε νόημα για τη συγκρότηση ενός ευρύτερου ταξινομικού συστήματος των ραδιοφωνικών έργων βάσει της αφηγηματικής τους οργάνωσης. Επίσης, ο περιορισμός της υποκειμενικότητας έχει να κάνει και με την ίδια τη διαδικασία εφαρμογής της ανάλυσης, η οποία πραγματοποιήθηκε από εμένα τον γράφοντα. Ειδικά, στην περίπτωση των αναλύσεων για τις *Ρα.δια.συνδέσεις* ο στόχος δεν ήταν μια έγκυρη μελέτη, ωστόσο σε αρκετές περιπτώσεις, όπως προαναφέραμε, επιλέχθηκε μία συγκεκριμένη τιμή σε κάποια παράμετρο, αντί για δύο εναλλακτικές. Σε αυτήν την περίπτωση, η επιλογή της τιμής, στα πλαίσια της ανάλυσης, υπαγορεύτηκε και από την δική μου αυξημένη επί του θέματος *ικανότητα κατανόησης*, επιτρέποντας την νοηματοδότηση του έργου με έναν μόνο από πολλούς ενδεχόμενους τρόπους. Στο επίπεδο, δηλαδή της κατανόησης, η εμπειρία και η γνώση του «κώδικα» της ραδιοφωνικής τέχνης βοήθησε στο να περιοριστεί η πολυπλοκότητά της, κάτι το οποίο δεν είναι αυτονόητο για όλους τους ακροατές. Επομένως, για τη λύση του προβλήματος της υποκειμενικότητας και τη διεξαγωγή μιας έγκυρης έρευνας βασισμένης στο *σύστημα* που παρουσιάστηκε στη διατριβή, οφείλει να οργανωθεί διαφορετικά η διαδικασία της ανάλυσης, δηλαδή με δείγμα ακροατών, στα πρότυπα μιας άλλης μεθοδολογίας.

Όλα τα παραπάνω συνδέονται άμεσα και με τον περιορισμό της αμφισημίας, δηλαδή το γεγονός ότι το *σύστημα* επιτρέπει μόνο περιγραφικά τη διατύπωση εναλλακτικών νοηματοδοτήσεων, δηλαδή εναλλακτικών τιμών για τις παραμέτρους.

Ωστόσο, είδαμε στο Τμήμα 3Β να προτείνεται κάποια λύση για αυτό το ζήτημα, η οποία οφείλει να οργανωθεί προσεκτικά ώστε το *σύστημα* να μη χάσει το πληροφοριακό του δυναμικό και να μην αποδομηθεί πλήρως η συντομογραφία ($\Delta_E(x,y,z,\omega)$) που έχει ήδη καθιερωθεί.

Όσον αφορά στον περιορισμό της χρονικής κλίμακας μέχρι το E_E, πρόκειται για κάτι το οποίο τέθηκε εξ αρχής κατά την κατασκευή του *συστήματος*. Επομένως, όπως πολλές φορές έχουμε ήδη πει (βλ. κεφάλαιο 19, σελ.383-384), χρειάζεται πλήρης επανεξέταση των παραμέτρων για να λειτουργήσει το *σύστημα* στο E_P, κάτι το οποίο επιχειρήθηκε ακροθιγώς στο κεφάλαιο 21. Ωστόσο, αν και εδώ δεν είναι ο χώρος για να προταθούν νέες ιδέες, μια διεύρυνση του *συστήματος* προς αυτή τη χρονική κλίμακα – και προς την κατεύθυνση της «εγκατάστασης» – θεωρείται αναγκαία, καθώς θα μπορούσε να συμπεριλάβει ένα μεγάλο μέρος της ραδιοφωνικής τέχνης που λειτουργεί με αυτούς τους όρους.

Τέλος, όσον αφορά την ποσοτικοποίηση που εμπεριέχει το *σύστημα* μέσα από τους συμβολισμούς του, ως εδώ είδαμε τα πλεονεκτήματα που προσφέρει, τόσο στη σύγκριση των έργων, όσο και στη σύνθεση της ροής προγράμματος. Παρόλα αυτά, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μια στεγνή ταυτοποίηση δεν αρκεί να περιγράψει όλους τους ποιοτικούς παράγοντες ενός ραδιοφωνικού έργου. Συνεπώς, κύριο μέλημα, το οποίο και εφαρμόστηκε κατά τη διάρκεια αυτής της διατριβής, θα πρέπει να είναι να έχουμε ως επίκεντρο την ακρόαση καθαυτή και οι αναλύσεις μας καλό είναι να συμπληρώνονται και από σημειώσεις ποιοτικών χαρακτηριστικών, τα οποία συμπληρώνουν ως «ποικιλίες» ή «επεξηγήσεις» τις τιμές των παραμέτρων.

22.2.2 Ζητήματα που Προέκυψαν στις *Ρα.δια.συνδέσεις*

Όπως ήδη συζητήθηκε εκτενώς στο κεφάλαιο 21 προκύπτουν διάφορα ζητήματα όσον αφορά την εφαρμογή του *συστήματος* στα πλαίσια των *Ρα.δια.συνδέσεων*, δηλαδή της σύνθεσης μιας ροής προγράμματος ως αφηγηματικής οργάνωσης. Αυτά τα ζητήματα διαχωρίστηκαν σε αυτά που αφορούν το ίδιο το *σύστημα* και σε αυτά που αφορούν την ακρόαση. Θα αναφερθούμε σε αυτά και θα προσθέσουμε εδώ και κάποια επιπλέον ζητήματα που αφορούν τον γενικότερο σχεδιασμό των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

Όσον αφορά τα προβλήματα του *συστήματος*, αυτά αναφέρθηκαν και στην προηγούμενη ενότητα και έχουν να κάνουν με τους περιορισμούς χρονικής κλίμακας που αυτό εκ φύσεως έχει. Δεν θα επαναλάβουμε εδώ τις λύσεις που δόθηκαν, καθώς θα δοθούν περισσότερες κατευθύνσεις στο υποκεφάλαιο 22.3. Οφείλουμε ωστόσο, να επισημάνουμε – και αυτό έχει σχέση και με τα ζητήματα σχεδιασμού – ότι κάποια προβλήματα του *συστήματος*, όπως για παράδειγμα οι εναλλακτικές ερμηνείες, που δυσκόλεψαν την εφαρμογή, καθώς απέρριψαν έναν αριθμό έργων επειδή δεν ήταν διαχειρίσιμες στα πλαίσια της προτεινόμενης αφηγηματικής οργάνωσης, θα μπορούσαν να λυθούν με μια αφηγηματική οργάνωση με άλλες βασικές αρχές. Με άλλα λόγια, αυτά τα 16 έργα που απορρίφθηκαν εκ προοιμίου θα μπορούσαν να έχουν αξιοποιηθεί αν ήταν διαφορετικές οι βασικές αρχές των *Ρα.δια.συνδέσεων*.

Επιπλέον, στα καθεαυτό ζητήματα σχεδιασμού, προκύπτουν οι περιορισμοί που προήλθαν σε αυτόν, καθώς βασίστηκε στο δεδομένο υπάρχον, αναλυμένο υλικό. Υπό άλλες συνθήκες, θα μπορούσε αντί για το υπάρχον υλικό, να δημιουργηθεί νέο με βάση συγκεκριμένες προδιαγραφές, δηλαδή να προηγηθεί το σχέδιο (της αφηγηματικής οργάνωσης της ροής προγράμματος) της ανάλυσης των έργων. Ή πιο απλά θα μπορούσε να μεγαλώσει το δείγμα των έργων για ανάλυση ώστε να υπάρχει μεγαλύτερο περιθώριο εφαρμογής ενός προδιαγεγραμμένου σχεδίου, χωρίς να επηρεάζεται από τους περιορισμούς του δείγματος (αναλογίες επιπέδων σημασιοδοτικότητας, μορφών διαστάσεων/*πολλαπλότητας* κλπ.)

Τέλος, όσον αφορά τα ζητήματα ακρόασης, είναι αυτά που έχουν να κάνουν με τη βαθύτερη κατανόηση της αφηγηματικής οργάνωσης των *Ρα.δια.συνδέσεων*. Είδαμε στο κεφάλαιο 21 ότι υπάρχουν δυνατότητες για κατανόηση ανάλογα με το είδος και τη διάρκεια της ακρόασης, ωστόσο παρεμβάλλονται και άλλοι παράγοντες, όπως η *ικανότητα κατανόησης* του ακροατή. Με γενικούς όρους, οι *Ρα.δια.συνδέσεις*, λόγω της μακροδομικής τους οργάνωσης, διαφεύγουν των δυνατοτήτων της ανθρώπινης μνήμης (Snyder 2000), όμως ανοίγονται προοπτικές για δημιουργία άλλου είδους συνδέσεων στη βάση μιας μακρο-χρονικότητας (Born 2015). Η πλήρης εξέταση του θέματος της αντίληψης και κατανόησης σε μακροδομικό επίπεδο άπτεται, επομένως, και άλλων τομέων, όπως η φιλοσοφία του χρόνου και ιδιαίτερα η σχέση χρόνου και αφήγησης (βλ. Ricoeur 1990).

22.3 Προοπτικές του *Συστήματος*

22.3.1 Ερευνητικές

Παρακάτω προτείνονται δύο βασικές ερευνητικές κατευθύνσεις, όσον αφορά την προοπτική διεύρυνσης και εξέλιξης του *συστήματος* που αναπτύχθηκε στη διατριβή. Οι προοπτικές αυτές αναφέρθηκαν ουσιαστικά σε ένα βαθμό και προηγουμένως, κατά τη συζήτηση των λύσεων στα προβλήματα, όμως εδώ αναπτύσσονται περισσότερο, υπό τη μορφή σχεδιάσματος για μελλοντική έρευνα.

Η πρώτη ανάπτυξη του *συστήματος* μπορεί να γίνει προς μια κατεύθυνση που θα δίνει ακόμη περισσότερη σημασία στον ακροατή και στη σχέση του με το έργο, δηλαδή στις *νοηματοδοτικές δυνατότητες* και την *ικανότητα κατανόησης*, όπως αυτές ορίστηκαν στο υποκεφάλαιο 11.3 (βλ. σελ.257). Έγινε μια πρώτη επίδειξη αυτών των δυνατοτήτων με το πλέγμα ανάλυσης ραδιοφωνικού έργου, ωστόσο θα μπορούσε να επεκταθεί ακόμη περισσότερο με δείγματα ακροατών, δηλαδή με τρόπους σύμφωνα με τους οποίους αυτά τα πλέγματα δεν θα συγκροτούνται με θεωρητικό και αφηρημένο τρόπο, αλλά ύστερα από τη μελέτη συγκεκριμένου δείγματος ακροατών και των νοηματοδοτήσεων που θα έδιναν σε ένα δεδομένο έργο ή σε ένα σύνολο δομικών στοιχείων.

Η δεύτερη ανάπτυξη του *συστήματος* μπορεί να γίνει προς μια κατεύθυνση που θα εντάσσει στο *σύστημα* και στις παραμέτρους του και το E_P, επομένως και μία σειρά από μορφές ραδιοφωνικής τέχνης που χαρακτηρίσαμε ως παραδείγματα μακροδομικής αφηγηματικής οργάνωσης. Είδαμε ακροθιγώς να προτείνονται τέτοιες διευρύνσεις στο κεφάλαιο 21, αλλά όχι με συστηματικό τρόπο. Η προοπτική αυτή θα εξασφάλιζε την ευρύτερη χρηστικότητα του *συστήματος*, καθώς θα μπορούσε να εφαρμοσθεί και σε ένα μεγάλο μέρος της ραδιοφωνικής τέχνης (της προσανατολισμένης στον τύπο της «εγκατάστασης»), το οποίο οργανώνεται αφηγηματικά με διαφορετικούς τρόπους (όπως είδαμε στην ενότητα 19.2.2, σελ.387). Η επέκταση αυτή, αν συμπεριλάβει ακόμη και την έννοια του αλγόριθμου ως αφηγηματικής οργάνωσης ενός μακροδομικού έργου, ανοίγει πολλές προοπτικές και για την εφαρμογή του στη σύνθεση αντίστοιχων ραδιοφωνικών έργων με την αξιοποίηση των παραμέτρων του *συστήματος*.

22.3.2 Μελλοντικές Εφαρμογές

Στη συνέχεια προτείνονται δύο ενδεικτικές μελλοντικές εφαρμογές του *συστήματος*, οι οποίες θα μπορούσαν να επεκτείνουν τις εφαρμογές που παρουσιάστηκαν στα όρια αυτής της εργασίας. Επομένως, αποτελούν ιδέες για περαιτέρω αξιοποίηση του *συστήματος* και ταυτόχρονα υποδεικνύουν κατευθύνσεις, οι οποίες προέκυψαν κατά τη διάρκεια εκπόνησης αυτής της διατριβής.

Ως πρώτη εφαρμογή προτείνεται μια συστηματικότερη ανάλυση ραδιοφωνικών έργων, η οποία θα μπορούσε να δώσει χρήσιμα ερευνητικά αποτελέσματα. Συνδυασμένη με τη θεωρητική διεύρυνση, θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια αξιοποίηση του *συστήματος* τέτοια που θα προσέφερε αντικειμενικά αποτελέσματα. Αυτό προϋποθέτει μια γενικευμένη συμμετοχή υποκειμένων (ακροατών), παράλληλα με μια γενικευμένη στόχευση σε αντικείμενα (ραδιοφωνικά έργα).

Η δεύτερη πρόταση αφορά στην εφαρμογή του συστήματος στη σύνθεση μιας ροής προγράμματος με διαφορετικούς τρόπους. Ενδεικτικά προτείνονται οι εξής:

(α) η διεύρυνση της υφιστάμενης δομής σε μεγαλύτερο χρονικό διάστημα (π.χ. μιας εβδομάδας), κάτι το οποίο προσφέρει δυνατότητες για πολλαπλά επίπεδα συνδέσεων αρθρωμένα σε διαφορετικούς κύκλους (του 24-ώρου, της εβδομάδας, του μήνα κλπ).

(β) η *γραμμική* διασύνδεση των έργων με βάση άλλες παραμέτρους,

(γ) η *γραμμική* διασύνδεση σε κατώτερα ιεραρχικά επίπεδα, που προϋποθέτει την κατάτμηση και ανάμιξη τμημάτων ή κινήσεων των επί μέρους έργων μιας ροής προγράμματος, και τέλος

(δ) η διερεύνηση των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι ταυτόχρονες σχέσεις μεταξύ των έργων ως δομικών στοιχείων μιας ροής προγράμματος.

Όλες οι παραπάνω προτάσεις είναι ενδεικτικές των δυνατοτήτων που προσφέρει το *σύστημα*, πολλές από τις οποίες δεν μπόρεσαν να παρουσιαστούν ή να δοκιμαστούν στα πλαίσια αυτής της διατριβής. Ωστόσο, το γεγονός ότι χτίστηκε ένα θεωρητικό σύστημα και εφαρμόστηκε και στην ανάλυση και στη σύνθεση συντελεί στην πληρότητα του εγχειρήματος μιας πρώτης προσέγγισης με το θέμα της ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου.

22.3.3 Για την Κατανόηση του Ραδιοφωνικού Έργου

Εν τέλει, αυτό που προσφέρει αυτή η διατριβή είναι μια πρόταση για την καλύτερη *κατανόηση* του ραδιοφωνικού έργου. Παρά τους πολλούς τεχνικούς όρους, τους ορισμούς παραμέτρων και την κεντρική θέση που κατέχει το *δομικό στοιχείο*, το *σύστημα* αναφέρεται ουσιωδώς στην εμπειρία του ακροατή και όχι στη δομή του έργου ως σύνολο. Λαμβάνοντας υπόψη τις *επαγωγικές* και *παραγωγικές* διαδικασίες της μνήμης, η αφηγηματική οργάνωση, η νοηματοδότηση του ραδιοφωνικού έργου, εξετάζεται *εν τη ακροάσει του*, ως διαδικασία, και όχι ως συνολική δομή. Κεντρική θέση σε αυτή τη διαδικασία έχει η μνήμη και η προσδοκία, και οι καλλιτέχνες της ραδιοφωνικής τέχνης αξιοποιούν αυτά τα δύο στοιχεία διαρκώς μέσα από την προσέγγιση ή απομάκρυνση από τη συμβατική ραδιοφωνική γλώσσα. Επομένως, το *σύστημα* που παρουσιάστηκε εδώ αποτελεί έναν πρώτο τρόπο επαφής και κατανόησης των *κωδίκων* των ραδιο-καλλιτεχνών, όπως αυτοί εκφράζονται μέσα από την αφηγηματική οργάνωση των έργων τους. Από την άλλη, το *σύστημα* αποτελεί και ένα εργαλείο για τους συνθέτες, με το οποίο μπορούν να κωδικοποιήσουν και να ταξινομήσουν, τους διάφορους τρόπους με τους οποίους ενδέχεται ένας ακροατής να νοηματοδοτήσει αφηγηματικά το έργο τους. Συνεπώς, με βάση τα παραπάνω, το σύστημα ανάλυσης της αφηγηματικής οργάνωσης του ραδιοφωνικού έργου που παρουσιάστηκε σε αυτή τη διατριβή μπορεί να αξιοποιηθεί ποικιλοτρόπως και να σκιαγραφήσει σε ένα βαθμό την πολυπλοκότητα και την ποικιλομορφία της ραδιοφωνικής τέχνης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adkins, Matthew. (2009). The Application of Memetic Analysis to Electroacoustic Music. *Sonic Ideas* 1(2): 34-41. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://montyadkins.files.wordpress.com/2013/06/memetic-analysis-in-electronic-music.pdf>. Ανακτήθηκε: 8/10/2018.

Adorno, Theodor. (1993). A Social Critique of Radio Music. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

Amelides, Panos. (2016). Acousmatic Storytelling. *Organised Sound* 21(3): 213-221. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://eprints.bournemouth.ac.uk/27546/1/AmelidOS_240616_Final_Draft_ForPrint.pdf>. Ανακτήθηκε: 27/2/2020.

Andean, James. (2016). Narrative Modes in Acousmatic Music. *Organised Sound* 21(3): 192-203.

Ανέστης Λογοθέτης. (2012). Διαδικτυακό αρχείο. ΙΕΜΑ. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://anestislogothetis.musicportal.gr/home/?lang=el>. Ανακτήθηκε 20/2/2021.

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.

Apple, Jacki. (1991a). Voices in the Dark: Statement. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.somewhere.org/catalog/cataloglists/letters/artists_a-c.htm#voices>. Ανακτήθηκε: 9/6/2020.

Apple, Jacki. (1991b). Sound Space as Performance Site. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.somewhere.org/writings/reviews/apple/main2.html>. Ανακτήθηκε: 13/6/2020.

Apple, Jacki. (1993). The Art of Radio. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

Armikhanian, Charles. (1987). Walking Tune: Statement. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.somewhere.org/catalog/cataloglists/letters/artists_a-c.htm#walking>. Ανακτήθηκε: 12/6/2020.

Arnfield, Simon et al. (1995). Emotional Stress and Speech Tempo Variation. *Speech Under Stress*. ESCA/NATO Tutorial and Research Workshop. Lisbon, Portugal: 13-15. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.isca-speech.org/archive_open/archive_papers/sus_95/sus5_013.pdf>. Ανακτήθηκε: 13/5/2020.

Arnheim, Rudolf. (1936). *Radio*. London: Faber & Faber

Aufermann Knut et al. (επιμ.). (2018). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.

Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). (1994). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Augaitis, Daina & Moser, Mary Anne. (1994). Introduction. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

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.

Babylon Radio. (2014). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.3137.gr/babylon-radio>. Ανακτήθηκε: 1/9/2020.

Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. Μτφρ. Lavers, Annette. New York: The Noonday Press.

Barthes, Roland. (1988). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Μτφρ: Σπανός, Γιάννης. Αθήνα: Πλέθρον.

Barthes, Roland. (1991). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Μτφρ. Howard, Richard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Basanta, Adam. (2010). Syntax as Sign: The Use of Ecological Models within a Semiotic Approach to Electroacoustic Composition. *Organised Sound* 15 (2): 125-132.

Βασιλάκη, Ζαχαρούλα. (2006). Ιστορική Αναδρομη Ραδιοφώνου (τέλη 19ου 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.

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

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).

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.

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 ELectroacoustic Music*. Leicester. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.ems-network.org/IMG/pdf_Bohme-MehnerEMS07.pdf>. Ανακτήθηκε: 11/11/2019.

Born, Georgina. (2015). Making Time: Temporality, History, and the Cultural Object. *New Literary History* 46(3): 361-386.

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.

Bregman, Albert S. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge/MA: The MIT Press.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο:

<https://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Bulgakowa.pdf>. Ανακτήθηκε: 14/8/2020

Γαλανόπουλος, Σπύρος & Μνιέστρης, Ανδρέας. (2020). Προς Ένα Μοντέλο Ηχοκεντρικής/Ακουοκεντρικής Ανάλυσης της Ραδιοφωνικής Τέχνης. Στο *Πρακτικά 5ου Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Καλαμάτα-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας-Διεύθυνση Π.Ε. Μεσσηνίας.

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.

Capeller, Ivan. (2018). Sounds, Signs and Hearing: Towards a Semiotics of the Audible Field. *Athens Journal of Philology* 5 (1): 45-60. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.athensjournals.gr/philology/2018-5-1-3-Capeller.pdf>. Ανακτήθηκε: 30/5/2019.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf>. Ανακτήθηκε: 23/11/2018.

Clarke, Eric F. (1987). Levels of Structure in the Organization of Musical Time. *Contemporary Music Review* 2(1): 211-238.

Cohen, Andrea. (2008). Musique Concrète et Art Radiophonique: Allers et Retours. *Electroacoustic Music Studies 08 Conference*, Paris. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.ems-network.org/ems08/papers/cohen.pdf>. Ανακτήθηκε: 7/4/2020.

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.

Continuum: The Australian Journal of Media and Culture. (1992). 6(1): Radio, Sound and Film Culture. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/6.1/6.1.html>. Ανακτήθηκε: 22/4/2020.

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.

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. & Johnsrude, Ingrid S. (2007). Hearing Speech Sounds: Top-down Influences on the Interface Between Audition and Speech Perception. *Hearing Research* 229: 132-147.

Deharme, Paul. (2009). Proposition for a Radiophonic Art. *Modernism/Modernity* 16 (2): 403-413.

Dinkla, Söke. (2004). Virtual Narrations: From the Crisis of Storytelling to New Narration as a Mental Potentiality. *Medien Kunst Netz/Media Art Net*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/narration/>. Ανακτήθηκε: 21/7/2020.

Döhl, Reinhard. (1988). *Das Neue Hörspiel: Geschichte und Typologie des Hörspiels 5*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Δράκος, Γεώργιος Δ. (1998). *Ειδική Παιδαγωγική των Προβλημάτων Λόγου και Ομιλίας: Λογοπαιδεία – Λογοθεραπεία*. Αθήνα: Περιβολάκι & Ατραπός.

Dyson, Frances. (1992). The Ear that Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.

Earlid. Radio Art. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.earlid.org/posts/category/radio-art/>. Ανακτήθηκε: 12/7/2020

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.

Every Time A Ear di Soun: Σχετικά. (2017). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.documenta14.de/gr/public-radio/>. Ανακτήθηκε: 3/9/2020

Freire, Sérgio. (2003). Early Musical Impressions from Both Sides of the Loudspeaker. *Leonardo Music Journal* 13: 67-71.

Freire, Sérgio. (2004). Uma arte sonora absoluta, que não se chama música, Segundo Kurt Weill (1925). *Em Pauta* 15(24).

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.

Friz, Anna & Korabiewski, Konrad. (2015, 12 Απριλίου). Εισαγωγή στο *Telefunken Twins*. Απομαγνητοφωνημένη συνέντευξη για το έργο στα πλαίσια της παρουσίασής του. *Kunstradio-Radiokunst*. Το ηχητικό τεκμήριο διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://stream.mur.at:8000/kunstradio/mp3/2015A/12_04_15.mp3>. Ανακτήθηκε: 2/6/2020.

Gilfillan, Daniel. (2009). *Pieces of Sound: German Experimental Radio*. Minneapolis: Univerity of Minnesota Press.

Giroux, Ibrahima & Rey, Arnaud. (2009). Lexical and Sublexical Units in Speech Perception. *Cognitive Science* 33: 260-272.

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.

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.

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.

Grundmann, Heidi. (2000). Catalogue Text. *RE-PLAY: The beginnings of international media-art in Austria*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.kunstradio.at/REPLAY/cat-text-eng.html>. Ανακτήθηκε: 25/6/2020.

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

Grundmann, Heidi et al. (επιμ.). (2008). *Re-Inventing Radio: Aspects of Radio as Art*. Frankfurt: Revolver.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο <https://www.pdffiller.com/jsfiller-desk14/?requestHash=15ee356895d070d4c55ab3d43d6d62775431ce5fe9b1fb75941fa392c26f8f89&et=l2f&projectId=551680691#950f6c19d2fe4af93f16f513cbda562e>. Ανακτήθηκε: 17/4/2019.

Hagen, Wolfgang. (2003). Der Neue Mensch und die Störung: Hans Fleschs vergessene Arbeit für der frühen Rundfunk. Στο Kümmel, Albert & Schüttpelz, Erhard. (επιμ.). *Signale derder 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.

Hirst, David. (2004). An Analytical Methodology for Acousmatic Music. *Proceedings ISMIR 2004*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona: 76-79. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.researchgate.net/publication/220723578_An_Analytical_Methodology_for_Acousmatic_Music>. Ανακτήθηκε: 9/7/2019.

Hirst, David. (2011). From Sound Shapes to Space-Form: Investigating the Relationships Between Smalley's Writings and Works. *Organised Sound* 16(1): 42-53.

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.

Iges, José. (2000). Soundscapes: A Historical Approach. *eContact!* 3.4. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: < https://econtact.ca/3_4/HistoricalApproach.htm>. Ανακτήθηκε: 3/7/2020.

Israel, Udo. (2018). Time and Format. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.

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.

Jan, Steven. (2016). From Holism to Compositionality: Memes and the Evolution of Segmentation, Syntax and Signification in Music and Language. *Language and Cognition* 8(4): 463-500. Διαθέσιμο διαδικτυακά: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/23707/1/FHtC_V._3.1.pdf>. Ανακτήθηκε: 7/10/2018.

Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). (2007). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press.

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.

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.

Kahn, Douglas. (1992a). Introduction: Histories of Sound Once Removed. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.

Kahn, Douglas. (1992b). Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel's *Locus Solus*. Στο Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.

Kahn, Douglas. (1994). Radio Space. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Kahn, Douglas. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge MA: The MIT Press.

Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory (επιμ.). (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge MA: The MIT Press.

Καρράς, Στρατής. (1990). Ραδιόφωνο: Ήχος και Λόγος = Η Σημερινή Πρόκληση. Στο *1ο Διεθνές Συνέδριο Ραδιοφωνίας: Ο Πρώτος Χρόνος της Πρόκλησης (Θεσσαλονίκη 14, 15, 16 Οκτωβρίου 1988)*. Θεσσαλονίκη: Hellexpo.

Καρυώτης, Σωτήρης. (1978). Ελεύθεροι Ραδιοφωνικοί Σταθμοί στην Ιταλία: Ένα νέο πολιτικό όπλο. *Αντί* (Περίοδος Β΄) 103: 14-20.

Kendall, Gary S. (2010). Meaning in Electroacoustic Music and the Everyday Mind. *Organised Sound* 15 (1): 63-74.

Κεφαλίδου, Σοφία. (2017). *Η Αφήγηση στην Τηλεοπτική Ειδησεογραφία: Ανάλυση και Αξιοποίησή της για έναν Κριτικό Σχολικό Γραμματισμό*. Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Δημοσιογραφίας και Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας.

Khlebnikov, Velimir. (1993). The Radio of the Future. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

Kilpatrick, Stephen & Stansbie, Adam. (2011). Materialising Time and Space within Acousmatic Music. *L' Espace du Son III – LIEN* VI: 55-62.

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.

Kogawa, Tetsuo. (1993). Free Radio in Japan: The Mini FM Boom. Στο Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

Kogawa, Tetsuo. (1994). Toward Polymorphous Radio. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

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.

Ληναίος, Στέφανος. (2008). Θεατρική Ραδιοφωνική Παιδεία. Στο Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.). *Εβδομήντα Χρόνια Ελληνική Ραδιοφωνία*. ΕΡΤ Α.Ε.

Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). (1990). *Sound by Artists*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Lander, Dan. (1992). Radio Art: The Pubescent Stage. *Musicworks* 53.

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.

Lee, Daniel. (2000). The Society of Society: The Grand Finale of Niklas Luhmann. *Sociological Theory* 18: 320-330.

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.

Levin, Thomas Y. (1990). Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility, *October* 55: 23-47.

López, Francisco. (2004). Profound Listening and Environmental Sound Matter. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.

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).

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.

ΜακΚουέιλ, Ντένις & Βίνταλ, Σβεν. (2001). *Σύγχρονα Μοντέλα Επικοινωνίας για τη Μελέτη της Μαζικής Επικοινωνίας*. Μτφρ. Μεταξά, Κάτια. Αθήνα: Καστανιώτης.

Manning, Peter. (1993). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Clarendon 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.

Martinet, André. (1997). *Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφρ. Χαραλαμπόπουλος, Αγαθοκλής Λ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών ΑΠΘ.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS12_marty.pdf>. Ανακτήθηκε: 12/5/2020

Maurach, Martin. (1995). *Das Experimentelle Hörspiel: Eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

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.

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

Mildorf, Jarmila & Kinzel, Till (επιμ.). (2016). *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Milutis, Joe. (2001). Radiophonic Ontologies and the Avantgarde. Στο Weiss, Allen S. (επιμ.). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Μνιέστρης, Ανδρέας. (2015). Σχετικά με την Απόδοση στα Ελληνικά Μερικών Βασικών Όρων της Θεωρίας του Pierre Schaeffer. *Πρακτικά 3ου Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Αθήνα-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας.

Μνιέστρης, Ανδρέας. (2018). "Θόρυβος": η Λέξη και το Νόημα ή οι Περιπέτειες μιας Απούσας Κυριολεξίας. *Πρακτικά 4ου Συνεδρίου Ακουστικής Οικολογίας*. Μυτιλήνη-Κέρκυρα: Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας.

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.

Morris, Adalaide (επιμ.). (1997). *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.

Neuhaus, Max. (1994a). The Broadcast Works: Public Supply. *Zeitgleich Symposium Texts*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/neuhaus2a-e.html>. Ανακτήθηκε: 11/7/2020.

Neuhaus, Max. (1994b). The Broadcast Works: Radio Net. *Zeitgleich Symposium Texts*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/ENGLISH/neuhaus2b-e.html>. Ανακτήθηκε: 11/7/2020.

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.

Pasler, Jann. (1993). Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory. *Contemporary Music Review* 7(2): 3-32.

Pasler, Jann. (2008). Narrative and Narrativity in Music. Στο Pasler, Jann (επιμ.). *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*. New York: Oxford University Press.

Pasoulas, Aki. (2011). Temporal Associations, Semantic Content and Source Bonding. *Organised Sound* 16 (1): 63-68.

Παυλίδου, Θεοδοσία. (1997). *Επίπεδα Γλωσσικής Ανάλυσης*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

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.

Pressing, Jeff. (1993). Relations Between Musical and Scientific Properties of Time. *Contemporary Music Review* 7(2): 105-122.

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.

Ραδιόφωνο για τη Σύγχρονη Τέχνη: Πειραματικό Διαδικτυακό Ραδιοφωνικό Σταθμό Σημιούργησε η Μπιενάλε της Αθήνας. (2007, 4 Μαΐου). *ΤΟ ΒΗΜΑ*: Α25.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://monoskop.org/log/?p=511>. Ανακτήθηκε: 12/7/2017.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.mdpi.com/2076-328X/5/1/1/htm>. Ανακτήθηκε: 29/6/2018.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.intechopen.com/books/interdisciplinary-approaches-to-semiotics/music-and-semiotics-an-experiential-approach-to-musical-sense-making>. Ανακτήθηκε: 6/7/2019.

Ricoeur, Paul. (1990). *Time and Narrative (Vol. 1-3)*. Μτφρ. McLaughlin, Kathleen & Pellauer, David. Chicago: The University of Chicago Press.

Ryan, Marie-Laure. (2003). On Defining Narrative Media. *Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* 6 (Medium Theory). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureryan.htm>. Ανακτήθηκε: 7/5/2020.

Ryan, Marie-Laure (ed.). (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Ryan, Marie-Laure. (2007). Toward a Definition of Narrative. Στο Herman, David (επιμ.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University 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.

Schafer, R. Murray. (1990). Radical Radio. Στο Lander, Dan & Lexier, Micah (επιμ.). *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.

Schafer, R. Murray. (2004). The Music of the Environment. Στο Cox, Christoph & Warner, Daniel (επιμ.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum.

Schaeffer, Pierre. (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil.

Schöning, Klaus. (επιμ.). (1970). *Neues Hörspiel. Essays. Analysen. Gespräche.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Schöning, Klaus. (επιμ.). (1974). *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Schramm, Holger. (επιμ.). (2019). *Handbuch Musik und Medien: Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Schryer, Claude. (1992). Ecology, Electroacoustics, and Radio. *Musicworks* 53.

Shannon, Claude E. & Weaver, Warren. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The Unoversity 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.

Smirnov, Andrey. (2013). *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Sound and Music.

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. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.pores.bbk.ac.uk/3/spinelli.html>. Ανακτήθηκε: 24/4/2020

Stäheli, Urs. (2012). The Hegemony of Meaning: Is There an Exit to Meaning in Niklas Luhmann's Systems Theory?. *Revue Internationale de Philosophie* 259: 105-122.

Strauss, Neil & Mandl, Dave (επιμ.). (1993). *Radiotext(e)*. New York: Semiotext(e).

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.

Swartz, Aimee. (2016). The Musician Who Built A Weather-Sensing Synth: Quinton and his Weather Warlock. *Popular Science*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.popsci.com/maestro-who-built-weather-sensing-synth/>. Ανακτήθηκε: 17/8/2020.

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. Διαθέσιμο Διαδικτυακά στο: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>. Ανακτήθηκε: 5/6/2019.

Thorington, Helen. (1990). Terra dell' Immaginazione: Statement. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.somewhere.org/catalog/cataloglists/letters/artists_s-z.htm#terra2>. Ανακτήθηκε: 14/6/2020.

Thorington, Helen. (2008). Radio, Art, Life: New Contexts. Στο *Intermedia Art*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/radio_art_text.shtm>. Ανακτήθηκε: 30/8/2018.

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.

Vertov, Dziga. (1925). Kinoprawda und Radioprawda. *Media Art Net*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.mediaartnet.org/source-text/22/>. Ανακτήθηκε: 14/6/2020

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. (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.

Weiss, Allen S. (επιμ.). (2001). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, MA: The MIT 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.

Wendt, Ralf. (2018). Biological Radio. Στο Aufermann Knut et al. (επιμ.). *Radio Revolten: 30 Days of Radio Art*. Corax e.V.: Spector Books.

Westerkamp, Hildegard. (1994). The Soundscape on Radio. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery.

Wilby, Pete & Conroy, Andy. (1994). *The Radio Handbook*. London: Routledge.

Windsor, Luke. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. PhD Thesis. City Univerity, Department of Music.

Windsor, Luke. (2000). Through and around the Acousmatic: the Interpretation of Electroacoustic Sounds. Στο Emmerson, Simon (επιμ.). *Music, Electronic Media and Culture*. Aldershot: Ashgate.

Winter, Teresa. (2015). *Delia Derbyshire: Sound and Music for the BBC Radiophonic Workshop*. PhD Thesis. University of York, Music.

Wishart, Trevor. (1996). *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers

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. (2001). Radio Play Is No Place: A Conversation between Jérôme Noetinger and Gregory Whitehead. Στο Weiss, Allen S. (επιμ.). *Experimental Sound and Radio*. Cambridge, MA: MIT Press.

Whitehead, Gregory in conversation with Gangemi, Gregory & Quarles, Jason. (2003). *Drone Tones and and Other Radiobodies*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.ubu.com/sound/whitehead/drone.pdf>. Ανακτήθηκε: 23/8/2020

Whitehead, Gregory. (2012). Shake, Rattle, Roll. Στην επίσημη ιστοσελίδα του Gregory Whitehead. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://gregorywhitehead.net/2012/07/28/shake-rattle-roll/>. Ανακτήθηκε: 31/5/2020.

Wong, Mandy-Suzanne. (χ.χ.). Sound Art. *Oxford [Grove] Music Online*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2219538>. Ανακτήθηκε: 12/10/2020. Απόδοση στα ελληνικά: Μνιέστρης, Ανδρέας.

Χατζηδάκης, Γιώργος. (1995). *41 Χρόνια Τρίτο Πρόγραμμα: 1954-1995*. ΕΡΤ Α.Ε. Ελληνική Ραδιοφωνία.

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). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/2.2/Zurbrugg.html>. Ανακτήθηκε: 14/8/2020.

ΠΗΓΕΣ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ

Cage, John. (1992). *Roaratorio*. Mode. [ηπ.27]

Denis, Jean-François. (1990). 4 Images. *Musicworks* 53. Συνοδευτικό CD. [ηπ.34]

Föllmer, Golo. (2004). Max Neuhaus "Radio Net". Στο *Media Art Net*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.medienkunstnetz.de/works/radio-net/audio/2/>. Ανακτήθηκε: 28/12/2020. [ηπ.43]

Friz, Anna & Korabiewski, Konrad. (2015). Telefunken Twins. Στο *Kunstradio Archive*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.kunstradio.at/2015A/12_04_15.html>. Ανακτήθηκε: 30/12/2020. [Για το έργο του Κεφαλαίου 17]

Glenn Gould's Solitude Trilogy: The Idea of North. (1967). *CBC Archives*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.cbc.ca/archives/entry/the-idea-of-north-excerpt>. Ανακτήθηκε: 29/12/2020. [ηπ.10, ηπ.31]

Gregory Whitehead. Στο *UbuWeb Sound*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.ubu.com/sound/whitehead.html>. Ανακτήθηκε: 30/12/2020. [ηπ.8]

Jensen, Erik Granly & LaBelle, Brandon (επιμ.). (2007). *Radio Territories*. Los Angeles/Copenhagen: Errant Bodies Press. Συνοδευτικό CD. [ηπ.25]

Kagel, Mauricio. (2006). *The Mauricio Kagel Edition*. Winter & Winter: CD 2. [ηπ.2]

Kurt Schwitters. Στο *UbuWeb Sound*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <https://www.ubuweb.com/media/sound/schwitters_kurt/ursonate/Schwitters-Kurt_Ursonate_03_Dritter_Teil.mp3>. Ανακτήθηκε: 27/12/2020. [ηπ.36]

Migone, Christof. (1992). Sylvian Lecoq #2. Στο Augaitis, Daina & Lander, Dan (επιμ.). *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. Banff: Walter Phillips Gallery. Συνοδευτικό CD. [ηπ.40]

New American Radio. (1987-1998). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://www.somewhere.org>. Ανακτήθηκε: 29/12/2020. [για τα ηπ.1, ηπ.4, ηπ.5, ηπ.6, ηπ.7, ηπ.9, ηπ.11, ηπ.12, ηπ.13, ηπ.17, ηπ.18, ηπ.19, ηπ.20, ηπ.21, ηπ.22, ηπ.23, ηπ.24, ηπ.26, ηπ.28, ηπ.30, ηπ.33, ηπ.37, ηπ.46, ηπ.47 και για τα έργα των Κεφαλαίων 13, 14, 15 και 16]

Radia Network. (2005-2020). Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: <http://radia.fm/>. Ανακτήθηκε: 30/12/2020. [για τα ηπ.38, ηπ.39, ηπ.41, ηπ.42, ηπ.44, ηπ.45, ηπ.48 και για τα 92 έργα του Τμήματος 3Β]

Rühm, Gerhard. (1992). Wien wie es klingt. Στο *Kunstradio Archive*. Διαθέσιμο διαδικτυακά στο: < http://www.kunstradio.at/1992A/18_6_92.html#I>. Ανακτήθηκε: 30/12/2020. [ηπ.32, ηπ.35]

Rühm, Gerhard. (1994). *Ophelia and the Words; Wald: Ein Deutsches Requiem; Kleine Geschichte der Zivilisation*. WERGO. [ηπ.29]

Various. (1998). *Siemens-Studio für Elektronische Musik*. Siemens Kultur Programm. [ηπ.3, ηπ.14, ηπ.15, ηπ.16]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι
ΠΙΝΑΚΑΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ 92 ΑΡΧΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΩΝ *ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΩΝ*

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	***ω***	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**Σταθμός**	**Ημ/νία**
1	753	Π		Π	-1	1	4	2	Lucinda Guy	*Space Audacity*	Soundart Radio	2/9/2019
2	754	Π	Μ	Υ	0	0	2	3	Nuno Pinto and the hypnotists	*Arqui Vodu*	Rádio Zero	9/9/2019
3	755			Π	1	1	2	2	Toni Dimitrov	*A night in Letea*	Kanal 103	16/9/2019
4	756	Π	Π	Υ	3	3	2	3	[Various]	*Passage Pending*	Resonance FM	23/9/2019
5	757	Π	Μ	Υ	3	1	4	2	Max Höfler	*How it is*	Radio Helsinki	30/9/2019
6	758	Π	Π	Π	-1	1	4	3	[Various]	*Benjamin: Sounds along the tramway*	Radio Papesse	7/10/2019
7	759		Υ	Π	0	0	2	2	Alain Rocourt & BarylineTone	*Radis en Rats*	Jet fm	14/10/2019
8	760	Π	Υ	Υ	3	3/1/0	2	2	Kate Donovan & Gabi Schaffner	*Of Seeds and Lichen*	radio x	21/10/2019
9	761			Π	0	0/1	2	4	Tarab	*Homework: radio mix*	Radio One	28/10/2019
10	762	Μ	Υ	Π	-1	1	4	3	Marie Limoujoux	*Paroles Gelées: Archive No4*	Radio Campus Paris	4/11/2019
11	763	Μ	Μ	Π	0	0	12	4	Edie Reaney	*notspeaking/thinking*	CFRC	11/11/2019
12	764	Υ	Υ	Π	1	1	2	4	Carina Pesck & DJ Zazie	*Space-We-Space: A binaural SounWalk Composition*	Radio Corax	18/11/2019
13	765	Π	Υ	Μ	3	1	1	5	Vienna Radia Collective	*3019: a radio play*	Orange 94.0	25/11/2019
14	766	Μ	Π	Υ	2	2	4	3	Lucija Gregov	*The Story of Alvarenga*	RadioWORM	2/12/2019

A/A	SHOW	A	M	H	x	y	z	ω	Δημιουργός	*Τίτλος*	Σταθμός	Ημ/νία
15	767	Π	M	Y	0	3/1	4	4	Alerte Niveau 5	ça *déménage/it's moving*	Radio Panik	9/12/2019
16	769	M	Y	Π	0	0//1	4	3	Christopher DeLaurenti	*Subaudible Phonography (from the Archives of...)*	Wave Farm/ WGXC 90.7FM	23/12/2019
17	770	Π	M	Π	1	1	4	3	Juliette Qualizza	*Marge Alpen Advia*	Radio Študent	30/12/2019
18	771	M	M	Π	0//1	0//1	4	6	Satch Hoyt	*Latitude (Afro Sonic Sextant)*	reboot.fm	6/1/2020
19	772		Π		-1	0	4	1	Sabastian Sequoiah-Grayson	*Barangaroo*	Diffusion FM 91.9	13/1/2020
20	773	Π	Y	Y	3	3	2	2	Natacha Orestes	*Silence to Language*	Radioart106	20/1/2020
21	774		Y	Π	0	0	2	2	Francesco Giomi	*Kevlar*	Usmaradio	27/1/2020
22	775	Π	M	M	3	3	2	3	Ben Dratwicki, Lars Schmitz, Luca Piparo & Sandra Laborier	*Annoised Radio*	Radio ARA	3/2/2020
23	777	Π		M	3	1	2	1	Møn feat. Alima Sauernheimer	*Makhtesh Ramon*	Sphere Radio	17/2/2020
24	481	M	Π	M	0	0	2	2	David Merlo	*Variance V*	Radio Grenouille	16/6/2014
25	482	Π	Y	Y	-1	0	2	5	Suzy Vincens	*Tksitevy*	Radio Campus Bruxelles	23/6/2014
26	483	M	Π	M	-1//0	1//0	2	2	Lona Kozik	*Transmissions*	Soundart Radio	30/6/2014
27	484			Π	0	0	2	2	Fernando Fadigas	*Inland*	Rádio Zero	7/7/2014
28	485	M	Y	Π	0.5//1	0//1	2	6	Martin Anastasovski	*Kyotech*	Kanal 103	14/7/2014
29	486	Π		Π	3	3/0	2	3	Dan Wilson	*miraculous agitations*	Resonance FM	21/7/2014
30	487	Π	Y	Π	3	3/0	9	3	Hans Kristen Hyrve	*Teddy Love*	Radio Nova	28/7/2014
31	488	Π	M	Y	3	1	2	2	Nights im Buaker	*Wie es vielleicht war*	Radio Helsinki	4/8/2014

Α/Α	SHOW	Α	Μ	Η	x	y	z	ω	Δημιουργός	Τίτλος	Σταθμός	Ημ/νία
32	489	Μ	Π	Π	1	1	4	2	[Various]	*Birds of Marrakech*	Radio Papesse	11/8/2014
33	490	Υ	Υ	Π	0.5	0	2	2	Hervé Moire & JPE (Juan Pablo Espinoza)	*[Live]*	Jet fm	18/8/2014
34	491	Π	Υ	Μ	3	3	4	1	BUTTERLAND	*FROM CHINA*	radio x	25/8/2014
35	493	Π	Μ	Υ	3	3	4	5	Maddie Leach & Jem Noble	*I was using six watts when you Received me*	radio one 91 FM	8/9/2014
36	494	Μ		Π	1	1	2	1	Antoine Bertin	*Astroforestry*	Campus Paris	15/9/2014
37	495	Μ		Π	2	0	2	1	Brendon Wilson	*Islander III*	CFRC	22/9/2014
38	496	Π	Μ	Π	-1	1	4	3	Felix Blume	*LOS GRITOS DE MEXICO - The Cries of Mexico*	Radio Corax	29/9/2014
39	497	Π		Π	3	1/2	4	1	Maria Herold	*"Where Have You Been?"*	Orange 94.0	6/10/2014
40	498	Π	Π	Μ	-1	1/2	4	3	Martin Gambarotta & The X Static Tics	*Ethiopian Son*	RadioWORM	13/10/2014
41	499	Μ	Υ	Π	-1	0	4	3	Dominique Balaÿ & Suzy Vincens	*Meanwhile in Fukushima*	Radio Panik	20/10/2014
42	500	Π	Μ	Υ	-1	1	4	5	[Various]	*Une libération (sonore) de Paris. 1944-2014*	TEA FM	27/10/2014
43	501	Π	Μ	Υ	-1	3	4	3	[Various]	*William Burroughs and Body Broadcasting*	Wave Farm/ WGXC 90.7FM	3/11/2014
44	502	Π	Μ	Υ	2	1	9	4	Bojan Anđelković	*After Artefakt: IDIOT*	Radio Študent	10/11/2014
45	503	Μ		Π	2/1	1	4	3	Lucas Derycke, Cara Cobaert & Maarten Coosemans	*BXL Tableau Sonore*	XL Air	17/11/2014
46	504	Π		Π	-1	1//0//3	4	1	[Various]	*Datscharadio Audiokomposter*	reboot.fm	24/11/2014
47	248			Π	1	1	2	4	Erik Samakh	*Albert & Serge*	Radio Grenouille	28/12/2009
48	249	Π	Μ	Μ	3	2/3	1	2	Lucinda Guy	*A New Year Show*	Soundart Radio	4/1/2010

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	**ω**	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**Σταθμός**	**Ημ/νία**
49	250	Π	Υ	Υ	-1	2/3	4	4	Derek Sein	*Nouvelles Hybride*	Radio Campus	11/1/2010
50	251	Π		Μ	-1	1	4	1	[Various]	*Glimpses of a revolution backstage*	Rádio Zero	18/1/2010
51	252	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2	Lucinda Guy	*Small Journeys Long Distance*	Kunstradio	25/1/2010
52	253	Μ	Υ	Π	-1	1	4	6	RADIO WORM	*RADIO WORM*	Resonance FM	1/2/2010
53	254	Π	Μ	Υ	-1	3//0//2	4	1	[Various]	*the unheard*	XL Air	8/2/2010
54	255	Μ		Π	-1	1	4	2	Martin Pichler & Max Höfler	*ahoy! ahoy!*	Orange 94.0 feat. Radio Helsinki	15/2/2010
55	256			Π	0	0	2	2	Dimitar Dodovski	*the nocturnal state of the city*	Kanal 103	22/2/2010
56	257	Π	Υ	Π	-1	3//1//0	4	2	Marold Langer-Philippsen	*radioRadar4*	Radio Corax	1/3/2010
57	258	Π		Π	3	0/1	4	3	[Various]	*algoRHYTHMIC noise of our everyday gadgets*	radio x	8/3/2010
58	259	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2	Stephanie Staresky & Adelaide Simon	*CKUT rings in art's birthday*	CKUT 90.3 FM	15/3/2010
59	260	Π	Υ	Υ	3	3	2	1	Patrick Hartigan	*The Village is Quiet*	radio one 91 FM	22/3/2010
60	261	Π	Μ	Υ	-1	3	4	5	[Various]	*A Minute in the Life of a CFRC volunteer*	CFRC	29/3/2010
61	262	Μ		Π	-1	0/1	4	2	Painè Cuadrelli	*Ritmi di Milano*	Radio Papesse	5/4/2010
62	263	Π	Π	Π	-1	0	4	3	Pierre-Yves Macé	*Miniatures*	Radio Grenouille	12/4/2010
63	264	Π		Υ	-1	3	4	1	Andrius Savickas	*Spam2*	Soundart Radio	19/4/2010
64	266	Π		Π	3/0	3/1/0	2	2	Carlos Santos & Paulo Raposo	*two factories*	Rádio Zero	3/5/2010
65	267	Π		Μ	-1	0/1	4	2	[Various]	*Orbitary Krapp's Last Tape*	Kanal 103	10/5/2010

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	**ω**	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**Σταθμός**	**Ημ/νία**
66	268	Π	Μ	Υ	3	3	1	2	r.t.bhoustard	*The Transmission*	Resonance FM	17/5/2010
67	269	Π		Π	3	1	2	1	[Various]	*Klinkende Stad/Sounding City*	XL Air	24/5/2010
68	270	Π		Υ	0//3	1	4	4//1	[Various]	*Fremde Dezibel/Stille Post*	Orange 94.0	31/5/2010
69	271	Υ		Π	0	0	2	1	Mobile Radio	*Endangered Radio*	Resonance FM	7/6/2010
70	040	Π		Υ	3	3	2	2	Tom Wallace	*Dead by Dawn*	Resonance FM	2/1/2006
71	041	Π		Π	1/0	0/1	2	2	tkrst	*Ressonoria-The Airport-Republic of the sound*	Radio Cult	9/1/2006
72	043	Π	Π	Υ	-1	2/0	4	2	Derek Sein & Otto Sein	*the mysterious radia top ten*	Radio Campus	23/1/2006
73	044	Μ	Υ	Π	0	0	2	2	Cronica	*Essays on Radio (can I have two minutes of your time?)*	RIIST	30/1/2006
74	045	Π	Υ	Π	3//2//-1//2//2	1//3//1//2//0	4	3	[Various]	*Playlist: Un résumé de rue from Radio Grenouille*	Radio Grenouille	6/2/2006
75	046	Υ	Π	Μ	2	2	4	3	Patric Catani	*My FM*	reboot.fm	13/2/2006
76	047	Π		Π	3	3/0	2	3	Caroline Hofer & Barbara Kaiser	*Art's Birthday review*	Orange 94.0	20/2/2006
77	048	Π	Υ	Π	0	0	9	3	Sarah Washington	*[no title]*	Resonance FM	27/2/2006
78	049	Μ	Π	Π	0	2/0	2	2	Emilian Gatsov	*The Mimo Hideout*	Radio Cult	6/3/2006
79	050	Π	Π	Μ	-1	2	4	3	[Various]	*The Adventures of Khaosz Kapitany*	Tilos Radio	13/3/2006
80	051	Υ		Π	0	0	2	2	Anton Aeki	*[no title]*	Radio Campus	20/3/2006
81	052	Π	Μ	Υ	-1	3	4	1	Luis Silva	*a travellog of the radio spectrum*	Rádio Zero	27/3/2006
82	053	Υ	Υ	Π	0	0	2	2	band klo	*local vs. global and Space Bar Frangments*	Kanal 103	3/4/2006

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	**ω**	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**Σταθμός**	**Ημ/νία**
83	054	Υ	Υ	Π	-1	0	4	2	Fabrice Cesario	*Fabrice Cesario*	Radio Grenouille	10/4/2006
84	056	Π	Υ	Π	3/1	3/1	2	2	[Various]	*Sofielseelend*	Orange 94.0	24/4/2006
85	057	Μ	Π	Υ	2//-1	2	4	6	Ladislav Zelezny	*Lemorona presents (Lemurie)*	Lemurie TAZ	1/5/2006
86	058	Π	Μ	Υ	3	3	2	2	Harmon E. Phraisyar	*We all live in a small village*	Resonance FM	8/5/2006
87	059	Π	Π	Μ	0//2	0//2	2	2	[Various]	*From Radio Cult*	Radio Cult	15/5/2006
88	060	Μ	Π	Υ	2	2	2	2	Amir & Toma	*Join the Caravan (special remix)*	Tilos Radio	22/5/2006
89	061	Π			-1	0/1	4	2	[Various]	*silence radia*	Radio Campus	29/5/2006
90	062		Μ	Π	0	0	2	2	Tiago Andrade & Filipe Campos	*Dubphasing*	Rádio Zero	5/6/2006
91	063	Μ	Υ	Π	1	1	2	2	[Various]	*from Kanal 103*	Kanal 103	12/6/2006
92	064	Π	Υ	Π	0	3/1	2	2	Christophe Modica	*Histoire d'eau*	Radio Grenouille	19/6/2006

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ
ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ 76 ΕΡΓΩΝ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΕΞΕΙΔΙΚΕΥΣΗ ΤΩΝ ΒΑΣΙΚΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΩΝ *ΡΑ.ΔΙΑ.ΣΥΝΔΕΣΕΩΝ*

Α/Α	SHOW	Α	Μ	Η	x	y	z	*ω*	Δημιουργός	*Τίτλος*	Σταθμός	Ημ/νία
2	754	Π	M	Y	0	0	2	3	Nuno Pinto and the hypnotists	*Arqui Vodu*	Rádio Zero	9/9/2019
7	759		Y	Π	0	0	2	2	Alain Rocourt & BarylineTone	*Radis en Rats*	Jet fm	14/10/2019
11	763	M	M	Π	0	0	12	4	Edie Reaney	*notspeaking/thinking*	CFRC	11/11/2019
19	772		Π		-1	0	4	1	Sabastian Sequoiah-Grayson	*Barangaroo*	Diffusion FM 91.9	13/1/2020
21	774		Y	Π	0	0	2	2	Francesco Giomi	*Kevlar*	Usmaradio	27/1/2020
24	481	M	Π	M	0	0	2	2	David Merlo	*Variance V*	Radio Grenouille	16/6/2014
25	482	Π	Y	Y	-1	0	2	5	Suzy Vincens	*Tksitevy*	Radio Campus Bruxelles	23/6/2014
27	484			Π	0	0	2	2	Fernando Fadigas	*Inland*	Rádio Zero	7/7/2014
33	490	Y	Y	Π	0.5	0	2	2	Hervé Moire & JPE (Juan Pablo Espinoza)	*[Live]*	Jet fm	18/8/2014
37	495	M		Π	2	0	2	1	Brendon Wilson	*Islander III*	CFRC	22/9/2014
41	499	M	Y	Π	-1	0	4	3	Dominique Balaÿ & Suzy Vincens	*Meanwhile in Fukushima*	Radio Panik	20/10/2014
55	256			Π	0	0	2	2	Dimitar Dodovski	*the nocturnal state of the city*	Kanal 103	22/2/2010
62	263	Π	Π	Π	-1	0	4	3	Pierre-Yves Macé	*Miniatures*	Radio Grenouille	12/4/2010
69	271	Y		Π	0	0	2	1	Mobile Radio	*Endangered Radio*	Resonance FM	7/6/2010

Α/Α	SHOW	Α	Μ	Η	x	y	z	ω	Δημιουργός	*Τίτλος*	Σταθμός	Ημ/νία
73	044	Μ	Υ	Π	0	0	2	2	Cronica	*Essays on Radio (can I have two minutes of your time?)*	RIIST	30/1/2006
77	048	Π	Υ	Π	0	0	9	3	Sarah Washington	*[no title]*	Resonance FM	27/2/2006
80	051	Υ		Π	0	0	2	2	Anton Aeki	*[no title]*	Radio Campus	20/3/2006
82	053	Υ	Υ	Π	0	0	2	2	band klo	*local vs. global and Space Bar Frangments*	Kanal 103	3/4/2006
83	054	Υ	Υ	Π	-1	0	4	2	Fabrice Cesario	*Fabrice Cesario*	Radio Grenouille	10/4/2006
90	062		Μ	Π	0	0	2	2	Tiago Andrade & Filipe Campos	*Dubphasing*	Rádio Zero	5/6/2006
9	761			Π	0	0/1	2	4	Tarab	*Homework: radio mix*	Radio One	28/10/2019
57	258	Π		Π	3	0/1	4	3	[Various]	*algoRHYTHMIC noise of our everyday gadgets*	radio x	8/3/2010
61	262	Μ		Π	-1	0/1	4	2	Painè Cuadrelli	*Ritmi di Milano*	Radio Papesse	5/4/2010
65	267	Π		Μ	-1	0/1	4	2	[Various]	*Orbitary Krapp's Last Tape*	Kanal 103	10/5/2010
71	041	Π		Π	1/0	0/1	2	2	tkrst	*Ressonoria-The Airport-Republic of the sound*	Radio Cult	9/1/2006
89	061	Π		Π	-1	0/1	4	2	[Various]	*silence radia*	Radio Campus	29/5/2006
1	753	Π		Π	-1	1	4	2	Lucinda Guy	*Space Audacity*	Soundart Radio	2/9/2019
3	755			Π	-1	1	2	2	Toni Dimitrov	*A night in Letea*	Kanal 103	16/9/2019
5	757	Π	Μ	Υ	3	1	4	2	Max Höfler	*How it is*	Radio Helsinki	30/9/2019
6	758	Π	Π	Π	-1	1	4	3	[Various]	*Benjamin: Sounds along the tramway*	Radio Papesse	7/10/2019
10	762	Μ	Υ	Π	-1	1	4	3	Marie Limoujoux	*Paroles Gelées: Archive No4*	Radio Campus Paris	4/11/2019

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	**ω**	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**Σταθμός**	**Ημ/νία**
12	764	Υ	Υ	Π	1	1	2	4	Carina Pesck & DJ Zazie	*Space-We-Space: A binaural SounWalk Composition*	Radio Corax	18/11/2019
13	765	Π	Υ	Μ	3	1	1	5	Vienna Radia Collective	*3019: a radio play*	Orange 94.0	25/11/2019
17	770	Π	Μ	Π	1	1	4	3	Juliette Qualizza	*Marge Alpen Advia*	Radio Študent	30/12/2019
23	777	Π		Μ	3	1	2	1	Møn feat. Alima Sauernheimer	*Makhtesh Ramon*	Sphere Radio	17/2/2020
31	488	Π	Μ	Υ	3	1	2	2	Nights im Buaker	*Wie es vielleicht war*	Radio Helsinki	4/8/2014
32	489	Μ	Π	Π	1	1	4	2	[Various]	*Birds of Marrakech*	Radio Papesse	11/8/2014
36	494	Μ		Π	1	1	2	1	Antoine Bertin	*Astroforestry*	Campus Paris	15/9/2014
38	496	Π	Μ	Π	-1	1	4	3	Felix Blume	*LOS GRITOS DE MEXICO - The Cries of Mexico*	Radio Corax	29/9/2014
42	500	Π	Μ	Υ	-1	1	4	5	[Various]	*Une libération (sonore) de Paris. 1944-2014*	TEA FM	27/10/2014
44	502	Π	Μ	Υ	2	1	9	4	Bojan Anđelković	*After Artefakt: IDIOT*	Radio Študent	10/11/2014
45	503	Μ		Π	2/1	1	4	3	Lucas Derycke, Cara Cobaert & Maarten Coosemans	*BXL Tableau Sonore*	XL Air	17/11/2014
47	248			Π	1	1	2	4	Erik Samakh	*Albert & Serge*	Radio Grenouille	28/12/2009
50	251	Π		Μ	-1	1	4	1	[Various]	*Glimpses of a revolution backstage*	Rádio Zero	18/1/2010
52	253	Μ	Υ	Π	-1	1	4	6	RADIO WORM	*RADIO WORM*	Resonance FM	1/2/2010
54	255	Μ		Π	-1	1	4	2	Martin Pichler & Max Höfler	*ahoy! ahoy!*	Orange 94.0 feat. Radio Helsinki	15/2/2010
67	269	Π		Π	3	1	2	1	[Various]	*Klinkende Stad/Sounding City*	XL Air	24/5/2010
68	270	Π		Υ	0//3	1	4	4//1	[Various]	*Fremde Dezibel/Stille Post*	Orange 94.0	31/5/2010

A/A	SHOW	A	M	H	x	y	z	ω	Δημιουργός	*Τίτλος*	Σταθμός	Ημ/νία
91	063	M	Y	Π	1	1	2	2	[Various]	*from Kanal 103*	Kanal 103	12/6/2006
39	497	Π		Π	3	1/2	4	1	Maria Herold	*"Where Have You Been?"*	Orange 94.0	6/10/2014
40	498	Π	Π	M	-1	1/2	4	3	Martin Gambarotta & The X Static Tics	*Ethiopian Son*	RadioWORM	13/10/2014
14	766	M	Π	Y	2	2	4	3	Lucija Gregov	*The Story of Alvarenga*	RadioWORM	2/12/2019
75	046	Y	Π	M	2	2	4	3	Patric Catani	*My FM*	reboot.fm	13/2/2006
79	050	Π	Π	M	-1	2	4	3	[Various]	*The Adventures of Khaosz Kapitany*	Tilos Radio	13/3/2006
85	057	M	Π	Y	2//-1	2	4	6	Ladislav Zelezny	*Lemorona presents (Lemurie)*	Lemurie TAZ	1/5/2006
88	060	M	Π	Y	2	2	2	2	Amir & Toma	*Join the Caravan (special remix)*	Tilos Radio	22/5/2006
48	249	Π	M	M	3	2/3	1	2	Lucinda Guy	*A New Year Show*	Soundart Radio	4/1/2010
49	250	Π	Y	Y	-1	2/3	4	4	Derek Sein	*Nouvelles Hybride*	Radio Campus	11/1/2010
4	756	Π	Π	Y	3	3	2	3	[Various]	*Passage Pending*	Resonance FM	23/9/2019
20	773	Π	Y	Y	3	3	2	2	Natacha Orestes	*Silence to Language*	Radioart106	20/1/2020
22	775	Π	M	M	3	3	2	3	Ben Dratwicki, Lars Schmitz, Luca Piparo&Sandra Laborier	*Annoised Radio*	Radio ARA	3/2/2020
34	491	Π	Y	M	3	3	4	1	BUTTERLAND	*FROM CHINA*	radio x	25/8/2014
35	493	Π	M	Y	3	3	4	5	Maddie Leach & Jem Noble	*I was using six watts when you Received me*	radio one 91 FM	8/9/2014
43	501	Π	M	Y	-1	3	4	3	[Various]	*William Burroughs and Body Broadcasting*	Wave Farm/ WGXC 90.7FM	3/11/2014
51	252	Π	Y	Y	-1	3	4	2	Lucinda Guy	*Small Journeys Long Distance*	Kunstradio	25/1/2010

Α/Α	**SHOW**	**Α**	**Μ**	**Η**	**x**	**y**	**z**	***ω***	**Δημιουργός**	***Τίτλος***	**ταθμός**	**Ημ/νία**
58	259	Π	Υ	Υ	-1	3	4	2	Stephanie Staresky & Adelaide Simon	*CKUT rings in art's birthday*	CKUT 90.3 FM	15/3/2010
59	260	Π	Υ	Υ	3	3	2	1	Patrick Hartigan	*The Village is Quiet*	radio one 91 FM	22/3/2010
60	261	Π	Μ	Υ	-1	3	4	5	[Various]	*A Minute in the Life of a CFRC volunteer*	CFRC	29/3/2010
63	264	Π		Υ	-1	3	4	1	Andrius Savickas	*Spam2*	Soundart Radio	19/4/2010
66	268	Π	Μ	Υ	3	3	1	2	r.t.bhoustard	*The Transmission*	Resonance FM	17/5/2010
70	040	Π		Υ	3	3	2	2	Tom Wallace	*Dead by Dawn*	Resonance FM	2/1/2006
81	052	Π	Μ	Υ	-1	3	4	1	Luis Silva	*a travellog of the radio spectrum*	Rádio Zero	27/3/2006
86	058	Π	Μ	Υ	3	3	2	2	Harmon E. Phraisyar	*We all live in a small village*	Resonance FM	8/5/2006
29	486	Π		Π	3	3/0	2	3	Dan Wilson	*miraculous agitations*	Resonance FM	21/7/2014
30	487	Π	Υ	Π	3	3/0	9	3	Hans Kristen Hyrve	*Teddy Love*	Radio Nova	28/7/2014
76	047	Π		Π	3	3/0	2	3	Caroline Hofer & Barbara Kaiser	*Art's Birthday review*	Orange 94.0	20/2/2006

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΩΝ ΤΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΙΜΩΝ ΤΟΥΣ

