



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ II: ΣΥΝΘΕΣΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Παύση

Υπεύθυνη Καθηγήτρια: Δήμητρα Τρυπάνη

Ονοματεπώνυμο Φοιτητή: Μιχάλης Ζουμπουλάκης

Αριθμός Μητρώου: M2015015

Ημερομηνία: 16/6/2021

Ακαδημαϊκό Έτος 2020-2021

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
---------------	---

Μέρος Α΄

1. Εισαγωγή.....	4
2. Ορισμοί και έννοιες	
2.1 Το Παράλογο.....	7
2.2 Το Θέατρο του Παραλόγου.....	8
2.3 Το ραδιοφωνικό θέατρο.....	10
3. Σύνθεση κειμένου	
3.1 Samuel Beckett.....	12
3.2 Albert Camus.....	13
4. Σύνθεση μουσικής	
4.1 Μουσικές Επιρροές.....	15
4.2 Διάδραση μουσικής / κειμένου.....	16

Μέρος Β΄

5. Πραγματοποίηση και ανάλυση του έργου «Παύση»	
5.1 Πραγματοποίηση.....	17
5.2 Ανάλυση / Δραματουργικές επιλογές.....	18
Επίλογος.....	21
Βιβλιογραφία / Reference list.....	22

Πρόλογος

Το έργο «*Παύση*» γράφτηκε τον Ιούνιο του 2021, για τις ανάγκες της διπλωματικής εργασίας «Σύνθεση για τις Τέχνες της Παράστασης». Το εν λόγω έργο κατατάσσεται στην κατηγορία του πειραματικού ραδιοφωνικού μουσικού θεάτρου, καθώς πρόκειται για μια θεατρική παράσταση δίχως εικόνα και με μέσο μετάδοσης το ραδιόφωνο ή το διαδίκτυο. Τον κεντρικό θεματικό άξονα της εργασίας αποτελεί «*Ο Μύθος του Σίσυφου*» και η έννοια του παραλόγου (absurd).

Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αναλαμβάνει την επεξήγηση ορισμών και εννοιών που είναι καίριοι για την κατανόηση του έργου καθώς και την επεξήγηση των συνθετικών επιρροών του κειμένου και της μουσικής, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την καταγραφή γεγονότων και εμπειριών κατά την διαδικασία πραγματοποίησης του έργου, καθώς και την ανάλυσή του. Συγκεκριμένα, το μέρος Α' επικεντρώνεται στην λεπτομερή επεξήγηση των ορισμών και εννοιών του έργου. Έπειτα, για κάθε στοιχείο γίνεται και μια συνοπτική ιστορική αναδρομή. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι στυλιστικές και θεματικές επιρροές του βασικού κειμένου καθώς και τα μέρη που χρησιμοποιήθηκαν από το Μύθο του Σίσυφου του Albert Camus, το δοκίμιο του οποίου (*Ο Μύθος του Σίσυφου*) αποτέλεσε βασική πηγή έμπνευσης. Τέλος, γίνεται αναφορά στις μουσικές και συνθετικές επιρροές, βάσει των οποίων δημιουργήθηκε το έργο και στη συνέχεια δίνονται τα στοιχεία διάδρασης μεταξύ κειμένου και μουσικής. Η μελέτη των παραπάνω κεφαλαίων, ολοκληρώνεται με το μέρος Β', στο οποίο γίνεται καταγραφή όλης της διαδικασίας της πραγματοποίησης του έργου και ανάλυση του.

Όπως προαναφέρθηκε, βάση για την δημιουργία του έργου αποτέλεσε ο αρχαιοελληνικός μύθος του Σίσυφου, ο οποίος κατά τον Camus αποτελεί τον παράλογο ήρωα.¹ Η σύνθεση και η φόρμα του κειμένου, επηρεάζεται έντονα από το συγγραφικό έργο του Samuel Beckett, καθώς πρόκειται για έναν από τους κυρίαρχους πυλώνες του Θεάτρου του Παραλόγου. Με βάση λοιπόν, το συγγραφικό στυλ του Beckett, το οποίο προσφέρει το στοιχείο της μη συμβατικής παραστατικότητας, και την απουσία πρωτοπρόσωπης αφήγησης για τον συγκεκριμένο μύθο, το κείμενο πήρε τη μορφή ενός παράλληλου τριπλού μονολόγου με πρωταγωνιστές τους

¹ Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005) σελ. 164

χαρακτήρες του Σίσυφου, των Μοιρών² και της μουσικής. Ο τίτλος του έργου «*Παύση*» λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Πρώτα, καθώς η τιμωρία του Σίσυφου είναι αιώνια, η παύση, παγώνει τον χρόνο κατά το μαρτύριο του, με σκοπό να παρατηρηθεί ο χαρακτήρας και η εξέλιξη του σε τρεις διαφορετικές περιόδους. Δεύτερον, η παύση αποτελεί ένα φόρο τιμής στον Samuel Beckett, καθώς, η οδηγία [*Pause.*] μπορεί να βρέθει σε ένα μεγάλο αριθμό έργων του και η χρήση της είναι ένα σήμα κατατεθέν του συγγραφέα.³

Γενικότερα, ο Μύθος του Σίσυφου αποτελεί το κεντρικό θέμα της εργασίας.

Συγκεκριμένα:

Το κεφάλαιο 1, αποτελεί την εισαγωγή της εργασίας, όπου πρώτα γίνεται μια παρουσίαση του concept, και στη συνέχεια πραγματοποιείται μια ιστορική προσέγγιση στις εμφανίσεις του Σίσυφου σε άλλα έργα, όπως τα Ομηρικά έπη, τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου και την *Απολογία* του Πλάτωνα.

Στο κεφάλαιο 2, δίνονται οι επεξηγήσεις των στοιχείων πάνω στα οποία βασίστηκε το έργο, και στη συνέχεια πραγματοποιείται μια σύντομη ιστορική αναδρομή σχετικά με την δημιουργία και την εξέλιξη των στοιχείων αυτών.

Στο κεφάλαιο 3, εξετάζονται στυλιστικά και θεματικά στοιχεία συγγραφής κειμένου, από τον Samuel Beckett και τον Albert Camus, τα οποία αποτέλεσαν την βάση για την δημιουργία του έργου. Η στυλιστική πλευρά σύνθεσης του κειμένου, είναι φανερά επηρεασμένη από το έργο του S. Beckett (πρωτοπρόσωπη αφήγηση, στικτικές στιχομυθίες, μη συμβατικές τεχνικές αφήγησης), ενώ η θεματική πλευρά του κειμένου έγγειται κυρίως στο φιλοσοφικό έργο του A. Camus (παράλογο, υπαρξισμός).

Στο κεφάλαιο 4, γίνεται αναφορά στην μουσική συνθετική διαδικασία. Παρουσιάζονται οι μουσικές/ηχητικές επιρροές και στη συνέχεια δίνονται τα στοιχεία διάδρασης μεταξύ κειμένου και μουσικής (hit points, suggested pause κ.α)

² Οι Μοίρες (Κλωθώ, Λάχεσις, Άτροπος) κατά την μυθολογία ήταν τρεις θεότητες που καθόριζαν το πεπρωμένο των ανθρώπων και ειδικότερα το μερίδιο των δεινών που έδιναν οι θεοί στους ανθρώπους. Κατά τον Ησίοδο προσωποποιήθηκαν ως τρεις πολύ ηλικιωμένες γυναίκες που γνέθουν, ξετυλίζουν και κόβουν το νήμα της ζωής.

³ Αναφορά για την εν λόγω τεχνική του Beckett και τις πιθανές ερμηνείες της δίνει η Pia Brînzeu στο άρθρο της 'Without a Word': Pauses in Beckett's Drama. [Pia Brînzeu, «'Without a Word': Pauses in Beckett's Drama», *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2, 229-234.]

Τέλος, στο κεφάλαιο 5 γίνεται παρουσίαση των γεγονότων κατά την πραγματοποίηση του έργου (composing, recording sessions, mixing, mastering), έπειτα γίνεται μια ανάλυση του έργου σε στοιχεία όπως η φόρμα, η χρήση ηχοτοπίων και το ρυθμικό στοιχείο.

Μέρος Α΄

1. Εισαγωγή

Κατά τη διάρκεια του τελευταίου χρόνου ο κόσμος βίωσε μια δραματική αλλαγή στην ζωή και στην καθημερινότητά του, λόγω της πανδημίας του COVID – 19. Αποτέλεσμα της πανδημίας ήταν ο εγκλεισμός του πληθυσμού για την αποφυγή εξάπλωσης του ιού. Παρά τις αρνητικές επιπτώσεις του εγκλεισμού, η καραντίνα έδωσε στον κόσμο χώρο και χρόνο, αφιερωμένο στην δημιουργικότητα. Σύμφωνα με αυτόν το συλλογισμό και με στόχο την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, αναζήτησα το θέμα που εξέφραζε καλύτερα την πορεία μου στην καινούρια αυτή πραγματικότητα. Ο *Μύθος του Σίσυφου*, παρότι χαίρει ευρείας αναγνώρισης στον κόσμο της τέχνης, από τις αναφορές σε αυτόν σε πληθώρα έργων, είναι επίσης πασίγνωστος και στον τομέα της φιλοσοφίας λόγω του Albert Camus και του ομώνυμου δοκιμίου του. Το κείμενο που παρουσιάζεται ως ο Μύθος του Σίσυφου στο τέταρτο κεφάλαιο του δοκιμίου του Camus, ενώ παραθέτει με σχετική ακρίβεια τα λεγόμενα της μυθολογίας, είναι η πρώτη μορφή παρουσίασης του μύθου σε αυτοτελές κείμενο. Αναφορά του μύθου όμως, υπάρχει από αρχαιωτάτων χρόνων με πρώτη εμφάνιση του χαρακτήρα του Σίσυφου στο Ομηρικό έπος της Ιλιάδας:⁴

«Υπάρχει πόλις Έφυρα μες στο ιπποτρόφον Άργος κι είχε τον εξυπνότερον απ' όλους τους ανθρώπους, τον Αιολίδη Σίσυφον, που εγέννησε τον Γλαύκον, και ο Γλαύκος τον ασύγκριτον λαμπρόν Βελλερεφόντην.»

Ο μύθος λοιπόν αναφέρεται στην τιμωρία του Σίσυφου στον Άδη. Αυτό που κάνει την τιμωρία τόσο τρομερή και βαριά δεν είναι η ίδια η πράξη (μεταφορά του βράχου στην κορυφή του λόφου), αλλά η επαναφορά του βράχου και η επιβαλλόμενη επανεκκίνηση της διαδικασίας. Η πραγματική τιμωρία λοιπόν, βρίσκεται στην απλή αλλά επαχθή ιδέα της επανάληψης. Το στοιχείο αυτό ήταν και η πρώτη έμπνευση για τη δημιουργία του έργου, καθώς η καθημερινότητα στον καιρό της απομόνωσης αποκτά παρόμοιες ιδιότητες με την τιμωρία του Σίσυφου.

⁴ Όμηρος, *Ιλιάδα*, Ραψωδία Ζ στ. 152 – 155 (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998)

Το concept του έργου δεν είναι κάτι το οποίο μπορεί να εκφραστεί απλά. Σίγουρα ο θεματικός άξονας είναι ο Μύθος του Σίσυφου, μα ο εν λόγω μύθος έχει πολλές διαφορετικές όψεις. Το έργο δανείζεται τις οπτικές γωνίες του Camus, του Τίτου Πατρίκιου⁵, καθώς και την προσωπική μου. Ένα μεγάλο μέρος της ιδέας πίσω από το έργο, είναι το μαρτύριο της αιώνιας επανάληψης. Μια τέτοια κατάσταση εξορίζει την ανθρώπινη πλευρά του χαρακτήρα με αποτέλεσμα ο “κατάδικος” να μεταμορφώνεται εν αγνοία του σε κάτι διαφορετικό. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ο χρόνος και συγκεκριμένα η ροή του χρόνου φαίνονται να αλλοιώνονται στο σημείο που η χρονική αίσθηση σταματά να υπάρχει, απομακρύνοντας έτσι τον χαρακτήρα περισσότερο από την ανθρώπινη πλευρά του. Με βάση λοιπόν τα προηγούμενα, ο Σίσυφος κατά το μαρτύριό του έχει πάψει να είναι άνθρωπος.

Όπως αναφέρθηκε πριν, ο τίτλος του έργου, “*Παύση*”, μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε τον χαρακτήρα σε αυτήν του τη μεταμόρφωση και στο ταξίδι του προς τη λύτρωση. Ο χαρακτήρας του Σίσυφου περιστοιχίζεται από ακόμα ένα μυθολογικό χαρακτήρα, τον χαρακτήρα των Μοιρών. Σε όρους της αρχαίας τραγωδίας, το τρίπτυχο των Μοιρών λειτουργεί στο έργο ως ο «χορός», ένα σύνολο χαρακτήρων που παρότι δεν έχουν άμεση σχέση με τον χαρακτήρα βοηθούν στην ομαλή πορεία του έργου, εξηγώντας τα δρώμενα και προσφέροντας μια ματιά στο παρελθόν και στο μέλλον. Λόγω του ότι το κείμενο του έργου έχει δημιουργηθεί στο συγγραφικό στυλ του Beckett και οι συνδέσεις του με το Θέατρο του Παραλόγου είναι έντονες, η επιλογή της χρήσης του χαρακτήρα των Μοιρών βοηθά το κοινό να ακολουθήσει το έργο με μια πιο ομαλή ροή.

Ο Μύθος του Σίσυφου, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα υπάρχει από την εποχή του Ομήρου. Η Ιλιάδα όμως δεν ήταν το μόνο συγγραφικό έργο που αναφέρθηκε στο πρόσωπο του Σίσυφου. Ο Όμηρος πάλι αναφέρεται στον Σίσυφο στο έπος της Οδύσσειας:⁶

«Κι ακόμα είδα το Σίσυφο φριχτά βασανιμένο· κοτρώνα αυτός θεόρατη και με τα δυο βαστούσε, και στυλωμένος έσπρωχνε, με πόδια και με χέρια, την πέτρα απάνω στο βουνό· κι ότι έκανε να φτάση, και να περάση απ’ την κορφή, την έπαιρνε το βάρος και προς τον κάμπο ανήλεη κατακυλούσε η πέτρα. Κι αυτός πάλι έσπρωχνε βαριά, και το κορμί του ο ιδρος περέχυνε και σκέπαζε την κεφαλή του η σκόνη.»

⁵ Τίτος Πατρίκιος, *Ιστορία του Σίσυφου: Η νέα χάραξη* (Αθήνα: Κέδρος, 2007)

⁶ Όμηρος, *Οδύσσεια*, Ραψωδία Λ (Νεκυία) στ. 594 – 600 (Αθήνα: Ι.Δ Κολλάρου & Σίας, 1932)

Επόμενος ο Πλάτωνας μέσα από τα λόγια του Σωκράτη μιλά για το ότι ανυπομονεί για τη μετά θάνατο ζωή για να γνωρίσει και να συνομιλήσει με πρόσωπα όπως τον Σίσυφο:⁷

«για να μπορέσει να εξετάσει εκείνον που ηγήθηκε της μεγάλης στρατιάς της Τροίας ή τον Οδυσσέα ή τον Σίσυφο—»

Εκτός του Ελλαδικού χώρου, αλλά όχι πολύ μακριά, στην αρχαία Ρώμη και χρονικά σχεδόν τέσσερις αιώνες μετά – κατά την περίοδο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, ο ποιητής Οβίδιος στο έργο του *Μεταμορφώσεις* και συγκεκριμένα στην ιστορία του Ορφέα και της Ευριδίκης, μιλά για την κατάβαση του Ορφέα στον Άδη με σκοπό να φέρει πίσω στη ζωή την Ευριδίκη. Εκεί ο Ορφέας έρχεται αντιμέτωπος με τον Άδη και την Περσεφόνη και τραγουδά για να του δώσουν πίσω την Ευριδίκη. Ο Οβίδιος για να σημειώσει την συγκίνηση που επέφερε το τραγούδι του αφηγείται πως ο Σίσυφος σταμάτησε για μιά στιγμή την αιώνια τιμωρία του για να ακούσει τον Ορφέα:⁸

«και σύ, Σίσυφε, έκατσε στον βράχο σου.»

Τέλος, ο Σίσυφος ξαναεμφανίζεται στο δοκίμιο του Albert Camus με τίτλο *Ο Μύθος του Σίσυφου* (1942).

Με βάση λοιπόν, το concept αυτό πραγματοποιήθηκε η σύνθεση του έργου “*Παύση*” το οποίο αποτελεί και το κεντρικό αντικείμενο της διπλωματικής μου εργασίας.

⁷ Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, 41c (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτηρος, 2003)

⁸ Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις: Ορφέας και Ευριδίκη* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015)

2. Ορισμοί και έννοιες

2.1 Το Παράλογο

Το Παράλογο, με την πρώτη ματιά δεν φαίνεται πως είναι μια πλήρως αναγνωρισμένη φιλοσοφική κατηγορία. Η αναζήτηση του όρου στις εγκυκλοπαίδειες καταλήγει μάταιη καθώς τα αποτελέσματα μας οδηγούν κατευθείαν στο φιλοσοφικό ρεύμα του παραλογισμού. Φυσικά τα δύο (Παράλογο και παραλογισμός) είναι συνδεδεμένα, μα ο όρος του Παραλόγου δεν αποδίδεται ευθέως. Λεξικά όπως το *The Oxford Companion to Philosophy*, αναφέρονται στο Παράλογο ως «όρος που χρησιμοποιείται από τους υπαρξιστές για να περιγράψει το αντικείμενο της σκέψης που κάποιος πιστεύει πως υπάγεται στη λογική, αλλά φαίνεται πως αυτό ξεπερνά τα όρια του λογικού.»⁹

Στη φιλοσοφία η έννοια του Παραλόγου, προκύπτει από τη σύγκρουση μεταξύ της ανθρώπινης ανάγκης να αναζητεί νόημα στην ύπαρξη και την αδυναμία του ανθρώπου να ανακαλύψει κάποιο με βεβαιότητα. Η φιλοσοφία του Παραλόγου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα ρεύματα του υπαρξισμού (existentialism) και του μηδενισμού (nihilism), καθώς και τα τρία μοιράζονται ορισμένα θεμελιώδη στοιχεία, για παράδειγμα και τα τρία φιλοσοφικά ρεύματα γεννήθηκαν από αξίες που προέρχονται από το Παράλογο. Συγκεκριμένα, η αγωνία και η σύγχυση που βιώνει ο άνθρωπος λόγω της απουσίας νοήματος σε ένα κόσμο που οι άνθρωποι είναι υποχρεωμένοι να βρουν ή να δημιουργήσουν το δικό τους νόημα.¹⁰

Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, τα φρικιαστικά βιώματα του Camus, τον βοήθησαν να κατανοήσει σε βάθος την έννοια του Παραλόγου. Ο Camus ορίζει το Παράλογο ως «Αυτό που δεν έχει νόημα. Επομένως, η ύπαρξη του ανθρώπου είναι παράλογη καθώς η μελλοντική του κατάσταση δεν χαίρει καμίας εξωτερικής δικαιολόγησης.»¹¹, επιπλέον χαρακτηρίζει το Παράλογο ως «τον αγώνα και την ενδεχόμενη αδυναμία της εύρεσης εγγενούς αξίας και νοήματος στη ζωή λόγω της πραγματικής έλλειψης απόλυτων εννοιών και αρχών.»¹² Στο Μύθο του Σίσυφου πάλι, δηλώνει πως: «Το Παράλογο

⁹ Dr Thomas Baldwin, «absurd, the», *The Oxford Companion to Philosophy* (USA: Oxford University Press, 1995)

¹⁰ Alan Pratt, «Nihilism», στον ιστότοπο Internet Encyclopedia of Philosophy <https://iep.utm.edu/nihilism/#H3> (Embry-Riddle University), ημερομηνία προσέλασης: 7/6/2021

¹¹ John Folley, *Albert Camus: From the Absurd to Revolt* (Canada: McGill-Queen's University Press, 2008)

¹² John Dotterweich, «An Argument for the Absurd», *Live Ideas: Undergraduate Primary Texts Journal* 1 (2019) 50-57

γεννιέται από την αντιπαράθεση του ανθρώπινου καλέσματος και της παράλογης σιωπής του κόσμου.»¹³

Έναν αιώνα πίσω, ο Δανός φιλόσοφος Søren Kierkegaard μελέτησε και έγραψε εκτεταμένα περί Παραλόγου. Στα λόγια του ίδιου από το ημερολόγιό του:

*«Έτσι, αυτή η έννοια, το απίθανο, το παράλογο, θα έπρεπε να έχει αναπτυχθεί, για την απόλυτη επιπολαιότητά της να υποστηρίζει πως το παράλογο δεν είναι μια έννοια, και ότι κάθε είδος παραλογισμού βρίσκει εξίσου στέγη στο παράλογο. Όχι, η έννοια του παραλόγου είναι η ακριβής κατανόηση του γεγονότος ότι δεν μπορεί και δεν πρέπει να κατανοηθεί.»*¹⁴

Το Παράλογο λοιπόν, είναι ένας όρος με πολλές διαφορετικές έννοιες. Οι διαφορετικές οπτικές γωνίες του Παραλόγου μπορεί να βρίσκονται κοντά, μα καμία δεν είναι ίδια με την άλλη. Στην εργασία αυτή, το Παράλογο χρησιμοποιείται λόγω της αρχικής έμπνευσης από το δοκίμιο του Camus και παρουσιάζεται ως ενισχυτικό στοιχείο στην φόρμα του κειμένου, καθώς πρόκειται για μια θεατρική παράσταση επηρεασμένη από το Θέατρο του Παραλόγου. Επιπλέον, τα στοιχεία του έργου που έρχονται σε σύγκρουση με τη νόρμα του θεάτρου (θεατρική παράσταση δίχως εικόνα), της μουσικής δομής (συχνές αλλαγές ρυθμικής αγωγής και tempo, ενσωμάτωση ελεύθερης αφήγησης σε έμμετρο χωρίο) και της συμβατικής αφήγησης (καταμέτρηση του μουσικού στοιχείου ως χαρακτήρα, τριπλός παράλληλος μονόλογος), χρησιμοποιούν το Παράλογο ως δικαιολόγηση των επιλογών αυτών.

2.2 Το Θέατρο του Παραλόγου

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο κόσμος βρισκόταν ακόμη σε μια κατάσταση ανοικοδόμησης από τα γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η ίδια κατάσταση επικρατούσε και στον χώρο της τέχνης, μόνο που εδώ ο ανασχηματισμός δεν σήμαινε αναστήλωση της παλαιότερης τάξης. Αντίθετα, η καλλιτεχνική κοινότητα πίστευε πως ο ανασχηματισμός αφορά την εξέλιξη του είδους. Στον τομέα του θεάτρου συγκεκριμένα, με την πρωτοβουλία μερικών Ευρωπαίων

¹³ Καμύ, *Ο Μύθος του Σίσυφου*, ό.π., 47

¹⁴ Vanessa Rumble, «Journal NB15», στο Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, David D. Possen, Joel D. S. Rasmussen, Vanessa Rumble, και K. Brian Söderquist (επιμ.) *KIERKEGAARD'S JOURNALS AND NOTEBOOKS VOLUME 7*(USA: Princeton University Press, 2007) 20

συγγραφέων θεάτρου (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet) γεννήθηκε το Θέατρο του Παραλόγου.

Τον όρο για πρώτη φορά χρησιμοποίησε ο κριτικός Martin Esslin στο άρθρο του «*The Theater of the Absurd*» (1960) για να τονίσει την επιρροή της φιλοσοφίας του Παραλόγου στα έργα των προαναφερθέντων δημιουργών. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Ionesco: «*το Παράλογο είναι αυτό που δεν έχει σκοπό, ή στόχο*», ο Esslin παρουσιάζει τα στοιχεία των έργων που κατά τους κανόνες της συμβατικής γραφής θεωρούνται παράλογα, όπως για παράδειγμα «*ο χρόνος και ο τόπος δεν καθορίζονται ποτέ (στην έναρξη του «The Bald Soprano» του Ionesco το ρολοί χτυπά δεκαεπτά), οι χαρακτήρες δεν έχουν καμία ατομικότητα και συχνά αλλάζουν την φύση τους ολοκληρωτικά (στο «Waiting for Godot» του Beckett ο Pozzo και ο Lucky εμφανίζονται ως αφέντης και σκλάβος τη μια στιγμή μόνο για να επιστρέψουν με τους ρόλους τους ανεστραμμένους αντίστοιχα.)*¹⁵.

Σε αυτό το στυλ λοιπόν, παρατηρούνται διαφορετικές, ίσως και ξένες για την εποχή προσεγγίσεις στην σύνθεση θεατρικών έργων. Οι κανόνες της συμβατικής γραφής, του λογικού και του ρεαλιστικού, όπως για παράδειγμα, «*μια καλώς καθορισμένη δομή, μια ακριβής αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας και μια γλώσσα που με βάση το λογικό εκφράζει νόημα*»¹⁶, δεν έχουν πια θέση στα έργα αυτών των δημιουργών. Αντιθέτως, οι συγγραφείς πηγαίνουν κόντρα στη νόρμα και πειραματίζονται με παράλογα και αντι-ρεαλιστικά στοιχεία θεατρικής συγγραφής και σκηνοθεσίας. Για παράδειγμα, τα έργα του Θεάτρου του Παραλόγου δεν έχουν κάποια σταθερή ιστορία ή πλοκή, δεν υπάρχει ευκολία στην αναγνωρισιμότητα των χαρακτήρων και πολύ συχνά παρουσιάζονται στο κοινό ως μηχανικές μαριονέτες. Τα έργα αυτά, επίσης, στερούνταν ξεκάθαρης αρχής και τέλους, ήταν συχνά αντανάκλασεις ονείρων ή εφιαλτών, και η γλώσσα που παρουσίαζαν στερούταν νοήματος και ηχητικά προσομοίαζε ακατανόητα παραληρήματα.¹⁷

¹⁵ Martin Esslin, «The Theater of the Absurd», *The Tulane Drama Review* 4 (1960) 3-15

¹⁶ Annette J. Saddik (επιμ.), «Experimental Innovations After the Second World War» στο *Contemporary American Drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007) 29

¹⁷ Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, γ' εκδ. (USA: Knopf Doubleday Publishing Group, 2009)

Πρέπει να αναφερθεί ωστόσο, πως ο όρος Θέατρο του Παραλόγου δεν κρύβει μέσα του κάποιο κίνημα, καθώς οι δημιουργοί των έργων αυτών είναι άτομα που θεωρούν τον εαυτό τους έναν μοναχικό ξένο, αποκομμένο και απομονωμένο στον ιδιωτικό τους κόσμο.¹⁸

2.3 Το ραδιοφωνικό θέατρο

Το ραδιοφωνικό θέατρο (radio drama), είναι μια εξ ολοκλήρου ακουστική εμπειρία. Σε αντίθεση με το θέατρο, το ραδιοφωνικό θέατρο χρησιμοποιεί μόνο τον ήχο – μέσω του ραδιοφώνου ή του διαδικτύου - ως μέσο μετάδοσης της δραματικής αφήγησης.

Ιστορικά, το ραδιοφωνικό θέατρο φαίνεται να ξεκίνησε στην δεκαετία του 1880: «Το 1881 ο γάλλος μηχανικός Clement Ader υπέβαλε αίτηση ευρεσιτεχνίας για τις ‘βελτιώσεις του τηλεφωνικού εξοπλισμού στα θέατρα’»¹⁹ (Θεατρόφωνο)²⁰. Η μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητά της στη δεκαετία του 1920 με τον σχηματισμό εθνικών δικτύων αναμετάδοσης και την εμπορευματοποίηση του χώρου:

*«Στο Radio Act του 1927, η κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών ενέκρινε την εμπορική ιδιοκτησία του ραδιοφώνου έναντι της κυβερνητικής, ευνοώντας έτσι τα δίκτυα στην κατανομή των μακρών κύματος.»*²¹.

Κατά τη δεκαετία το 1940, το ραδιοφωνικό θέατρο ήταν διεθνώς η κύρια πηγή ψυχαγωγίας. Τα επόμενα χρόνια, μέσα στη δεκαετία του 1950, η καμπύλη δημοσιότητας του ραδιοφωνικού θεάτρου έπεσε δραματικά (μα όχι στο μηδέν), λόγω της άφιξης ενός νέου μέσου ψυχαγωγίας, της τηλεόρασης.

Παρά την ραγδαία μείωση χρήσης του μέσου, το ραδιοφωνικό θέατρο παρέμεινε στο βάθος των μέσων ψυχαγωγίας και ιδιαίτερα στην Ευρώπη, καθώς αρκετοί συγγραφείς θεάτρου στράφηκαν στο ραδιόφωνο για την δημιουργία των έργων τους. Για παράδειγμα, ο Beckett έγραψε μια σειρά μικρών ραδιοφωνικών παραστάσεων στις δεκαετίες του 1950 και 1960, με το έργο του για

¹⁸ Esslin, *The Theater of the Absurd* [...] ό.π, 21

¹⁹ Tim Crook, *Radio Drama. Theory and Practice* (London, New York: Routledge, 1999)

²⁰ Θεατρόφωνο ή Τηλέφωνο θέατρο ονομάστηκε το σύστημα τηλεφωνικής διανομής που εφηύρε ο Ader με σκοπό την αναμετάδοση όπερας και θεάτρου με τη χρήση τηλεφωνικών γραμμών.

²¹ Allison McCracken, «Radio Drama», *St. James Encyclopedia of Popular Culture* (USA: St. James Press, 2000), 5 τόμοι, iv, 160 - 162

ραδιόφωνο *Embers* να μεταδίδεται για πρώτη φορά στο Τρίτο Πρόγραμμα του BBC στις 24 Ιουνίου του 1959.²²

Είναι γεγονός πως η τηλεόραση επικράτησε του ραδιοφώνου στις προηγούμενες δεκαετίες. Στις ΗΠΑ η άνοδος της τηλεόρασης έβαλε τέλος στις παραστάσεις ραδιοφωνικού θεάτρου και τη σκυτάλη πήρε η Βρετανία με το Radio 3 και Radio 4. Παρ' όλα αυτά, με τη έλευση του διαδικτύου στον 21^ο αιώνα, το ραδιόφωνο βρίσκει μια νέα πνοή συνεχίζοντας έτσι την ανάπτυξη του ραδιοφωνικού θεάτρου και δίνοντας του καινούριες μορφές (podcast).²³

²² «Prix Italia 'Winners 1949 – 2007'», στον ιστότοπο του Wayback Machine <https://web.archive.org/web/20190627163452/http://www.rai.it/prixitalia/> ημερομηνία προσπέλασης: 11/6/2021

²³ Toby Lichtig, «The podcast's the thing to revive radio drama», στον ιστότοπο της εφημερίδας The Guardian <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/apr/24/thepodcaststhethingtorevi> (London), ημ/νια προσπέλασης: 11/6/2021

3. Σύνθεση κειμένου

3.1 Samuel Beckett

Ο Samuel Beckett (1906 – 1989) μεταξύ των πολλών ακόμα ιδιοτήτων του υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους θεατρικούς (και όχι μόνο) συγγραφείς. Το έργο του Beckett είναι στενά συνδεδεμένο με τη φιλοσοφία του Παραλόγου, καθώς οι δημιουργίες του προσφέρουν στο κοινό μια ψυχρή ματιά στην ύπαρξη του ανθρώπου και πληθώρα αυτών δομείται με γνώμονα το Παράλογο. Για παράδειγμα ένα από τα πιο γνωστά έργα του, το «*Waiting for Godot*» παρουσιάζει δύο χαρακτήρες (Vladimir και Estragon) να συζητούν για διάφορα θέματα ενόσω περιμένουν τον Γκοντό, ο οποίος δεν εμφανίζεται ποτέ.²⁴

Ο Beckett είναι ένας από τους κυριότερους πυλώνες του Θεάτρου του Παραλόγου. Μια από τις αιτίες αυτού είναι η πολύ ιδιαίτερη γραφή που υπάρχει στα έργα του, συγκεκριμένα η διατύπωση σκηνοθετικών και ηχητικών οδηγιών ανάμεσα στις αράδες του σεναρίου του (*[Pause]*, *[hiccup]*, *[faint wild laugh]*)²⁵. Η προσοχή στην λεπτομέρεια στα έργα του Beckett είναι εμφανής. Πρωτύτερα ακόμα της έναρξης του κειμένου, υπάρχουν λεπτομερείς οδηγίες για την ένδυση, την σκηνογραφία, το μακιγιάζ και την θέση των ηθοποιών στη σκηνή.²⁶

Όπως προαναφέρεται στην εισαγωγή της εργασίας, το συγγραφικό στυλ του Beckett αποτελεί την κύρια πηγή έμπνευσης της συγγραφής του σεναρίου του έργου «*Παύση*». Συγκεκριμένα, αρχική αφορμή αποτέλεσε το *Play* (1962). Τα στοιχεία που υιοθέτησα από το έργο ήταν κυρίως, ο παράλληλος μονόλογος (οι στιχομυθίες μεταξύ των χαρακτήρων δεν έχουν άμεση διάδραση) και η γρήγορη και χαοτική αφήγηση («*To Play μοιάζει με σπασμό, καθώς έρχεται και φεύγει σε μία στιγμή*».²⁷ Μελετώντας περαιτέρω τα έργα του Beckett, γνώρισα πολλές διαφορετικές όψεις αφήγησης. Η ικανότητα του να διηγείται μια απλή ιστορία με εξαιρετικά δύσκολους και περίτεχνους τρόπους, είναι το στοιχείο που δεν αφήνει το κείμενο να γίνει ανιαρό παρά την απλότητά του. Το *Not I* (1972) κρατά το κοινό σε εγρήγορση με τη χρήση του φόβου λόγω

²⁴ Samuel Beckett, «*Waiting for Godot*», (London: Faber and Faber, 1956)

²⁵ Samuel Beckett, «*Collected Shorter Plays*», (New York: Grove Press, 1984)

²⁶ Samuel Beckett, «*Collected [...] ό.π*

²⁷ Robert Brustein, «*New Republic*» στο L. Graver και R. Federman (επιμ.) *Samuel Beckett: A Critical Heritage* (London, New York: Routledge, 1979) 304 - 305

ασάφειας («Ήταν τα 15 πιο έντονα λεπτά που μπορώ να θυμηθώ.»²⁸) συγκεκριμένα, η χρήση της σκηνογραφίας σε συνδυασμό με τις σκηνοθετικές οδηγίες: «*Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8 feet above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow. Invisible microphone.*»²⁹. Γνωρίζοντας πως το έργο μου θα είχε τη μορφή ραδιοφωνικού θεάτρου, στράφηκα στα έργα που ο Beckett έφτιαξε αποκλειστικά για ραδιόφωνο³⁰. Μελετώντας τα έργα αυτά, εξοικειώθηκα με τις σκηνοθετικές και ηχητικές οδηγίες και την χρήση τους στο κείμενο του σεναρίου.

3.2 Albert Camus

Ο Albert Camus (1913 – 1960), με γνώμονα την φιλοσοφία του Παραλόγου, δημοσίευσε το δοκίμιο του για το Παράλογο το 1942 με τον τίτλο *Ο Μύθος του Σίσυφου*. Επηρεασμένος από τις ιδέες του Kierkegaard και του Nietzsche, ο Camus εισάγει την δική του οπτική σχετικά με το Παράλογο υποστηρίζοντας ουσιαστικά ότι «η ζωή στερείται νοήματος, αν και οι άνθρωποι συνεχίζουν να προσπαθούν να επιβάλλουν τάξη στην ύπαρξη και να αναζητούν απαντήσεις σε αναπάντητα ερωτήματα.»³¹

Στο τέταρτο κεφάλαιο του δοκιμίου, ο Camus μιλά για τον τρόπο με τον οποίο ο Σίσυφος αφήγησε τους θεούς και εξαπάτησε τον θάνατο με αποτέλεσμα την αθανασία των ανθρώπων. Όταν ο θάνατος τελικά έφτασε για τον ίδιο, οι θεοί τιμώρησαν τον Σίσυφο σε αιώνιο μαρτύριο. Ο Camus πραγματεύεται πως ο Σίσυφος είναι ο παράλογος ήρωας που ζει την ζωή του στο έπακρο, μισεί το θάνατο, και για το λόγο αυτό είναι καταδικασμένος σε ένα αιώνιο μαρτύριο δίχως νόημα.³²

Ο μύθος αποτελεί τα θεμέλια του έργου «*Παύση*». Η ανάπτυξη του έργου προκύπτει από τρεις διαφορετικές όψεις του μύθου, την οπτική γωνία που παρουσιάζει στο δοκίμιό του ο Camus (παρά την αιώνια και φρικτή τιμωρία του, πρέπει να φανταζόμαστε τον Σίσυφο ευτυχισμένο),

²⁸ Edith Oliver, «Edith Oliver in 'New Yorker'» στο L. Graver και R. Federman (επιμ.) *Samuel Beckett: A Critical Heritage* (London, New York: Routledge, 1979) 367 - 369

²⁹ Samuel Beckett, «Collected [...] ό.π

³⁰ Ενδεικτικά: *Embers* (1959), *Words and Music* (1962), *Cascando* (1964)

³¹ The Editors of Encyclopedia Britannica, «The Myth of Sisyphus», στον ιστότοπο της εγκυκλοπείας Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/The-Myth-of-Sisyphus> ημ/νία προσπέλασης: 12/6/2021

³² Αλμπέρ Καμύ, «*Ο Μύθος* [...] ό.π σελ. 164

την ποιητική εκδοχή του Τίτου Πατρίκιου (ο Σίσυφος καταφέρνει να ανεβάσει και να στηρίξει τον βράχο στην κορυφή του λόφου μόνο για να καταλάβει πως το μαρτύριό του δεν λήγει στην επιτυχία της πράξης) και την προσωπική μου οπτική (ο Σίσυφος έκανε τα πάντα – στην επίγεια αλλά και στην υπόγεια ζωή - για να παραμείνει ζωντανός, δηλαδή να διατηρήσει την κατά τη δική του άποψη, ανθρώπινη ιδιότητα.). Οι τρεις αυτές όψεις, παρόμοια με τους μονολόγους, είναι παράλληλες με σκοπό την οριοθέτηση των τριών πράξεων του έργου.

4. Σύνθεση μουσικής

4.1 Μουσικές επιρροές

Το έργο «*Παύση*» κατατάσσεται στην κατηγορία του ραδιοφωνικού μουσικού θεάτρου. Για να εξοικειωθώ λοιπόν με το είδος, μελέτησα μουσικά έργα που ανήκουν στην ίδια κατηγορία (*Pierrot lunaire* του Arnold Schoenberg, *L'Histoire du soldat* του Igor Stravinsky, *Words and Music* (Samuel Beckett) του Morton Feldman, κ.α.). Ένα κοινό στοιχείο των έργων αυτών είναι οι συχνές εναλλαγές της ρυθμικής αγωγής, κάτι το οποίο χρησιμοποίησα και εγώ ως εργαλείο στο έργο μου, με σκοπό την ηχητική απόδοση της ρυθμικότητας του προφορικού λόγου.

Τα ρυθμικά εργαλεία του Stravinsky με βοήθησαν στην ανάπτυξη των γρήγορων σημείων του έργου, όπως επίσης και οι τεχνικές του στα έγχορδα (επαναλαμβανόμενες δοξαριές στο βιολί και στο τσέλο) προστέθηκαν στα εργαλεία που είχα στην διάθεσή μου. Από τον Stravinsky επίσης, χρησιμοποίησα μερικά στοιχεία μελωδικής χρωματικότητας (πχ. μ. [174 – 182])

Παρά την φήμη του Schoenberg για την δωδεκαφθογγική μέθοδο του, το στοιχείο που αποκόμισα από το έργο του ήταν η αντίστιξη που χρησιμοποιούσε. Το «*Παύση*» μπορεί να μην ανήκει στη μέθοδο του δωδεκαφθογγισμού, αλλά σίγουρα δανείζεται μερικά στοιχεία από τη σχολή του Schoenberg.

Ο Somei Satoh (1947 -), είναι επίσης ένας από τους συνθέτες που με επηρέασαν βαθύτατα. Κατά τη διάρκεια του «*Παύση*» υπάρχουν αρκετές μουσικές αναφορές στον τρόπο γραφής του Satoh³³. Για παράδειγμα, στο μέτρο [111] το φλάουτο παρουσιάζει την ανοδική πορεία του τρόπου *miyako-bushi*. Συγκεκριμένα, το ορχηστρικό του έργο *Kisetsu* (1999), με καθοδήγησε στην ανάπτυξη των μεγάλων και αργών περασμάτων που δίνουν χώρο στις αφηγήσεις.

Τέλος, τα ελεύθερα (*rubato*) σημεία του έργου προκύπτουν από τις δημιουργίες του Toru Takemitsu. Ο Takemitsu, δημιουργεί τα έργα του με βάση το αλεατορικό στοιχείο και χτίζει πάνω σε αυτά. Η δική μου χρήση αυτής της τεχνικής έγινε αντίστροφα: η βάση του έργου προϋπήρχε και το αλεατορικό στοιχείο έδωσε ελευθερία στους εκτελεστές μέσα στην γραμμική ρυθμικότητα του έργου.

³³ Το συνθετικό στυλ του Satoh, είναι αρκετά επηρεασμένο από την ιαπωνική παράδοση.

4.2 Διάδραση μουσικής / κειμένου

Το κείμενο του έργου «Παύση» βασίζεται στην τεχνική του παράλληλου μονολόγου. Οι ατάκες των χαρακτήρων (Μοίρες, Σίσυφος), μπορεί σε σημεία να βρίσκονται θεματικά κοντά, μα οι χαρακτήρες δεν μιλούν ποτέ άμεσα μεταξύ τους. Τον ρόλο του τρίτου χαρακτήρα στο έργο αναλαμβάνει η μουσική, καθώς τα μουσικά δρώμενα του έργου δεν δημιουργήθηκαν με σκόπο την απλή συνοδεία του κειμένου. Αντιθέτως, η μουσική έχει υπόσταση και ο ρόλος της στο έργο είναι ισάξιος με αυτόν των ανθρωπόμορφων χαρακτήρων. Με τον ίδιο τρόπο που ο Σίσυφος και οι Μοίρες χτίζουν εικόνες με την αφήγηση, η μουσική τούς προσδίδει ακουστική υπόσταση. Η μουσική έχει το ρόλο του ακουστικού κόσμου μέσα στον οποίο, δρουν και αναπτύσσονται οι υπόλοιποι χαρακτήρες.

Η διάδραση των φορέων του κειμένου με τη μουσική είναι εμφανής. Για παράδειγμα, στο μέτρο [54] οι Μοίρες διατάζουν την παύση του ακουστικού κόσμου με σκοπό την εισαγωγή του πρώτου μονολόγου του Σίσυφου, ενώ λίγο αργότερα στο μέτρο [75] ο Σίσυφος δηλώνει: «*Θέλω για λίγο να σταθώ.*» κάτι το οποίο πραγματοποιείται και μουσικά. Η χρήση της παύσης όμως δεν είναι η μόνη διάδραση που έχει το κείμενο με τη μουσική. Ο όρος του hit point³⁴, αν και χρησιμοποιείται περισσότερο στο film scoring και στο θέατρο (λόγω του οπτικού στοιχείου), δεν παύει να ισχύει και στο ραδιοφωνικό θέατρο. Τα hit points, χρησιμοποιούνται και εδώ με σκοπό την ανάδειξη συγκεκριμένων σημείων (συνήθως με την χρήση του *bell cymbal*), όπως για παράδειγμα στο πρώτο μέτρο της εκάστοτε πράξης.

³⁴ Ως hit point ορίζεται «μια συγκεκριμένη στιγμή όπως ένα cut ή μια γραμμή διαλόγου την οποία η μουσική αναγνωρίζει.»

Ryan Leach, «An Introduction to Film Scoring», στον ιστότοπο <https://music.tutsplus.com/tutorials/an-introduction-to-film-scoring--audio-6830>, ημ/νία προσπέλασης: 14/6/2021

Μέρος Β'

5. Πραγματοποίηση και ανάλυση του έργου «Παύση»

5.1 Πραγματοποίηση

Η δημιουργία του έργου «Παύση» ξεκίνησε τον Φεβρουάριο του 2021 για τις ανάγκες της διπλωματικής μου εργασίας. Οι προϋποθέσεις για την δημιουργία του έργου όριζαν μια σύνθεση παραστατικής μορφής διάρκειας –τουλάχιστον- είκοσι λεπτών, ενορχήστρωση από τουλάχιστον 5 άτομα και την ηχογράφιση/βιντεοσκόπηση του project με σκοπό τη δημοσίευση του.

Οι επιλογές περί του concept και της ενορχήστρωσης αποδείχθηκαν δύσκολες, καθώς λόγω της κατάστασης υγειονομικής κρίσης, οι επιλογές θα έπρεπε να εξυπηρετούν το έργο, μα και την καινούρια κανονικότητα. Οι πρώτοι μήνες εργασίας ήταν εξαιρετικά δημιουργικοί, καθώς η καθημερινότητα του εγκλεισμού προσέφερε άπλετο χρόνο για την ενασχόλησή μου με τη σύνθεση του έργου. Κατά τη διάρκεια της σύνθεσης της παρτιτούρας και του κειμένου (σεναρίου), άρχισα να αναζητώ μουσικούς εκτελεστές για την ηχογράφιση του έργου, πρὸς αποφυγήν της χρήσης ψηφιακών μουσικών οργάνων (VST), καθώς κάτι τέτοιο θα είχε αρνητικές επιπτώσεις στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα. Αρχικά, ζήτησα τη βοήθεια δύο εξαιρετικών εκτελεστών κρουστών οργάνων (Γιώργος Στάμογλου, Τρύφωνας Μπίκος) για την ηχογράφιση των Percussion setup 1&2. Έπειτα, αναζήτησα εκτελεστές από την Αθήνα, καθώς αδυνατούσα να συγκεντρώσω αρκετούς μουσικούς για τη δημιουργία του συνόλου στην Αλεξανδρούπολη. Μέσω κοινών γνωριμιών λοιπόν, κατάφερα να συνομιλήσω με δύο αξιέπαινους συναδέλφους, οι οποίοι θα ενσάρκωναν τους μουσικούς ρόλους του βιολιού (Στέργιος Μπαλαμώτης) και του τσέλου (Περσεφόνη Ασλάνογλου). Με τη βοήθεια της υπεύθυνης καθηγήτριας, της κυρίας Τρυπάνη, ήρθα σε επαφή με την καταπληκτική μουσικό που θα έπαιζε το μέρος του φλάουτου (Σοφία Αλιφιεράκη). Τέλος, η φωνή της alto (Αμαλία Μπελιά) καθώς και η δική μου στη φωνή του basso ήταν οι τελευταίες προσθήκες στο μουσικό σύνολο.

Η σύνθεση του έργου τελείωσε στα μέσα Μαΐου. Σειρά είχαν οι ηχογραφήσεις των τμημάτων του έργου. Λόγω των συνθηκών της πανδημίας, οι ηχογραφήσεις έγιναν μεμονωμένα για την ασφάλεια όλων. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν από τέλη Μαΐου έως αρχές Ιουνίου σε Αθήνα και Αλεξανδρούπολη, αντίστοιχα με τις τοποθεσίες των εκτελεστών. Η διαδικασία των

ηχογραφήσεων αποδείχτηκε άκρως διδακτική. Κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων προσπαθούσα να επικοινωνώ συνεχώς με τους εκτελεστές για να καταλαβαίνω τις δυσκολίες τους. Στην περίπτωση που κάτι δυσκόλευε αρκετά τους μουσικούς, προσπαθούσα να είμαι ευέλικτος, να μη θεωρώ το γραπτό μου απαράλλαχτο και να μπορώ να προτείνω μια αλλαγή που θα διευκόλυνε τους εκτελεστές, αλλά δεν θα ήταν εις βάρος του έργου.

Αξίζει να σημειωθεί πως, κατά τη διάρκεια σύνθεσης του full score (η έκδοση των parts έγινε στην περίοδο των ηχογραφήσεων), και σκεπτόμενος το έργο σε μακροδομικό επίπεδο, δημιούργησα μερικά προβλήματα για τους εκτελεστές σε μικροδομικό επίπεδο. Για παράδειγμα, στα setup κρουστών υπήρχαν πολύ γρήγορες και, ως εκ τούτου, αδύνατες αλλαγές οργάνων. Είναι πολύ σημαντικό, για την αποφυγή τέτοιων σφαλμάτων, ο συνθέτης να έχει την μουσική στο μυαλό του και να μη σκέφτεται με βάση την ηλεκτρονική αναπαραγωγή του έργου, καθώς η εν λόγω αναπαραγωγή είναι απολύτως μη ρεαλιστική και πρέπει να δρά σαν οδηγός και τίποτα παραπάνω.

Μετά τις ηχογραφήσεις, έρχεται το στάδιο της ηχητικής επεξεργασίας (mixing & mastering). Το κυριότερο εργαλείο επεξεργασίας ήταν το volume automation για την αυξομείωση των εντάσεων ανάμεσα στα όργανα. Λόγω αδυναμίας εύρεσης επαγγελματικού χώρου (studio), οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν σε μη κατάλληλα ακουστικά διαμορφωμένο χώρο. Τα όργανα ηχογραφήθηκαν χωρίς αντήχηση και χωρίς εξωτερικές παρεμβολές, με σκοπό την καλύτερη επεξεργασία τους στον τομέα της μίξης. Επιπλέον, έγινε χρήση βασικών στοιχείων ισοστάθμισης (EQ) και ηχητικής συμπίεσης (compressor), για να τονιστούν τα στοιχεία των οργάνων.

Τέλος, η σύνταξη της παρούσας εργασίας, ολοκληρώνει την διαδικασία πραγματοποίησης αυτού του project.

5.2 Ανάλυση/ Δραματουργικές επιλογές

Το έργο «Παύση» χωρίζεται σε τρία μέρη (I. Για πάντα, II. Ξανά, III. Και ξανά). Ο διαχωρισμός αυτός συμβαίνει με σκοπό την παρατήρηση του Σίσυφου σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές στο ταξίδι του προς τη λύτρωση. Πρέπει να σημειωθεί πως ο χρόνος για τον ακροατή ρέει

γραμματικά, μα στην περίπτωση του Σίσυφου η ροή του χρόνου έχει πάψει να ισχύει λόγω της τιμωρίας του. Το κάθε μέρος εστιάζει και σε μια διαφορετική πτυχή του χαρακτήρα του Σίσυφου. Το μέρος I, εστιάζει στα χρόνια πριν την τιμωρία του Σίσυφου (εισαγωγή της ανθρώπινης ιδιότητας), και τον παρατηρούμε να αναπολεί στιγμές του παρελθόντος, δηλαδή, τον καιρό της βασιλείας του, τις απάτες του στους θεούς και να μιλά για την ένωσή του με την πράξη του μαρτυρίου του (διαχωρισμός από την ανθρώπινη ιδιότητα): «*Είμαι η πράξη μου, όχι οι καρποί της*» (c.a. μ. [82]). Το μέρος II, εστιάζει στις στιγμές που ο Σίσυφος αντιμετωπίζει το κατά τον Camus μοναδικό πραγματικά σοβαρό φιλοσοφικό πρόβλημα, την αυτοκτονία³⁵: «*Μια ανάβαση. Τελευταία.*» (c.a. μ. [119]), εκεί παρατηρούμε την δύναμη της θέλησης του Σίσυφου να ξαναγίνει άνθρωπος, καθώς, ο θάνατος είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής και ως εκ τούτου της ανθρώπινης ιδιότητας. Το μέρος III, μας παρουσιάζει τον Σίσυφο επίγεια, στον κόσμο του σήμερα (επανένωση με την ανθρώπινη ιδιότητα), να παρατηρεί αυτή τη φορά ο ίδιος τους ανθρώπους και να σημειώνει τις ομοιότητες μεταξύ της δικής του ιστορίας και των ανθρώπων: «*Πέρα εκεί [...] βαριά σαν τον βράχο.*» (c.a. μ. [277 – 284]).

Στο πρώτο μέρος του έργου (I. Για πάντα), ακούμε τον Σίσυφο να επαναλαμβάνει λέξεις και θραύσματα φράσεων (μ. [1 – 35]), με μια κενή συγκέντρωση (εξ ου και η οδηγία *like a mantra*). Αιτία αυτού αποτελεί η φρικτή επανάληψη στην οποία βρίσκεται παγιδευμένος ο Σίσυφος. Οι έντονες εισπνοές και εκπνοές που ακολουθούν την οδηγία *like drowning*, υπάρχουν ως συμβολισμός για την ανάγκη του Σίσυφου να γίνει άνθρωπος και να βγει από το βούρκο του μαρτυρίου του. Λίγο αργότερα παρατηρούμε τον Σίσυφο να βγαίνει από την ρυθμικότητα του λόγου του και να αποκτά μια ελευθερία ρυθμού, τα θραύσματα των φράσεων και οι λέξεις σχηματίζουν πια προτάσεις με νόημα και έτσι έχουμε την πρώτη μορφή έκθεσης (exposition) στο κείμενο.

Το δεύτερο μέρος (II. Ξανά), είναι το μέρος της ανάπτυξης των δεδομένων που πήραμε από το προηγούμενο μέρος. Η ηχητική αφαιρετικότητα (abstract) μεταμορφώνεται σε αυστηρή ρυθμικότητα και το tempo αυξάνεται για να ενισχύσει την συναισθηματική ένταση του χαρακτήρα καθώς πρόκειται για το σημείο που ο Σίσυφος αντιμετωπίζει την αυτοκτονία. Σε αυτό το μέρος επίσης, υπάρχει αλλοίωση της γλώσσας: «*Μμμμετά από αιώνες αμμμέτρητους.*» (c.a. μ. [122]), με σκοπό, την ανάδειξη της δυσκολίας του Σίσυφου να σηκώσει το βράχο.

³⁵ Αλμπέρ Καμύ, «*Ο μύθος [...]*» ό.π., σ. 17

Το τρίτο μέρος (III. Και Ξανά), δρά σαν μια τρίτη θεατρική πράξη, με άλλα λόγια είναι το σημείο της κατάληξης. Εδώ, η αφαιρετικότητα του πρώτου μέρους σμίγει με την ρυθμικότητα του δεύτερου μέρους, καθώς η τρίτη πράξη είναι άθροισμα των προηγούμενων δύο. Το έργο καταλήγει στο συμπέρασμα που καταλήγει και ο Camus: «Πρέπει να φανταστούμε τον Σίσυφο ευτυχισμένο.»³⁶, με την φράση: «Είναι όλα καλά.» (μ. [396]).

Η χρήση των ηχοτοπίων, έγινε με σκοπό την ηχητική απόδοση του χώρου για τον ακροατή, καθώς το μαρτύριο του Σίσυφου διαδραματίζεται σε διάφορα μέρη. Όπως φαίνεται στα τελευταία λεπτά του έργου, τα ηχοτοπία που παρουσιάστηκαν πρωτύτερα (νυχτερινή φωτιά, καλοκαιρινή καταιγίδα, mountain ambience, urban ambience, house interior ambience) αποτελούσαν τα τμήματα του τελευταίου ηχοτοπίου το οποίο είναι το άθροισμα όλων των προηγούμενων. Με τη βοήθεια του τελευταίου ηχοτοπίου βιώνουμε τη ροή του χρόνου όπως τη βιώνει ο Σίσυφος καθώς ο χρόνος για τον ίδιο δεν είναι γραμμικός.

³⁶ Αλμπέρ Καμύ, «Ο μύθος [...] ό.π, σ. 168

Επίλογος

Το project της διπλωματικής αποτελεί την πρώτη μου επαγγελματική εμπειρία στον τομέα της σύνθεσης. Η σύλληψη του concept, η συνεργασία με εξαιρετικούς μουσικούς, η διαδικασία της παραγωγής και τέλος η δημοσίευση του έργου έβαλαν τα θεμέλια για την επαγγελματική μου πορεία. Το έργο «Παύση» βασίζεται στο σύνολο των γνώσεων που αποκόμισα από τα χρόνια των σπουδών μου και περιέχει την πρώτη μορφή του προσωπικού μου ήχου.

Το εν λόγω project μου δίδαξε και πράγματα πέραν του μουσικού χώρου. Μέσα από την έρευνα για το έργο, απέκτησα μια βαθύτερη γνώση σχετικά με τα προαναφερθέντα φιλοσοφικά ρεύματα, γνώρισα καλύτερα το Θέατρο του Παραλόγου και την ιστορία του και κέρδισα την εμπειρία της συνεργασίας με μουσικούς εκτελεστές. Επιπλέον, είχα την ευκαιρία να εξάσκηθώ στον τομέα της συγγραφής του θεατρικού σεναρίου και να πάρω γνώσεις σχετικά με τη φόρμα και την πορεία ενός κειμένου. Ανάμεσα στις εμπειρίες μου από την ενασχόλησή μου με το project, ξεχωρίζει η διαδικασία της ηχογράφησης. Σε αυτό το στάδιο της πραγματοποίησης συνεργάστηκα με μουσικούς από τον τομέα της εκτέλεσης και της παραγωγής και απέκτησα μια σφαιρική γνώση σχετικά με αυτούς τους τομείς. Επίσης, για τις ανάγκες του έργου ασχολήθηκα με το κομμάτι της σκηνοθεσίας κάτι το οποίο αποδείχθηκε δύσκολο αλλά και διασκεδαστικό.

Βιβλιογραφία / Reference List

- «Prix Italia ‘Winners 1949 – 2007’», στον ιστότοπο του Wayback Machine <https://web.archive.org/web/20190627163452/http://www.rai.it/prixitalia/> ημερομηνία προσπέλασης: 11/6/2021
- Alan Pratt, «Nihilism», στον ιστότοπο Internet Encyclopedia of Philosophy <https://iep.utm.edu/nihilism/#H3> (Embry-Riddle University), ημερομηνία προσπέλασης: 7/6/2021
- Allison McCracken, «Radio Drama», St. James Encyclopedia of Popular Culture (USA: St. James Press, 2000), 5 τόμοι, iv, 160 – 162
- Annette J. Saddik (επιμ.), «Experimental Innovations After the Second World War» στο *Contemporary American Drama* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007) 29
- Dr Thomas Baldwin, «absurd, the», *The Oxford Companion to Philosophy* (USA: Oxford University Press, 1995)
- Edith Oliver, «Edith Oliver in ‘New Yorker’» στο L. Graver και R. Federman (επιμ.) *Samuel Beckett: A Critical Heritage* (London, New York: Routledge, 1979) 367 – 369
- John Dotterweich, «An Argument for the Absurd», *Live Ideas: Undergraduate Primary Texts Journal* 1 (2019) 50-57
- John Folley, *Albert Camus: From the Absurd to Revolt* (Canada: McGill-Queen's University Press, 2008)
- Martin Esslin, «The Theater of the Absurd», *The Tulane Drama Review* 4 (1960) 3-15
- Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, γ' εκδ. (USA: Knopf Doubleday Publishing Group, 2009)
- Pia Brînzeu, «‘Without a Word’: Pauses in Beckett’s Drama», *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 2, 229-234
- Robert Brustein, «New Republic» στο L. Graver και R. Federman (επιμ.) *Samuel Beckett: A Critical Heritage* (London, New York: Routledge, 1979) 304 – 305
- Ryan Leach, «An Introduction to Film Scoring», στον ιστότοπο <https://music.tutsplus.com/tutorials/an-introduction-to-film-scoring--audio-6830> , ημ/νία προσπέλασης: 14/6/2021
- Samuel Beckett, «Collected Shorter Plays», (New York: Grove Press, 1984)

- Samuel Beckett, «*Waiting for Godot*», (London: Faber and Faber, 1956)
- The Editors of Encyclopedia Britannica, «The Myth of Sisyphus», στον ιστότοπο της εγκυκλοπείδίας Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/The-Myth-of-Sisyphus> ημ/νία προσπέλασης: 12/6/2021
- Tim Crook, *Radio Drama. Theory and Practise* (London, New York: Routledge, 1999)
- Toby Lichtig, «The podcast's the thing to revive radio drama», στον ιστότοπο της εφημερίδας The Guardian <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/apr/24/thepodcaststhethingtorevi> (London), ημ/νία προσπέλασης: 11/6/2021
- Vanessa Rumble, «Journal NB15», στο Niels Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, Bruce H. Kirmmse, David D. Possen, Joel D. S. Rasmussen, Vanessa Rumble, και K. Brian Söderquist (επιμ.) KIERKEGAARD'S JOURNALS AND NOTEBOOKS VOLUME 7(USA: Princeton University Press, 2007) 20
- Αλμπέρ Καμύ, *Ο μύθος του Σίσυφου* (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005)
- Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις: Ορφέας και Ευριδίκη* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015)
- Όμηρος, *Ιλιάδα*, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998)
- Όμηρος, *Οδύσσεια*, (Αθήνα: Ι.Δ Κολλάρου & Σ^{ιάς}, 1932)
- Πλάτων, *Απολογία Σωκράτους*, (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2003)
- Τίτος Πατρίκιος, *Ιστορία του Σίσυφου: Η νέα χάραξη* (Αθήνα: Κέδρος, 2007)