



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
 ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ
 ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «Η ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ»

ΓΕΩΡΓΟΒΑΣΙΛΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ
 Ξ2020302

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΕΝΟΣ ΧΟΡΟΥ : ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΙΚΗΣ
 ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ «ΜΗΤΕΡΑ» ΤΩΝ PEEPING TOM

A TRANSLATION OF A DANCE: AUDIO DESCRIPTION AND COMMENTARY OF THE DANCE THEATRE
 PERFORMANCE "MOEDER" BY PEEPING TOM

Επιτροπή Επίβλεψης :	ΣΩΣΩΝΗ ΒΙΛΕΜΙΝΗ
	ΧΑΜΑΛΙΔΗ ΕΛΕΝΑ
	ΛΕΤΣΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ, 2022

Ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές και επιβλέποντες αυτής της εργασίας, Σωσώνη Βιλελμίνη, Χαμαλίδη Έλενα και Λέτσιο Βασίλη. Η εργασία αυτή εκπονήθηκε με την πολύτιμη βοήθεια της Ζωής Σιγαλού στην εκφώνηση της Ακουστικής Περιγραφής και του Βασίλη Μπλέτσα στο μιξάζ.

Abstract

Καθώς τα άτομα με απώλεια όρασης βρίσκονται αποκλεισμένα από μεγάλο μέρος της πολιτισμικής ζωής, η μόνιμη ένταξη των υπηρεσιών προσβασιμότητας στα καλλιτεχνικά δρώμενα αποτελεί επιτακτική ανάγκη. Ως μέρος της Οπτικοακουστικής Μετάφρασης, η Ακουστική Περιγραφή αποτελεί τη μεταφορά ενός οπτικού συστήματος σημείων σε προφορικό λόγο. Ενώ η Ακουστική Περιγραφή ως εργαλείο προσβασιμότητας συναντάται συνηθέστερα στον κινηματογράφο, τα μουσεία και τα τηλεοπτικά προγράμματα, σε πολλές περιπτώσεις λεκτικά περιγράφονται και παραστάσεις χορού. Κατά τη συγγραφή σεναρίου Ακουστικής Περιγραφής για την χοροθεατρική παράσταση «Μητέρα» των Peeping Tom, εξετάστηκαν αφενός το πώς προσλαμβάνουμε και αναλύουμε ένα χορευτικό δρώμενο, πώς το νοηματοδοτούμε, πώς αναζητούμε την «καρδιά» της αισθητικής εμπειρίας και αφετέρου τα κριτήρια με τα οποία δικαιολογούμε τις μεταφραστικές μας επιλογές, οι περιορισμοί στην μετάβαση από το οπτικό κανάλι σε ηχητικό, αλλά και η αναπόφευκτη υποκειμενικότητα της μεταφραστικής εμπειρίας.

Persons with visual impairment are being excluded from a large part of cultural life, and so the permanent inclusion of accessibility services in artistic events is more required than ever. As part of Audiovisual Translation, Audio Description is the translation of a visual sign system into speech. While Audio Description as an accessibility tool is most commonly applied in cinema, museums and television programmes, in many cases dance performances can also be described verbally. While writing an Audio Description script for the dance theatre performance "Mother" by Peeping Tom, on the one hand, we examine how we perceive and analyse a dance, how we make sense of it and how we search for the "heart" of the aesthetic experience, and on the other hand, the criteria by which we justify our translation choices, the limitations of turning the visual into verbal, but also the inevitable subjectivity of the translation experience.

1. Εισαγωγή.....	6
1.1. Αναπηρία και θεσμικό πλαίσιο.....	6
1.2 Αναπηρία στον χώρο του χορού.....	8
2. Θεωρητικό πλαίσιο.....	11
2.1. Οπτικοακουστική μετάφραση.....	11
2.2. Ακουστική Περιγραφή.....	12
2.2.1. Οδηγίες και Στρατηγικές Ακουστικής Περιγραφής.....	13
2.2.2. Παραδοσιακή, Ενσωματωμένη και Δημιουργική Α.Π.....	14
3. Ανάλυση της χορευτικής γλώσσας.....	16
3.1. Περί Χορού.....	16
3.2. Από την λογοτεχνία στο χορό.....	16
3.3 Διαφορά προσέγγισης : Μπαλέτο και Σύγχρονος Χορός.....	17
3.4. Περιγραφική και Αναλυτική Προσέγγιση.....	18
3.5. Ακουστική Αντίληψη και Κινησθησία.....	19
3.6. Φαινομενολογία και Σημειογραφία Λάμπαν.....	21
3.7. Ισορροπία των στοιχείων του έργου.....	22
4. Το πρωτότυπο και οι δημιουργοί.....	23
5. Μεθοδολογία και Προκλήσεις Ακουστικής Περιγραφής.....	23
5.1. Μεθοδολογία.....	24
5.2. Ακουστική Εισαγωγή.....	25
5.3. Χώρος.....	26
5.4. Πολιτισμικές Αναφορές.....	27
5.5. Γλωσσικές Επιλογές.....	27
5.5.1. Πυκνότητα Γραφής.....	32
5.5.2. Γλώσσα Διαλόγων.....	32
5.6. Ήχος και ηχοτοπίο.....	33
5.7. Τεχνική Κάμερας.....	34
5.8. Χρώματα και Φωτισμός.....	34
5.9. Χαρακτήρες.....	35
5.10. Εκφώνηση.....	37
5.10.1 Ρυθμός και Χρονισμός.....	38
6. Επίλογος.....	40
7. Βιβλιογραφία.....	41
8. Παράρτημα.....	47

1. Εισαγωγή

1.1. Αναπηρία και θεσμικό πλαίσιο

Η παρούσα εργασία αφορά στην Ακουστική Περιγραφή του χορευτικού φαινομένου και, πιο συγκεκριμένα, της χοροθεατρικής παράστασης "Moeder", μια δημιουργία της βέλγικης ομάδας Peering Tom. Η Ακουστική Περιγραφή είναι μια υπηρεσία που εντάσσεται στον κλάδο της Οπτικοακουστικής μετάφρασης και προσφέρεται σε άτομα με δυσκολίες όρασης ώστε να αποκτήσουν πρόσβαση στις οπτικές πτυχές του οπτικοακουστικού υλικού. Στόχος της εργασίας είναι να παρουσιάσει το γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινηθήκαμε και να καταγράψει την διαδικασία που ακολουθήθηκε κατά την συγγραφή του σεναρίου. Προκειμένου να γίνει αντιληπτή η σημασία του συγκεκριμένου θέματος, θα πρέπει πρώτα να αναφερθούμε σε κάποια δεδομένα που εξηγούν την ανάγκη μόνιμης ένταξης της Ακουστικής Περιγραφής στα καλλιτεχνικά δρώμενα ως εργαλείο προσβασιμότητας.

Σύμφωνα με τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας (2019), τουλάχιστον 2,2 δις άνθρωποι πάσχουν από προβλήματα κοντινής ή μακρινής όρασης παγκοσμίως, 285 εκατομμύρια άνθρωποι παγκοσμίως έχουν αναπηρία όρασης, εκ των οποίων τα 39 εκατομμύρια είναι άτομα με τύφλωση και 246 εκατομμύρια είναι μερικώς τυφλοί. Όπως αναφέρεται στην ιστοσελίδα Εθνικής Ομοσπονδίας Τυφλών, «ο Warren (2005) προτείνει την εξής κατηγοριοποίηση για τα προβλήματα όρασης: α. άτομα με μερική απώλεια όρασης, β. άτομα με ολική απώλεια όρασης με κάποια επίπεδα πρόσληψης φωτός, γ. άτομα με μερική απώλεια όρασης ισχυρότερη του επιπέδου αντίληψης φωτός και δ. άτομα με μερική απώλεια όρασης, τα οποία δεν θεωρούνται νομικά τυφλά».

Οι διάφοροι ορισμοί της αναπηρίας θεωρούνται σε πολλές περιπτώσεις ανεπαρκείς και ότι προάγουν απαρχαιωμένες αντιλήψεις σχετικά θέση και την αντιμετώπιση ΑμΕΑ από την κοινωνία, με πολλούς οργανισμούς ατόμων με αναπηρία να τους αμφισβητούν. Σύμφωνα με την Παγκόσμια Έκθεση για την Υγεία (ΠΟΥ 2011), η μετάβαση από την ατομική, ιατρική προοπτική σε μια διαρθρωτική, κοινωνική προοπτική έχει περιγραφεί ως η μετάβαση από ένα «ιατρικό μοντέλο» σε ένα «κοινωνικό μοντέλο», στο οποίο οι άνθρωποι θεωρούνται ανάπηροι από την κοινωνία και όχι από το σώμα τους. Το ιατρικό μοντέλο και το κοινωνικό μοντέλο παρουσιάζονται συχνά ως διχοτομικά, αλλά η αναπηρία δεν πρέπει να θεωρείται ούτε ως αμιγώς ιατρική ούτε ως αμιγώς κοινωνική: τα άτομα με αναπηρία μπορούν συχνά να αντιμετωπίζουν προβλήματα που απορρέουν από την κατάσταση της υγείας τους, ενώ χρειάζεται μια ισορροπημένη προσέγγιση, η οποία θα δίνει την κατάλληλη βαρύτητα στις διάφορες πτυχές της αναπηρίας (Παγκόσμια Έκθεση για την Υγεία

2011). Τα κοινωνικά, φυσικά και επικοινωνιακά εμπόδια, που η ίδια η κοινωνία ορίζει ως τέτοια, μπορούν να αντιμετωπιστούν: «Το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας, εξάλλου, τονίζει έντονα ότι τα εμπόδια είναι προϊόν της κοινωνίας και επιρρίπτει emphaticά την ευθύνη για την άρση και την αποφυγή της κατασκευής εμποδίων στην κοινωνία και τους θεσμούς» (Fertier, 2017). Όπως έχει δηλώσει η Ένωση Αναπήρων Ενάντια στο Διαχωρισμό (UPIAS) :

«Κατά την άποψή μας, η κοινωνία είναι αυτή που καθιστά ανάπηρα τα άτομα με σωματική δυσικανότητα. Η αναπηρία είναι κάτι που επιβάλλεται πάνω στις αναπηρίες μας, με τον τρόπο που αδικαιολόγητα απομονωνόμαστε και αποκλειόμαστε από την πλήρη συμμετοχή στην κοινωνία. Επομένως, τα άτομα με αναπηρία είναι μια καταπιεσμένη ομάδα στην κοινωνία.»

Η Σύμβαση του ΟΗΕ για τα Δικαιώματα των Ατόμων με Αναπηρία (Άρθρο 1, 2006) αναγνωρίζει τη βαρύτητα των φραγμών λόγω συμπεριφορικών εμποδίων: «Η αναπηρία προκύπτει από την αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων με αναπηρίες και των φραγμών λόγω συμπεριφορικών εμποδίων και περιβάλλοντος που εμποδίζουν την πλήρη και αποτελεσματική συμμετοχή τους στην κοινωνία σε ίση βάση με τους άλλους». Επομένως, το άτομο με αναπηρία δεν θεωρείται απλώς αντικείμενο υγειονομικής περίθαλψης. Η κοινωνία θα πρέπει να είναι σχεδιασμένη για όλους, να καλωσορίζει τη διαφορετικότητα.

Όπως αναφέρει ο Fertier (2017:7), η έννοια της προσβασιμότητας ξεκίνησε τη δεκαετία του '80 όσον αφορά στο δομημένο περιβάλλον, τη μετακίνηση, τη δόμηση σπιτιών και το σχεδιασμό προϊόντων. Η χρήση του όρου στην πολιτισμική και καλλιτεχνική ζωή είναι πιο πρόσφατη και αφορά στην συμπερίληψη όλων των πολιτών ανεξαρτήτως διαφορετικότητας, στην ανάπτυξη και την εφαρμογή πολιτισμικών στρατηγικών, στη δημιουργία και διαχείριση πολιτισμικών ιδρυμάτων και των προτάσεών τους, στις πολιτικές για το καλλιτεχνικό κοινό, αλλά και στην παραγωγή προϊόντων της πολιτισμικής βιομηχανίας. Ο όρος στηρίζεται στην έννοια του «σχεδιασμού για όλους» (ΕΕ) ή αλλιώς «συμπεριληπτικός σχεδιασμός» (Η.Β.) ή «καθολικός σχεδιασμός» (ΗΠΑ). Η έννοια της πολιτισμικής προσβασιμότητας είναι αδιάσπαστη από αυτή της «ποιότητας χρήσης για όλους» και για αυτό απαιτείται η καθιέρωση συγκεκριμένων υπηρεσιών και προϊόντων για συγκεκριμένες ανάγκες (πχ. γραφή Braille, ακουστική περιγραφή, νοηματική γλώσσα, υπο- και υπερτιτλισμός, κινητικά βοηθήματα, μεθόδους διευκόλυνσης ανάγνωσης και κατανόησης (easy read information), κλπ.

Η προσβασιμότητα, όμως, δεν είναι μόνο μια έννοια· αντιθέτως, υπάρχει πρόβλεψη από οδηγίες του ΟΗΕ για τη διασφάλιση και την προστασία των πολιτισμικών δικαιωμάτων ατόμων με αναπηρία. Στο άρθρο 30 σχετικά με την Συμμετοχή στην πολιτισμική ζωή, ψυχαγωγία και τον αθλητισμό, της Σύμβασης για τα Δικαιώματα Ατόμων με Αναπηρία του ΟΗΕ, δηλώνεται σαφώς ότι «τα συμβαλλόμενα κράτη αναγνωρίζουν το δικαίωμα των ατόμων με αναπηρία να συμμετέχουν ισότιμα με τους άλλους στην πολιτισμική ζωή και λαμβάνουν όλα τα κατάλληλα μέτρα για να εξασφαλίσουν ότι τα άτομα με αναπηρία:

- α) Απολαμβάνουν πρόσβαση σε πολιτιστικό υλικό σε προσβάσιμες μορφές,
- β) απολαμβάνουν πρόσβαση σε τηλεοπτικά προγράμματα, ταινίες, θέατρο και άλλες πολιτιστικές δραστηριότητες, σε προσβάσιμες μορφές,
- γ) απολαμβάνουν πρόσβαση σε χώρους πολιτιστικών παραστάσεων ή υπηρεσιών, όπως θέατρα, μουσεία, κινηματογράφους, βιβλιοθήκες και τουριστικές υπηρεσίες, και, στο βαθμό που καθίσταται δυνατό, απολαμβάνουν πρόσβαση σε μνημεία και χώρους εθνικής πολιτιστικής σημασίας».

Η ακουστική περιγραφή δεν αποτελεί απλώς μια υπηρεσία για κάθε μεμονωμένο καλλιτεχνικό έργο ως ψυχαγωγικό προϊόν, αλλά αποτελεί επίσης τη βάση για την συμμετοχή στην εκπαιδευτική, και επαγγελματική ζωή στον τομέα της τέχνης. Στο ίδιο άρθρο της Σύμβασης του ΟΗΕ, αναφέρεται πως θα πρέπει να λαμβάνονται «τα κατάλληλα μέτρα ώστε τα άτομα με αναπηρία να έχουν την ευκαιρία να αναπτύξουν και να αξιοποιήσουν τις δημιουργικές, καλλιτεχνικές και πνευματικές δυνατότητές τους, όχι μόνο προς όφελός τους, αλλά και για τον εμπλουτισμό της κοινωνίας.»

1.2 Αναπηρία στον χώρο του χορού

Η προσβασιμότητα δεν αφορά μόνο την ένταξη στα πολιτισμικά δρώμενα ως κοινό αλλά και στην ένταξη στην εκπαιδευτικό και επαγγελματικό χώρο της τέχνης. Πριν η έννοια της προσβασιμότητας στην τέχνη έρθει στο προσκήνιο ως κοινωνικό ζήτημα από επίσημους φορείς και οργανώσεις, ομάδες και χορογράφοι σε όλον τον κόσμο ήδη συνεργάζονταν με άτομα με οπτική αναπηρία. Καλλιτέχνες όπως οι Alvin Ailey, Suleiman Rifai, Carol Penn, Fernanda Bianchini, Saburo Teshigawara, Bruno Danjoux, Ana Rita Barata, κα., έχουν δημιουργήσει προγράμματα χορού για παιδιά και ενήλικες με οπτική αναπηρία, διοργανώνουν μέχρι σήμερα σεμινάρια χορού ανοιχτά για άτομα με αναπηρία και χωρίς, ενώ πολλοί χορογράφοι συμπεριλαμβάνουν στις παραγωγές τους χορευτές με οπτική αναπηρία (Fertier 2017).

Η καλλιτεχνική σκηνή στο Ηνωμένο Βασίλειο είναι αναμφισβήτητα τις πλέον συμπεριληπτικές. Δεκάδες ομάδες και οργανώσεις διοργανώνουν εκπαιδευτικά προγράμματα που συμπεριλαμβάνουν και άτομα με κάποιου είδους αναπηρία, ή ειδικά διαμορφωμένα για αυτά, όπως

η Stopgap Dance Company, Amici Dance, Carousel, Para Dance, Dance Unstuck, κα., ενώ το Trinity Laban προσφέρει το πρόγραμμα Dance Ability για παιδιά με αναπηρία¹. Η ομάδα Touchdown Dance, ιδρυθείσα από την Anne Kilcoyne και τον πρωτοπόρο του σύγχρονου χορού και εισηγητή του contact improvisation, Steve Paxton, συνεργάζεται με το Royal National Institute for the Blind (RNIB) από το 1986, ενώ από το 2010 εργάζονται σε συνεργασία με το Look UK και Henshaw's Society for the Blind. Εδώ και δεκαετίες, η ομάδα οργανώνει σεμινάρια και περιοδεύει με παραστάσεις διεθνώς, δημιουργώντας «πολυαισθητηριακές εμπειρίες χρησιμοποιώντας μορφές ακουστικής περιγραφής, ήχου και συμμετοχής του κοινού»². Η ομάδα Candoco Dance Company έχει υπάρξει πρωτοπόρος στις μεθόδους εκπαίδευσης χορού, έχει συνεργαστεί με χορογράφους διεθνούς φήμης, ενώ παράλληλα συνεργάζεται με φορείς έτσι ώστε οι παραγωγές της να συνοδεύονται από ακουστική περιγραφή και απτική περιήγηση. Όπως οι ίδιοι οι συντελεστές της αναφέρουν, η ομάδα ενώνει τις κύριες τάσεις με τον πειραματισμό, διευρύνει την έννοια της εκπαιδευτικής εμπειρίας και επαναπροσδιορίζει τον τρόπο που βλέπουμε και δημιουργούμε τέχνη, εν γένει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το τι είναι χορός³. Από την ίδρυσή τους, η ομάδα καλλιτεχνών με προβλήματα όρασης "Extant" βρίσκεται στην πρώτη γραμμή διεκδίκησης της προσβασιμότητας στα θέατρα, περιοδεύουν εκτεταμένα με δικές τους παραγωγές στο Η.Β. και στο εξωτερικό, παρέχουν εκπαίδευση πάνω στην τέχνη και διεξάγουν έρευνα και ομιλίες πάνω στην τεχνολογία προσβασιμότητας⁴.

Το πρότζεκτ "The Human Body: Ways of seeing Dance" αποτελεί μια ελπιδοφόρα συνεργασία ανάμεσα σε διάφορους ευρωπαϊκούς οργανισμούς στον χώρο του χορού και εξετάζει τη σχέση όρασης και χορού, και εστιάζει στην συμπερίληψη του μη βλέποντος κοινού⁵. Γενικά, η αποσύνδεση της όρασης ως βασική αίσθηση για την χορευτική εμπειρία ανοίγει το δρόμο για νέες χορευτικές πρακτικές και αναδιαμορφώνει την αντίληψη που έχουμε για την χορευτική τέχνη εξ ολοκλήρου. Ο φιλανθρωπικός οργανισμός Vocal Eyes συνεργάζεται με διάφορους καλλιτεχνικούς οργανισμούς δημιουργώντας ευκαιρίες για την συμμετοχή των ατόμων με οπτική αναπηρία στα πολιτισμικά δρώμενα. Εν μέσω πανδημίας, η λόγω της αύξησης των θεατρικών παραστάσεων που μεταδίδεται μέσω ίντερνετ, ο οργανισμός θέλησε να δημιουργήσει «υβριδικές» ακουστικές περιγραφές, μια μίξη των ζωντανών περιγραφών των παραστάσεων και των παραδοσιακών περιγραφών ταινιών και τηλεοπτικών προγραμμάτων⁶.

1 <https://www.istd.org/teach/inclusive-dance-practice/directory-of-inclusive-dance-organisations/>

2 <https://touchdowndance.co.uk/productions/>

3 <https://candoco.co.uk/who-we-are/>

4 <https://extant.org.uk/about-us/>

5 <https://www.cnd.ft/en/page/478-the-humane-body-ways-of-seeing-dance>

6 <https://vocaleyes.co.uk/digital-theatre-and-audio-description-what-do-users-want/>

Αμφισβητώντας την πρωτοκαθεδρία της όρασης στην εκμάθηση του χορού, έχουν ανοίξει νέοι δρόμοι για την αντίληψη της χορευτικής τέχνης εξ ολοκλήρου. Η μόνιμη ένταξη των εργαλείων προσβασιμότητας στις παραστατικές τέχνες δεν είναι μόνο η απόδειξη της ίσης αντιμετώπισης όλων των μελών της κοινωνίας, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί και εργαλείο εκπαίδευσης του κοινού. Η εμπειρία είναι ο καθοριστικός παράγοντας στο πώς ερμηνεύουμε την τέχνη· οι μεμονωμένες περιπτώσεις επαφής με ένα αντικείμενο τέχνης δεν επιτρέπουν την βαθιά κατανόηση. Καθώς προσλαμβάνουμε ένα ερέθισμα, ταυτόχρονα συγκρίνουμε, αξιολογούμε και ερμηνεύουμε. Όσες περισσότερες προγενέστερες αναφορές διαθέτει το κοινό, τόσα περισσότερα μπορεί να «δει» σε ένα έργο. Η αναγνώριση και η σύνδεση με το έργο δεν γίνεται με τα μάτια, τα μάτια είναι το μέσο· δεν είναι η όραση αυτή που εξηγεί το φαινόμενο, αλλά η εμπειρία.

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1. Οπτικοακουστική μετάφραση

Η οπτικοακουστική μετάφραση προέκυψε ως μια ανάγκη επικοινωνίας μέσω της τέχνης λόγω της επανάστασης στον κόσμο του θεάματος. Όπως αναφέρεται στη Λιάκου (2021:21), «[...] οι απαρχές της μπορούν να εντοπιστούν στο ξεκίνημα του ομιλούντος κινηματογράφου, ενώ όσο αυξάνονται τα διαθέσιμα οπτικοακουστικά προϊόντα και η παγκόσμια διακίνησή τους, τόσο η ανάγκη για μετάφρασή τους μεγαλώνει». Η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και η επικράτηση των ψηφιακών μέσων (διαδίκτυο, τηλεόραση, DVD, κοκ.) σε ψυχαγωγία και ενημέρωση εντός ενός παγκοσμιοποιημένου κόσμου έχει καταστήσει αναγκαία την κατανόηση του οπτικοακουστικού υλικού μέσω κυρίως του υποτιτλισμού και έπειτα της μεταγλώττισης, του υπερτιτλισμού, του voice-over, του υποτιτλισμού για κωφούς και βαρήκοους και της ακουστικής περιγραφής.

Ο Jakobson (1959) διέκρινε την μετάφραση σε ενδογλωσσική, διαγλωσσική και διασημειολογική ή **διασημειωτική**, δηλαδή στη «μεταστοιχείωση» ενός γλωσσικού συστήματος σε ένα μη λεκτικό σημειακό σύστημα (και αντιστρόφως). Ο όρος χρησιμοποιείται και για την μετάφραση κατά την οποία μέρος του νοήματος προέρχεται από παραπάνω από ένα βασικό κανάλι επικοινωνίας. Ο «τρόπος» (mode) αναφέρεται στο είδος του καναλιού επικοινωνίας, πχ. γραπτός, προφορικός λόγος, μουσική ή ηχητικά εφέ, αλλά και στο αισθητηριακό κανάλι, πχ. οπτικό, ακουστικό, απτικό, γευστικό, οσφρητικό (Fryer, 2016:3). Η Οπτικοακουστική Μετάφραση συνήθως ορίζεται ως η μετάφραση ενός οπτικοακουστικού κειμένου, το οποίο μεταδίδεται παράλληλα μέσω δύο ταυτόχρονων και συμπληρωματικών καναλιών (ακουστικό και οπτικό) και συνδυάζει πολλούς σημειωτικούς κώδικες (Martinez⁷ 2008:29).

Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τη «συστημική» φύση και την μεταφρασιμότητα του οπτικοακουστικού υλικού: το οπτικοακουστικό υλικό αποτελεί ένα πολυτροπικό κείμενο (multimodal text) αφού συνδυάζει και αποτελείται από πολλών ειδών σύμβολα - σημεία· χαρακτηρίζεται ως κείμενο, αφού με την ευρεία έννοια, οποιοδήποτε σύστημα σημείων που φέρει νόημα μπορεί να θεωρηθεί κείμενο, όπου θα πρέπει να υπάρχει κειμενικότητα (Beaugrande & Dressler, 1981:204).

Η έννοια της μετάφρασης, λοιπόν, έχει διευρυνθεί, καθώς συμπεριλαμβάνει όχι μόνο τα μη λεκτικά κανάλια επικοινωνίας όπως συμβαίνει σε πολυσημειωτικά συστήματα όπως μια ταινία ή στα τηλεοπτικά προγράμματα, αλλά και μορφές επικοινωνίας που δεν αποτελούν γλώσσα με την παραδοσιακή έννοια (Gottlieb 2005:2). Στην περίπτωση του υποτιτλισμού ή της μεταγλώττισης ταινιών για παράδειγμα, ο μεταφραστής αντιμετωπίζει το πρωτότυπο ως ένα πολυτροπικό κείμενο μεν, αφού λαμβάνει υπόψιν εξ ολοκλήρου το φιλικό σύνολο, ωστόσο η μετάφραση παραμένει

7 Martinez sierra 2008

διαγλωσσική. Στην περίπτωση της ακουστικής περιγραφής, όμως, ο μεταφραστής μετατρέπει εξ ολοκλήρου ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο. Και πάλι σύμφωνα με τη θεωρία του Gottlieb (2005:3), εντέλει, η ακουστική περιγραφή αποτελεί μετάφραση **διασημειωτική** καθώς μεταβαίνουμε από το ένα σημειωτικό σύστημα σε ένα άλλο, **υποσημειωτική**, καθώς το μετάφρασμα χρησιμοποιεί λιγότερα κανάλια επικοινωνίας από το πρωτότυπο (μετατρέπουμε το πολυσημειωτικό σύστημα σε μονοσημειωτικό), **φραστική**, αφού το μετάφρασμα διατυπώνεται με λόγια, και, τέλος, **εμπνευστική**, καθώς μεταφράζουμε με ελεύθερο τρόπο, ειδικά σε σχέση με την «συμβατική» μετάφραση.

2.2. Ακουστική Περιγραφή

Σύμφωνα με τη Braun (2007), η (δυναμική) ακουστική περιγραφή είναι ένα εργαλείο υποβοήθησης ατόμων με προβλήματα όρασης ώστε να έχουν πρόσβαση στο οπτικοακουστικό περιεχόμενο, όπως το φιλμ και οι θεατρικές παρατάσεις, χρησιμοποιώντας την λεκτική περιγραφή των δράσεων, του σκηνικού, της γλώσσας του σώματος και άλλων σχετικών λεπτομερειών, κατά τη διάρκεια σιωπηλών στιγμών του πρωτοτύπου. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η «ακουστική μετάφραση» του οπτικού κόσμου. Η ακουστική περιγραφή ξεκίνησε στην Αμερική το 1975 από τον Gregory Frazier, και αναπτύχθηκε ιδιαίτερα τέλη της δεκαετίας του '80 και του '90 στην Ευρώπη, ενώ πλέον χώρες όπως οι ΗΠΑ, το Ηνωμένο Βασίλειο, η Ισπανία κλπ, προσφέρουν την υπηρεσία αυτή σε μόνιμη βάση στην τηλεόραση, στο θέατρο ή σε φεστιβάλ κινηματογράφου (Bardini, 2016). Ωστόσο, ανεπίσημα η πρακτική εντοπίζεται ήδη από τον Μεσαίωνα, ενώ τον 20ο αιώνα ιδιοκτήτες κινηματογράφων προσλάμβαναν αφηγητές για να εξηγήσουν την ταινία ή να διαβάσουν τους υπέρτιτλους (Matamala & Otero 2013), κάτι που παραπέμπει στην περιγραφή ενός χορού, αφού η επεξήγηση μιας ταινίας βωβού κινηματογράφου σίγουρα σχετίζεται με την ερμηνεία της γλώσσας του σώματος.

Η ακουστική περιγραφή μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε κατάσταση όπου τα οπτικά στοιχεία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην επικοινωνία. Ενώ η στατική ακουστική περιγραφή αφορά στην περιγραφή πινάκων, γλυπτών, φωτογραφίας, εγκαταστάσεων, κοκ, σε μουσεία, γκαλερί, ή οποιονδήποτε χώρο έκθεσης, δημόσιο ή ιδιωτικό, δεν έχει περιορισμό χρόνου ή δομής, η δυναμική ακουστική περιγραφή αφορά κυρίως στις παραστατικές τέχνες όπως θέατρο, χορός, όπερα, τσίρκο, κοκ, ζωντανά ή ηχογραφημένα και ενσωματωμένα εκ των υστέρων στο πρωτότυπο, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των τηλεοπτικών προγραμμάτων και των ταινιών (Matamala,

2013). Ακόμα, εντός του μεταφραστικού ενδιαφέροντος εμπίπτει κάθε είδους απόπειρα αναμετάδοσης του οπτικοακουστικού υλικού πέραν της τέχνης, όπως πχ. η ραδιοφωνική περιγραφή αθλητικών γεγονότων, κοινωνικών ή πολιτικών συναθροίσεων, κοκ.

Στην παρούσα εργασία επικεντρωνόμαστε αποκλειστικά στην δυναμική ακουστική περιγραφή. Η χοροθεατρική παράσταση η οποία μελετήθηκε σε μορφή βίντεο, πάνω στην οποία ενσωματώσαμε το σενάριο σε ύστερο χρόνο. Καθώς ένα πολυμορφικό κείμενο, όπως το βίντεο, αναπτύσσεται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και περιλαμβάνει γλώσσα, εικόνες και ήχους, η ανάλυσή του είναι πιο περίπλοκη και πιο μακροσκελής από αυτή του στατικού κειμένου, λόγω της επεξεργασίας του χρόνου και του χώρου που καταλαμβάνει το τελικό αποτέλεσμα (Dicerto, 2018:10).

2.2.1. Οδηγίες και Στρατηγικές Ακουστικής Περιγραφής

Σήμερα, πολλές χώρες έχουν εκδώσει δικές τους οδηγίες για την ακουστική περιγραφή, διαφορετικές μεταξύ τους και σε διαφορετικά στάδια ανάπτυξης: «η ακουστική περιγραφή βρίσκεται ήδη σε ένα ώριμο στάδιο ανάπτυξης σε χώρες όπως το Η.Β. ενώ σε άλλες, όπως η Ελλάδα, βρίσκεται ακόμα σε πρωταρχικό στάδιο (Mazur & Chmiel, 2012). Ωστόσο, σε πολλές περιπτώσεις οι οδηγίες διαμορφώνονται βάσει ενστίκτου και συνθηκών, άρα «δεν υπάρχει ξεκάθαρη απάντηση στο γιατί κάποιες περιγραφές είναι αποτελεσματικότερες από άλλες» (Braun, 2008:3). Για παράδειγμα, όπως αναφέρεται στις Matamala και Otero (2013), σε πολλές περιπτώσεις οι οδηγίες εκδίδονται από δημόσιους οργανισμούς όπως η Ofcom στο Η.Β., ή η Aenor στην Ισπανία, η Ραδιοφωνική Αρχή της Ιρλανδίας έχει αναπτύξει δικό της πρωτόκολλο, στη Γερμανία το τηλεοπτικό και ραδιοφωνικό δίκτυο Bayerischer Rundfunk έχει εκδώσει σχετικές οδηγίες, το Αμερικανικό Συμβούλιο Τυφλών έχει εκδόσει το πρότυπο The Audio Description project και έχει χρηματοδοτήσει το πρόγραμμα Captioned Media Program για την έκδοση των προδιαγραφών με το όνομα Description Key, ενώ πολλές είναι οι περιπτώσεις ανάπτυξης οδηγιών για ακαδημαϊκούς σκοπούς· το πρότζεκ ADLAB χρηματοδοτήθηκε από την Ευρωπαϊκή ένωση για την εκπαίδευση περιγραφέων και τον σχεδιασμό ενιαίων ευρωπαϊκών οδηγιών, ενώ το RNIB έχει πραγματοποιήσει συγκριτική μελέτη ανάμεσα σε αξιόπιστες οδηγίες, ανάμεσά τους και αυτές της Γεωργακοπούλου (2008). Τα παραπάνω πρότυπα, ωστόσο, αφορούν κυρίως τηλεοπτικό υλικό και ταινίες. Η ζωντανές παραστατικές τέχνες, όπως το θέατρο και ο χορός, παρουσιάζουν τις δικές τους ιδιαιτερότητες.

2.2.2. Παραδοσιακή, Ενσωματωμένη και Δημιουργική Ακουστική Περιγραφή

Υπάρχουν τρεις διαφορετικοί τύποι ακουστικής περιγραφής, η Παραδοσιακή, Ενσωματωμένη και Δημιουργική Ακουστική Περιγραφή. Κάθε ένας τύπος εξυπηρετεί και εφαρμόζεται σε διαφορετικές καταστάσεις. Κανένα είδος ΑΠ δεν υπολείπεται του άλλου, ενώ οι διαχωριστικές γραμμές δεν είναι ξεκάθαρες.

Η Παραδοσιακή Ακουστική Περιγραφή (Traditional AD) αποτελεί μια «προσθήκη» στο έργο, καθώς γράφεται από κάποιον εξωτερικό συνεργάτη εκ των υστέρων και όχι κατά την δημιουργία της εκάστοτε παράστασης, απευθύνεται μόνο σε μη βλέπον κοινό, μεταδίδεται μέσω ακουστικών κεφαλής και έχει σκοπό να λειτουργήσει ως μια «ουδέτερη» και σχετικά αποστασιοποιημένη φωνή (Cavallo & Fryer 2018). Η ουδετερότητα, ωστόσο, είναι μια ακόμα σύμβαση· αυτό που σε μια δυτική χώρα στερεοτυπικά θεωρείται ουδέτερο δεν είναι ο κανόνας για μια χώρα της Ανατολής για παράδειγμα. Όπως σε κάθε μετάφραση, η ακουστική περιγραφή εξαρτάται από ποικίλους εξωγενείς παράγοντες, πχ. φύλο, ηλικία, γνώσεις, εμπειρίες μεταφραστή, σκοπό μεταφράσματος, κοινό στο οποίο απευθύνεται, κλπ. Υπάρχει κίνδυνος μια εσφαλμένη πρόθεση για ουδετερότητα να οδηγήσει σε κατά λέξη μετάφραση, συναισθηματικά αποφορτισμένη. Και στην εκφώνηση ακόμα, πχ. η απουσία διακυμάνσεων της φωνής, ενώ ορθώς έχει σκοπό την διακριτικότητα του περιγραφέα και τη δημιουργία χώρου για τον ακροατή έτσι ώστε να ερμηνεύσει ο ίδιος πιο ελεύθερα, εντέλει αναπόφευκτα επιβάλλει ένα συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα. Εάν ο σκοπός της σκηνής είναι να συγκινήσει / τρομάξει / ξαφνιάσει / διασκεδάσει το θεατή, η περιγραφή θα πρέπει να ανταποκριθεί σε αυτό, άρα η ουδετερότητα δεν αποτελεί λύση.

Οι Udo και Fels (2009) αναφέρουν ότι σε σχέση με εναλλακτικές, η παραδοσιακή περιγραφή αφορά περισσότερο στην παροχή των πληροφοριών που απορρέουν από την όραση, παρά στην απόδοση της αίσθησης της σκηνής. Πέραν της επιλεκτικότητας της όρασης, δηλαδή της υποκειμενικότητας στη συλλογή και απόρριψη πληροφοριών, στον χορό η παραπάνω προσέγγιση γεννά πολλά ερωτηματικά: βλέπουμε πραγματικά την κίνηση ή ερμηνεύουμε ακούσια την ενέργεια που δημιουργείται από αυτή; Εάν πρέπει να επιλέξουμε, έχει περισσότερη σημασία το ΤΙ ή το ΠΩΣ της κίνησης; Το στυλ, η κινησιολογική και χορογραφική προσέγγιση των δημιουργών διαδραματίζει καθοριστικό παράγοντα στο πόσο κυριολεκτικά ή ελεύθερα ο περιγραφέας θα ερμηνεύσει.

Αντίθετα με την Παραδοσιακή, η Ενσωματωμένη Ακουστική Περιγραφή (Integrated AD) λαμβάνει χώρα ζωντανά από τον περιγραφέα και όχι μέσω ακουστικών κεφαλής. Αυτό σημαίνει ότι η περιγραφή απευθύνεται σε όλους τους ακροατές ανεξαιρέτως. Δημιουργείται μαζί με το έργο και όχι εκ των υστέρων: είναι ενσωματωμένη στο DNA της παράστασης» (Jones 2020), αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της, διαμορφώνεται όσο και διαμορφώνει τη δομή, την αισθητική και τον

χαρακτήρα του έργου, ως καλλιτεχνική απόφαση του δημιουργού. Είναι μια καλλιτεχνική έκφραση, ίσης αξίας με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου. Ο περιγραφέας είναι ταυτόχρονα ηθοποιός και ερμηνευτής, κάτι που, παραδόξως, ενισχύει και το οπτικό στοιχείο του έργου που επιτελεί. Η περιγραφή αφενός βρίσκεται σε απόλυτη σύμπτωση με την πρόθεση των δημιουργών, αφετέρου είναι εκ των πραγμάτων μεροληπτική, ενώ ο περιορισμός στο χρόνο περιγραφής και το απρόβλεπτο στοιχείο της ζωντανής παράστασης συγκαταλέγονται στα μειονεκτήματα αυτού του είδους περιγραφής. Υπάρχει κίνδυνος η προσήλωση στην καλλιτεχνική διάσταση του εγχειρήματος να «υπερισχύσει του αρχικού σκοπού της ακουστικής περιγραφής» (Udo και Fels, 2009).

Η Cavallo (2020) θεωρεί ότι Δημιουργική Ακουστική Περιγραφή, (Creative AD), βρίσκεται ανάμεσα σε Παραδοσιακή και Ενσωματωμένη. Δημιουργείται μαζί με το έργο όμως μεταδίδεται μέσω ακουστικών και μικροφώνου. Μια άλλη προσέγγιση της Δημιουργικής περιγραφής (Auteur) είναι αυτή που αφορά στο περιεχόμενο, την γλώσσα, τον τρόπο ερμηνείας και τη συνεργασία με τους δημιουργούς ανεξαρτήτως χρόνου: ενσωματώνει τις αρχικές προθέσεις και το όραμα των δημιουργών αντλώντας πληροφορίες από διαθέσιμο υλικό (όπως συνεντεύξεις και κριτικές), και άρα δίνει στον περιγραφέα την «ποιητική αδεία» να ξεφύγει από τα όρια της αντικειμενικότητας (Szarkowska 2013:383). Η Szarkowska (2013:183-285) αναφέρει ακόμα ότι, σε αντίθεση με τη συμβατική ΑΠ, η δημιουργική χρησιμοποιεί ελεύθερα μια πιο γλαφυρή και συναισθηματική γλώσσα: προχωρώντας πέρα από το WYSIWYS (What You See Is What You Say) του Snyder (2008), οι πληροφορίες που δίνονται για τους χαρακτήρες, το σκηνικό, τα κουστούμια και, κυρίως, η ερμηνεία για τα συναισθήματά τους βασίζονται όχι μόνο σε ό,τι είναι ορατό στα πλαίσια της παράστασης αλλά σε άλλες πηγές.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι δεν υπάρχουν ξεκάθαρα όρια που να διαχωρίζουν τα τρία είδη, ειδικά ως προς την δημιουργικότητα, καθώς η ακουστική περιγραφή - συμβατική ή auteur - είναι κατεξοχήν μια δημιουργική παραγωγή. Αυτό που σταθερά διαφέρει ανάμεσα σε παραδοσιακή και ενσωματωμένη είναι ως προς τον τρόπο μετάδοσης της περιγραφής, ενώ ως προς τη γλώσσα, οι τρεις προσεγγίσεις μπορούν ελεύθερα να αναμειγνύονται. Εδώ, έγινε προσπάθεια να βρεθεί μια ισορροπία ανάμεσα στην αντικειμενικότητα και την ελευθερία στην ερμηνεία. Η μετάφραση ενός χορού σε λόγο είναι περισσότερο κοντά στην ερμηνεία από κάθε άλλη μετάφραση. Η συμπερίληψη των συνεντεύξεων των δημιουργών και κριτικών κειμένων για το έργο στην ΑΠ θεωρήθηκε απαραίτητη για την πληρέστερη δυνατή ερμηνεία του έργου και την δημιουργία μιας ατμόσφαιρας σύμφωνη με την πρόθεση των δημιουργών. Τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα είναι Ακουστική Εισαγωγή, όπου δίνονται πολλά από τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά όπως έχουν ειπωθεί από την ομάδα των δημιουργών και κριτικών, καθώς και η χρήση των ονομάτων των χορευτών, ακόμα και αν αυτά δεν αναφέρονται στο έργο. Για λόγους πνευματικών δικαιωμάτων, οι συγγραφείς στους οποίους βασιστήκαμε αναφέρονται ρητά.

3. Ανάλυση της χορευτικής γλώσσας

3.1. Περί Χορού

Είναι αρκετά δύσκολο να κατασκευάσουμε έναν ακριβή ορισμό για τον χορό, όπως άλλωστε για οποιαδήποτε τέχνη. Μετά το 1960, το σώμα απελευθερώνεται από τα μέχρι τότε καλούπια, ο χορός εγκαταλείπει τους κώδικες, το συγκεκριμένο κινητικό λεξιλόγιο, τον εν γένει ακαδημαϊσμό, αποκτά μια πιο «ελεύθερη μορφή» και συνδέεται ακόμη περισσότερο με τις άλλες τέχνες. Οι διάφορες προσπάθειες κατηγοριοποίησης της τέχνης του χορού επικεντρώνονται σε μια φορμαλιστική διαδοχή κινήσεων και συχνά - λανθασμένα- καθοριστικός παράγοντας είναι ο ρυθμός και η μουσική. Ωστόσο, ο σύγχρονος χορός δεν είναι μια αθλητικού τύπου έκφραση συνοδεία μουσικής, αλλά, αντιθέτως, ποικίλει σε στυλ, αισθητική, ρυθμό, ένταση, εύρος κίνησης, διάρκεια, ενδυμασία, περιβάλλον, μπορεί να έχει ή όχι γραμμικότητα, αναπαραστατικότητα, στυλιζάρισμα, θεατρικότητα, αφηγηματικότητα, εκφραστικότητα, κλπ, και αποτελεί μια εξαιρετικά ευρεία έννοια. Για αυτό, έχουμε απομακρυνθεί από τέτοιου είδους περιοριστικές προσεγγίσεις, αναζητώντας έναν πιο δυναμικό χαρακτήρα του χορού: « Ο Χορός είναι μια τέχνη που απορρέει από την ίδια τη ζωή, αφού δεν αποτελεί μόνο δράση ολόκληρου του ανθρώπινου σώματος, αλλά μια δράση που μεταφέρεται σε έναν κόσμο, σε ένα είδος *χώρου-χρόνου*, που σε κάθε περίπτωση δεν είναι ακριβώς ο ίδιος με αυτόν της πρακτικής ζωής» (Valéry, 2013, σ. 15). Όπως αναφέρει η Sheets-Johnstone (1979:15), «χορός είναι μία δύναμη στο χώρο και το χρόνο».

3.2. Από την λογοτεχνία στο χορό

Αν και η μετατροπή μιας χορευτικής παράστασης σε λόγο είναι σχετικά πρόσφατο εγχείρημα, η αντίστροφη διαδικασία αποτελεί συνήθη καλλιτεχνική πρακτική. Η λογοτεχνία έχει υπάρξει αφορμή / πηγή έμπνευσης για κάθε είδος τέχνης, μουσική, κινηματογράφο, και φυσικά και το χορό. Εκτός του μεγάλου αριθμού μπαλέτων που βασίζονται σε μυθιστορήματα (πχ. Άννα Καρένινα, Η κυρία με τις καμέλιες, Δον Κιχώτης, Ευγένιος Ονέγκιν, Κάρμεν, Ο Μεγάλος Γκάτσμπυ, Η Σονάτα του Κρόουτσερ, Καρυοθράυστης, Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων, κοκ) ακολουθώντας πιστά την πλοκή του πρωτοτύπου, λογοτεχνικά κείμενα έχουν αποτελέσει έμπνευση και για πιο σύγχρονες φόρμες όπως το θρυλικό "May B" της Μαγκί Μαρέν, στο οποίο αποτυπώνεται μοναδικά η γλώσσα του Μπέκετ. Το πρωτότυπο, ωστόσο, δεν προϋποθέτει το στυλ της καλλιτεχνικής έκφρασης· θεατρικά και σονέτα του Σαίξπηρ έχουν μεταφραστεί σε εντελώς διαφορετικά είδη χορού, από μπαλέτο και μοντέρνο χορό σε χιπ-χοπ. Οι μεταφορές αυτές ακολουθούν εντελώς διαφορετικές προσεγγίσεις και

μουσικές χορογραφικές επιρροές.

Η συγγραφή ενός σεναρίου μιας χορευτικής παράστασης μοιάζει με την αντίστροφη διαδικασία από την παραπάνω. Καθώς η παράσταση μετουσιώνεται σε σενάριο, θα πρέπει να μείνουμε «πιστοί στα εκφραστικά μέσα του είδους». Αν το μυθιστόρημα πραγματεύεται την εσωτερική ζωή κάποιου και το θέατρο περιγράφει με το διάλογο, τότε «το σενάριο είναι πιο εξωτερικό, παρουσιάζει λεπτομέρειες, όπως το τικ-τακ ενός ρολογιού, το παιδί που παίζει στον άδειο δρόμο, το αυτοκίνητο που στρίβει στη γωνία. Το σενάριο είναι μια ιστορία ειπωμένη με εικόνες, τοποθετημένη μέσα στα μορφικά όρια της δραματικής δομής» (Field, 1984, σ.192).

3.3 Διαφορά προσέγγισης : Μπαλέτο και Σύγχρονος Χορός

Το *Ballet d'action*, ένα είδος συμβολικού μπαλέτου που αναπτύχθηκε κυρίως το 18ο αιώνα, υπήρξε κομβικό σημείο για την αφηγηματικότητα και την εισαγωγή λογικών δομών μιας χορογραφίας. Πλέον, η αφήγηση μιας ιστορίας επιτυγχάνεται καθαρά μέσα από την κίνηση, στην οποία διαφαίνονται οι προθέσεις και τα συναισθήματα του ερμηνευτή. Η ποιότητα της κίνησης, τα σκηνικά, τα κουστούμια, η αλληλουχία των σκηνών, υπηρετούν την εξέλιξη μιας ιστορίας. Οι χειρονομίες αντικαθιστούν τον διάλογο και έτσι σταδιακά ο χορός αποκτά εν μέρη μια μιμητική - συμβολιστική διάθεση. Στον σύγχρονο χορό δεν υπάρχει «κινητικό γλωσσάρι» το οποίο μας περιγράφει συνειδητά και ξεκάθαρα το τι διαδραματίζεται ανάμεσα στους χαρακτήρες. Στο παράδειγμα του *May B* πχ, η χορογραφία εστιάζει στις ποιότητες του κειμένου, ενώ οι χαρακτήρες και η δράση διαφαίνονται μέσα από τη δομή της χορογραφίας, τις δυναμικές της κίνησης, τα κουστούμια, το μακιγιάζ, το γενικότερο ύφος του έργου. Υπάρχει θεατρικότητα και αναπαραστατικότητα, όχι όμως με μιμητικό τρόπο. Υπάρχει εξέλιξη της πλοκής με μέσα όμως μη περιγραφικά.

Τι κάνω, λοιπόν, όταν η κίνηση δεν είναι περιγραφική; Για να «διαβάσω» την κίνηση, είναι καλύτερα μάλλον να μην μείνω στη γεωμετρική μορφή της κίνησης, αλλά να εστιάσω στην ίδια την ενέργεια. Ο χορός δεν είναι πράξη μιμητική αλλά επιτέλεση· η ουσία της κίνησης είναι μάλλον ο τρόπος που συμβαίνει, η ποιότητές της, η ίδια η δυναμική της, το αποτύπωμα που αφήνει στο χώρο μέσα σε ένα καθορισμένο χρόνο.

Τα μέσα που χρησιμοποιεί το χοροθέατρο αποτελούν πλεονέκτημα για την δημιουργία σεναρίου ακουστικής περιγραφής. Σε αντίθεση με άλλες ακουστικές περιγραφές παραστάσεων νεοκλασικού χορού, όπου η περιγραφή επικεντρώνεται στην κίνηση καθαυτή με την αθλητική έννοια (πχ. σε περιγραφή παράστασης νεοκλασικού χορού των Alvin Ailey συναντάμε εκφράσεις όπως

«στρίβει», «σηκώνει το πόδι», κοκ) ή ακόμα αναφέρεται απλώς η ορολογία του κλασικού χορού («κάνει ένα grand jete / μια double passe pirouette», κοκ), στο χοροθέατρο δεν έχει νόημα να περιγράψουμε τη φόρμα της κίνησης ή καθιερωμένους βηματισμούς, αλλά περιγράφουμε περισσότερο *ερμηνεύοντας* τις δράσεις. Τα διαφορετικά στιλ μας οδηγούν αναπόφευκτα σε διαφορετικές επιλογές όχι μόνο εκφράσεων, χρήσης της γλώσσας και του ύφους, αλλά και στην επιλογή φωνής και τρόπου εκφοράς. Όπως αναφέρει η Λάζου (2020:67):

[...] ο βαθυστόχαστος κριτικός τέχνης του 20ου αιώνα [ενν. Martin], προσδιορίζει την «αφαίρεση», ως διαδικασία τροποποίησης της μιμητικής αναπαραστατικότητας με το στενό κυριολεκτικό νόημα του μπαλέτου προς την κατεύθυνση της αφύπνισης της συγκινησιακής μνήμης, που επιστρατεύει ο σύγχρονος χορευτής για να διευρύνει το νόημα και ταυτόχρονα την επίδρασή της στην κοινωνία, παράλληλα τηρώντας την αρχική και αυθεντική του πρόθεση. Η διαδικασία της αφαίρεσης τελικά οδηγεί σε μια «πολύ πρωτογενή, στοιχειώδη μεταφορά της συγκίνησης σε κίνηση», που κατά τον Martin αποκαλύπτει ιδεωδώς μια μη πραγματοποιημένη, μέχρι εκείνη τη στιγμή, αλήθεια και αποτελεί το υλικό της κοινής ανθρώπινης εμπειρίας (Martin, 1968: 114 - 115, 196).

3.4. Περιγραφική και Αναλυτική Προσέγγιση

Προκειμένου ο χορός να μετατραπεί σε λόγο, είναι πολύ σημαντικό να εξεταστεί ακόμα το πώς μιλάμε για τον χορό. Όπως αναφέρεται στη Σαβράμη (2002:61-62), «[...] η περιγραφή [περιγραφική κριτική] περιέχει συχνά πληροφορίες σχετικές με τον τρόπο διεξαγωγής, τους συμμετέχοντες, την κίνησή τους, τη χρήση της μουσικής, τη χρήση των σκηνικών και του φωτισμού και το συνολικό αποτέλεσμα, όλα τα βασικά στοιχεία μια χορευτικής παράστασης. Μπορεί επίσης να περιέχει υφολογικές παρατηρήσεις και συγκρίσεις με άλλα έργα [...]», ενώ όπως αναφέρεται η Rowe και πάλι στη Σαβράμη «[...] το αναλυτικό μοντέλο "εμπεριέχει την ανάλυση των στοιχείων ύφους, της ποιότητας της κίνησης, το διαχωρισμό του έργου σε θέματα, φράσεις και συστατικά μέρη"». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ακουστική περιγραφή στηρίζεται και στις δύο αυτές προσεγγίσεις, οι οποίες διαμορφώνουν το τελικό κείμενο. Το πώς θα περιγραφεί κάθε παράσταση, οπότε, είναι κάτι το σχετικό: «Ο μεταμοντέρνος αφηρημένος και μη γραμμικός χορός, ο οποίος ενσωματώνει ποικίλες μορφές, στιλ κα είδη, αποτελεί πρόκληση για τους κριτικούς, οι οποίοι πρέπει συνεπακόλουθα να αναπτύξουν νέους μηχανισμούς για την ενασχόληση τους με αυτήν την νέα αισθητική που αρθρώνει την πολυπλοκότητα και τη σχετικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης» (Σαβράμη, 2002, σ. 62).

3.5. Ακουστική Αντίληψη και Κινησθησία

Στο συγκεκριμένο εγχείρημα, η δημιουργία της επιθυμητής κατάστασης, ως ατμόσφαιρα και ως πληροφορία, επικοινωνείται μόνο μέσω της ακοής. Ο οπτικός και ηχητικός κόσμος της παράστασης συμπυκνώνεται αποκλειστικά στο ακουστικό κανάλι. Από τη μία, οι απώλειες είναι μεγάλες : «Όσο κλισέ και αν ακούγεται, μια εικόνα αξίζει χίλιες λέξεις· ή τουλάχιστον γύρω στα πεντέμισι λεπτά ομιλίας» (Margolies, 2015: 17). Όπως αναφέρεται ο Holland (2008) στον Kruger (2010:2), «Δεν υπάρχει άμεση ισοδυναμία μεταξύ μιας στιγμής στη σκηνή και των λέξεων που επιλέγονται για να που επιλέγονται για την περιγραφή της». Αυτό οφείλεται κυρίως στη διαφορά ανάμεσα στους εικονικούς και συμβολικούς σημειωτικούς κώδικες, που επηρεάζει την ίδια τη φύση της αφήγησης (Kruger, 2010:2). Επομένως, το αισθητικό αποτέλεσμα θα είναι εκ των πραγμάτων εντελώς διαφορετικό αφού «οι δομικές πλευρές των διατάξεων του λόγου είναι αρκετά περιορισμένες. [...] Η γραμμική αλληλουχία λέξεων στις προτάσεις αποτελεί ένα ξεκάθαρο δομικό χαρακτηριστικό» (Arnheim, 1969, σελ. 302).

Από την άλλη, το οπτικοακουστικό υλικό παραμένει μεταφράσιμο· η αντιστοιχία «ένα προς ένα», όχι μόνο δεν είναι εφικτή ούτε στη διαγλωσσική μετάφραση, λόγω των συντακτικών, γραμματικών και σημασιολογικών διαφορών ανάμεσα στις γλώσσες, αλλά σε κάθε περίπτωση δεν αποτελεί ζητούμενο. Επιπλέον, η πλήρης ανακατασκευή ενός κώδικα σε έναν άλλο παραμένει διαδικασία μεταφραστική : «Διασκευάζω σημαίνει μεταφράζω από ένα μέσον σε ένα άλλο» (Field, 1984, σ.191). Επομένως, η μετατροπή του οπτικού καναλιού σε ακουστικό, δεν καταδικάζει τον ακροατή σε μια «μονοδιάστατη» ανάγνωση του έργου : αντιθέτως, εφόσον η γλώσσα έχει εικονοπλαστική δύναμη, μπορεί να σχηματίσει εικόνες και καταστάσεις, απλώς ενεργοποιώντας τη μνήμη και τις προγενέστερες εμπειρίες του ακροατή. Όπως έχει πει ο Bohr σχετικά με το πρόβλημα περιγραφής των σχημάτων, «[...] η γλώσσα μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνο όπως χρησιμοποιείται στην ποίηση, που δεν είναι ο σκοπός της να περιγράψει με ακρίβεια τα δεδομένα γεγονότα, αλλά να δημιουργήσει εικόνες και να εμπνεύσει το μυαλό του ακροατή».

Υπάρχει μια αυταπόδεικτη σύνδεση μεταξύ εικόνας και λέξης, καθώς αυτό που μπορεί να «δει» ο καθένας έχει να κάνει με αυτό που μπορεί να πει (Phelan, 1993:2). Βλέποντας, παίρνουμε συνεχώς θέση απέναντι στα αντικείμενα και τις παραστάσεις, καθιστώντας την οπτική αντίληψη μια σχετικά υποκειμενική εμπειρία. Σύμφωνα με τους Goodale και Milner (2004:45), η αντίληψή μας για τον κόσμο δεν εξαρτάται δολοπρεπώς από τους σχηματισμούς που δημιουργεί το φως, αλλά διαμορφώνεται από τις αναμνήσεις, τα συναισθήματα και τις προσδοκίες μας· οι αναμνήσεις που επηρεάζουν την διαδικασία της αντίληψης είναι και αυτές διαμορφωμένες από προηγούμενες

αντιληπτικές εμπειρίες, επομένως, αντίληψη και μνήμη βρίσκονται αναμειγμένες η μία στην άλλη. Ο θεατής, λοιπόν, δεν είναι παθητικό παρατηρητής, αλλά συμμετέχει ενεργά αξιολογώντας, κατηγοριοποιώντας, ερμηνεύοντας και νοηματοδοτώντας τις παραστάσεις που προσλαμβάνει.

Στην πραγματικότητα, η πράξη της όρασης και η κατανόηση μιας εικόνας μέσω περιγραφής δεν είναι δύο εντελώς ξεχωριστές διαδικασίες, όπως θα νόμιζε κανείς (Cavallo, 2015: 129). Όπως αναφέρει η Margolies (2015:20), «οι Goodale και Milner (2004) κάνουν διαχωρισμό ανάμεσα σε δύο οπτικά συστήματα: ένα για την αντίληψη και ένα για τον έλεγχο της κίνησης». Η οπτικοκινητική αντίληψη συντονίζει τις κινήσεις του σώματος μέσα στο περιβάλλον που αντιλαμβάνεται οπτικά. Ωστόσο, η χωρική, χρονική, κιναισθητική αντίληψη, καθώς και η αντίληψη της μορφής, δεν αναπτύσσονται μόνο μέσω της όρασης, αλλά και μέσω της αφής και των άλλων αισθήσεων. Αυτό σημαίνει ότι ένα μη βλέπον άτομο μπορεί να ερμηνεύσει τις σχετικές με την κίνηση, το χρόνο και το χώρο πληροφορίες, μέσα από την εμπειρία του δικού του σώματος, ανεξάρτητα από την όραση. Επιπλέον, σύμφωνα με κάποιους φαινομενολόγους, η χρονικότητα και η χωρικότητα είναι έμφυτες δομές της ανθρώπινης συνειδητότητας και σώματος (Sheets- Johnstone, 1979:15). Στις παραστατικές τέχνες, ο θεατής μέσω μιας «εσωτερικής μιμητικής πράξης», «ενστερνίζεται όσα παρατηρεί να συμβαίνουν επί σκηνής με υποκείμενο τον χορευτή μεταφέροντάς τα στο δικό του νευρομυϊκό σύστημα.» (Λάζου, 2020:66). Η Λάζου (2020:66) συνεχίζει εξηγώντας πως αυτή η «έκτη αίσθηση» και «μυϊκή συμπάθεια» (Martin, 1939: 19 -22, 11-13), ένα είδος συγκινησιακής μνήμης ή «συνειρμικής υποδήλωσης» επιτρέπει στο θεατή να συνδεθεί συναισθηματικά με τον επί σκηνής δρώντα προβάλλοντας σε αυτήν την δική του προσωπική εμπειρία και βίωμα. «Το γεγονός ότι βλέπουμε ανθρώπους να χορεύουν και όχι κάποια μηχανή ή άλλο ον, μας ξυπνά κάποια συναισθήματα και εμπειρίες συλλογικού υποσυνειδήτου που υπερβαίνουν τη μορφική όψη του αντικειμένου (κιναισθησία)» (Πολυχρονιάδου, 2002:172). Επομένως, μια λεκτική περιγραφή που μπορεί να ανακαλέσει προηγούμενες φυσικές εμπειρίες μπορεί να έχει κάποια πιθανότητα να δράσει στη συναισθηματική και σωματική μνήμη (Margolies, 2015:20).

Επιπλέον, η λεκτικοποίηση του χορού αφορά τόσο το κοινό και τους αναλυτές του, όσο και τον ίδιο τον χορευτή. Άλλη μία απόδειξη της αποτελεσματικότητας της γλωσσικής περιγραφής στο χορό αποτελεί επίσης το γεγονός ότι οι χορευτές εκπαιδεύονται μέσω λεκτικών οδηγιών όσο και μέσω της εικόνας (μίμηση), ενώ ο χορευτής, μέσω της εκπαίδευσής του, αποκτά σταδιακά μια συνειδητότητα του σώματος και του χώρου, ανεξάρτητα από την όραση.

3.6. Φαινομενολογία και Σημειογραφία Λάμπαν

Η ανάλυση του χορευτικού φαινομένου είναι απόλυτα συνδεδεμένη με την γλωσσική περιγραφή του. «Επιχειρώντας να ορίσουμε τις κύριες παραμέτρους ανάλυσης του χορού μπορούμε εν συντομία να θεωρήσουμε ότι όταν αναλύουμε το τί συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός χορού, περιγράφουμε ταυτόχρονα το χορό» (Λάζου, 2020:70). Όπως αναφέρει η Λάζου, (2020:70), σύμφωνα με την κύρια εκπρόσωπο της φαινομενολογίας του χορού, Maxine Sheets-Johnstone, η περιγραφή του σώματος που κινείται δεν εξαντλείται απλώς «στην οπτική απεικόνιση και αναπαραγωγή των στοιχείων του χορού αλλά αγγίζει την προαντίληψη και κιναισθητική σχέση του χορευτή και του θεατή και τη μεταξύ των δύο εμπειριών σύζευξη». Επομένως, σκοπός είναι να αναζητήσουμε την «καρδιά της ίδιας της εμπειρίας», ξεκινώντας από την «άμεση διαίσθηση του φαινομένου, πέραν κάθε προκατάληψης, προσδοκίας ή εκ των υστέρων στοχασμό» (Sheets-Johnstone, 1979:12).

Για την καταγραφή του χορευτικού φαινομένου, βασιστήκαμε στο σύστημα ανάλυσης κίνησης (Labananalysis) και τη σημειογραφική μέθοδο του Ρούντολφ Λάμπαν· σύμφωνα με την Hutchinson Guest, σημειογραφία είναι «η μετάφραση των τεσσάρων διαστάσεων του χορού (ο χρόνος θεωρείται η τέταρτη διάσταση της κίνησης) σε γραπτά σύμβολα δύο διαστάσεων (ως αναπόσπαστο κομμάτι της κίνησης πρέπει να θεωρείται και η πέμπτη "διάσταση", αυτή της δυναμικής)» (Κουτσούμπα, 2005:17). Για την παρούσα εργασία βασιστήκαμε και στις τρεις προσεγγίσεις περιγραφής της κίνησης, όπως αναφέρεται από την Hutchinson Guest (2005) :

- α. την Περιγραφή Μοτίβου / Κεντρικού Θέματος (Motif Description), η οποία αφορά στην καταγραφή της θεματικής ή των κυρίαρχων χαρακτηριστικών του χορού, προσδιορισμός της κεντρικής ιδέας, του σκοπού ή της πρόθεσης της κίνησης. Στις περισσότερες περιπτώσεις αναφερθήκαμε στη γενικότερη αίσθηση της εκάστοτε σκηνής, πέραν των λεπτομερειών, πχ. μετακινήσεις, χειρονομίες, κοκ.
- β. Περιγραφή Προσπάθειας - Σχήματος (Effort-Shape Description), το οποίο καταγράφει την ποιοτική διάσταση της κίνησης, δηλαδή τις μεταβολές στην ενέργεια εντός του σώματος (effort), και την εκφραστικότητα της φόρμας στον τρισδιάστατο χώρο (shape). Η ενέργεια εκφράζεται σε ένα συνεχές φάσμα σε σχέση με i.το χώρο, άμεσα - έμμεσα (πορεία στο χώρο), ii. τον χρόνο, ξαφνικά - συνεχόμενα, iii. το βάρος, ελαφριά - βαριά, ii. τη ροή, ελεύθερη - δεσμευμένη / συγκρατημένη. Η προσέγγιση αυτή ακολουθήθηκε σε κάθε σκηνή, και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αφορά στην περιγραφή του ψυχικού κόσμου των χαρακτήρων. Η ανάλυση των ποιοτικών χαρακτηριστικών της κίνησης είναι η κύρια πηγή ερμηνείας των προθέσεων του ερμηνευτή και είναι αυτό που συνθέτει τον ιδιαίτερο κόσμο και την ατμόσφαιρα του έργου.

γ. Περιγραφή Δομής των Κινήσεων (Structured Description - Labanotation ή Kinetography Laban).

Αφορά στην περιγραφή της κίνησης με ξεκάθαρα καθορισμένους και μετρήσιμους όρους. Εκφράζει την κίνηση σε ότι αφορά i. το σώμα, πχ. τα συγκεκριμένα μέρη που κινούνται, ii. τον χώρο, πχ. συγκεκριμένη κατεύθυνση, το επίπεδο, η απόσταση ή ο βαθμός της κίνησης, iii. το χρόνο, δηλαδή το μέτρο και τη διάρκεια, όπως για παράδειγμα τη χρονική αξία μιας ολόκληρης νότας, ενός τετάρτου, ένα δέκατο έκτο, κ.λπ., ή τον σχετικό χρονισμό, iv. τη δυναμική, δηλαδή την ποιότητα ή την «υφή» της κίνησης, αν είναι δυνατή, βαριά, ελαστική, τονισμένη, κοκ. Μέσα από τα στοιχεία αυτής της προσέγγισης προκύπτει μια αρκετά πλήρης *εικόνα* της κίνησης όπως φαίνεται να συμβαίνει. Η μέθοδος αυτή παρουσιάζει δομημένα και -σχετικά- κυριολεκτικά την κίνηση, στο βαθμό που είναι απαραίτητη για την περιγραφή των βασικών στοιχείων της κίνησης για έναν μη βλέποντα ακροατή.

3.7. Ισορροπία των στοιχείων του έργου

Ενώ σε αυτόν τον σχολιασμό επικεντρωνόμαστε στην ανάλυση της κίνησης, όλες οι δραματουργικές επιλογές που συνθέτουν το έργο, έχουν ισότιμη βαρύτητα. Η η εσωτερική λογική του έργου, αναδύεται μέσα από την αρχιτεκτονική του, όλες τις σχέσεις σωμάτων, αντικειμένων, ήχου και φωτός οπότε και δόθηκε η απαραίτητη βαρύτητα κατά την περιγραφή. Η δραματουργία δεν έχει να κάνει απλώς με τα μεμονωμένα στοιχεία, αλλά έχει να κάνει με την ισορροπία που δημιουργούν αυτά τα στοιχεία μεταξύ τους. Πολλές φορές αυτό που μεταφράζουμε, είναι ακριβώς αυτή η ισορροπία. Η λειτουργία του μεταφραστή/περιγραφέα θα μπορούσε να θεωρηθεί παρόμοια με αυτή του δραματουργού σύγχρονου χορού: ο δραματουργός σε πολλές περιπτώσεις φέρνει στην επιφάνεια τα βασικά στοιχεία του έργου και πώς αυτά λειτουργούν· είναι εκεί για να «φωτίσει» τις διάφορες πτυχές του έργου, να φανερώσει το πώς λειτουργούν οι επιλογές που έχουν γίνει και που οδηγούν. Επομένως, μεριμνήσαμε επίσης ώστε να φωτιστούν τα «viewpoints» του χώρου και του χρόνου (Bogart & Landau, 2005).

Η (δραματουργική) ανάλυση ενός χορού μοιάζει πολύ με την ανάλυση ενός κειμένου. Και στις δυο περιπτώσεις, η κατανόηση επιτυγχάνεται μέσα από τη σύλληψη του νοήματος και του σκοπού, ενώ το σώμα κειμένου/χορού μπορεί να αναλυθεί σε μορφή και περιεχόμενο, αναγνωρίζοντας τα επί μέρους στοιχεία και τις συσχετίσεις τους (συνοχή και συνεκτικότητα) και το πώς αυτά οργανώνονται και ενοποιούν το σύνολο (δομή).

4. Το πρωτότυπο και οι δημιουργοί

Οι Peeping Tom είναι μια βέλγικη ομάδα χοροθεάτρου/σωματικού θεάτρου που δημιουργήθηκε από τους Gabriela Carizzo και Franck Ferrier. Το όνομα της ομάδας αναφέρεται τόσο στο «κοίταγμα από την κλειδαρότρυπα» μέσα σ'έναν οικείο, ιδιωτικό χώρο, όσο και στην διείσδυση στο υποσυνείδητο του άλλου. Τα έργα τους δομούνται πάνω σε ένα «υπερπραγματικό» σκηνικό: ένα σαλόνι, ένα γηροκομείο, έναν κήπο, ένα υπόγειο, ένα χιονισμένο τοπίο, ένα τρέιλερ, κοκ. Μέσα σ' αυτό το γνώριμο πλαίσιο δομείται ένα «ασταθές σύμπαν» πέρα από τον ρεαλισμό και την λογική του χρόνου, του χώρου. Ο θεατής (ή αλλιώς ο «ματάκιας», σύμφωνα με τον όνομα της ομάδας), γίνεται μάρτυρας αυτού που έμεινε κρυφό, ανείπωτο. Κύρια πηγή έμπνευσης αποτελούν οι ανθρώπινες σχέσεις, ιδιαίτερα αυτές της οικογένειας, και οι καταστάσεις που δημιουργούνται πίσω από κλειστές πόρτες (huis clos). Οι δημιουργοί φέρνουν στην επιφάνεια επιθυμίες, φόβους, ακόμα και εφιάλτες κρυμμένους στο υποσυνείδητο, φωτίζοντας μια σκοτεινή πλευρά της κοινωνίας που οδηγεί το άτομο στην αποξένωση.⁸

Για την παρούσα εργασία επιλέξαμε το έργο των Peeping Tom, τόσο βάσει κριτηρίων καταλληλότητας ως υλικό προς ακουστική περιγραφή, όσο και για λόγους προσωπικής προτίμησης στο έργο τους. Το έργο «Moeder» έχει κάτι το απόκοσμο, ονειρικό, αλλά ταυτόχρονα απόλυτα ανθρώπινο. Τα θέματα που πραγματεύονται μιλούν απευθείας στο κοινό, δημιουργείται σημείο ταύτισης. Παρά την μεγάλη δεξιοτεχνία και το υψηλό αισθητικά αποτέλεσμα, το έργο παραμένει προσγειωμένο, χωρίς ίχνος επιτήδευσης. Η ελεύθερη δομή του, η αυθεντικότητα στην έκφραση, η ύπαρξη διαλόγων και θεατρικότητας, η μεταπήδηση από την αναπαραστατικότητα και τον ρεαλισμό στο αφαιρετικό, η έντονη σωματικότητα, καθώς και η δημιουργική χρήση του ήχου ως καθοριστικός παράγοντας για την κίνηση, ήταν οι λόγοι που μας οδήγησαν σε αυτή την επιλογή.

⁸ <https://www.peepingtom.be/en/about-peeping-tom/the-company/>

5. Μεθοδολογία και Προκλήσεις Ακουστικής Περιγραφής

5.1. Μεθοδολογία

Αρχικά, παρακολουθήσαμε την παράσταση αρκετές φορές ως «ουδέτερος» θεατής, δηλαδή χωρίς να γίνεται προσπάθεια ανάλυσης και ανεξάρτητα (όσο γίνεται) από τις προθέσεις ως περιγραφέας. Έπειτα, σημειώθηκαν προσωπικές σκέψεις και εντυπώσεις από την παράσταση, όσο ακόμα βρισκόμασταν σε ένα πρώτο στάδιο, σχετικά ανεπηρέαστο από θεωρίες και αναλύσεις. Σε επόμενη προβολή, χωρίσαμε το έργο σε σκηνές, καταγράφοντας τις δράσεις περιληπτικά με έναν υπέρτιτλο, ως μια πρώτη καταγραφή της δομής του έργου. Ύστερα, αναλύσαμε την παράσταση σύμφωνα με γραπτά κείμενα των δημιουργών. Το στάδιο αυτό επηρέασε καθοριστικά την προσέγγιση και την επιλογή στοιχείων που έπρεπε να αναφερθούν, κυρίως στην ακουστική εισαγωγή. Το σενάριο ακουστικής περιγραφής αρχικά γράφθηκε με μια σχετικά «κυριολεκτική» ματιά, εστιάζοντας στην αναλυτικότερη περιγραφή των δράσεων και στον χρονισμό. Έπειτα, περάσαμε στο στάδιο της διαμόρφωσης του σεναρίου, αναδιαμορφώνοντας τις περιγραφές έτσι ώστε να δοθεί περισσότερη έμφαση στη γλώσσα, και αναπροσαρμόζοντας τους χρόνους. Τέλος, περάσαμε στην τελική επιμέλεια του κειμένου ως αυτόνομο κείμενο ανεξάρτητο από το πρωτότυπο, δηλαδή την εικόνα.

Αν και το χοροθέατρο / σωματικό θέατρο αποτελεί μια ζωντανή παραστατική τέχνη, το σενάριο ακουστικής περιγραφής γράφθηκε πάνω σε μαγνητοσκοπημένο υλικό. Το παράδοξο αυτό, μας οδήγησε στο να ακολουθήσουμε ένα κράμα κατευθυντήριων οδηγιών για την περιγραφή live performance και κινηματογραφικών έργων. Οι τεχνικές της κάμερας δεν έρχονται ποτέ στο επίκεντρο της περιγραφής, όμως η διαδικασία (χρονισμός, μελέτη του υλικού, επεξεργασία υλικού σε ύστερο χρόνο, μη φυσική παρουσία περιγραφέα, απουσία αστάθμητων παραγόντων μιας ζωντανής παράστασης, κοκ), αφορά στην επεξεργασία ψηφιακού υλικού όμοια με την Α.Π. ταινιών. Υπό αυτή την έννοια, το σενάριο έμεινε πιστό στην παραδοσιακή ακουστική περιγραφή. Όσον αφορά στη γλώσσα, αν και έγινε προσπάθεια να αναπτυχθεί ένα σενάριο «αντικειμενικό» σύμφωνα με τις οδηγίες της παραδοσιακής περιγραφής, η φύση του οπτικοακουστικού υλικού οδηγεί αυτόματα σε μια πιο δημιουργική περιγραφή. Επομένως, θα λέγαμε ότι η προσέγγιση που ακολουθήσαμε αποτελεί ένα κράμα/υβρίδιο παραδοσιακής και δημιουργικής Α.Π. Σκοπός ήταν να μεταδώσουμε την ατμόσφαιρα της κάθε σκηνής και την φυσική και ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων ερμηνεύοντας τα φαινόμενα παρά καταγράφοντας σχηματικά τις κινήσεις, χωρίς να αλλοιώσουμε το πρωτότυπο ηχητικό κανάλι. Η εκφώνηση ηχογραφήθηκε με μαγνητόφωνο και στη συνέχεια τα αρχεία ενσωματώθηκαν αρχικά στο πρωτότυπο οπτικοακουστικό υλικό με το πρόγραμμα Adobe Premiere Pro. Έπειτα απομονώθηκε το τελικό ηχητικό αρχείο.

Σύμφωνα με τον Snyder (2007), τέσσερα είναι τα στοιχεία στα οποία θα πρέπει να εστιάζει ο ακουστικός περιγραφέας : η ενδεδειγμένη, ουσιαστική **παρατήρηση** (Observation), η συνειδητή **επιλογή** των σημαντικότερων και απαραίτητων στοιχείων της εικόνας που πρέπει να εκφραστούν (Editing), οι **γλωσσικές επιλογές**, δηλαδή το πλούσιο και ευφάνταστο λεξιλόγιο (Language), και τέλος, η **επιλογή της κατάλληλης φωνής** για την εκφώνηση της περιγραφής (Vocal skills). Γύρω από τις παραπάνω ενότητες περιστράφηκε και το ενδιαφέρον μας κατά την επιμέλεια του σεναρίου και την παράλληλη συγγραφή του σχολιασμού. Αρχικά, η ερμηνεία, δηλαδή η ανάλυση της κινητικής γλώσσας και η κατανόηση της δομής, του ύφους, της προσέγγισης της χορογράφου, οι συμβολισμοί, μας οδήγησαν στο δεύτερο στάδιο : την επιλογή. Επιλέχθηκαν προς περιγραφή τα σημαντικότερα στοιχεία για την πλοκή που θα οδηγούσαν στην κατανόηση και τη δημιουργία συναισθημάτων που αποπνέει η εικόνα, ενώ άλλα συνειδητά ή μη παραλείφθηκαν. Έπειτα, προστέθηκε το κριτήριο του πώς, η νοηματική και υφολογική διάσταση της γλώσσας συγγραφής. Τέλος, θα αναφερθούμε στην προσπάθεια επιλογής της κατάλληλης φωνής.

5.2. Ακουστική Εισαγωγή

Σύμφωνα με την Fryer (2016:155,156), «η Ακουστική Εισαγωγή έχει το πλεονέκτημα της ελευθερίας από τον χρονικό περιορισμό [...] (και) συνδυάζει το *TI* και το *ΠΩΣ* της παραγωγής [...] Οι Ακουστικές Εισαγωγές [...], παρέχουν την ευκαιρία περιγραφής πλευρών του έργου με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, [...] όπως ένα περίπλοκο σκηνικό, χαρακτήρες και τοποθεσία, ακόμα και ακολουθία δράσεων ή επαναλαμβανόμενα μοτίβο που συναντούμε στην ακουστική περιγραφή. Είναι (ενν. οι ακουστικές εισαγωγές) ιδιαίτερα χρήσιμες για να εξηγήσουμε την τεχνοτροπία, όσον αφορά στον τρόπο κινηματογράφησης ή σκηνοθεσίας». Ο καθορισμός του γενικότερου πλαισίου πριν την έναρξη της ακουστικής περιγραφής κρίθηκε απαραίτητος σε αυτή την περίπτωση απαραίτητος. Εδώ, η Ακουστική Εισαγωγή λειτουργεί σαν μια πρώτη γνωριμία με το έργο: παρέχει τις βασικές πληροφορίες σχετικά με το δρώμενο και τους συντελεστές, τοποθετεί τους ακροατές στον χώρο και τον χρόνο του έργου και δημιουργεί τις βάσεις για την κατανόηση και την ερμηνεία του.

Το μεγαλύτερο μέρος της Ακουστικής Εισαγωγής αποτελεί μια γνωριμία με τον κόσμο που δημιούργησε η σκηνοθέτις, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως το χορογραφικό στυλ. Αυτές είναι πληροφορίες παρμένες από συνεντεύξεις των δύο χορογράφων της ομάδας, του υπευθύνου επικοινωνίας της ομάδας Sébastien Parizel καθώς και από άλλες έγκυρες κριτικές για το έργο. Αυτός ήταν και ο σημαντικότερος σκοπός της Α.Ε. καθώς, «το καλλιτεχνικό όραμα των δημιουργών θα πρέπει να ενσωματώνεται στην Α.Π.» (Szarkowska, 2013). Παράλληλα, ήταν σημαντικό να μην προδώσουμε την πλοκή και καταστρέψουμε το ενδιαφέρον του ακροατή, ενώ «η παρουσία

σύνοψης στην Α.Ε. θα μπορούσε να θεωρηθεί κίνηση πατροναριστική. [...] Μέλους της ομάδας Α.Π. του VocalEyes και του Εθνικού Θεάτρου της Μεγάλης Βρετανίας υποστηρίζουν πως η σύνοψη θα πρέπει να παρέχεται όταν υπάρχει και στο έντυπο πρόγραμμα της παράστασης» (Fryer, 2016:161). Οι πληροφορίες που παρέχουμε στην Α.Ε. αποτελούν περισσότερο ερμηνευτικές ενδείξεις οι οποίες είναι χρήσιμες για οποιοδήποτε μέλος του κοινού, βλέποντα ή μη. Παράλληλα, αναφέρονται κάποιες από τις αντιθέσεις του έργου που αφορούν στην πρόθεση των δημιουργών και που ίσως δεν γίνονται τόσο εύκολα αντιληπτές μέσω της γραφικής αφήγησης όσο μέσω της εικόνας :πχ. «γυναικεία πορτρέτα αντικαθίστανται τακτικά με ανδρικά», « η γυναίκα (από παιδί) γίνεται γονέας - φροντιστής» ή « μηχανές και ανθρώπινα δημιουργήματα», κοκ.

Απαραίτητη ήταν η αναφορά εξ αρχής στη χρήση του ήχου, έτσι ώστε ο ακροατής να είναι προϊδεασμένος για τους συσχετισμούς ήχου - κίνησης και να ερμηνεύσει με μεγαλύτερη ασφάλεια. Τέλος, περνάμε σε μια σύντομη περιγραφή του χώρου, τη λειτουργία του, τα σκηνικά αντικείμενα και τις εξόδους, δημιουργώντας εξ αρχής μια στέρεα βάση όπου αργότερα θα μπορέσουν να προστεθούν επιπλέον στοιχεία.

5.3. Χώρος

Αρχικά, οι οδηγίες περιγράφηκαν από την οπτική του κοινού, δηλαδή το δεξιά είναι το δεξιά του κοινού και όχι του ερμηνευτή. Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε και αποδίδουμε τον χώρο και τις χωρικές σχέσεις είναι από την πλευρά του θεατή, στο κέντρο, απέναντι από την σκηνή. Το σκηνικό περιγράφηκε κατά την ακουστική εισαγωγή. Στόχος ήταν να δημιουργήσουμε ένα ξεκάθαρο έδαφος πάνω στο οποίο θα εκτυλισσόταν μετέπειτα η δράση, καθώς δεν θα υπήρχε ο απαραίτητος χρόνος για εκτενείς περιγραφές μετά την έναρξη της παράστασης.

Η μεταβλητότητα των χώρων αναφέρθηκε επίσης στην ακουστική εισαγωγή. Αναφερθήκαμε μεταξύ άλλων, στην αίθουσα πίσω από το τζάμι, οποία λειτουργεί ως αίθουσα ηχογράφησης, αίθουσα νεογνών, γραφείο τελετών, κοκ. Εφόσον οι καταστάσεις είναι αυτές που νοηματοδοτούν το περιβάλλον, θεωρήθηκε προτιμότερο να αφήσουμε τη διαδικασία νοηματοδότησης στη φαντασία του ακροατή. Οι διαφορετικές αναφορές για το ίδιο χωρικό σημείο μάλλον θα προκαλούσαν σύγχυση, οπότε διατηρήθηκαν κάποιες λέξεις κλειδιά ως σταθερές, πχ. «η αίθουσα πίσω από το τζάμι», η μικρή αίθουσα εκθέσεων/στα δεξιά», κοκ. Συνέπεια διατηρήθηκε και σε κάποιες σύντομες περιγραφές του χώρου, όπου χρησιμοποιείται ως μοτίβο. πχ. «την κυνήγησε ως τη σκάλα, πίσω από τον γκρι τοίχο». Μόνο όσον αφορά σε ολόκληρη τη σκηνή θεωρήσαμε ότι δεν θα δημιουργηθεί σύγχυση με την περιγραφή άλλοτε ως «μουσείο», άλλοτε ως «σκηνή» ή απλώς «χώρος», ως μια υπενθύμιση της μετάβασης από τη μία ενότητα στην άλλη και της θεατρικής σύμβασης της οποίας ο ακροατής είναι μέρος.

5.4. Πολιτισμικές Αναφορές

Το έργο μιλά για έννοιες πανανθρώπινες, έχει οικουμενικό χαρακτήρα. Οι πολιτισμικές αναφορές πέραν της γλώσσας δεν είναι πολλές. Υπάρχει μια σύγχρονη αισθητική η οποία θα μπορούσε να απαντηθεί σε οποιαδήποτε χώρα της Ευρώπης. Το χοροθέατρο και γενικότερα ο χορός είναι τέχνη με «διεθνιστικό» χαρακτήρα. Όποτε μιλάμε για τον σύγχρονο χορό δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την σύνδεση με ιστορικές μορφές της Γερμανίας, Γαλλίας, Ηνωμένου Βασιλείου, Αμερικής. Οι διάφορες ομάδες χορού διαμορφώνουν της αισθητική και το στυλ τους με υποβόσκουσες επιρροές από άλλες χώρες, καθώς ο σύγχρονος χορός σαν τέχνη, διαμορφώθηκε μέσα από την διεθνή επικοινωνία και δεν αποτελεί απόλυτη ιστορική συνέχεια των παραδοσιακών ή κοινωνικών χορών της εκάστοτε χώρας.

Ένα εξωγλωσσικό κουλτουραλικό στοιχείο θα μπορούσε να θεωρηθεί ο χορός της ηλικιωμένης στο (δευτερόλεπτο). Αν και κάθε ερμηνευτής γενικά αναδεικνύει συγκεκριμένες δυναμικές στην κίνηση σύμφωνα με τον χαρακτήρα που υποδύεται, το σημείο αυτό αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση. Ο επιτόπιος ρυθμικός βηματισμός και οι χειρονομίες της ηλικιωμένης γυναίκας παραπέμπουν χρονικά και γεωγραφικά σε μια άλλη εποχή. Σε εκείνο το σημείο, είναι ο ρόλος της που χορεύει έναν κοινωνικό χορό, εντός της χορευτικής παράστασης. Στη περίπτωση κουλτουραλικών αναφορών μπορούμε να κατονομάσουμε και να επεξηγήσουμε (χωρίς να πατρονάrouμε), να γενικεύσουμε ή να παραλείψουμε (Fryer 2016:61). Τα «μικρά, απλά πηδηματάκια» είναι χαρακτηριστικά των παραδοσιακών χορών (Hutchinson-Guest 2005:66). Είναι αδύνατο να αναγνωρίσουμε ακριβώς το χορό, άρα και να κατονομάσουμε, οπότε αρκεστήκαμε σε μια αναφορά στην κοινωνική διάσταση του χορού της, που αποτελεί μάλλον γενίκευση παρά επεξήγηση. Ακόμα, πολιτισμική αναφορά αποτελεί η μεξικάνικη εμφάνιση του Χουν Μοκ, με την παραδοσιακή αμφίεση και το έγχορδο όργανο. Το όργανο αυτό διαφέρει από την κλασική κιθάρα, όμως επειδή δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε το όργανο, αναφέρεται απλώς ως «κιθάρα».

5.5. Γλωσσικές Επιλογές

Όπως αναφέρεται στη Λιάκου (2021:118-119), έπειτα από την «παρατήρηση των λεπτών υφολογικών αποχρώσεων καθώς και την επεξεργασία της αλληλεπίδρασης των οπτικών και ηχητικών στοιχείων, σε συνδυασμό με το προσωπικό τύπωμα του περιγραφέα (εμπειρίες, γνώσεις βιώματα)», οι γλωσσικές επιλογές γίνονται με γνώμονα τη **νοηματική και υφολογική ακρίβεια** (να αποδίδει ακριβώς το νόημα και να προσιδιάζει το ύφος του πρωτοτύπου), τη **σαφήνεια** (αποφυγή

αμφισημίων) και την **πυκνότητα** (συμπύκνωση νοήματος βάσει της χωροχρονικής καταλληλότητας). Το γλωσσικό επίπεδο που επιλέγεται είναι και αυτό ανάλογο της παράστασης, ενώ η εφήμερη φύση της ζωντανής παραστατικής τέχνης και το γεγονός ότι η περιγραφή προορίζεται να εκφωνηθεί, μετακίνησε τον γραπτό λόγο σε έναν πιο προφορικό ύφος.

Εν γένει, είναι απαραίτητη η χρήση μιας γλώσσας που θα στοχεύει στην αισθητική απόλαυση του ακροατή και θα ανταποκρίνεται στην αισθητική εκείνη εμπειρία ενός βλέποντος θεατή. Η περιγραφή δεν έχει σκοπό απλώς να πληροφορήσει, αλλά θα πρέπει να στοχεύει στην ισοδυναμία και σε υφολογικό, σημασιολογικό και πραγματολογικό επίπεδο. Η ανάλυση του έργου και ο εντοπισμός των συστατικών που το συγκροτούν, αποτελούν προϋπόθεση για μια επαρκή ακουστική περιγραφή, ωστόσο η καθαυτή παράθεσή ερεθισμάτων δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Μια γλώσσα που απλώς καταγράφει συμμετρικά τις κινήσεις και τα μορφικά στοιχεία του έργου θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε αυτό που ονομάζουμε «κατά λέξη» μετάφραση. Από την άλλη, μια γλώσσα που παρουσιάζει τα προσωπικά συμπεράσματα του περιγραφέα, αφιltrάριστα μέσα από την υποκειμενική του εμπειρία, θα ξέφευγε ακόμη παραπέρα από την «ελεύθερη» μετάφραση και θα αποτελούσε απλώς μια ερμηνεία / διασκευή, καθιστώντας το «πρωτότυπο» απλώς μια αφορμή λογοτεχνικής έμπνευσης.

Σε μια υπεράσπιση της δημιουργικής ακουστικής περιγραφής (*auteur*), η ποιητική χρήση της γλώσσας μπορεί να ισοδυναμεί με το χορευτικό φαινόμενο: «Τι είναι μια μεταφορά αν όχι ένα είδος πιρουέτας των ιδεών με την οποία προσεγγίζουμε τις διάφορες εικόνες ή τις διάφορες έννοιες; Και τι είναι όλες αυτές οι μορφές του λόγου που μεταχειριζόμαστε, όλα αυτά τα μέσα όπως οι ομοιοκαταληξίες, οι αντιστροφές, οι αντιθέσεις, παρά χρήσεις πάνω στις δυνατότητες της γλώσσας, οι οποίες μας αποδεσμεύουν από τον πρακτικό κόσμο, για να μας δημιουργήσουν το ιδιαίτερο σύμπαν μας, προνομιακό τόπο του πνευματικού χορού;» (Valéry, 2013, σ.43).

Ο μεταφραστής, ωστόσο, θα πρέπει παράλληλα να μένει όσο το δυνατόν περισσότερο ουδέτερος, επιλέγοντας έναν τρόπο περιγραφής που θα αφήνει περιθώριο ερμηνείας από πλευράς των ακροατών. Θα πρέπει να βρεθεί μια ισορροπία ανάμεσα ανάμεσα στην περιγραφή των σχημάτων και στην προσωπική ερμηνεία των δράσεων. Η Cacallo (2015:126) αναφέρει ότι είναι προτιμότερο να σχολιάσουμε την στάση του σώματος και τις εκφράσεις προσώπου που υποδηλώνει το συναίσθημα, παρά να ερμηνεύσουμε απευθείας (πχ. «ανέβασε και του ώμους και συνοφρυώθηκε» αντί του «δείχνει θυμωμένη»). Στο χορό, ωστόσο, που η κίνηση δεν είναι απαραίτητα περιγραφική, δεν υπάρχει «απτή» πληροφορία προς περιγραφή· οι περιγραφές χορού συνήθως δίνουν την γενική ιδέα της κίνησης, της κατάστασης και της διάθεσης (πχ. «οι χορευτές κινούνται με αργές, ντελικάτες κινήσεις»), αντί να περιγράφεται κάθε κίνηση ξεχωριστά (Cavallio 2015:126).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σκοπός της ακουστικής περιγραφής στον χορό, είναι να μεταδώσουμε την ατμόσφαιρα, την αίσθηση που προκαλούν οι κινήσεις, και να παρουσιάσουμε επαρκώς την ψυχική κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι χαρακτήρες. Βάζοντας την ακουστική περιγραφή στα πλαίσια της αφηγηματολογίας, οι Palmer και Salway (2015:131) αναφέρουν ότι η περιγραφή δράσεων (σωματικές κινήσεις) και η περιγραφή της συνειδησιακής κατάστασης (ερμηνεία της ροής των σκέψεων) των χαρακτήρων δεν είναι δύο διαφορετικά πράγματα: αντιθέτως, αποτελούν το λεγόμενο «συνεχές σκέψης-δράσης». Κάποιοι από τους τρόπους που μπορεί να περιγραφεί η ψυχική κατάσταση των χαρακτήρων, ξεκινώντας από την σαφή αναφορά σε κινήσεις έως το συμπέρασμα που εξάγει ένας βλέποντας θεατής είναι οι εξής (Palmer & Salway 2015:136):

- Περιγραφή απλών ενεργειών, πχ. «Ανοίγει το στόμα» Οι Palmer και Salway στο πρωτότυπο χρησιμοποιούν το παράδειγμα "Robin rolls his eyes " : Στα ελληνικά η μετάφραση δεν βρίσκεται στο ίδιο σημείο του συνεχούς σκέψης-δράσης. Η κυριολεκτική απόδοση «στριφογυρίζει τα ματια» δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο νόημα στα ελληνικά, οπότε θα μεταφράζαμε ερμηνεύοντας πχ. «κοιτάζει με αγανάκτηση», «στραβοκοιτάει», ή απλώς «αγανακτεί», κοκ.
- Περιγραφή εκφράσεων προσώπου, πχ. «χαμογελά», «συνοφρυώνεται»
- Πρόσθεση τροπικού επιρρήματος, χρήση τροπικού ρήματος ή έκφρασης, πχ. «περπατά προσεκτικά», «τρυπώνει», ή «χαμογελά με ανακούφιση»
- Περιγραφή της ψυχικής/πνευματικής κατάστασης στην οποία φαίνεται να βρίσκεται ο χαρακτήρας, πχ. «Ο Χάρυ δείχνει μπερδεμένος».

Ως επί το πλείστον, προτιμήθηκε να γίνουν περιγραφές σωματικών καταστάσεων οι οποίες υποδηλώνουν την ψυχική κατάσταση των ερμηνευτών και βρίσκονται στο «μέσο» του συνεχούς σκέψης-δράσης. Κατά κύριο λόγο, για την περιγραφή των κινήσεων επιλέχθηκαν τροπικά ρήματα, επιρρήματα και εκφράσεις, πχ. «σέρνει τα πόδια της», «βηματίζει νευρικά», «με ανάλαφρα, σβέλτα βήματα». Οι περισσότερες από τις δράσεις είναι επαναλαμβανόμενες, οπότε ο τρόπος περιγραφής άλλαζε κάθε φορά, και για να αποδοθεί μια πιο σφαιρική εικόνα, και για να μην κουράζεται ο ακροατής με την χρήση των ίδιων λέξεων συνεχώς. πχ. «σκάει στο πάτωμα», «πέφτει βίαια», κλπ. Βέβαια, ο τρόπος περιγραφής ποικίλει ανάλογα με τις ανάγκες της σκηνής, τον διαθέσιμο χρόνο περιγραφής και το πού θέλουμε να εστιάσουμε την προσοχή, οπότε χρησιμοποιήθηκαν όλοι οι τρόποι, από την καταγραφή της σχηματικής κίνησης, πχ. «οι είναι γερμένοι προς τα μπρος», έως την υποκειμενική ερμηνεία, πολλές φορές ακόμα και ως προσθήκη, πχ. ««Η Σάρлот, πάντα

ετοιμοπόλεμη, ρίχνει πάνω της ένα μαύρο ρούχο.» Η παρεμβολή του δικού μας σχολίου εδώ αποσκοπεί στην πληρέστερη κατανόηση του χαρακτήρα.

Ενίοτε έπρεπε να επιλέξουμε, τι έχει περισσότερη σημασία το ΤΙ ή το ΠΩΣ της κίνησης; Δεν ακολουθήθηκε η ίδια προσέγγιση σε όλες τις σκηνές, αλλά περιγράψαμε αναλόγως του πώς λειτουργούσε η κάθε σκηνή. Όπου υπήρχε πολλή πληροφορία αυτό που μπορούσε να διασωθεί είναι η γενική αίσθηση, (πχ. σκηνή όπου όλοι οι πρωταγωνιστές ξεχύνονται στο χώρο), ενώ αλλού υπήρχε χώρος για περιγραφή της κάθε του σχήματος της κάθε κίνησης στο χώρο, (πχ. στο solo της Κάρολ, εάν είναι μπρούμυτα, όρθια, κλπ.). Ωστόσο, η πολυπλοκότητα των σχημάτων δεν θα μπορούσε να αποδοθεί ακριβώς ούτε στην περίπτωση των soli: πχ. τα σχήματα που φτιάχνουν τα μακριά χέρια με τα γάντια, τα σώματα που σπάνε και οι γωνίες που δημιουργούν, δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν ακριβώς εντός χρονικού πλαισίου. Πέραν αυτού, μια τέτοια σχολαστικότητα θα αποτελούσε εμμονή στη μορφή. Ακόμα, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ερμηνευτές παίζουν με τα όρια του ρεαλιστικού και του υπερπραγματικού· μια ρεαλιστική δράση όπως η τακτοποίηση των κάδρων, η ξενάγηση στο μουσείο, η γέννα, κοκ, μεταβάλλεται σε αφηρημένη κίνηση. Στη νέα, ονειρική κατάσταση, η ακραία σωματικότητα εκφράζει το υποσυνείδητο, πέραν της λογικής. Αντίστοιχα, η μεταφορική χρήση του λόγου απαντάται στις σκηνές όπου ο ρεαλισμός σπάει ώστε να ενεργοποιηθεί η φαντασία του ακροατή, ενώ στις σκηνές καθημερινών δράσεων περιγράψαμε πιο κυριολεκτικά.

Σύμφωνα με τη Γεωργακοπούλου (2008), «το άτομο που γράφει το σενάριο της ακουστικής περιγραφής πρέπει να έχει πλούσιο λεξιλόγιο και να επιλέγει λέξεις και εκφράσεις με φαντασία. Η χρήση των μεταφορών και των παρομοιώσεων βοηθάει επίσης πολύ στη δημιουργία εικόνων στο μυαλό των θεατών». Προσπαθώντας να αποδώσουμε όχι μόνο την σωματική θέση αλλά και την ροή της ενέργειας της κίνησης, (πχ. εάν φαίνεται το σώμα να δέχεται μια εξωτερική δύναμη ή εάν το ίδιο το σώμα προκαλεί την κίνηση από μέσα προς τα έξω και πώς τα σώματα επικοινωνούν και αλληλεπιδρούν), χρησιμοποιήθηκαν παρομοιώσεις, μεταφορές και εικόνες της καθημερινότητας που προσδίδουν μια πιο «απτή» ποιότητα και ενεργοποιούν την κιναισθητική αντίληψη του ακροατή, πχ. «σαν να βρίσκεται μέσα στο νερό / σ'ένα πλυντήριο», «σα να δέχθηκαν ένα δυνατό χαστούκι», κοκ. Κινηθήκαμε με γνώμονα την γλαφυρότητα των λέξεων και τη συνάφειά τους με την κινητική κατάσταση που επικρατεί, πχ. στην σκηνή που το σώμα του Μπράντον τρέμει νευρικά, τα φώτα «τρεμοπαίζουν» αντί του «αναβοσβήνουν», ενώ στη σκηνή όπου η Μαρί πνίγεται μέσα στο νερό και έπειτα κλαίει στην καρέκλα, «πνίγεται στο κλάμα».

Ενώ αρχικά χρησιμοποιήσαμε παρομοιώσεις για κάθε κατάσταση, η διαρκής χρήση του «σαν» μπορούσε να πετάξει τον ακροατή από την αφήγηση. Οι παρομοιώσεις αντικαταστάθηκαν

από την γενικότερη μεταφορική χρήση του λόγου, πχ. «τα χέρια της κυματίζουν μαλακά στον αέρα» αντί του «τα χέρια της κινούνται σαν σημαία που κυματίζει», «αντιδρώντας σε κάποιο δυνατό χαστούκι» αντί του «να δέχθηκε δυνατό χαστούκι», κοκ. Επιπλέον, εφόσον οι ακροατές ήδη ξέρουν ότι παρακολουθούν μια θεατρική σύμβαση και ότι ακούν μια υποκειμενική ερμηνεία αυτής, δεν χρειάζεται να κάνουμε αισθητή τη δική μας διαμεσολάβηση συνεχώς, κάνοντας ερμηνευτικά σχόλια σχετικά με το τι «μοιάζει» να συμβαίνει, αλλά μάλλον για το τι πραγματικά συμβαίνει στον ερμηνευτή.

Στις περιπτώσεις που δημιουργείται μοτίβο σε επίπεδο κίνησης, χώρου και φωτισμού, προτιμήθηκε η επανάληψη στον τρόπο περιγραφής, έτσι ώστε το ίδιο μοτίβο να δημιουργηθεί και στο κείμενο: πχ. ο Χουν Μοκ κυνηγά την Γι-Τσουν έως τη σκάλα, πίσω από τον γκρι τοίχο / ακολουθεί ζαλισμένος τη Γι-Τσουν έως τη σκάλα, πίσω από τον γκρι τοίχο, το φως απλώνεται σαν να ανοίγουν μπροστά τους δυο κουρτίνες / το φωτεινό πλαίσιο στενεύει σαν δυο κουρτίνες που κλείνουν, κοκ. Επιπλέον, οι χαρακτήρες μένουν συνεπείς στις κινητικές ποιότητες που υιοθετούν, και βλέπουμε κινητικά μοτίβο να επανέρχονται ίδια ή ελαφρώς παραλλαγμένα : η Μαρί στριφογυρίζει στο νερό, οι μυϊκές συσπάσεις του Μπράντον στο μέσο του έργου και στο τέλος όταν κλαίει με αναφιλητά, το σώμα της Γι-Τσουν σπάει / διπλώνει στα δύο, κλπ. Πολλές φορές ανταποκρινόμαστε στη δομή του έργου, επισημαίνοντας με δικό μας σχόλια τα μοτίβο που δημιουργούνται : «Καταφέρνει να την αρπάξει από τη μέση και τη σέρνει σε μια καρέκλα στα δεξιά, **όπως και πρώτα.**»

Σε μια προσπάθεια να μείνουμε πιστοί στην φύση του έργου, προτιμήσαμε να κάνουμε αναφορά στην σωματική κατάσταση του ερμηνευτή συμπληρωματικά, ακόμα και όταν το ηχητικό κανάλι του πρωτοτύπου αλλά και εμείς έχουμε ήδη καλύψει το *ΤΙ* συμβαίνει: «Η δημιουργία νέων μεταφορών με βάση την απτική και κιναισθητική εμπειρία, αντανακλούν τη συνεχή προσοχή στο ενσώματο και όχι τη λογοτεχνική μορφή της παράστασης» (Margolies, 2015:23). «**Η σκυμμένη πλάτη του Μπράντον τραντάζεται** καθώς προσπαθεί να επαναφέρει στη ζωή τη μηχανή.» Ακόμα και όταν δεν υπήρχε χρόνος να αναλύσουμε τις κινήσεις ενός ερμηνευτή που δεν ήταν στο επίκεντρο της αφήγησης, επιλέξαμε έναν τρόπο περιγραφής που θα υποδηλώνε την σωματική κατάσταση του κατάστασης, πχ. «**Καταφέρνει να** την αρπάξει» υποδηλώνει τον κόπο και την προσπάθεια του Μπράντον όταν πάει να πιάσει την αδερφή του, αντί του «την αρπάζει». Θα μπορούσε να ειπωθεί και κάτι όπως «**Τελικά**, την αρπάζει», που υποδηλώνει τον χρόνο που έχει ξοδευτεί για αυτόν τον σκοπό. Πολλές φορές ξεχνάμε τι κάνει το δρων πρόσωπο και επικεντρωνόμαστε στο τι κάνει το σώμα και κάθε μέλος ξεχωριστά, πχ. «αγκώνες και κνήμες συνεχίζουν να κοπανούν το έδαφος.» αντί του «συνεχίζει να κοπανά τους αγκώνες του».

5.5.1. Πυκνότητα Γραφής

Στοχεύσαμε στην οικονομία λόγου, συντομία προτάσεων, την ξεκάθαρη, απλή σύνταξη, και την αποφυγή μακροπερίοδων παραγράφων. Δεν ωφελεί να υπερπληροφορούμε και να κουράζουμε τον ακροατή, ενώ το ηχητικό κανάλι της συγκεκριμένης παράστασης είναι πρωτίστης σημασίας και δεν θέλαμε να επικαλυφθεί εντελώς. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι σκηνές του τραγουδιού, που λειτουργούν σαν ένα μουσικό διάλειμμα από την πυκνή αφήγηση. Ο ρυθμός και η πυκνότητα περιγραφής ποικίλουν ανάλογα με την ατμόσφαιρα, πχ. στην σκηνή όπου δημιουργείται πανδαιμόνιο, από τη μία δεν προλαβαίνουμε να αναλύσουμε τον καθένα ξεχωριστά, από την άλλη η περιγραφή είναι πυκνή και γρήγορη, αναφέροντας κάθε έναν από του ερμηνευτές.

Στο solo του Μπράντον οι κινήσεις του και η ένταση συσσωρεύονται σταδιακά. Αντί να σχολιάσουμε την γενικότερη κατάσταση, περιγράψαμε με τον ίδιο τρόπο που οι κινήσεις του επαναλαμβάνονται και συσσωρεύονται, με επαναλαμβανόμενες εκφράσεις πάνω ρυθμό της κίνησης, με την ένταση στη φωνή να αυξάνεται αναλόγως. Αντίθετα, η περιγραφή στο κλείσιμο του έργου, όπου όλα έχουν ηρεμήσει είναι ελάχιστη, καθώς μετά από όλη αυτή την δράση, τα στατικά σώματα και οι ακατάληπτες θρηνητικές κραυγές της γυναίκας συγκροτούν μια πολύ δυνατή σκηνή. Αντίστοιχα κινηθήκαμε και ως προς τις οδηγίες που δόθηκαν για το ύφος και την ένταση της φωνής στην κάθε σκηνή, σπιρτάδα, επιτακτικότητα στη φωνή / σιγανή, ήρεμη εκφώνηση.

Όπως αναφέρει η Margolies (2015:23), οι ποιητικές τεχνικές μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν - μεταφορά, ονοματοποιία και ρυθμός - ενισχυμένες από τις δυνατότητες της ζωντανής φωνητικής απόδοση (όπως ο τονισμός και οι αλλαγές στο ρυθμό), και από την αλληλεπίδραση με τη μουσική και άλλους ήχους.

5.5.2. Γλώσσα Διαλόγων

Όσον αφορά στη γλώσσα των διαλόγων, δεν μεταφράσαμε από τα αγγλικά καθώς κρίναμε ότι δεν υπάρχει λόγος να επέμβουμε στο ηχητικό κανάλι επικαλύπτοντας το πρωτότυπο υλικό. Οι αυθεντικοί διάλογοι είναι πολύ σημαντικοί τόσο για την εξέλιξη της πλοκής όσο και για την διαμόρφωση των χαρακτήρων. Σκοπός μας είναι να αποδώσουμε τις χαμένες οπτικές πληροφορίες και όχι να μεταγλωττίσουμε, αφού κάτι τέτοιο δεν εμπίπτει στους σκοπούς της ακουστικής περιγραφής και ξεφεύγει από τις ανάγκες του κοινού-στόχος.

Οι Braun και Orero (2010), υποστηρίζουν ότι οι ακουστικοί υπότιτλοι ή η μεταγλώττιση

μπορούν να συνδυάζονται με την ακουστική περιγραφή, έτσι ώστε το μη βλέπον κοινό να έχει πλήρη πρόσβαση σε ξενόγλωσσο οπτικοακουστικό υλικό. Ωστόσο, η μεταγλώττιση απαιτεί περισσότερους από έναν voice actor, κάτι το οποίο ήταν ανέφικτο στη συγκεκριμένη περίπτωση, ενώ η εφαρμογή ακουστικών υποτίτλων δεν προτιμήθηκε, καθώς η ύπαρξη μόνο ενός αφηγητή «μπορεί να έχει επιπτώσεις στην φυσικότητα, κατανόηση και αναγνώριση των χαρακτήρων» (Braun και Orego 2010:175).

5.6. Ήχος και ηχοτοπίο

Ο ήχος αποτελεί καθοριστικό εργαλείο στη διαμόρφωση του κόσμου των Peeping Tom. Τόσο τα ηχογραφημένα μουσικά κομμάτια, όσο και τα ηχοτοπία λειτουργούν σαν ένα χαλί πάνω στο οποίο στήνεται όλη η αίσθηση που αποπνέει η σκηνή. Αυτό σημαίνει ότι το ηχητικό κανάλι του πρωτοτύπου δεν θα πρέπει να επικαλύπτεται, ενώ οι περιγραφές θα πρέπει να «κουμπώνουν» χρονικά και ποιοτικά με το βασικό ηχητικό κανάλι, είτε αυτό είναι ηχοτοπίο, είτε διάλογος. Δεν ακολουθήθηκε ίδια τακτική σε όλες τις σκηνές: στις σκηνές αναταραχής περιγράψαμε έντονα με τη μουσική ως φόντο, ενώ πχ. στη σκηνή όπου ακούγονται οι κραυγές ηλικιωμένης γυναίκας στο κλείσιμο του έργου, αφήσαμε τον πρωτότυπο ήχο χωρίς πολλές παρεμβολές. Από την άλλη, στα σημεία όπου ένας εκ των ερμηνευτών αναλαμβάνει ρόλο Foley artist, η δική μας περιγραφή λειτουργεί επεξηγηματικά τόσο ως προς το οπτικό όσο και ως το ηχητικό κανάλι.

«Foley ονομάζουμε τη διαδικασία παραγωγής/αναπαραγωγής ηχητικών εφέ από καθημερινά ηχητικά αντικείμενα, τα οποία καταγράφονται ειδικά για να επενδύσουν συγκεκριμένα οπτικά στοιχεία [...] Τα foley effects συχνά παράγονται από ηχητικές πηγές διαφορετικές από αυτές που εικονίζονται (ή υποδεικνύονται από την εικόνα), οι οποίες ηχογραφούνται ξεχωριστά.⁹». Ο ήχος, δηλαδή, δεν συνοδεύει ή συμπληρώνει απλώς την κίνηση, αλλά «παράγεται» από τα ίδια τα σώματα των ερμηνευτών. Τα ηχητικά αυτά εφέ περιγράφουν ήδη την κίνηση με μεγαλύτερη ακρίβεια από ότι θα μπορούσε η γλώσσα, ενώ επέδρασαν καθοριστικά στο πώς εντέλει ερμηνεύσαμε την κίνηση, δηλαδή το οπτικό μέσο. Στις περιπτώσεις αυτές θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ήχος λειτουργεί «συμβολικά» για την συναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα, ενώ σε άλλες περιπτώσεις, όπως ο απόηχος της κραυγής της Κάρολ, λειτουργεί «ιμπρεσιονιστικά», σηματοδοτεί την είσοδο σε μια ονειρώδη κατάσταση (Crook, 2020:85). Επομένως, δεν να χρειάζεται να εξηγήσουμε περαιτέρω την αλλαγή της ατμόσφαιρας, καθώς σε αυτές τις περιπτώσεις φαίνεται να υπάρχει μια λογική αντιστοιχία εικόνας - ήχου.

Στις σκηνές όπου τα soli συνοδεύονταν από foley effects, έγινε προσπάθεια να περιγράψουμε χρονικά πριν τη δράση, έτσι ώστε ο ακροατής να αντιληφθεί την σύνδεση του ήχου και της κίνησης. Για παράδειγμα, στην σκηνή όπου η Γι-Τσουν δέχεται τα χτυπήματα, κάθε χτύπημα

9 <https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DAVA251/Foley.pdf>

συνοδεύεται από τον μεταλλικό ήχο που δημιουργεί η Σάρλοτ μέσα στην αίθουσα πίσω από το τζάμι. Σε κάποιες περιπτώσεις έγινε απαρίθμηση των χτυπημάτων, πχ. «κατρακυλά στο πάτωμα, το σώμα της αναπηδά μια, δυο τρεις», ή «ο κορμός της σπάει μπρος, πίσω, έπειτα ισιώνει», περιγραφές που δημιούργησαν έναν ρυθμό αντίστοιχο με αυτό της κίνησης και του ήχου που έπεται. Σε άλλες περιπτώσεις περιγράψαμε με πιο αφηρημένο τρόπο, θέλοντας να συμπληρώσουμε απλώς την γενικότερη εικόνα.

Από την άλλη πλευρά, η σιωπή μπορεί να είναι το ίδιο σημαντική με τον ήχο. Σύμφωνα με τους Szarkowska και Ogero (2014, σ.136), δύο είναι οι πιθανές στρατηγικές για την περιγραφή της σιωπής: η παράλειψη, δηλαδή βλέποντες και μη απολαμβάνουν τα ίδια ηχητικά ερεθίσματα, ή η περιγραφή της λειτουργίας της, είτε συναισθηματική είτε συμβολική. Η σιωπή δεν επέρχεται συχνά στη παράσταση, καθώς ακόμα και όταν απουσιάζει ο τεχνητός ήχος υπάρχει ο φυσικός ήχος που παράγουν τα σώματα των ερμηνευτών. Η σιωπή συνήθως επέρχεται έπειτα από σκηνές έντασης, και συνοδεύεται από την αντίστοιχη ηρεμία στη σωματική κατάσταση. Καθώς η απουσία ήχου θεωρήθηκε σημαντικό στοιχείο, αντιστοίχως δημιουργήθηκε μια μικρή παύση στην περιγραφή.

Γενικότερα, ο τρόπος που διαχειριστήκαμε την προερχόμενη από ηχητικό κανάλι πληροφορία, βρίσκεται σε συνάρτηση με τις γλωσσικές επιλογές και τον τρόπο εκφώνησης: «Οι ποιητικές τεχνικές μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν - μεταφορά, ονοματοποιία και ρυθμός - ενισχυμένες από τις δυνατότητες της ζωντανής φωνητική απόδοση (όπως ο τονισμός και οι αλλαγές στο ρυθμό), και από την αλληλεπίδραση με τη μουσική και άλλους ήχους» (Margolies, 2015:23).

5.7. Τεχνική Κάμερας

Στην παρούσα περίπτωση, η κίνηση της κάμερας υπάρχει για να δώσει έμφαση, εστιάζοντας σε κάποιες δράσεις, όμως δεν αποτελεί μέρος της παράστασης. Η μαγνητοσκόπηση έχει έρθει εκ των υστέρων, με τον εικονολήπτη να καταγράφει αποστασιοποιημένα την παράσταση, χωρίς να επεμβαίνει καθοριστικά στο τελικό αποτέλεσμα. Κατά κανόνα το κάδρο παραμένει σταθερό σε ολόκληρη την σκηνή ώστε να καλύπτει όλες τις δράσεις, και εστιάζει στους ερμηνευτές όταν δεν συμβαίνει κάτι άλλο πάνω στη σκηνή. Η δική μας αφήγηση λειτουργεί όπως η κάμερα, εστιάζοντας κάθε φορά σε ένα κεντρικό πρόσωπο, οπότε και η αναφορά σε ένα ακόμα

5.8. Χρώματα και Φωτισμός

Τα χρώματα και ο φωτισμός αποτελούν σημαντικό μέρος της παράστασης. Κάθε χρώμα είναι συνδεδεμένο με συναισθηματικές καταστάσεις, πχ. μαύρο - πένθος, και φέρει σημασιολογικό περιεχόμενο, ενώ «πολλά άτομα με απώλεια όρασης διατηρούν τη μνήμη των χρωμάτων» (RNIB, 2010). Επιπλέον, το χρώμα δημιουργεί μοτίβο και δημιουργεί συνδέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες

(πχ. μπλε φόρεμα ηλικιωμένης / Κάρολ). Ο φωτισμός από την άλλη, όπως αναφέρει η Maszerowska (2013:68), ο φωτισμός σε ένα κινηματογραφικό υλικό μπορεί να «υποδεικνύει το πέρασμα του χρόνου, διαμορφώνει το πώς αντιλαμβανόμαστε τα άτομα, τα αντικείμενα και το χώρο, ενώ εστιάζει την προσοχή μας σε συγκεκριμένα σημεία».

5.9. Χαρακτήρες

Η διαδικασία καθιέρωσης των χαρακτήρων του έργου (Character Fixation) αφορά στον τρόπο που αναφερόμαστε στον κάθε έναν από τους πρωταγωνιστές. Σύμφωνα με τον Benecke (2014:143), το όνομα ενός χαρακτήρα θα πρέπει να αναφέρεται μόνο εάν έχει ήδη αναφερθεί στο πρωτότυπο, καθώς σκοπός είναι ο μη βλέπων ακροατής να έχει όσο το δυνατόν την ίδια εμπειρία με έναν βλέποντα. Σύμφωνα με τις γερμανικές οδηγίες, εάν το όνομα του ήρωα δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί, συνήθως διαλέγουμε κάτι χαρακτηριστικό από την ενδυμασία ή την εξωτερική του εμφάνιση του ήρωα για να αναφερθούμε σε αυτόν, ενώ στο Ηνωμένο Βασίλειο τα ονόματά τους εισάγονται από την αρχή (Benecke 2014:142). Στην συγκεκριμένη χοροθεατρική παράσταση τα ονόματα των χορευτών αναφέρονται μόνο μια φορά προς το τέλος του έργου ή και καθόλου, αλλά λόγω χρόνου θα δεν μπορούσαμε να καθιερώσουμε την εκτενή περιγραφή χαρακτηριστικών ως βασική αναφορά στον κάθε ήρωα. Επιπλέον, η εμφάνιση, (πχ. τα κοστούμια) αλλάζουν συνεχώς, οπότε τα πράγματα περιπλέκονται. Για βλέποντες και μη, η αναγνώριση των χαρακτήρων και το μοτίβο που δημιουργούν (και το νόημα αυτού) παίρνει χρόνο, οπότε θεωρήθηκε καλύτερο να ξεκαθαρίζουμε το τοπίο όσο το δυνατόν νωρίτερα, προς αποφυγή συγχύσεων, ώστε ο ακροατής να μπορεί να κάνει τις απαραίτητες συνδέσεις.

Πολλοί από τους ερμηνευτές αλλάζουν μέχρι και 3 ρόλους κατά τη διάρκεια του έργου : η Γι-Τσουν είναι νοσηλεύτρια, επισκέπτρια, υπάλληλος γραφείου τελετών, η Μαρί είναι η αδερφή του επιστάτη, έπειτα επισκέπτρια-κλέφτρα στο μουσείο, κτλ, ενώ παράλληλα αλλάζουν και τα κοστούμια τους. Το γεγονός αυτό μας επιβάλλει να διευκρινίζουμε κάθε φορά ότι πρόκειται για νέο ρόλο του ίδιου ερμηνευτή και όχι για κάποιο καινούριο πρόσωπο, καθώς ακριβώς αυτός ο διττός (ή και τριπλός) ρόλος των ερμηνευτών έχει μεγάλη σημασία για την πλοκή και το νόημα του έργου. Η μεταμόρφωση ενός χαρακτήρα σε έναν άλλο (πενθούσα κόρη - ύποπτη επισκέπτρια), αλλά και η ταυτόχρονη πολλαπλότητα των ρόλων (πχ. μητέρα και κόρη μαζί, αδερφός πενθούσας και γιος επιστάτη), επισημαίνουν την πολλαπλότητα των ρόλων ενός ατόμου και στην πραγματική ζωή καθώς και την επικοινωνία/συμπληρωματικότητα αυτών, στη διαμόρφωση του ψυχισμού των ηρώων (πχ. πενθούσα και άκληρη κόρη - επισκέπτρια που γεννά τον πίνακα της μητέρας της). Ακόμα, από ορισμένες σκηνές συμπεράναμε κάποιες σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων, πχ. στη σκηνή με την εγκυμονούσα επισκέπτρια Γι-Τσουν, ο Χουν Μοκ παγιώνεται ως σύντροφός της, σχέση στην οποία αναφερόμαστε και σε άλλες σκηνές, ανεξαρτήτως της αλλαγής του ρόλου, πχ. σκηνή βίας Χουν Μοκ

και Γι-Τσουν με κουστούμια.

Αναφερόμασταν στην Μαρί ως «μαυροφορεμένη γυναίκα» ή «ύποπτη επισκέπτρια», καθώς θεωρήσαμε ότι αρχικά υπήρχε ένα μυστήριο γύρω από τον ρόλο της, το οποίο έπρεπε να διατηρηθεί. Αργότερα ο χαρακτήρας της καθιερώθηκε ως «Μαρί». Μόνο στο τέλος αναφερόμαστε ξανά στο πρόσωπό της ως «μαυροφορεμένη (πια,) γυναίκα», ακολουθώντας το σχήμα κύκλου. Αντίθετα, αναφερόμαστε στον Μπράντον με το όνομά του και με την ιδιότητά του απ'την αρχή, καθώς οι ρόλοι του είναι σαφείς. Στην περίπτωση της Eurudike de beul, της ερμηνεύτριας που έχει τον ρόλο της ηλικιωμένης γυναίκας με το μπλε φουστάνι, δεν αναφέραμε ποτέ το όνομα, αφενός επειδή δεν αναφέρεται ποτέ στο έργο, (αναφέρεται μόνο ως «μητέρα» και «εκείνη»), και αφετέρου επειδή αντιπροσωπεύει την Μητέρα-Σύμβολο. Στο πρόσωπό της βλέπουμε περισσότερο την αρχέτυπη μορφή της μητέρας, παρά το άτομο, την Ευρυδίκη. Άλλη μια δυνατή μορφή είναι αυτή της καθαρίστριας, Σάρλοτ, ένας, φαινομενικά δευτερεύων ρόλος. Η Σάρλοτ, αντίθετως, είναι ένας καθημερινός άνθρωπος, που βρίσκεται στην αφάνεια, παρά την συμμετοχή της σχεδόν σε όλες της σκηνές. Πάντα περιγράφεται με διακριτικότητα, ανάμεσα στους άλλους χαρακτήρες και τις δράσεις, όμως η συνεχείς μικρές αναφορές στο πρόσωπό της είναι σημαντικές για να έρθουν σε αντιδιαστολή με το τέλος του έργου, όπου γίνεται η κεντρική φιγούρα.

Έτσι, επιλέξαμε να «προδώσουμε» ορισμένα ονόματα από νωρίς, χάριν σαφήνειας, συντομίας και νοήματος, έτσι ώστε να μην υπερπληροφορούμε και μπερδεύουμε τον ακροατή με συνεχείς εκτενείς περιγραφές. Κάθε χαρακτήρας χτίζεται με άλλο ρυθμό, και βάσει αυτού αποφασίστηκε το πόσα θα αποκαλύψουμε και πότε.

Επιπλέον, πέραν των αντικειμενικών εξωτερικών χαρακτηριστικών, (πχ. μαυρομάλλα, νεαρή, ηλικιωμένη, γεροδεμένη, κοκ), υποκειμενικοί χαρακτηρισμοί όπως, «όμορφη», «γλυκιά», κοκ, δημιουργούν μια προδιάθεση στον ακροατή απέναντι σε αυτά τα πρόσωπα, άρα και σχετίζονται μαζί τους περισσότερο συναισθηματικά.

Η αναφορά στην εθνικότητα του κάθε ερμηνευτή δεν θεωρήθηκε απαραίτητη, καθώς αυτή η πληροφορία είναι άγνωστη και για έναν βλέποντα θεατή. Ακόμα, μια τέτοια πληροφορία δεν θα συνέβαλε ουσιαστικά στην απόδοση των εμφανισιακών χαρακτηριστικών, τουλάχιστον δεν θα προσέθετε κάτι παραπάνω από αυτό που εξάγεται ως συμπέρασμα από την σύντομη περιγραφή μας και τα ονόματα των ερμηνευτών. Όπως αναφέρεται στην μελέτη του RNIB (2010), η αναφορά στην εθνικότητα μόνο των μη «λευκών» καθιερώνει του «λευκούς» ως κανονικότητα, οπότε και αποτελεί μια μη αποδεκτή πρακτική· σύμφωνα με τις οδηγίες της Ofcom η εθνικότητα θα πρέπει να αναφέρεται μόνο εάν χρειαστεί.

5.10. Εκφώνηση

Η ηχητική μορφή, το πώς εντέλει θα εκφραστεί το περιεχόμενο, είναι μεγίστης σημασίας, καθώς η αίσθηση της ακοής είναι συνήθως ανεπτυγμένη στα άτομα με οπτική αναπηρία. Όπως αναφέρεται σε συγκριτική μελέτη του RNIB (2010), Δημιουργούμε νόημα με τις φωνές μας [...], στο πλαίσιο μιας διαπροσωπικής προφορικής συνομιλίας το περισσότερο μέρος του περιεχομένου μεταδίδεται μη λεκτικά, είτε μέσω χειρονομιών και εκφράσεων του προσώπου, αλλά και μέσω μιας ποικιλίας θεμελιωδών χαρακτηριστικών της ομιλίας και προφορικής ερμηνείας: προφορά, έλεγχος της αναπνοής, ένταση ήχου, παύσεις, διακυμάνσεις, ρυθμός, τέμπο, φραζάρισμα, τόνος φωνής, (όπως και ηχώχρωμα, χροιά, ύφος,), κοκ. Επομένως, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στα παραγλωσσικά στοιχεία, καθώς αυτά φέρουν σημαντικό μέρος της πληροφορίας που δεν χωρούσε χρονικά να ειπωθεί.

Σύμφωνα με τις οδηγίες του ITC (2000:8), για την περιγραφή χρειάζεται μια «καθαρή, ευχάριστη και εκφραστική φωνή». Η περιγραφή θα πρέπει να εκφωνηθεί με τρόπο ουδέτερο και μη παρεμβατικό, όμως όχι και άψυχο ή μονότονο : η φωνή θα πρέπει να αντανακλά την ένταση στις δραματικές στιγμές, ενώ οι κωμικές να εκφωνούνται με ένα «χαμόγελο» στη φωνή (ITC Guidance for Standards on AD, 2000: 10-11). Επομένως, ο τρόπος εκφοράς της περιγραφής εξαρτάται από το περιβάλλον, δηλαδή το είδος της παράστασης και της ατμόσφαιρας που αποπνέει. Επιπλέον, το φύλο της εκφωνήτριας/εκφωνητή θα πρέπει να αποφασιστεί συνειδητά. Εξ αρχής πάρθηκε η απόφαση η φωνή της εκφώνησης να είναι γυναικεία. Όπως αναφέρεται η (Szarkowska, 2011) στη Fryer (2016:89), σε πολωνική μελέτη για την καταλληλότητα φωνής στην ΑΠ, επιλέχθηκε γυναικεία φωνή προκειμένου «να καταρριφθεί η ηγεμονία της ανδρικής φωνής». Η επιλογή μας οφείλεται εν μέρει στο ότι και η δημιουργός είναι γυναίκα αλλά και στο ότι η παράσταση αφορά στον ρόλο της γυναίκας ως μητέρας και κόρης στην οικογένεια. Ο περιγραφέας καλείται να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο ηχητικό ερέθισμα με ποιοτικά χαρακτηριστικά ανάλογα της ταινίας και της κάθε σκηνής.

Κατά την ηχογράφηση συνειδητοποιήσαμε ότι η εκφωνήτρια διαδραματίζει βασικό ρόλο και στη διαμόρφωση του κειμένου, καθώς λάβαμε υπόψιν τις αλλαγές στο γραπτό κείμενο που πρότεινε η ίδια. Έγιναν αρκετές διορθώσεις έτσι ώστε το γραπτό κείμενο να μετακινηθεί περισσότερο προς το προφορικό, ώστε να έχει την απαραίτητη φυσικότητα και ροή που ταιριάζει καλύτερα στον τρόπο ομιλίας της εκφωνήτριας. Όντας η ίδια ηθοποιός, προσάρμοσε την ερμηνεία της φωνής ανάλογα με το περιεχόμενο αυτού που περιέγραφε με ιδιαίτερη ευκολία, διακριτικά και χωρίς υπερβολή. Ο τρόπος που η ίδια αντιλαμβανόταν τις διακυμάνσεις, την αλλαγή ύφους, έντασης της φωνής, κλπ., που έπρεπε να γίνουν, συνέπιπτε πλήρως με τις δικές μας οδηγίες.

5.10.1. Ρυθμός και Χρονισμός

Το σενάριο γράφεται εντός των χρονικών πλαισίων, αρχικά κατά προσέγγιση. Μόνο από τη στιγμή που η αφήγηση θα εκφωνηθεί, μπορούσαμε να διαπιστώσουμε παραλείψεις ή περιττές προσθήκες, κρίνοντας απ' το συνολικό αποτέλεσμα. Γενικότερα, στόχος ήταν να υπάρξουν διακυμάνσεις στη διάρκεια και τον ρυθμό της κάθε εκφώνησης, πχ. σε σκηνές έντασης ή ηρεμίας / παύσης. Όπως αναφέρεται στη Fryer (2016:88), ενώ ο γενικός κανόνας είναι η ουδετερότητα, η φωνή θα πρέπει να αντανακλά την ένταση χωρίς μελοδραματισμούς: οι βρετανικές οδηγίες μιλούν για «ενσυναίσθηση σκηνής», ενώ ο Snyder προτείνει ότι ο τρόπος εκφώνησης θα πρέπει να είναι «σε συμφωνία με τη φύση αυτού που περιγράφεται». Σε σκηνές χαμηλότερης συναισθηματικής φόρτισης, όπου η δράση είναι πιο «ουδέτερη» ενεργειακά, στις περιγραφές του χώρου και αλλαγών στην εμφάνιση, καθώς και στην ακουστική εισαγωγή, διατηρήθηκε ένας ενιαίος, μέσος ρυθμός και ένα ουδέτερο ύφος.

Βέβαια ο συνιστώμενος ρυθμός τα αγγλικά και τα γαλλικά, γλώσσες πιο συνοπτικές στην έκφραση από τα ελληνικά. Στην ελληνική, πέραν του ότι εντοπίζονται περισσότερες πολυσύλλαβες λέξεις, χρησιμοποιούνται συχνότερα οι δευτερεύουσες προτάσεις. Δεν γίνεται να μιλάμε συνεχώς γρήγορα υπερπληροφορώντας. Από την άλλη, η αργή αφήγηση μπορεί να προκαλέσει διάσπαση της προσοχής. Επομένως, ο ρυθμός που περιγράφουμε καθορίζει και με πόση λεπτομέρεια περιγράφουμε. Στόχος ήταν να βρεθεί μια ισορροπία μεταξύ αυτών των δύο, έτσι ώστε να περισώσουμε όσο το δυνατόν περισσότερη πληροφορία χωρίς όμως η περιγραφή να γίνει φορτική.

Όπως και η συνεργασία με την εκφωνήτρια, έτσι και η συνεργασία με τον μοντέρ άλλαξε σε μεγάλο βαθμό το αρχικό κείμενο. Το πρόγραμμα πάνω στο οποίο δουλέψαμε είναι το Adobe Premiere Pro. Κατά το μοντάζ του ήχου (μιξάζ), άλλαξε για ακόμη μια φορά ο αρχικός χρονισμός που υπολογίζαμε. Στα περισσότερα σημεία, οι παύσεις και οι χρόνοι ανάμεσα στις προτάσεις άλλαξαν εντελώς. Ο λόγος έγινε πιο αποσπασματικός, ώστε η ακολουθία να είναι: δράση (πρωτότυπος ήχος) και περιγραφή, αντί της περιγραφής δύο και τριών δράσεων σε έναν μακρυπερίοδο λόγο. Κόπηκαν οι ανάσες αλλά και πολλές συνδετικές λέξεις, όπως «αμέσως», «τώρα», κλπ, καθώς οι ακροατές εξάγουν αυτό το συμπέρασμα από τον ήχο του πρωτοτύπου, ενώ πολλές προτάσεις αφαιρέθηκαν εντελώς. Σε πολλές περιπτώσεις χρειάστηκε να χαμηλώσουμε την ένταση του πρωτοτύπου ηχητικού καναλιού και άλλοτε η ένταση της εκφώνησης.

Εν γένει, για την συγκεκριμένη παράσταση, το πρωτότυπο ηχητικό κανάλι είχε ακόμη περισσότερη δύναμη από ότι υπολογίζαμε, και τελικά είναι αυτό που υπηρετήσαμε, περισσότερο από την ίδια την εικόνα που περιγράφηκε. Εντέλει, χάθηκαν περισσότερες λεπτομέρειες που

περιγράφονταν στο αρχικό σενάριο, πριν αντιληφθούμε στην πράξη τους χρονικούς περιορισμούς. Συμπεράναμε ότι αναλυτική περιγραφή δεν ενδείκνυται για την περιγραφή του χορού. Η λεπτομερής ανάλυση μιας σκηνής/δράσης λειτούργησε εις βάρος της επόμενης, για την οποία δεν υπήρχε χρόνος περιγραφής. Οι περιγραφές που, εντέλει, λειτούργησαν περισσότερο ήταν οι πιο απλοϊκές, αυτές που απλώς αντανakλούσαν την αυθόρμητη εντύπωση που μας δημιουργείται τη στιγμή που το βλέπουμε. Για το λόγο αυτό, συμπεράναμε ότι η περιγραφή θα έπρεπε να είναι ακόμη πιο περιεκτική, χωρίς καμία επανάληψη, με ακόμη μεγαλύτερη ακρίβεια στην επιλογή των λέξεων.

6. Επίλογος

Η διαδικασία ακουστικής περιγραφής της χοροθεατρικής παράστασης είναι μια πράξη *ερμηνευτική* μέσα από την μελέτη των μορφικών χαρακτηριστών του έργου. Όπως αναφέρεται στη Σαβράμη (2002:63), «Στο πλαίσιο των ποικίλων θεωριών της αποκαλούμενης αντικειμενικής κριτικής, ο Τ. Σ. Έλιοτ υποστήριξε ότι "η ερμηνεία [...] είναι θεμιτή όταν δεν είναι ερμηνεία, αλλά παροχή στον αναγνώστη στοιχείων που διαφορετικά θα είχε χάσει"». Παρά την μελέτη επιπλέον διαθέσιμου υλικού, και την ενσωμάτωση των προθέσεων του καλλιτέχνη στην περιγραφή (Szarkowska, 2013), η προσήλωση στα *εγγενή χαρακτηριστικά* του έργου φανερώνει το νόημα : «το κλειδί της ερμηνείας δεν είναι η βούληση του δημιουργικού υποκειμένου (χορογράφου), αλλά η ίδια η διαδικασία της χορευτικής πράξης» (Σαβράμη, 2002: 65).

Από την άλλη, ενώ η πρόθεση μας είναι να συλλάβουμε και να αποδώσουμε το φαινόμενο καθαυτό, δεν μπορεί να τεθεί ζήτημα «πιστότητας» στο πρωτότυπο (πόσο μάλλον όταν τέτοιο ζήτημα δεν υφίσταται ούτε στη διαγλωσσική μετάφραση). Εφόσον μορφή και περιεχόμενο στην τέχνη είναι μια αδιάσπαστη ενότητα, η μεταμόρφωση του αισθητηριακού καναλιού μέσα από το οποίο επικοινωνείται μια μορφή τέχνης μεταμορφώνει την ίδια τη φύση του έργου. Ωστόσο, αυτό που δεν μεταβάλλεται είναι ο σκοπός. Αυτό σημαίνει ότι το σενάριο ΑΠ θα πρέπει να στοχεύει στην αισθητική τέρψη του ακροατή, όπως το αρχικό υλικό. Η επίτευξη ισοδυναμίας σε υφολογικό επίπεδο αφορά τόσο στον τρόπο γραφής όσο και στις οδηγίες και τρόπο εκφώνησης, με το τελικό αποτέλεσμα να εξαρτάται πλήρως από την ερμηνεία του εκφωνητή.

Η μετάφραση και η όραση είναι διαδικασίες απώλειας: «κατανοούμε και αναγνωρίζουμε τόσο απορροφώντας πληροφορίες όσο και αποκλείοντας» (Phelan, 1993:13). Τόσο η επιλεκτικότητα της όρασης, όσο η επιλεκτικότητα ερεθισμάτων προς περιγραφή κατά τη μετάφραση, καταρρίπτουν το μύθο της αντικειμενικότητας: παρά την όλη πιστότητα στη φαινομενολογία του χορού ή την συνεργασία με τους δημιουργούς, όπως αναφέρει η Margolies (2015:18), «η ακουστική περιγραφή θα αντανakλά πάντα την οπτική, την εμπειρία και τα όρια του περιγραφέα».

Τέλος, θα πρέπει να τονιστεί πως η ακουστική περιγραφή αποτελεί μια συλλογική εργασία. Χωρίς το υλικό που μας παρείχαν οι δημιουργοί για την ανάλυση του έργου και τη συνεργασία με την εκφωνήτρια και τον μοντέρ, αυτή η ακουστική περιγραφή δεν θα μπορούσε να έχει υλοποιηθεί.

7. Βιβλιογραφία

Γεωργακοπούλου, Γ. (2008) Μια εικόνα χίλιες λέξεις; Η Ακουστική Περιγραφή από την ECI στην Ελλάδα, European Captioning Institute Ltd

Κουτσούμπα, Μ. (2005) *Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης - Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*, Προπομπός, Αθήνα

Λάζου, Α. (2020) Ο χορός ως αντικείμενο επιστημονικής έρευνας και φιλοσοφίας. Προλεγόμενα, EKT e-publishing, 60–92. <https://doi.org/10.12681/eml.22108>

Λιάκου, Ε. (2021). Διδακτορική Διατριβή με τίτλο : *Τεχνικές Ακουστικής Περιγραφής στα Ελληνικά για τον Κινηματογράφο*. Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Σαβράμη, Κ., Πολυχρονιάδου, Χ., κ.α.(2002), *Τεχνών Κρίσεις, Κείμενα για την Κριτική*. Αθήνα: Εκδόσεις DIAN

Σύμβαση για τα Δικαιώματα των Ατόμων με Αναπηρία και Προαιρετικό Πρωτόκολλο. (15 Αυγούστου 2019). Ηνωμένα Έθνη. διαθέσιμο στο:

<https://unric.org/el/%CF%83%CF%8D%CE%BC%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%B7-%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B1-%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%8E%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B1-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CE%B1%CF%84%CF%8C%CE%BC%CF%89%CE%BD-%CE%BC-2/>

Arnheim, R. (1969). *Οπτική Σκέψη*. Μετάφραση Ιάκωβος Ποταμιανός, Γιώτα Βρυώνη. Univesrity Studio Press. Θεσσαλονίκη, 2007

Bardini, F. (2016). Audiovisual Translation for the Blind and Partially Sighted
Audio description, an indispensable access mode, Conference: International Research-to-Practice Conference and Summer School of Audiovisual Translation: Audiovisual Translation in Russia and the World: Dialogue of Cultures in the Changing Global Information Space

Beaugrande, D. R., & Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics (Longman Linguistics*

Library). Routledge.

Benecke, B. (2014). Character fixation and character description: The naming and describing of characters in *Inglorious Basterds*. In Maszerowska, A., Matamala, A. and Orero P.(eds.). *Audio Description. New perspectives illustrated*. (141–157). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Bogart, A., Landau, T. (2005), *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, New York: Theatre Communications Group.

Braun, S. (2007). Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training, *Linguistica Antverpiensia* · 357-369

Braun, S. (2008). Audiodescription Research: State of the Art and Beyond, *Research Gate*

Braun, S., Orero, P. (2010) Audio description with audio subtitling an emergent modality of audiovisual localisation, *Studies in Translation Theory and Practice*, volume 18, Issue 3

Cavallo, A. (2015) Seeing the word, hearing the image: the artistic possibilities of audio description in theatrical performance, *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20:1, 125-134, DOI:10.1080/13569783.2014.983892

Cavallo, A., Fryer, L. (2018) *Integrated Access Inquiry*, Abridged Report, Extant

Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD), Article 1, United Nations 2006
<https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/article-1-purpose.html>

Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD), Article 30, United Nations 2006
<https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/article-30-participation-in-cultural-life-recreation-leisure-and-sport.html>

Crook, T. (2020) *Audio Drama Modernism: The missing Link between Descriptive Phonograph Sketches and Microphone Plays on the Radio*, Palgrave Macmillan, London

διαθέσιμο στο:

https://books.google.gr/books/about/Audio_Drama_Modernism.html?id=zjgKEAAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Dicerto, S. (2018) *Multimodal Pragmatics and Translation - A New Model for Source Text Analysis*, Palgrave Macmillan: London

Fertier, A. (2017), *Dance and Visual Impairment, For an Accessibility of Choreographic Practices*, (Translated and adapted from the french original by Marcus Weisen), Paris: Centre national de la danse, Pantin et Cemaforre

Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio Description, A Practical Guide*. Routledge

Field, S. (1986). *ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ - Η Τέχνη και η Τεχνική : Οι βάσεις της σεναριογραφίας*, (Μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάμπου), Αθήνα : Κάλβος

Goodale, M., Milner, D. (2004) *Sight Unseen: An Exploration of Conscious and Unconscious Vision*, Oxford University Press

Gottlieb, H. (2005). *Multidimensional Translation : Semantics turned Semiotics*, EU-High-Level Scientific Conference Series. *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation : Conference Proceedings*

Hutchinson-Guest, A. (2005) *Labanotation - The System of Analyzing and Recording Movement*, New York and London : Routledge (Fourth Edition)

ITC Guidance On Standards for Audio Description (2000)

Jones, J. (2020) *Integrating Audio Description into a dance performance*, Arts Access Aotearoa

Kruger, J.L. (2010) *Audio narration: Re-narrativising film*, *Perspectives Studies in Translatology*, 18(3):231-249

Margolies, E. (2015) *Going to hear a dance*, *Performance Research*, 20:6, 17-23, DOI: 10.1080/13528165.2015.1111044

Maszerowska Anna, Matamala Anna, Orero Pilar, (Editors). (2014). *Audio Description, New perspectives illustrated*, Universitat Autònoma de Barcelona, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library

Matamala, A., Orero, P. (2013). Standardising Audio Description, Universitat Autònoma de Barcelona, CAiAC, Universitat Autònoma de Barcelona, Spain *Research Gate*

Mazur, I., Chmiel, A. (2012). Towards common European audio description guidelines: Results of the Pear Tree Project, *Perspectives Studies in Translatology*

Palmer, A., Salway, A. (2015) Audio Description on Thought-Action Continuum, Penn State University Press, Vol. 49, No. 2 (2015), pp. 126-148

Phelan, P. (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge

διαθέσιμο στο:

[https://books.google.gr/books/about/Unmarked.html?](https://books.google.gr/books/about/Unmarked.html?id=yPQDKHPnOdIC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q=loss&f=false)

[id=yPQDKHPnOdIC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q=loss&f=false](https://books.google.gr/books/about/Unmarked.html?id=yPQDKHPnOdIC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q=loss&f=false)

Sheets-Johnstone, M. (1979) *The Phenomenology of Dance*, Dance Books Ltd, London (2nd Edition)

Snyder, Joel. *Audio description The visual made verbal*. Audio Description Associates, Takoma Park, Maryland, USA

Szarkowska, A. (2013) Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description, *Journal of Visual Impairment & Blindness*, September-October

Szarkowska, A., Orero, P. *The importance of sound in Audio Description* in Maszerowska Anna, Matamala Anna, Orero Pilar, (Editors). (2014). *Audio Description, New perspectives illustrated*, (121-139) Universitat Autònoma de Barcelona, Benjamins Translation Library

Udo, J. P. & Fels, D. (2009). Suit the action to the word, the word to the action: an unconventional approach to describing Shakespeare's Hamlet. *Journal of Visual Impairment & Blindness*

Valéry, P. (2013), *Η Φιλοσοφία του Χορού* (Μτφ. Παπαδόπουλος Παναγιώτης). Αθήνα: Principia

World report on disability 2011. World Health Organization.

A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries (2010) Media and Culture Department, Royal National Institute of Blind People, London WC1H 9NE, UK

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

Εθνική Ομοσπονδία Τυφλών (12/12/2021)

<http://www.eoty.gr/main/text.asp>

Ο δρόμος της Ποίησης, (2019), <https://www.wassily-kandinsky.org/Composition-VIII.jsp>

<http://dromospoihshe.gr/tag/κάντινσκι/>

Candoco Dance Company

<https://candoco.co.uk/who-we-are/>

Digital theatre and audio description what do users want? Vocal Eyes, 2020

<https://vocaleyes.co.uk/digital-theatre-and-audio-description-what-do-users-want/>

Extant Dance Group

<https://extant.org.uk/about-us/>

Inclusive Dance Practice, Imperial Society of Teachers of Dancing

<https://www.istd.org/teach/inclusive-dance-practice/directory-of-inclusive-dance-organisations/>

The Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS) and The Disability Alliance, Fundamental Principles of Disability (1976), *National Disability Arts Collection and Archive* (February 2018)

<https://the-ndaca.org/resources/audio-described-gallery/fundamental-principles-of-disability/>

Touchdown Dance Company

<https://touchdowndance.co.uk/productions/>

The Human Body, Ways of Seeing Dance

<https://www.cnd.fr/en/page/478-the-humane-body-ways-of-seeing-dance>

Cavallo, Amelia on three types of Audio Description

https://www.youtube.com/watch?v=Hu-4CX0bvLY&ab_channel=DisabilityArtsOnline

World Health Organization (14/10/2021)

<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/blindness-and-visual-impairment>

Peeping Tom Dance Theater Company

<https://www.peepingtom.be/en/about-peeping-tom/the-company/>

Ionio Open Courses

<https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DAVA251/Foley.pdf>

8. Παράρτημα

ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ακουστική εισαγωγή βασίστηκε σε λόγια των ίδιων των δημιουργών και στην ανάλυση του έργου από τους Lieve Dierckx και Sebastien Parizel .

Η βέλγικη ομάδα Peeping Tom ιδρύθηκε το 1999 από τον Franck Chartier και τη Gabriela Carizzo. Όπως μας λένε οι ίδιοι οι χορογράφοι, ο,τιδήποτε δημιουργούν ξεκινά από ένα «υπερπραγματικό» σκηνικό, συχνά έναν χώρο οικείο, όπως είναι για παράδειγμα ένας κήπος, ένα σαλόνι ή ένα γηροκομείο. Έπειτα, αυτός ο ρεαλισμός σπάει. Τα πάντα συμβαίνουν μέσα σε ένα ασταθές σύμπαν, πέρα από τα όρια της λογικής του χρόνου και του χώρου. Το κοινό γίνεται μάρτυρας αυτού που έμενε κρυφό και ανείπωτο. Η απομόνωση του ατόμου οδηγεί σε έναν υποσυνείδητο κόσμο με εφιάλτες, φόβους και επιθυμίες, τον οποίο οι δημιουργοί επιδέξια χειρίζονται ώστε να ρίξουν φως στη σκοτεινή πλευρά ενός χαρακτήρα ή μιας ολόκληρης κοινωνίας. Το αδιέξοδο μιας κοινότητας ή μιας οικογένειας αποτελεί σημαντική πηγή έμπνευσης για κείνους. Μέσα από περίπλοκες σκηνές, εγείρεται μια μάχη ενάντια στον περίγυρο του ατόμου και τον ίδιο τον εαυτό. Για την βέλγικη ομάδα, δουλειά και ζωή, έρευνα και επιτέλεση, συγχωνεύονται. Ακόμα και οι χορευτές αποκαλούν ο ένας τον άλλον πάνω στη σκηνή με τα αληθινά τους ονόματα.

Όντας το δεύτερο μέρος της τριλογίας οικογενειακών πορτρέτων που ξεκίνησε με τον "Πατέρα" και έκλεισε το 2019 με το "Παιδί", το έργο "Μητέρα" της χορογράφου Gabriela Carizzo δε μιλά για μονάχα μία μητέρα, αλλά για κάμποσες μητέρες. Μιλά για την μητρότητα, την έλλειψη, την απουσία, τη σημασία και την ευθύνη του να είσαι μητέρα και γυναίκα. Το έργο αυτό γεννήθηκε έπειτα από ένα τραυματικό γεγονός που βίωσε η ίδια η σκηνοθέτις, την απώλεια της μητέρας της. Μέσα απ'τη διερεύνηση της μνήμης και του υποσυνείδητου, φανερώνεται αυτό που μια μητέρα κουβαλά: επιθυμίες, φόβοι, βάσανα, βία. Η δημιουργός είχε δηλώσει πως θέλησε να κατασκευάσει ένα σκηνικό που θα αναπαραστούσε διάφορους χώρους, αντίστοιχο με την πολλαπλότητα των ρόλων των μανάδων. Η δράση λαμβάνει χώρα σε ένα μουσείο, που όμως μπορεί να γίνει αντιληπτό και ως ιδιωτικός χώρος έκθεσης, όπου εκτίθενται πορτρέτα και φωτογραφίες. Εκεί, αγάλματα ζωντανεύουν, γυναικεία πορτρέτα αντικαθιστώνται τακτικά με ανδρικά, πίνακες ματώνουν ή μπορούν να σε καταπιούν.

Το έργο έχει μια δική του, ελεύθερη φόρμα. Υπάρχει ένας δυισμός στη φόρμα: Η

παραστατικότητα και ο ρεαλισμός διαδέχονται το αφηρημένο, και αντίστροφα. Καθημερινές κινήσεις προεκτείνονται και μεταμορφώνονται σε χορό, σαν σε όνειρο. Δεν είναι όμως ούτε μόνο χορός, ούτε θέατρο, αλλά κάτι πέρα από αυτό το όριο· είναι απλώς σωματικότητα, εικόνα και περιεχόμενο. Το σώμα εμφανίζεται ως μια «αποθήκη» όπου συνειδητές και υποσυνειδητές μνήμες ανακατεύονται/ενώνονται, συγκρούονται και μας καθορίζουν. Ακόμα και τα όρια του χρόνου είναι ασαφή: Παρελθόν, παρόν και μέλλον γίνονται ένα εντός του κυκλικού χρόνου μέσα από την αρχετυπική φιγούρα της Μητέρας. Γέννηση και θάνατος είναι ένας κύκλος χωρίς αρχή και τέλος. Σε μια στιγμή, η γυναίκα γίνεται γονέας - φροντιστής για τους ίδιους της τους γονείς, και κείνοι ξαναγίνονται παιδιά. Γέννηση και θάνατος, αρρώστια και φροντίδα, μηχανές και ανθρώπινα δημιουργήματα, σε αγώνα επικράτησης.

Το χορογραφικό στυλ απελευθερώνεται από την υποταγή στο όμορφο ή το κλασικό για κάτι πιο παράξενο· μια σκηνή μπορεί να βγάλει κάτι το γοητευτικό ή και το ανησυχαστικό, ανόητο, αστείο, μπανάλ ή φανταστικό.

Οι ήχοι είναι στενά συνδεδεμένοι με τον κάθε χαρακτήρα, τις κινήσεις του, και τα αντικείμενα. Ο ήχος εντείνεται και φέρνει στην επιφάνεια τον εσωτερικό κόσμο των ερμηνευτών. Συχνά, τα ηχοτοπία δημιουργούνται από έναν από τους ερμηνευτές σε ρόλο καλλιτέχνη Foley, σε απόλυτη συνάρτηση με τις κινήσεις του ερμηνευτή που χορεύει.

Στη σκηνή έχει στηθεί ένα απλό και αφαιρετικό σκηνικό, όπου το ιδιωτικό και το δημόσιο μπλέκονται. Θα μπορούσε να είναι απλώς ένα δωμάτιο, ένα μουσείο ή ιδιωτικός χώρος έκθεσης με διάφορους πίνακες να καλύπτουν τις επιφάνειες των τοίχων. Οι τοίχοι και το πάτωμα είναι βαμμένοι σε ένα ενιαίο, ανοιχτό γκρι χρώμα. Βρισκόμαστε απέναντι από τον κεντρικό τοίχο του δωματίου. Στη δεξιά γωνία, ένας πίνακας και δίπλα, μια γκρι πόρτα στο χρώμα του τοίχου. Λίγο πιο αριστερά, στο κέντρο του τοίχου, υπάρχει ένα φιμέ τζάμι, και πίσω του μια μικρή αίθουσα που άλλοτε είναι στούντιο ηχογράφησης ή θάλαμος νεογνών, άλλοτε μαιευτήριο και γραφείο κηδειών· οι μεταβαλλόμενοι χώροι του σκηνικού νοσηματοδοτούνται από τις πράξεις των ερμηνευτών. Στα αριστερά, ο τοίχος δημιουργεί μια ξύλινη εσοχή. Δίπλα στην ξύλινη πόρτα, ένας αυτόματος πωλητής του καφέ. Στην άλλη πλευρά της σκηνής, στον μικρό τοίχο, μια εσοχή φτιάχνει άλλο ένα μικρό δωματάκι· στο κέντρο του, ένα φέρετρο πάνω σε μια βάση. Εκεί, ο τοίχος είναι καλυμμένος με πίνακες τοπίων και προσώπων και κατά μήκος του μια σειρά καρέκλες.

Στο χώρο δεν υπάρχουν πολλά έπιπλα, παρά μόνο 3 μεταλλικές καρέκλες εδώ και κει, κολλημένες στους τοίχους, ένα τετράγωνο, ψηλό τραπεζάκι,, μια ομπρέλα μέσα σε μια θήκη δυο ξύλινοι, χαμηλοί πάγκοι, ένα φυτό στην αριστερή πλευρά της σκηνής. Στη δεξιά πλευρά της σκηνής, ένα ξύλινο ηλεκτροφόρο όργανο, και μπροστά του ένα σκαμπό.

Η παράσταση μαγνητοσκοπήθηκε στις 14/09/2017 στο θέατρο Maison de la Danse, στη Λυόν.¹⁰

00.20 - 00.30 Σκοτάδι. Πέφτει μόνο μια αχνή αχτίδα φωτός, πάνω σ'έναν πίνακα, στον τοίχο στα δεξιά. Ένα δυνατό λευκό φως φαίνεται πίσω απ'το το τζάμι. Εκεί, βρίσκεται μια γριά, παχουλή γυναίκα μέσα σε ένα φέρετρο, ντυμένη στα λευκά.

00.43- 00.58 Πλησιάζουμε αργά. Μια γυναίκα και ένας άνδρας με μαύρα κουστούμια στέκονται δεξιά και αριστερά της, δύο μικρόφωνα κρέμονται από πάνω της. Κάθε φορά που βαριανασαίνει, το στήθος της φουσκώνει στην προσπάθεια, ενώ ταυτόχρονα η κόκκινη σήμανση της ηχογράφησης ανάβει πάνω από την αίθουσα.

01.10-Τέσσερις μαυροφορεμένες φιγούρες πλησιάζουν διστακτικά έξω απ' το θάλαμο.

01. 28 - 01.40 Οι δύο υπάλληλοι γυρίζουν και τους κοιτούν. Ο άνδρας θα σηκώσει αργά το καπάκι και οι δυο μαζί θα σκεπάσουν την ξαπλωμένη γυναίκα. Φεύγουν μαζί με το φέρετρο και χάνονται στο βάθος. Σταδιακά, όλα θα σκοτεινιάσουν και θα μείνει μόνο η αχτίδα φωτός πάνω στον πίνακα.

2.38 - 2. 52 Μια νεαρή γυναίκα πλησιάζει αδύναμα τον πίνακα. Φορά ένα μαύρο, λιτό φουστάνι, και έχει κοντά, ίσια, μαύρα μαλλιά με κοντές αφέλειες. Με το λεπτό, αλλά γυμνασμένο χέρι της αγγίζει την μπρούτζινη, βαριά κορνίζα. Κολλά το αυτί της πάνω στον πίνακα και αφουγκράζεται με νοσταλγία. Χαϊδεύει το ζωγραφισμένο τοπίο· αγγίζει το χώμα και το καταπράσινο δέντρο που καλύπτει σχεδόν ολόκληρη την επιφάνειά του.

Απομακρύνεται.

3.10 - 3-21 Η γυναίκα προσπερνά τον γέρο επιστάτη, έναν στρουμπουλό, καλοσυνάτο κύριο με καράφλα και άσπρα γένια, που κάθεται σε μια καρέκλα. Πλησιάζει την Σάρλοτ, τη μεσήλικη καθαρίστρια με τα ξανθά μαλλιά και τα μπλε μάτια που, μετά από μερικά βήματα,

¹⁰ <https://www.peepingtom.be/en/production/moeder>

https://www.peepingtom.be/wp-content/uploads/2020/04/20170316_Moeder_LieveDierckx_SebastienParizel_EN.pdf

μοιάζει να πάγωσε στο κέντρο της σκηνής. Πάνω στο καρότσι της μια σφουγκαρίστρα, μια μπλε σακούλα σκουπιδιών και διάφορα πανιά.

3.30 - 3.39 Η μαυροφορεμένη γυναίκα κολλάει το αυτί πάνω της, προσπαθώντας να αντιληφθεί τι είναι αυτό που στάζει. Με ένα χαρτομάντηλο σκουπίζει τα δάκρυα απ' το πρόσωπο της Σάρλοτ.

3.41 -3.50 Καθώς περιεργάζεται το πάτωμα, προχωρά γύρω από την πετρωμένη γυναίκα. Σκύβει στα γόνατα και χαϊδεύει την επιφάνεια του πατώματος.

ως 04.00 Χτυπά την μια παλάμη στο πάτωμα, έπειτα χτυπά και την άλλη.

ως 04.13 Χαϊδεύει το πάτωμα, έπειτα, πλησιάζει την χούφτα της στο στα χείλη της.

Χτυπά ακόμη μια φορά το πάτωμα με την παλάμη. Γόνατα και χέρια γλιστρούν ταυτόχρονα, πέφτει με μιας με την κοιλιά.

4.10 Μένει μπρούμυτα με το μέτωπο κολλημένο στο πάτωμα, σα να βυθίζεται στο νερό.

[[[Πίσω από το σκούρο τζάμι, μια νεαρή γυναίκα δημιουργεί μπουρμπουλήθρες, φυσώντας με έναν πλαστικό σωλήνα μέσα σ'έναν κουβά με νερό.]]]

04.35 Σηκώνει το κεφάλι απότομα και αρχίζει να κινεί τον πήχη της στην λεία επιφάνεια.

ως 04.53 Το χέρι της κάνει όλο και μεγαλύτερη κίνηση, παρασύροντας και το υπόλοιπο σώμα της. Τώρα, γλιστρά σαν φίδι ολόκληρη, ανασηκώνεται λίγο, αλλά ξαναπέφτει απότομα με την κοιλιά στο πάτωμα.

Τα δάχτυλά της είναι αγκυλωμένα, τα χέρια της κινούνται νευρικά ψάχνοντας βοήθεια προς τα έξω, καθώς συνεχίζει να γλιστρά με το κεφάλι χωμένο στο έδαφος.

4.18 Καταφέρνει να ανασηκωθεί και να πάρει ανάσα, όμως βυθίζεται ξανά απότομα. Γλιστρά και στριφογυρίζει στο ίδιο σημείο, προσπαθώντας να βγει στην επιφάνεια, όμως όσο

περισσότερο παλεύει, τόσο περισσότερο βυθίζεται. Μένει ακίνητη με το σώμα χυμένο στο πάτωμα.

05.41 - Η ξύλινη πόρτα ανοίγει.

05.43 - 05.53 Ο Μπράντον, ο ψηλόλιγνος νεαρός επιστάτης με την μπλε στολή και τα στρογγυλά γυαλιά, μόλις μπαίνει σαστίζει βλέποντας τη γυναίκα με το πρόσωπο χωμένο στο πάτωμα. Αμέσως τη σηκώνει από τη μέση και την σέρνει μέχρι μια καρέκλα στην άκρη.

06.00 - 06.05 Η καθαρίστρια προχωρά προς το πεσμένο χαρτομάντηλο. Το σηκώνει, το πετά στην πλαστική σακούλα.

06.10 - 06.15 Κάνοντας πατίνι με το καρότσι της, αποχωρεί.

06.17 - Ο γέρος επιστάτης πέφτει ξαφνικά απ' την καρέκλα, αλλά αμέσως πατάει στα πόδια του.

06.29 - Σηκώνει το πορτρέτο ενός μικρού ξανθού κοριτσιού με ένα κόκκινο μπλουζάκι. Αφού αφήσει πρώτα την καρέκλα του δίπλα στη νεαρή γυναίκα, βηματίζει προς τα αριστερά, όπου κρεμάει το μεγάλο πορτρέτο με την μπρούτζινη βαριά κορνίζα.

Στην άλλη άκρη της σκηνής, ξεκρεμά τον πίνακα με το πράσινο τοπίο και στη θέση τοποθετεί έναν άλλο, με σκοτεινά χρώματα και έντονες γραμμές.

06.22 - 07.28 Ξανά προς την μέση της αίθουσας, φυσά τη σκόνη από το παλιό, ασπρόμαυρο πορτρέτο ενός άνδρα. Στέκεται ακίνητος με τα χέρια πλεγμένα μπροστά στην μεγάλη κοιλιά του..

07.38 - Σα να ανοίγουν δυο κουρτίνες μπροστά τους, πέφτει φως πάνω στον Μπράντον και τη Μαρί, και κείνοι μισοκλείουν τα μάτια. Σταδιακά το φως απλώνεται σε όλη τη σκηνή, σα να ξημερώνει.

07.56 - Η καθαρίστρια, η Σάρлот, ξεκρεμάει τη διάφανη, πλαστική κουρτίνα

αποκαλύπτωντας το περιεχόμενο της μικρής αίθουσας στα δεξιά: στη μέση της αίθουσας έχει στηθεί ένα έκθεμα. Ένα μαύρο, ανοιχτό φέρετρο πάνω σε μια βάση. Απο πάνω του μαρμαρωμένος, ένας μικρόσωμος, γυμνασμένος άνδρας, σχεδόν αιωρείται. Μόνο με το λευκό, αποκαλυπτικό εσώρουχό του, στέκεται κοκκαλωμένος εκεί, με τα σμιλεμένα πόδια και τα χέρια γραπωμένα από τις άκρες της κάσας, μια στιγμή πριν βουτήξει με το κεφάλι μέσα.

- 08. 42 Μια νεαρή γυναίκα με πλούσια μαύρα σγουρά μαλλιά και σαρκώδη χείλη μπαίνει στο χώρο κοιτώντας γύρω τα εκθέματα. Φοράει κόκκινη μπλούζα και μπεζ φούστα, και στα χέρια της κρατά μια μπροσούρα. Τελικά στέκεται μπροστά από τον πίνακα του νεαρού κοριτσιού. Ο Μπράντον πλησιάζει διστακτικά τη νεαρή επισκέπτρια.

Η Σάρλοτ κάνει στην άκρη.

Η ηλικιωμένη, κάθεται σαν απολιθωμένη με ένα πινέλο στα χέρια, στην ακριανή καρέκλα.

09.35 - 09.39. Το χέρι με το πινέλο ξεκολλά από το σώμα της ηλικιωμένης γυναίκας και πέφτει στο πάτωμα.

09.41 - 09.44 Ο γέρος επιστάτης τοποθετεί το χέρι πάλι στη θέση του.

09.55 - 10.00 Υποβασταζόμενη από τον σύζυγό της, εκείνη περπατά προς το νεαρό ζευγάρι, σαν ψεύτικη κούκλα.

Όλη η οικογένεια στέκεται σε έναν κύκλο, η Σάρλοτ πιο πέρα παρακολουθεί με τη σφουγγαρίστρα στα χέρια.

10.23 - 10.27 Με το πινέλο, η γριά γυναίκα δίχνει την κοιλιά της νεαρής γυναίκας, της Κάρολ.

10.46 - Είπε η μαυροφορεμένη γυναίκα στην καρέκλα.

11.00 Το ηλικιωμένο ζευγάρι βαδίζει αργά προς την άλλη πλευρά του μουσείου. Μια μικρόσωμη, ετοιμόγεννη νοσηλεύτρια, με μαύρα, πλούσια, μακριά μαλλιά, δεμένα σε πλεξούδα, κρατά την ξύλινη πόρτα ανοιχτή για να βγουν.

- 11. 11 Ο νεαρός επιστάτης πιάνει από τους ώμους την Κάρολ, που κοιτά το έκθεμα ανατρέχοντας με το βλέμμα στο φυλλάδιο. Την οδηγεί εκτός του μουσείου.

.30 Αφού αποχαιρετήσει τρυφερά τον αυτόματο πωλητή, η μαυροφορεμένη γυναίκα μένει να κοιτάζει στα κλεφτά την Σάρλοτ και το έκθεμα, πριν αποχωρήσει και εκείνη.

11.40 Η Σάρλοτ ψεκάζει τους μηρούς, τις γάμπες και τον κορμό του άντρα πάνω στο φέρετρο. Με ένα κόκκινο πανί, σκουπίζει σβέλτα αλλά προσεκτικά όλο του το σώμα, επιμένοντας στα πόδια.

12. 10 Ακινητοποιείται και κοιτάζει στα κλεφτά. Ξάφνου, παρατάει κάτω τα σύνεργά της και τυλίγει τα χέρια της γύρω από το αγαλμάτινο πόδι του άντρα. Ακουμπά το μάγουλό της στο δέρμα του και αρχίζει να φιλά με στοργή το μαρμαρένιο σώμα.

12.28 Ξέροντας ότι δεν έχει πολύ χρόνο, ρίχνοντας κλεφτές ματιές πηγαίνει γρήγορα να αγκαλιάσει και το άλλο του πόδι. Προσπαθεί να βάλει το σώμα της ανάμεσα σε κείνον και το φέρετρο. Το πρόσωπό της είναι μόνιμα αλλοπαρμένο, και οι σβέλτες, παιδικές κινήσεις της δεν βγάζουν κανένα νόημα.

12.40 - 13.00 Κάνει να ανέβει στο φέρετρο από την πίσω πλευρά, αλλά δεν την καταφέρνει και στην είσοδο του νεαρού επιστάτη, κατεβαίνει βιαστικά, όσο της επιτρέπει η ηλικία της. Πιάνει το πλαστικό που είχε παραμερίσει νωρίτερα και καλύπτει το έκθεμα.

13.10 Παριστάνοντας πως σφουγγαρίζει, φεύγει στριφογυριστή με τρόπο κωμικό, ρίχνοντας κλεφτές ματιές στον επιστάτη που πλησιάζει.

13.27 - Ο αγαλμάτινος άνδρας στο φέρετρο ζωντανεύει, σαν τώρα ξαφνικά να αντιλήφθηκε που βρίσκεται και ότι κάτι τον καλύπτει.

- 13. 33 Σπασμωδικά προσπαθεί να απεγκλωβιστεί. Εκτοξεύεται μακριά από το φέρετρο σαν μια άμορφη μάζα.

13.40 Οι αγωνιώδης προσπάθειες να ελευθερωθεί δημιουργούν έναν λευκό στρόβιλο που μια μεγαλώνει και την άλλη συρρικνώνεται στο πάτωμα, αδιάκοπα.

-13.50 Επιτέλους, όπως είναι ξαπλωμένος φανερώνεται το κεφάλι του μέσα απ'την πλαστική κουρτίνα.

14.07 - 14.17 Αγανακτισμένος και βαριεστημένος, ο Χουν Μοκ σηκώνεται πάνω και κλωτσά την κουρτίνα πίσω, στο δωμάτιο. Ο επιστάτης απόμεινε να κοιτά αμήχανος.

14.21 Ο Χουν Μοκ φορά το σακάκι του. Τα πόδια και οι γλουτοί του μένουν γυμνοί. Προχωρά αδιάφορα και κουρασμένα προς την έξοδο.

14.41 Αφού πάρει την μαύρη ομπρέλα του, φεύγει απ' το δωμάτιο.

Ο επιστάτης σπρώχνει το άδειο φέρετρο σε μια γωνιά και γρήγορα κλείνει το φως στο μικρό δωματιάκι. Τσεκάρει μηχανικά το ρολόι στο χέρι του και τα πόδια του αντιδρούν με ανάλαφρα, σβέλτα βήματα προς τον διακόπτη, στην άλλη πλευρά της σκηνης. Κλείνει και το τελευταίο φως στο άδειο μουσείο. Η φόρα του κόβεται όταν περνά από το μαύρο τζάμι.

15.00 Κοντοστέκεται και περιεργάζεται σαστισμένα το συνοφρωμένο είδωλό του πάνω στο τζάμι.

Η αντανάκλαση του επιστάτη σβήνει καθώς πίσω από το τζάμι εμφανίζονται έξι φιγούρες κάτω από ένα κόκκινο αχνό φως: Η μαυροφορεμένη γυναίκα λικνίζεται απαλά καθώς κάνει μπουρμπουλίθρες μ'έναν σωλήνα σ'ένα κουβά με νερό, η Σάρλοτ κάτι πλένει μέσα στον κουβά, στο κέντρο, ο γέρος επιστάτης παίζει σαξόφωνο, η Κάρολ λικνίζεται και σιγοτραγουδά μ'ένα μικρόφωνο, και δίπλα, η γριά μητέρα τεντώνει ρυθμικά κάτι σαν πανί.

15.50 Η Γι-Τσουν, η μικροκαμωμένη, νεαρή νοσηλεύτρια παραμερίζει τον επιστάτη και έρχεται δίπλα στην Κάρολ. Εκείνη αργά κάθεται και ανεβάζει ψηλά το πόδι της. Το φως μέσα στο θάλαμο γίνεται λευκό.

Η Κάρολ σφίγγει τα δόντια προσπαθώντας να κρατήσει τις κραυγές της. Ο γέρος επιστάτης και πεθερός της, από πάνω της την εμψυχώνει παρ'ότι φαίνεται να μην ξέρει πώς ακριβώς.

16.20 Η νοσοκόμα συνεννοείται νευρικά με τον επιστάτη καθώς κουνά τα χέρια της ανάμεσα στα πόδια της Κάρολ, που αγωνιά. Ο Μπράντον βηματίζει νευρικά λίγο πιο πέρα.

[ΓΡΗΓΟΡΑ]

17.18 Ο γέρος επιστάτης ξανά στο σαξόφωνο, η Σάρλοτ στην κιθάρα, ο Χου Μοκ στο τύμπανο και η γριά μητέρα ως δεύτερη φωνή. Η νοσηλεύτρια Γι-Τσουν με μια έκφραση απορίας και επιτίμησης φεύγει. Το κόκκινο φως της ηχογράφησης διαρκώς αναμμένο πάνω από την κλειστή αίθουσα.

18.00 --- Έξω από την τζαμένια αίθουσα, η νοσηλεύτρια σέρνει αργά το καροτσάκι ταρακουνώντας το καθησυχαστικά και σταματά μπροστά απ'το τζάμι.

19.04 -Το πρόσωπο της Κάρολ παγώνει μεταξύ τραγουδιστικής ερμηνείας και μιας κραυγής αγωνίας.

Το καρότσι ταρακουνιέται όλο και πιο βίαια. Από μόνο του, κυλά ανεξέλεγκτο εκτός σκηνής και η νεαρή μητέρα χτυπά με αγωνία το τζάμι. ΓΡΗΓΟΡΑ

Η Κάρολ χτυπά με αγωνία το τζάμι. Παγώνει ξανά με τα χέρια στο τζάμι, σε μια ξεκάθαρη έκφραση απελπισίας. ΓΡΗΓΟΡΑ

Η μικροκαμωμένη, ετοιμόγεννη νοσηλεύτρια απλώνει τα ντυμένα με πλαστικά γάντια και αφύσικα μακριά χέρια της προς το μωρουδιακό καρότσι. [[[Μένει με τα χέρια μουδιασμένα στο αέρα να αναζητούν το καρότσι και τα πόδια κολλημένα στο πάτωμα.]]] Κάτω από το μοναδικό ψυχρό φως της μισοσκοτεινής σκηνής, [ανασα] αγγίζει την φουσκωμένη της κοιλιά με τρόμο, συνειδητοποιώντας τα αίματα στην κοιλιά και τα χέρια της.

ως 19.37

19.38 [[Βαριανασαίνει και μοιάζει να θέλει να ζητήσει βοήθεια, αλλά δεν τα καταφέρνει.]] Τα τεράστια χέρια της απλώνονται ξανά ψηλά στο κενό αναζητώντας βοήθεια, παρασύροντας το αδύναμο κορμί της κάμποσα βήματα μπροστά.

19.48 - 19.58 Το στόμα της είναι ορθάνοιχτο και τα μάτια της κατάσπρα χωρίς κόρες. Αγγίζει τα αίματα κάτω από την ρόμπα της, και αντικρύζει τις ματωμένες παλάμες της.

Διαλύεται.

Η μια παλάμη την παρασύρει 3 βήματα μπρός, αμέσως την τραβά βίαια προς τα πίσω. Ο κορμός της σπάει, το κεφάλι ακουμπάει τις γάμπες. Το χέρι της την ξανατραβάει πάνω. Μένει για ένα δευτερόλεπτο, ακίνητη, ανάμεσα στα δυο της χέρια υψωμένα δεξιά και αριστερά.

ΓΡΗΓΟΡΑ

20.08 Μαζί τα δυο της χέρια την οδηγούν μπροστά. Καμπουριασμένη. Τα γόνατά λυγισμένα και αδύναμα, προσπαθούν μετα βίας να υποστηρίξουν το σώμα. [[Τα χέρια πέφτουν απότομα και σχεδόν αγγίζουν το πάτωμα.]]

Ανάμεσα στα βίαια τραβήγματα κινείται αργά, σαν ο χρόνος να διαστέλλεται, με τα μακρουλά χέρια απελπισμένα, υψωμένα στον αέρα.

20.30 Η μέση της σπάει για ακόμη μια φορά, μένει για λίγο εκεί με την κοιλιά το ψηλότερο σημείο του σώματος και τα χέρια να γλείφουν το πάτωμα.

Σαν ένα κομμάτι ύφασμα που το παρασύρει το κύμα, αλλάζει συνέχεια σχήματα, και έπειτα για λίγο επιπλέει.

ως 20.51 Οι παλάμες την παρασέρνουν προς απροσδιόριστες κατευθύνσεις. Το υπόλοιπο σώμα να σπάει αφύσικα, σα να διαλύεται απότομα μέσα στο νερό, και έπειτα για λίγες στιγμές επιπλέει.

Παρατά τα χέρια κάτω και τα λαστιχένια γάντια ακουμπούν σχεδόν το πάτωμα.

[[Στο έλεος μιας αόρατης εξωτερικής δύναμης που την παρασέρνει,]]

Τα γόνατα λυγίζουν, ένα- ένα τα άκρα της χτυπούν στο πάτωμα.

ως 21.20 Σαν άνθρωπος που σώζεται από πνιγμό, στηλώνεται με δυσκολία στα πόδια της. Τα χέρια υψώνονται και το στόμα της ανοίγει ακόμη περισσότερο σε μια τρομακτική, βουβή κραυγή.. Τα χέρια πέφτουν. Το πρόσωπο επιστρέφει στην εξάντληση.

Τα χέρια, δυο κορδέλες που στριφογυρνούν γύρω της.. Την παρασύρουν προς το μικρό δωματιάκι. Πέφτουν πάλι δεξιά και αριστερά, έπειτα αιωρούνται ξανά.

Τα χέρια της την τραβούν βίαια προς κάτι άγνωστο που αποζητούν, άλλοτε κάπου κοντά, άλλοτε στην άλλη άκρη του χώρου, άλλοτε στο πάτωμα.

Καθώς παραπατά προς την Κάρολ που βρίσκεται πίσω απ'το τζάμι, τα χέρια αρχίζουν και πέφτουν όλο και πιο συχνά, σα να βαραίνουν ξαφνικά.

Αφού κάνουν το σώμα της να στριφογυρίσει για μια τελευταία φορά, πέφτουν στο πλάι και κείνη ακουμπά λαχανιασμένη την πλάτη της στο τοίχο.

Εξαντλημένη, με λιγοστές τελευταίες δυνάμεις, αποχωρεί από το δωμάτιο, τρεκλίζοντας προς το λευκό φως.

Η Κάρολ παραμένει ακίνητη με την ίδια έκφραση, στον απόηχο της κραυγής.

22.10 - 22.18 Ο Μπράντον αγγίζει απαλά το τζάμι, μπροστά από την Κάρολ. Εκείνη ζωντανεύει, κινεί τα χέρια της τρυφερά.

22.21 - 22.30 Ο γέρος επιστάτης ανοίγει όλα τα φώτα, διακόπτει το ζευγάρι. Η Κάρολ χάθηκε με μιας πίσω από το μαυρό τζάμι.

22.20 Ο Μπράντον γυρνά απότομα και στέκεται προσοχή στο πόστο του, όσο ο πατέρας και συνάδελφός πιάνει ορεξάτος δουλειά.

22.32 Ο ηλικιωμένος επιστάτης τοποθετεί κάθετα τον ξύλινο πάγκο στο μπροστινό μέρος της σκηνής. Φυσά την κορνίζα με το τοπίο και την τοποθετεί πάνω στην ξύλινη βάση. [Αλλαγή ύφους - ΗΡΕΜΑ, ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΑ, ΒΑΡΕΤΑ]

22.43 Γοργά και εύθυμα πηγαίνει να συγχαρεί το γιο του, προσφέροντας του μια λευκή, πάνινη γαντόκουκλα - γατάκι.

22.48 - 22.54 Η Σάρλοτ ανοίγει τα χέρια για να αγκαλιάσει τον νέο πατέρα. Ο Μπράντον την προσπερνά και πηγαίνει προς την πόρτα.

23.04. Η Σάρλοτ πιάνει το καρότσι κρύβοντας την απογοήτευσή της. Αδιάφορα, καταπιάνεται ξανά με το σκοπό της και αρχίζει να ψεκάζει το μαύρο τζάμι.

Δίπλα απ'την ξύλινη πόρτα, ο γέρος επιστάτης κρεμά το ασπρόμαυρο πορτρέτο ενός άνδρα. Στη θέση του πίνακα με το κοριτσάκι με το κόκκινο ρούχο τώρα κρεμά ένα ασπρόμαυρο πορτρέτο ενός μεγαλύτερου κοριτσιού.

23.19. Η προηγουμένως μαυροφορεμένη νεαρή γυναίκα, τριγυρνά ως επισκέπτρια στο μουσείο, ντυμένη σ'ένα ροδακινί, κοντό φόρεμα, μπεζ παπούτσια με χαμηλό τακούνι, ασημένιο κολιέ στο λαιμό, ξανθιά περούκα και μαύρα γυαλιά ηλίου. Κοιτά μια τα εκθέματα, μια το χαρτί στα χέρια της, ενώ ρίχνει ματιές τριγύρω να βρίσκεται σε επιφυλακή, καθώς κολλάει την πλάτη της στον τοίχο.

Ο επιστάτης ρίχνει μια ξυλιά στον ποπό της Σάρλοτ καθώς φεύγει από τον χώρο. Εκείνη γυρνά ξαφνιασμένη, αλλά δεν δίνει συνέχεια.

23.42 Η γυναίκα με την περούκα πλησιάζει τον σκούρο πίνακα που κρέμεται εκεί, που αρχικά κρεμόταν ο πίνακας με το γαλήνιο, πράσινο τοπίο.

22.53 Απλώνει το χέρι να χαιδέψει τον επιφάνειά του, αλλά αμέσως ο πίνακας της το ρουφά ως και τον αγκώνα.

24.04 Βάζει δύναμη να το τραβήξει έξω, και μαζί παρασύρει ένα αντρικό πρόσωπο, αυτό του Χου Μοκ, αγκιστρωμένο στην παλάμη της. Τα χείλη ανοιγοκλείνουν σαν του ψαριού πάνω στο χέρι της, το δέρμα του προσώπου του είναι τραβηγμένο προς τα πίσω.

24.19 Αργά, πρόσωπο και χέρι ξαναρουφιούνται μέσα στον πίνακα, τόσο, που η γυναίκα κολλά απότομα ολόκληρη πάνω στον τοίχο, παρά την αντίσταση που κρατά.

24.34 - 24.42 Το χέρι της απεγκλωβίζεται ξαφνικά. Εκείνη κοιτά με αηδία την παλάμη της που είναι καλυμένη με ένα μαύρο, γλοιώδες υγρό. Το τινάζει κάτω, το σκουπίζει στο φόρεμά της. Τσαντισμένη με τη νέα ακαταστασία, στο σημείο καταφθάνει η Σάρλοτ, με ένα γκρι πανί. Αφού αγριοκοιτάξει αρκετές φορές την επισκέπτρια, το απλώνει κάτω, πέφτει στα γόνατα και αρχίζει να τρίβει το πάτωμα.

25.09 Η νεαρή γυναίκα αρχίζει και κάνει κοφτά βηματάκια άσκοπα, με την λερωμένη παλάμη μακριά από το σώμα της. Ξανασκουπίζει την δεξιά παλάμη στο αριστερό της μπράτσο.

25.25 - 25.45 Τα κελαηδίσματα παρασύρουν από το αυτί την γυναίκα προς την κορνίζα με το τοπίο, στην άλλη πλευρά της αίθουσας. Σκυμμένη προς τα μπρος, εντοπίζει την πηγή του ήχου και κολλάει το αυτί της πάνω στην μικρή κορνίζα με το καταπράσινο τοπίο. Το φυλλάδιο πέφτει από τα χέρια της καθώς με δέος κάνει να χαιδέψει το περίγραμμα του πίνακα. Γρήγορα αρπάζει τον μικρό πίνακα και τον χώνει κάτω από το φουστάνι της, τρέχει λίγα βηματάκια προς την έξοδο όμως στη θέα του γέρου επιστάτη κάνει μεταβολή και

κοκκαλώνει επιτόπου. Στέκεται εκεί ασάλευτη, σα να χει καταπιεί τελάρο.

26.08-26.11 Ο νεαρός επιστάτης αρχίζει να την πλησιάζει αργά και σταθερά.

26.45 - 26.50 Στριμωγμένη ανάμεσα στους δύο άντρες, η ύποπτη επισκέπτρια παραπατά προς τα πλάγια.

27.10 Ο γέρος επιστάτης αφήνει σε μια καρέκλα το σταυρό που δεν είχε καταλάβει ότι κρατούσε. Η Σάρλοτ αμέσως μαζεύει το σταυρό.

27.18 - 27.30 Βηματίζουν με τους ώμους γερμένους μπροστά να κινούνται απειλητικά μπρος-πίσω. Οι δύο άντρες παρασύρουν τα κοφτά βηματάκια της γυναίκας προς την κατεύθυνση που ορίζουν.

Με φουσκωμένο το στέρνο οι δύο επιστάτες έχουν στριμώξει την κλέφτρα για τα καλά.

27.35. Η γυναίκα, παίζει με το κολιέ της τάχα αδιάφορα αλλά νευρικά, κρατάει συνεχώς τη φουσκωμένη με τον πίνακα κοιλιά της, Προσπαθεί μάταια να μην καρφωθεί. Βγάζει τα μαύρα γυαλιά τρεμάμενη. [ΑΝΑΛΑΦΡΑ]

27.40. Κουνιούνται χαριτωμένα στο ρυθμό της μουσικής.

Η Σάρλοτ από πίσω έχει πιάσει το ρυθμό και παρακολουθεί ανέκφραστα.

Το τρίο προχωρά σαν ένα, χορεύοντας κωμικά προς το πλάι.

28.05 Η τριάδα σταματά στο κέντρο της αίθουσας. Οι κορμοί τους πλησιάζονται και απομακρύνονται, σαν μια παρωδία ενός στατικού κυνηγητού.

Επιταχύνουν, τα κεφάλια πετάγονται μέσα και έξω από το τρίγωνο που έχουν σχηματίσει, σαν πουλιά που τσιμπιούνται με τα ράμφη τους.

Τα κεφάλια των δύο ανδρών επιταχύνουν και άλλο, ώσπου φτάνουν να γυρνούν γύρω γύρω απ'το λαιμό, παραζαλισμένα.

28.15 Αργά συγκεντρώνουν το βλέμμα προς την τετράγωνη κοιλιά.

Η γυναίκα προσπαθεί μάταια με κάθε τρόπο να κρύψει τον πίνακα.

Ο πίνακας πέφτει απότομα, σα να σπάσαν τα νερά. Οι επιστάτες στέκονται απο πάνω και δείχνουν ρυθμικά το κλεμμένο έκθεμα.

28.30 - 28.58 Εκείνη, μαζεύει γρήγορα τον πίνακα, κάνει να φύγει στις μύτες των ποδιών. Βρίσκει τοίχο στα απλωμένα σώματα των επιστατών που χορεύουν τουίστ, σαν μύγα που κουτουλάει στο τζάμι.

Σκαρφαλώνει πάνω στον ψηλό ξύλινο πάγκο. Βαστά τον πίνακα με χέρια τρεμάμενα και ξεδιπλώνει το κορμί της προς το κοινό.

ΓΡΗΓΟΡΑ, ΚΟΦΤΑ

29.23 Η γυναίκα γυρνά και κοιτά την μητέρα της που καμαρώνει χαμογελαστή. Η ηλικιωμένη με το μπλε φουστάνι έχει μπει σε έναν λιτό, παραδοσιακό χορό, ανασηκώνοντας τα πόδια τα ρυθμικά.

Οι επιστάτες χορεύουν τουίστ ανέμελα, ο Χουν Μοκ ντυμένος μεξικάνος παίζει κιθάρα, η ηλικιωμένη με το μπλε φουστάνι έχει μπει σ'έναν λιτό, παραδοσιακό χορό. Ανασηκώνει τα πόδια ρυθμικά και καμαρώνει χαμογελαστή την κόρη της πάνω στον πάγκο.

30.15. Όλα σκοτείνιασαν και πάγωσαν με μιας. Ο νεαρός επιστάτης προχωρά απορημένος

προς την ηλικιωμένη μητέρα του.

31.00 Με προσπάθεια την συνοδεύει εκτός του χώρου.

31.00. Μπαίνει η νύφη της, η Κάρολ, ντυμένη με ένα μπλε φουστάνι. Τυλιγμένο σε ένα λευκό κουβερτάκι, παρηγορεί κάποιο μωρό στην αγκαλιά της τραντάζοντάς το πάνω κάτω απαλά, με ένα καθησυχαστικό χαμόγελο στα χείλη της.

ΓΡΗΓΟΡΑ

ως 31.25 Σε ένα της βήμα, σκύβει χαμηλά, κάνει μια ολόκληρη περιστροφή γυρω από τον εαυτό της στον αέρα, και προσγειώνεται καθιστή στο πάτωμα, χωρίς να αλλάξει τίποτα στην αγκαλιά της.

ως 31.35 Με το βλέμμα πάντα στο μωρό της και το πρόσωπο ατάραχο, μαζεύει τα πόδια της και σηκώνεται αργά, χωρίς να διακόψει το ρυθμικό κούνημα της αγκαλιάς.

Έπειτα από μια ολόκληρη περιστροφή καταλήγει με την πλάτη στο πάτωμα. Σηκώνεται, ενώ δε σταματά να χαμογελά και σουφρώνει τα χείλια στο παιδί της, για να το ηρεμήσει.

Το απαλό λίκνισμα διακόπτεται από μια απότομη μανούβρα, σαν το παιδί να τραβήχτηκε από τα χέρια της. Ξανά σκύβει, περιστρέφεται, και προσγειώνεται στο πάτωμα, αλλά τώρα δεν ξανασηκώνεται, συνεχίζει να περιστρέφεται και να περιστρέφεται, σαν σε κάδο πλυντηρίου. Το λευκό κουβερτάκι ξετυλίγεται, Ήταν απλώς ένα κουβάρι άδειο από περιεχόμενο.

32.10 - 32.20 Ο επιστάτης σπεύδει κοντά της, η ύποπτη επισκέπτρια βγάζει την περούκα και ρίχνει στο κατέβασμά της τον ξύλινο πάγκο, ο γέρος επιστάτης αμέσως τον σηκώνει, η ηλικιωμένη γυναίκα τινάζει κάτι υφάσματα, 5-6 επισκέπτες διασκορπίζονται στο χώρο και ο νεαρός επιστάτης προσπαθεί να τους διώξει,

Ο «μεξικανός» Χουν Μοκ παραμένει ακίνητος. [ΓΡΗΓΟΡΑ] ΚΟΦΤΑ

32.29 - 32.32 Το μουσείο αδειάζει.

ΓΡΗΓΟΡΑ ΚΟΦΤΑ

32.37 - 32.46 Ο Χου Μοκ βγάζει το μοβ σομπρέρο και το ψεύτικο, παχύ μουστάκι, αγανακτισμένος. Κολλλάει το πρόσωπό του, στο πρόσωπο του επιστάτη.

32.59 Μετά το πανδαιμόνιο επισκεπτών, η σκηνή ηρεμεί. Η Σάρλοτ συνοδεύει τον Χουν Μοκ εκτός σκηνής, επισκέπτες και πρωταγωνιστές, στέκονται στα σκοτεινά, στις άκρες.

33.05 - 33.14 Η νοσηλεύτρια, ντυμένη με καθαρή λευκή ποδιά, με τα τεράστια χέρια της σέρνει μέσα στην υποφωτισμένη σκηνή μια θερμοκοιτίδα. Μέσα, στριμωγμένο, ένα 7χρονο κορίτσι. Το νεαρό ζευγάρι πλησιάζει με λαχτάρα.

Ο γέρος επιστάτης τους καμαρώνει από λίγο πιο κει, η γυναίκα με τον πίνακα περνά από πίσω ρίχνοντας κλεφτές ματιές, η Σάρλοτ, με λουλούδια στα μαλλιά, παλτό και δερμάτινο τσαντάκι, αφήνει δύο κάτι παισινδάκια πάνω στην κοιτίδα και απομακρύνεται, τυπική.

33.37 Οι γονείς φορούν τα ασημένια καπελάκια γενεθλίων, ο πατέρας βάζει την γαντοκούκλα μέσα στον κοιτίδα με το παιδί.

Η Κάρολ φαίνεται να έχει αφοσιώσει όλη της την προσοχή στην κόρη της και το χαμόγελο να έχει κολλήσει στο πρόσωπό της.. Χαιδεύει με στοργή την θερμοκοιτίδα και καμαρώνει την κόρη της.

33.50 Ο πατέρας σκύβει και φουσκώνει ένα μπλε μπαλόνι μέσα από το πλαινό άνοιγμα της θερμοκοιτίδας.

[ΠΑΥΣΗ]

ως 34.10 --- πριν προλάβει να της δώσει, αδέξια του γλιστράει και έπειτα από ένα σύντομο ταξίδι στη γυάλινη κούνια, το μπαλόνι πέφτει στα πόδια της μικρής. **Η μικρή φυλάχτηκε αλλά αμέσως γελά,** ο πατέρας διορθώνει τα γυαλιά του αμήχανος, η νοσηλεύτρια χαμογελάει αμήχανα και κείνη.

Η Κάρολ κρεμά ένα κομμάτι σερπαντίνα πάνω από τη μικρή για να παίζει σα να παίζει με γάτα.

34.28 Η νοσηλεύτρια σωπαίνει ενοχλημένη.

34.37 Ο πατέρας ξεσπά με το χέρι του στην κοιτίδα.

[ΓΡΗΓΟΡΑ, ΧΑΜΗΛΟΦΩΝΑ] Ο γέρος επιστάτης παρακολουθεί άπραγος, ο νεαρός πατέρας διαμαρτύρεται, η Κάρολ στέλνει φιλιά στην κόρη της και συνεχίζει να χαμογελά, μη θέλοντας να καταλάβει πως, πάλι, αποχωρίζεται την κόρη της.

34.58 Η πόρτα κλείνει μπροστά στα μούτρα του, ο πατέρας ξεσπά στον αυτόματο πωλητή.

35.08 Η νοσηλεύτρια με την γυναίκα με τον πίνακα βρίσκονται τώρα πίσω από το τζάμι, μαζί με την κοιτίδα, που εκπέμπει ένα έντονο άσπρο φως.

Η Κάρολ γυρνάει πλάτη σε μας, κολλάει το πρόσωπο και τις παλάμες στο τζάμι. Αιωρείται. Πέφτει πίσω με την πλάτη.

Τα παπούτσια της εκτινάσσονται 3 μέτρα ψηλά στον αέρα.

35.22 Σηκώνεται, στριφογυρνά, σκάει με την πλάτη.

Τα πέλματά της γυρνούν ανάποδα σαν να μην ξέρουν να πατήσουν. Σκάει στα γόνατα. Έπειτα στην πλάτη.

Μετά από πέντε-έξι βήματα στο πλάι, βουτά μονοκόμματα με το κεφάλι μπρος.

Σαν να γέρνει το πάτωμα, παραπατά πάνω στα δάχτυλα και στα γόνατα. Πέφτει προς τα αριστερά.

Πριν προλάβει να σηκωθεί εντελώς, Το κεφάλι της, βαρύ, την προσγειώνει βίαια στην άλλη πλευρά της σκηνής, πάνω στη Σάρλοτ.

Πλέον, σηκώνεται, απλώς για να πέσει. Χτυπιέται με κάθε τρόπο στο πάτωμα.

Πίσω από το τζάμι, τα χέρια της νοσηλεύτριας κυματίζουν μαλακά στον αέρα.

Η Κάρολ παλεύει να σταθεί στον όρθιο άξονα, αλλά αντ'αυτού πέφτει συνεχώς στην πλάτη και τα γόνατα σαν κάποιος να τραβά το πάτωμα κάτω από τα πόδια της.

ΣΕ 1 ΕΝΑ ΛΕΠΤΟ -- ΓΡΗΓΟΡΑ

36.04 Ο νεαρός επιστάτης σηκώνει τη σύντροφό του.

Πριν καλά κοιτάξει αλλού, εκείνη εξαντλημένη αιωρείται προς τα πίσω, πριν ξαναχτυπήσει με τη πλάτη το έδαφος, λίγα βήματα πιο κει. Την ξανασηκώνει την αγκαλιάζει, της χαιδεύει το κεφάλι. Εκείνη με τα χέρια κρεμασμένα χάνει ξανά την ισορροπία της γύρω του, παραπατάει μακριά του.

Την ακολουθεί, στέκεται δίπλα της και την κοιτά να πέφτει, ξανά και ξανά.

Αρχίζει να λυγίζει και να πέφτει και εκείνος, όμως αργά, ελεγχόμενα, και αμέσως αναπηδά

όρθιος.

36.50 Πάνε να ενώσουν τα χέρια, αλλά η εικόνα διαλύεται καθώς πέφτουν και οι δυο μακριά.

Εκείνος συστρέφεται, χαμηλώνει και ξανασηκώνεται, εκείνη βουτά μακριά με το κεφάλι για ακόμη μια φορά, στην άλλη άκρη της σκηνής.

Παραπατώντας την πλησιάζει, αλλά αρχίζουν εκ νέου να διαλύονται, έπειτα ξανα συγκροτούν το σώμα τους για λίγο, πριν αποσυντονιστούν ξανά.

Πλησιάζονται, λιώνουν στο πάτωμα, απομακρύνονται.

Το κορμί ελαστικό, μαζεύεται, στριφογυρνά μια όρθιο μια στο πάτωμα.

Το σώμα της βαρύ σαν ξύλο στριφογυρνά, εκτός άξονα. Αλύγιστο, πέφτει μονοκόμματο.

Εκείνη σηκώνεται, χτυπά για λίγο το τζάμι, μπροστά από την κλειστή κουρτίνα. Το σώμα της την τραβά πίσω σαν ψάρι που σπαρταρά, με το χέρι απλωμένο προς τα κει που πριν ήταν η κόρη της.

Το σώμα του Μπράντον μαζεύεται σε μια ακαθόριστη μάζα στο πάτωμα και ύστερα ξαναξεδιπλώνεται όρθιος χωρίς κόπο σαν ακορντεόν.

37.59 Ο άνδρας έχει μαζευτεί στο πάτωμα, το κεφάλι του στα πόδια της ηλικιωμένης με το μπλε φόρεμα, της μητέρας του.

Η Κάρολ, βούτηξε ξανά, αλλά έμεινε να χτυπά τα χέρια και τα πόδια μπρούμυτα στο πάτωμα.

38. 22 Ο άνδρας τη σηκώνει για τελευταία φορά και αγκαλιάζονται.

Η κάμερα ακολουθεί το μικρό κοριτσάκι με ένα μπλε φόρεμα και αυτό, που μπήκε από την ξύλινη πόρτα.

ως 38.53 Περπατά από πίσω αθόρυβα, μόνο για να βγει από την άλλη μεριά της σκηνής. Η Κάρολ ακολουθεί σαν υπνωτισμένη από πίσω, πέφτει άλλη μια φορά, και παραπατώντας βγαίνει από την ίδια έξοδο.

38.53 Η σκηνή φωτίζεται σα να ξημέρωσε απότομα. Η γυναίκα με τα μαύρα γυαλιά και τον πίνακα ξεναγεί 5 επισκέπτες.

39.23 Οι επισκέπτες μαζεύονται γρήγορα γύρω της.

39.39 Πάνω από την ηλικιωμένη, μια καθολική εικόνα της Παναγίας.

39.43 Βγάζουν γρήγορα τα γυαλιά μυωπίας.

39.52 Οι επισκέπτες, μαζί και η Σάρλοτ μαζεύονται κάτω από την εικόνα της Παναγίας, δίπλα από την ηλικιωμένη. Ο Χουν Μοκ πιο κει τους στραβοκοιτάει.

40.04 Στην άλλη πλευρά του μουσείου, ο γέρος επιστάτης χτυπάει τυπικά καμπανάκι.

40.22 Δείχνει τον πίνακα που πριν της ρούφηξε το χέρι.

40.30 Δείχνει παραδίπλα, το μικρό ασπρόμαυρο πορτρέτο του άνδρα.

40.44 χειροκροτούν τον πατέρα της, τον γέρο επιστάτη.

40.58 Η ομάδα μαζεύεται στον πίνακα με την ανθρώπινη καρδιά, ένα σκίτσο από κάρβουνο. Ακολουθεί η Σάρλοτ με το παλτό και την τσάντα της.

41. 04 Το χρωματιστό πλήθος έχει στριμωχτεί, προσπαθώντας να αφουγκραστεί την καρδιά

που χτυπά.

ως 41.14 Μέσα από την πολύχρωμη μάζα κάτι μοιάζει να πάλλεται. Μέσα από μια σχισμή, ξεπροβάλλει η Γι-Τσουν, η μαυρομαλλούσα εγκυμονούσα επισκέπτρια, αυτή τη φορά όχι με την στολή της νοσηλεύτριας, αλλά μέσα σε ένα παραδαλό μακρύ, στενό φουστάνι.

41.18 Η κοιλιά της κλωτσάει δυνατά, λες και ο ήχος της καρδιάς έρχεται μέσα από την κοιλιά της και σε κάθε χτύπο παρασύρει ολόκληρη την μέλλουσα μητέρα παραπατώντας από δω και από κει.. Εκείνη με το στόμα ορθάνοιχτο από απορία, ακολουθεί σαν απόηχος αυτό που ορίζει η κοιλιά της, και προσπαθεί να υπομείνει τους πόνους των συστολών.

41. 30 Παράλληλα, το σώμα του Χουν Μοκ αρχίζει να συσπάται παντού, σαν να δέχεται χτυπήματα σε διάφορα σημεία, στον ρυθμό των καρδιακών παλμών. Έχει τα χέρια απλωμένα προς τη Γι-Τσουν, όμως δεν μπορούν να συντονιστούν.

41. 40 Καθώς οι χτύποι τους σπρώχνουν από εδώ και από εκεί, το ζευγάρι προσπαθεί να ενωθεί, όμως όταν έρχονται κοντά, οι επόμενοι χτύποι και πάλι τους απομακρύνουν. Η κοιλιά της Γι-Τσουν έχει δική της βούληση και σε κάθε παλμό την πετά από και από εκεί σαν μαριονέτα.

Πέφτουν και προσπερνούν ο ένας τον άλλο, σαν δυο μαγνήτες που δεν μπορούν να ενωθούν.

Καθώς ο ήχος των χτύπων σωπαίνει, η κίνηση τους μικραίνει, καταφέρνουν να μείνουν κοντά, μέχρι που η παλμική κίνηση μένει μόνο στην κοιλιά της μητέρας. Ο Χουν Μοκ έχει κολλήσει το αυτί και τα χέρια του πάνω στην φουσκωμένη κοιλιά που κλωτσά μαλακά.

ΓΡΗΓΟΡΑ

42.18 Εκείνη φεύγει τρομαγμένη με τα χέρια στην κοιλιά, μακριά του, Εκείνος μένει για λίγο στην ίδια θέση.

ως 42.29 Το πλήθος από πίσω έχει ανοίξει, επιστάτες, και επισκέπτες κοιτούν απορημένοι, η Σάρλοτ καθαρίζει τον τοίχο και το πάτωμα. Από τον πίνακα με την καρδιά έχει τρέξει ένα κόκκινο υγρό.

Η ξεναγός πάει και αγκαλιάζει τον αυτόματο πωλητή του καφέ.

42.35 - 42. 45 Με ένα άσπρο φακίολι στα μαλλιά και χωρίς τα μαύρα γυαλιά, η Μαρί στέκεται ταραγμένη δίπλα από το μηχάνημα, και σκουπίζει στο καθαρό της μπράτσο το κόκκινο υγρό.

43.14 Φιλά ερωτικά το μηχάνημα, ενώ ο γέρος επιστάτης στέκεται πιο μπροστά κάπως ενοχλημένος.

43.22. Με αγωνία περιεργάζεται το μηχάνημα.

43.37. Ξαναφιλά το μηχάνημα, το πόδι της χαιδεύει την μια πλευρά του.

43.44 Ο επιστάτης ρίχνει μια δυνατή κλωτσιά στο μηχάνημα, και κείνη βογκά και μαζεύεται με πόνο σα να την έριξε στην ίδια.

43.52 Ο αδερφός της, ο Μπράντον την σηκώνει, η ηλικιωμένη βαρά τα πλήκτρα του πιάνου με δύναμη, οι επισκέπτριες και οι επισκέπτες ξεχύνονται παντού στο χώρο, πηγαίνουν με τα παλτά και τα αδιάβροχα τους στο χέρι από τον ένα πίνακα στον άλλο, η Σάρλοτ περιφέρεται αλαφιασμένη, όλοι μοιάζουν να ψάχνουν κάτι τριγύρω, χωρίς να δίνουν σημασία στους άλλους.

ως 44.43 Επικρατεί πανδαιμόνιο. Οι επισκέπτες προχωρούν προς τα εκθέματα, οι πρωταγωνιστές παραπατούν και μοιάζουν χαμένοι. Η ξεναγός παραπατά πονεμένη και πέφτει πάνω στις δύο ψηλούς πάγκους, ο Χουν Μοκ κουνάει το κορμό και τα χέρια του κοφτά και παλμικά, η Σάρλοτ κοιτά δεξιά αριστερά μην ξέροντας πώς να βοηθήσει, πιάνει το πανί της και καθαρίζει ρυθμικά το πάτωμα, ο νεαρός επιστάτης συσπάται παντού στον ίδιο ρυθμό, το ίδιο και η Κάρολ, που σπασμωδικά αρχίζει να πέφτει, ο γέρος επιστάτης όρθιος στο κέντρο γυρνά δεξιά αριστερά σαν φάρος / τροχονόμος με τη σφυρίχτρα στο λαιμό, η νεαρή εγκυμονούσα έπειτα από έναν γύρω στο χώρο καταλήγει σπαράζοντας από τους πόνους στο πάτωμα.

44.51 ως 45. 28 Εκείνη σπαρταρά στο πάτωμα στο πάτωμα, όπου καταληγουν όλοι, εκτός από τον γέρο επιστάτη που είναι στο κέντρο όρθιος.

Το πάτωμα μοιάζει να είναι ένα τεράστιο ταπί, και πάνω τα σώματά τους χοροπηδούν.

Η Κάρολ προσπαθεί να σηκωθεί και πέφτει, η εγκυμονούσα σφαδάζει, η ηλικιωμένη πιάνει το χέρι του άνδρα της στο κέντρο της σκηνής και σηκώνεται και κείνη, ο νεαρός επιστάτης σηκώνεται και ανοίγει την πόρτα, η ξεναγός αγκαλιάζει το μηχάνημα.

Καθώς η ηλικιωμένη σπαρταρά μέχρι τα πόδια του γέρου επιστάτη, εκείνος σπασπωδικά απλώνει το χέρι και την βοηθά να σηκωθεί. Τριγύρω, πόδια, χέρια, κεφάλια, αναπηδούν και σκάνε άτσαλα στο πάτωμα. Στο βάθος μια ψιλόλιγνη επισκέπτρια χαζεύει ακίνητη τον πίνακα με την καρδιά. Ο Μπράντον βρίσκεται κοντά στην ξύλινη πόρτα και πιάνει το χερούλι.

Όλοι επιστρέφουν απότομα στην κανονικότητα.

Ο νεαρός επιστάτης ξαναφορά τα γυαλιά του, ο γέρος σπεύδει να παραλάβει τον καφέ του. Ένας φαλακρός κύριος με μαύρο κουστούμι στέκεται με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά από το πορτρέτο του νεαρού άνδρα, χωρίς να δίνει σημασία γύρω του.

45.46 Αφού ο γέρος επιστάτης πει μια γουλιά, σηκώνει τον ένα ψηλό πάγκο στα αριστερά και στέκεται εκεί με τους αγκώνες, σκυμμένος, σαν σε θέση προσευχής.

Όλοι στέκονται ακίνητοι περιμετρικά στους τοίχους, απορροφημένοι ο καθένας από ένα έκθεμα.

46.00 Ο νεαρός επιστάτης στο κέντρο στέκεται νευρικός και μόνος. Μοιάζει να είναι αόρατος για τους άλλους, ενώ οι άλλοι που κοιτούν τους πίνακες σαν κέρινα ομοιώματα.

ως 47. 00 Σα να μην ξέρει ξαφνικά τι να κάνει τα χέρια του, τα τρίβει αμήχανα. Τρίβει το κεφάλι του, ξύνει το μπράτσο του, δένει τα χέρια πίσω από τον κορμό. Έπειτα τα βάζει στις τσέπες για να ησυχάσουν. Μετά ισιώνει τα μαλλιά και τα γυαλιά του, μετά ξανά αρχίζει να

ξύνεται. Ανασαίνει αναστενάζοντας, δένει ξανά τα χέρια του και ισιώνει ανεπαίσθητα τους ώμους.

Απ'την αρχή και πιο γρήγορα, δένει τα χέρια πίσω, πλέκει τα χέρια μπροστά, ξύνει το μέτωπο, ξαναδένει τα χέρια πίσω απ'την πλάτη, ξύνει το μπράτσο του, τρίβει τις παλάμες, βάζει τα χέρια στις τσέπες, τρίβει το πιγούνι, ξύνει τον κορμό, οι κινήσεις αρχίζουν να μην ξεχωρίζουν μεταξύ τους, μέχρι που τα χέρια του σταματούν μέσα στις τσέπες.

Τα φώτα αρχίζουν και τρεμοπαίζουν. Προχωρά προς την γκριζομάλλα επισκέπτρια κάτω από τον πίνακα της Παναγίας.

Σα να παθαίνει ηλεκτροσόκ, η φράση του διακόπτεται. Τώρα, στρέφεται προς την Κάρολ. Εκείνη παραμένει με γυρισμένη την πλάτη.

Το ρεύμα διαπερνά το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια του. Η συσπάσεις γίνονται όλο και πιο έντονες. Με δυσκολία βαδίζει προς τον πατέρα του, καθώς όλοι οι μύες του σώματος συστρέφονται.

48. 12 Οπισθοχωρεί, τα γόνατα του λιώνουν, υγροποιείται στο πάτωμα, αμέσως αναπηδά με τις κνήμες και ορθοποδεί σαν κάποιος να τον τράβηξε από το ρούχο.

48. 23 - 28.28 Τα φώτα τώρα αναβοσβήνουν έντονα, το ένα πόδι εμφανίζεται μπροστά από το άλλο χωρίς να υπάρχει η ενδιάμεση διαδρομή, ώσπου φτάνει την ξύλινη πόρτα.

48.30. Αγγίζει το πόμολο. Σώμα και φώτα ηρεμούν.

48.34 Μέσα από το τζάμι, η θερμοκοιτίδα φωτισμένη με λευκό φως. Μέσα, αυτή τη φορά η ηλικιωμένη γυναίκα. Το σώμα της έχει στραπατσαριστεί για να χωρέσει μέσα στο στενό γυάλινο κουτί, καταλαμβάνει σχεδόν όλο τον ελεύθερο χώρο της κοιτίδας. Γύρω της, η εγκυμονούσα Γι-Τσουν, η Σάρλοτ και η Μαρί, η μαυρομάλλα ξεναγός, όλες σε ρόλους νοσηλεύτριας. Και οι τρεις χώνουν τα χέρια τους μέσα από τις τρύπες της κοιτίδας, η Σάρλοτ και την πλένει με ένα πανί, η άλλη τραβάει κάτι σαν πάνα από κάτω της και η άλλη ζουλάζει το διπλωμένο της δέρμα. Όταν ξαναβάλουν τα χέρια τους, θα τα τραβήξουν και οι τρεις

απότομα, λες και κάτι να τις τσίμπησε. Γυρνούν το κεφάλι αργά, προς την Κάρολ και τον σύντροφό της, που κοιτούν έξω από το τζάμι. [ΑΡΓΑ]

49.35 Το ζευγάρι βγαίνει από την ξύλινη πόρτα, και εμφανίζεται μέσα στο θάλαμο, πίσω από το τζάμι. Αθόρυβα, οι τρεις νοσηλεύτριες αποχωρούν, αφού η Σάρλοτ τοποθετήσει πάλι πάνω στην κοιτίδα τα καπελάκια γενεθλίων. Η Κάρολ ανέκφραστη αυτή τη φορά, φοράει το καπελάκι της. Ο επιστάτης παραιτημένος, κρατά στα χέρια το καπελάκι του και παίζει με το λαστιχάκι αμήχανα.

50.00 Η Γι-Τσουν κρύβεται δίπλα στον αυτόματο πωλητή και προσπαθεί να συγκρατήσει το κλάμα της. Η Σάρλοτ βγαίνει θέλοντας να την παρηγορήσει. Αντ'αυτού μένει να την κοιτάει ανήσυχα για λίγες στιγμές, και φεύγει αθόρυβα.

ως 50. 28 Αμέσως, φτάνει ο Χουν Μοκ, με ύφος ανήσυχο και επιτακτικό. Μην ξέροντας πώς να την ηρεμήσει, σκύβει για να της προσφέρει ένα ρόφημα.

Εκείνη παραμένει απαρηγόρητη, Η παρουσία του συντρόφου της δεν βελτιώνει την κατάστασή της.

ως 50.48 Μόλις ο Χουν Μοκ σηκωθεί με το ρόφημα στα χέρια, εκείνη κάπως συνέρχεται, τον κοιτά νευριασμένα και του κλείνει την πόρτα στη μούρη.

ως 50.58 Πηγαίνει ξανά στην αίθουσα στην αίθουσα νεογνών, πίσω απ' το τζάμι.

50.59 - 51. 11 Ο πατέρας αποχωρεί αμέσως.

Ο Χουν Μοκ πετάει με νεύρα το ποτήρι από τα χέρια του, με το περιεχόμενο να πιτσιλιέται τριγύρω.

Η Κάρολ αφήνει τα τελευταία χάνδια πάνω στην κοιτίδα και φεύγει.

51.20 - 51. 45 Αργά, ο Χουν Μοκ προχωρά προς το τζάμι. Η νοσηλεύτρια χαιδεύει

προστατευτικά την κοιλιά της, καθώς καρφώνει τα μάτια της σε αυτά του συντρόφου της. Πριν αποχωρήσει από τη σκηνή, ο άνδρας κάνει μια μικρή, αλλά απειλητική κίνηση προς τα μπρος, που κάνει την νοσηλεύτρια και την ηλικιωμένη γυναίκα στην κοιτίδα να τιναχτούν ελαφρώς.

Χωρίς βιασύνη, εκείνη παίρνει την κοιτίδα και χάνεται προς τα πίσω.

ως 51.57 Το μόνο που φωτίζει το σκοτάδι είναι τα λαμπάκια του αυτόματου πωλητή. Ένα μυώδες γυναικείο πόδι κλωτσά τηνμισάνοιχτη πόρτα, και ανοίγει διάπλατα. Μέσα, η Μαρί έχει αγκαλιάσει τα καλώδια και κάθεται στον πάτο του μηχανήματος, φορώντας μόνο ένα μπεζ νεγκλιζέ.

52.02 - 52.06 Χαυδεύει ερωτικά την μακρόστενη, κοκκινωπή λάμπα από πάνω της.

52.08 - 52.16 Κρατά τα μάτια κλειστά, και γλιστράει τα πόδια έξω από το μηχάνημα. Στην αγκαλιά της το παχύ ασημένιο καλώδιο.

52.24. Φιλά το μηχάνημα, πετά τα παπούτσια της μακριά.

52.30 - 52.34 Προχωρά σέρνοντας τα πέλματα και κρατά την άκρη των καλωδίων στην κοιλιά, σαν ομφάλιο λώρο.

52.40 - 52.42 Κυλιέται στο πάτωμα, τρίβοντας το σώμα της στο καλώδιο.

Σηκώνει τα πόδια, το καλώδιο ανάμεσα, στρίβει και φαίνεται το μπεζ εσώρουχό της.

52.52. Στα γόνατα λικνίζεται μπρος πίσω, σα να κρατά μωρό.

53.01 - Σηκώνεται, στριφογυρίζει και τυλίγεται στο καλώδιο, ώσπου κολλάει πάνω στην ανοιχτή πόρτα.

53.05 Αφήνει το τυλιγμένο καλώδιο να πέσει.

53.18 - 53.22 Τραβάει την λάμπα προς τα έξω και την αγκαλιάζει με πάθος.

53.25 Σηκώνει το γυμνό της πόδι και το τυλίγει γύρω από την λάμπα.

53.34 - 53.36 Γδύνεται, πετάει το νυχτικό της ψηλά, χέρια και πόδι στην ίδια θέση αγκαλιάς.

53.41. Το στήθος της κολλάει πάνω στην λάμπα, το κεφάλι της γέρνει προς τα πίσω, σπρώχνει τη λάμπα πίσω, κρεμιέται από τον πωλητή.

53.48. Καθώς κάθεσαι φιλά την πόρτα, την τραβά κοντά της να κλειστεί πάλι μέσα.

53.51. Ένα πόδι τινάχτηκε στον αέρα, και μαζί τα φώτα σβήσαν.

54.00 Μέσα στο σκοτάδι, ένας φακός ψάχνει στο χώρο την αιτία του βραχυκυκλώματος.

Αυτός που μπήκε, άφησε την πόρτα ανοιχτή πίσω του. Πίσω από την πόρτα, αχνοφαίνονται μερικά σκαλιά στα δεξιά.

Ο φακός σταματά στο πρόσωπο της Παναγίας.

Ένα αντρικό, γέριχο χέρι χαϊδεύει το μάγουλό της.

Ο φακός ταξιδεύει προς τα κάτω, στον τοίχο και ύστερα στο πάτωμα.

Το χέρι ακουμπά το φακό πάνω στο πιάνο, και το φως πέφτει πάνω στον γέρο επιστάτη που βγάζει το γαλάζιο του πουκάμισο. Πετάει κάτω το πουκάμισο και το πατάει για να απορροφήσει τα νερά.

54.43 - 54.54 Λίγα βήματα προς τα αριστερά. κρέμεται ο επικίνδυνος πίνακας που σου ρουφά το χέρι. Ο επιστάτης ξεκρεμά και αντικαθιστά και αυτόν τον πίνακα με την ασπρόμαυρη φωτογραφία του από την ηλικία των 17. Ο Μπράντον φωνάζει τον πατέρα του. Πιο πίσω, στην πόρτα, στέκεται η Σάρлот μέσα σε μια μακριά, μπεζ, μεταξωτή ρόμπα.

55.00 Στην άλλη πλευρά του μουσείου, δύο φακοί φωτίζουν την ημίγυμνη Μαρί που στριφογυρίζει στο πάτωμα. Ο αδερφός της καλεί τον πατέρα προς βοήθεια.

55.25 Ο Μπράντον στέκεται πάνω από την αδερφή του με σηκωμένα τα μανίκια, σε επιφυλακή να την τραβήξει με την πρώτη ευκαιρία. Εκείνη στροβιλίζεται σα να έχει πέσει σε μια δίνη. Προσπαθεί να την γραπώσει από τα χέρια, το πόδι, ή απ'τη μέση, μα του γλιστράει σαν ψάρι.

55.32 Καταφέρνει να αρπάξει από τη μέση την βρεγμένη γυναίκα και τη σέρνει σε μια καρέκλα στα δεξιά, όπως και πρώτα. Προσπαθεί να ανασάνει καθώς ακόμα πνίγεται σιωπηλά απ'το κλάμα. Γλιστρά από την καρέκλα μα ο αδερφός της την τοποθετεί ξανά σωστά. Η Σάρлот, πάντα ετοιμοπόλεμη, ρίχνει πάνω της ένα μαύρο ρούχο. Κλειδώνει τα χέρια της γύρω από την νεαρή κοπέλα, σε μια προσπάθεια να την ηρεμήσει και να την ζεστάνει.

55.57 Ο νεαρός επιστάτης ανοίγει την πόρτα του αυτόματου πωλητή..

56.09 Ο πατέρας επιστάτης φωτίζει σταθερά με τον φακό τον γιο του που έχει γονατίσει μπροστά από το ορθάνοιστο μηχάνημα.

56. 13 Τα χέρια του ψαχουλεύουν μέσα στα καλώδια. Βγάζει κάτι σαν πανί και το πετά έξω.

56.17 Συνεχίζει να ψαχουλεύει. Τώρα τραβά έξω κάτι μακρουλό και κόκκινο, σαν παχύ έντερο.

Καλώδια και έντερα είναι μπλεγμένα, πότε το ένα χέρι και πότε το άλλο τα τραβούν με δύναμη έξω.

ως 56.50 Με αγωνία τραβά έξω ασημένια καλώδια και κόκκινα έντερα.

57.00 Η σκυμμένη πλάτη του Μπράντον τσαντάζεται καθώς προσπαθεί να επαναφέρει στη ζωή τη μηχανή. [[[Δυο γυναικεία χέρια τεντώνουν ένα βρεγμένο πανί, παράγοντας τον ήχο, μέσα από το τζάμι.]]]

57.15 Η μαυροφορεμένη, πια, γυναίκα, περπατά μουνδιασμένη γύρω από τον αδερφό της και στέκεται στη μια μεριά του μηχανήματος. Τα χέρια της μένουν κοντά στο πρόσωπο για να σκουπίζουν μηχανικά τα δάκρυα και τις μύξες.

57. 23 Ο Μπράντον παρατά κάθε προσπάθεια.

57.45. Η σκηνή φωτίζεται ελαφρώς, μοιάζει να είναι αργά το απόγευμα. Η Μαρί απομακρύνεται χωρίς ν' αντιδράσει στα λόγια του αδερφού της.

57.34 Το μαύρο μανίκι του φουστανιού της κρύβει ολόκληρο το πρόσωπό της καθώς σκουπίζει τη μύτη και τα μάτια. Τα γυμνά της πέλματα την οδηγούν στην άλλη πλευρά της αίθουσας. Απλώνει το χέρι και χαιδεύει τον γυμνό τοίχο. Εκεί που κρεμόταν η εικόνα της Παναγίας τώρα βρίσκεται ένα αποχρωματισμένο σημάδι. Κολλάει το μάγουλό της πάνω στο άδειο τετράγωνο. Δίπλα, η ηλικιωμένη, ντυμένη καλόγρια, παίζει πιάνο.

58.32 Από την δεξιά πάνω γωνία εμφανίζεται η νοσηλεύτρια, χωρίς κοιλιά, χωρίς στολή, σοβαρή, με τα μαλλιά δεμένα κότσο, φορώντας μπλε κουστούμι και μπεζ τακούνια, να σέρνει ένα μπλε ανυψωτικό μηχάνημα.

Η Κάρολ ανοίγει τις κουρτίνες πίσω από το τζάμι, φανερώνοντας ένα νέο φόντο : ένα πράσινο τοπίο με δέντρα, παρόμοι με κοίνο του πίνακα, που κρεμόταν κάποτε στον τοίχο.

59.18 Ο νεαρός επιστάτης κλείνει την πόρτα του αυτόματου πωλητή και παραμερίζει θλιμμένος. Σε κάθε προσπάθεια να σηκωθεί, η Σάρлот γλιστρά συνεχώς μπροστά από το μηχάνημα. Τελικά ο γέρος επιστάτης την βοηθά να σταθεί στα πόδια της. Βάζει στο ίδιο σημείο την πινακίδα που λέει : «ΠΡΟΣΟΧΗ ΒΡΕΓΜΕΝΟ ΠΙΑΤΩΜΑ»

ως 59. 33 Η Γι-Τσουν χώνει το ανυψωτικό κάτω από τον αυτόματο πωλητή. Αρχίζει να πιέζει τη λαβή επανελλειμένα προς τα κάτω, για να σηκώσει το μηχάνημα. Οπισθοχωρώτας, αρχίζει να το σέρνει. Ο γέρος επιστάτης αρπάζει έναν πάγκο. Ακουμπά πάνω τα χέρια του, σκυθρωπός.

1.00.08 - 1.00.12 Πίσω από τον πωλητή σχηματίζεται μια πομπή.

1.00.32 - 1.00. Η Μαρί με βαριά, μικρά, κοφτά βήματα ακολουθεί το μηχάνημα, που τώρα σέρνει ο Χουν Μοκ. Πίσω της ο αδερφός της, σκυφτός, με τα χέρια δεμένα μπροστά.

Φορτσάτη μπαίξει η Σάρλοτ, κάνοντας πατίνι πάνω στο καρότσι με τα καθαριστικά, για να μπει στην τροχιά της πομπής και να υιοθετήσει με μιας το ευλαβικό βήμα των υπολοίπων.

1.01.03 Καθώς προχωρά, σκουντάει με το καρότσι τον μπροστινό της. Ο Μπράντον της αρπάζει το χέρι με θυμό, εκείνη το τραβά και εκείνος της κοπανάει το καρότσι με επιτίμηση.

Η Σάρλοτ στριφογυρίζει ξένοιαστα με παρτενέρ της το καρότσι. Το σπρώχνει, πηδά πάνω του και κάνει πατίνι ως την άκρη. Γονατίζει κάπως άγαρμπα και χώνεται από κάτω. Ένα αλλόκοτο χαμόγελο έχει μείνει νευρικά κολλημένο στο πρόσωπό της.

Ο γέρος επιστάτης τη σηκώνει από τη μέση, εκείνη αρπάζει μια γούνινη εσάρπα από το καρότσι, την τυλίγει γύρω του, φιλιούνται και χουφτώνονται. Η Σάρλοτ του την σκάει και φεύγει, γελώντας σαν παιδί που κάνει πονηριές.

[[[Εκείνος μένει απορημένος.]]]

Η Μαρί έχει γατζώσει τα χέρια στον αυτόματο πωλητή. Το σώμα της, έχει γίνει η ουρά του, που σέρνεται στο πάτωμα. Ο Χουν Μοκ παρατά τσαντισμένος την προσπάθεια να μετακινήσει το μηχάνημα με τη γυναίκα. Έρχεται στο κέντρο της αίθουσας.

1.01.46 Κάνει πως πάει να επιτεθεί στο μηχάνημα. Η Μαρί βάζει μπροστά σαν ασπίδα το σώμα της.

1.01.55 Σε μια δεύτερη βίαιη κίνηση του Χουν Μοκ, αποτραβιέται με το μηχάνημα στην άκρη.

ΓΡΗΓΟΡΑ

1.02.00 Ο Χουν Μοκ στρέφεται προς τη Γι-Τσουν, κάνει να την κλωστήσει, εκείνη οπισθοχωρεί λιγάκι. Μένει σε επιφυλακή.

Κάθε βίαιο ξέσπασμα ακολουθείται από στιγμές σιωπής. Ο θυμός φουντώνει μέσα του ενδόμυχα. Το πόδι του τον προδίδει και ξεσπά, ρίχνοντας την καρέκλα στα δεξιά του.

Ηρεμεί, κλωτάει τον τοίχο, βγάζει με μανία το μαύρο, υπερμέγεθες σακάκι και το πετά στην άκρη.

Σαν μανιακός, σκαρφαλώνει στον τοίχο, φτάνει ως και πάνω απ' τα κεφάλια της Σαρлот και του επιστάτη που παρακολοθούν τρομαγμένοι πίσω από το τζάμι.

Ξανασκαρφώνει μέχρι και 3 μέτρα ψηλά, πάνω από το κεφάλι της Κάρολ που, μέσα από το τζάμι, κοπανάει μεταλλικά αντικείμενα σε κάθε ξέσπασμά του. Προσγειώνεται μακριά, τινάζει βίαια όλο του το σώμα και σηκώνεται.

1.02.37 Στρίβει τον κορμό απότομα να κοιτάξει πίσω, την ίδια στιγμή, χωρίς προειδοποίηση, πεφτει ένα από τα ασπρόμαυρα πορτρέτα του επιστάτη.

1.02.43 Τα ξεσπάσματά του γίνονται όλο και πιο ανεξέλεγκτα. Κλωτσάει αντικείμενα στο πάτωμα, πίνακες και καρέκλες στην μικρή αίθουσα εκθέσεων.

Κλωτσά την καρέκλα, πατά στο πιάνο και τινάζεται μακριά, κλωτσάει το μεταλλικό τραπεζάκι. Η φόρα τον εκτοξεύει στα αριστερά. Ρολάρει μακριά στο πάτωμα, αγκώνες και κνήμες κοπανούν το έδαφος προχωρώντας προς το πλάι, μέχρι που σηκώνεται παραπατώντας σαν μεθυσμένος.

1.03.05 Παίρνει μια ανάσα. Αρπάζει την πινακίδα που είχε ο επιστάτης πάνω στο βρεγμένο σημείο και την εκτοξεύει στην άλλη άκρη, εκατοστά δίπλα από το μηχάνημα και τη Μαρί.

1.03.10 Κλωτσά και το δεύτερο τραπεζάκι, κοιτά τριγύρω, δεν υπάρχει κάτι άλλο να ξεσπάσει, πηδά στον αέρα και κλωτσά με τα δύο πόδια το κενό. Πέφτει. Μαζί, πέφτει και ο Μπράντον, σα να τον βρήκε το χτύπημα στο κεφάλι, αν και στέκεται 5 μέτρα μακριά.

1.03.17 - 1.03.28 Σηκώνεται και τινάζει το κεφάλι σαν άγριο ζώο. Εκφοβίζει τη Μαρί ξανά. Εκείνη κρύβει το πρόσωπο πίσω από τον αγαπημένο της αυτόματο πωλητή. Όλοι είναι

τριγύρω μισοκρυμμένοι, τρομαγμένοι, σε επιφυλακή. Εκείνος χώνεται στη γωνία της μικρής αίθουσας και κάτι αρχίζει να κλωτσά.

1.03.38 Με μανιακό, πονεμένο γέλιο στο πρόσωπό του, αγκαλιάζει την προεξοχή του τοίχου και έπειτα σκαρφαλώνει για λίγα μέτρα πάνω του σαν φίδι που επιτίθεται.

1.03.49 Πέφτει με δύναμη, πετάγεται όρθιος. Ανασυγκροτεί τις δυνάμεις του, πριν επιτεθεί πάλι στον τοίχο, πηδώντας μέχρι πάνω από το τζάμι.

Πέφτει, σηκώνεται, πηδάει, κουτουλάει στο τζάμι, ξαναπέφτει.

1.03.58 Αρπάζει την πεσμένη καρέκλα, την σηκώνει ψηλά και ορμάει προς τη σύντροφό του, Γι-Τσουν.

Την κυνηγά ως τη σκάλα, πίσω από τον γκρι τοίχο.

1.04.05 Ο καθένας από τη γωνιά του, επιστάτες, Κάρολ, Σάρλοτ και Μαρί, μένουν να κοιτούν την ανοιχτή πόρτα, με κομμένη την ανάσα.

ΠΑΥΣΗ

1.04.19 Η Γι-Τσουν κατακυλά από τη σκάλα και ξεβράζεται με το πρόσωπο στο πάτωμα. Τα βρεγμένα, μαύρα μακριά μαλλιά της απλώνονται στο πάτωμα.

Καθώς πάει να σηκωθεί, ξαναπέφτει στο πλάι, λες και ένα αόρατο χέρι την έσπρωξε με βία. Την ίδια στιγμή, μαζί της πέφτει και Μαρί.

ως 1.04.33 Πατάει τα τακούνια της και έπειτα στηλώνει τα πόδια της. Ο κορμός της σπάει πρώτα πίσω και μετά μπρος, τα μαλλιά της μαστιγώνουν το πάτωμα, καταφέρνει να σταθεί σχετικά όρθια.

Σε κάθε της σπάσιμο, ο απόηχος φτάνει ως την Κάρολ και τη Μαρί, που τραντάζονται και κείνες βίαια.

Παραπατά στο πλάι και τα πόδια της σπάνε πάνω στα τακούνια. Ο Χουν Μοκ ορμάει ξανά προς το μέρος της.

Εκείνη τινάζει το κεφάλι προς τα πίσω, πέφτει με την κοιλιά στο πάτωμα και γύρω της όλοι απομακρύνονται σα να τους χτύπησε ωστικό κύμα.

Μόνο η Σάρλοτ και ο γέρος επιστάτης μένουν ακίνητοι, προστατευμένοι πίσω από το τζάμι.

Ο κορμός της σπάει ξανά πίσω, μετά μπρος, έπειτα ισιώνει.

Μένει όρθια αλλά τα πόδια της συνεχώς στραβοπατούν. Το υπόλοιπο σώμα να ταλαντεύεται δεξιά και αριστερά.

Τα πόδια της τρεμοπαίζουν και τα χέρια της προσπαθούν να βρουν ισορροπία, λες και η γη ταρακουνιέται, τα βρεγμένα της μαλλιά κρέμονται μπροστά από το πρόσωπό της.

1.04.46 Στριφογυρίζει απότομα τινάζοντας τα μαλλιά της τριγύρω, και ο Χουν Μοκ με τον επιστάτη πέφτουν σα να δέχθηκαν δυνατό χαστούκι.

Τα υπόλοιπα σώματα πέφτουν γύρω της σαν μαριονέτες.

1.04.52. Ο κορμός της σπάει πίσω, μπρός, έπειτα ισιώνει.

[[[1.04.55 Καθώς η Γι-Τσουν στραβοπατά προς τα δεξιά, πετιέται από δω και από κει σαν την χτυπά δυνατά ο αέρας, ενώ τα υπόλοιπα σώματα πέφτουν σαν μαριονέτες.]]

1.04. 56 Ο επιστάτης φεύγει από την ξύλινη πόρτα, η Κάρολ κρύβεται πίσω από την ανοιχτή γκρι πόρτα. Η Μαρί κρύβεται στη μικρή αίθουσα εξαντλημένη.

ως 1.05.03 Η Γι-Τσουν ορθώνει τα πόδια,
ο κορμός της σπάει μπρος, πίσω, έπειτα ισιώνει.

1.05.07 Η δίνη την πετά στο τζάμι. Τα πόδια της τρεμοπαίζουν και τα χέρια της προσπαθούν να ισορροπήσουν, λες και η γη ταρακουνιέται. Λυγίζει σα να δέχτηκε δυνατό χαστούκι. Μια

γροθιά τινάζει το κεφάλι της πίσω και τα μαλλιά της κολλάνε σαν βεντάλια στο τζάμι.

1.05.19 Εκτοξεύεται, κατρακυλά στο πάτωμα, το σώμα της αναπηδά μια, δυο τρεις.

[[Ο Χουν Μοκ δέχεται τα μακρινά χτυπήματα κάθε της κίνησης.]]

1.05.24 Πατάει στα τακούνια της, το σώμα της σπάει πίσω, μπρός, έπειτα ισιώνει.

Ο Χουν Μοκ προσπαθεί ζαλισμένος να την πλησιάσει αλλά κλονίζεται στο μαστίγωμα των μαλλιών της και ξαναπέφτει.

ως 1.05.39 Παραζαλισμένος, την ακολουθεί ξανά ως τη σκάλα. Χάνονται πίσω από τον γκρι τοίχο, όπως και πριν.

1.05. 45 Απ'τα δεξιά, μπαίνει ο Μπράντον. Κλείνει μαλακά την πόρτα πίσω τους. Η εμφάνισή του και το βάδισμά του δηλώνουν παραίτηση : τα μαλλιά του πέφτουν απεριποίητα στο πρόσωπό του, δεν φορά τα γυαλιά του, το μισό πουκάμισο κρέμεται έξω από το παντελόνι. Καθώς η πόρτα κλείνει, από πίσω φανερώνεται η Κάρολ, μαζεμένη και τρομαγμένη στη γωνιά με τα μαλλιά της ανακατωμένα και τα χέρια της λυγισμένα κοντά στο σώμα της.

Κάπως συνέρχεται. Συνεχίζει να στέκεται με την πλάτη γυρισμένη στον σύντροφό της. Εκείνος κρατά το κεφάλι χαμηλωμένο.

1.06.11 Με σταθερό βήμα και τα μαλλιά πιασμένα σε αυστηρό κότσο, μπαίνει η Γι-Τσουν. Στέκεται προσοχή, αυστηρή, με τα χέρια δεμένα μασώντας την τσίχλα της, κάτω από τον πίνακα με την καρδιά. Ο επιστάτης οπισθοχωρεί κάπως υποτακτικά. Η Κάρολ γυρνάει. Βηματίζει μπροστά από τον άντρα της.

1.06. 25 - 1.06.40 Κάνοντας τυπικές, μελετημένες, και μόνο τις αναγκαίες κινήσεις, η Γι-Τσουν πιάζει ένα τετράγωνο στον τοίχο, κάτω από τον πίνακα. Αφήνει το τετράγωνο πορτάκι να πέσει. Τραβάει τον ατσάλινο πάγκο νεκροτομείου. Πάνω, το γυμνό σώμα της ηλικιωμένης

γυναίκας. Η Γι-Τσουν επιστρέφει στη θέση της με την πλάτη στον τοίχο, ισιώνει το πέτο του κουστουμιού της, δένει τα χέρια της μπροστά και συνεχίζει να ανοιγοκλείνει το στόμα της σαν ψάρι καθώς μασά την τσίχλα της.

ως 1.07.18 Η Κάρολ κάνει να απλώσει το χέρι να χαϊδέψει το νεκρό σώμα, αλλά διστάζει. Μένει για λίγο με το χέρι μετέωρο. Αγγίζει και με τις δυο παλάμες το κεφάλι της γυναίκας. Έχει σκύψει από πάνω της και χαϊδεύει τα μαλλιά της τρυφερά, όπως κανείς φροντίζει κάτι υπερβολικά πολύτιμο. Τα χέρια της τρέμουν καθώς αγγίζουν το πρόσωπό της. Απρόθυμα τα τραβά μακριά και κάνει μισό βήμα πίσω. Ο επιστάτης στέκεται όλη την ώρα πίσω της, με τα χέρια και το κεφάλι κρεμασμένα.

1.07.20 - 1.07.48 Η Γι-Τσουν, [[χωρίς να κοιτάζει κανένα από τους δυο,]] με δυο βήματα βρίσκεται μπροστά από τον πάγκο. Σκύβει ελαφρώς με ίσια την πλάτη, σπρώχνει με ανοιχτές παλάμες τον πάγκο πάλι μέσα στον τοίχο, σηκώνει το πορτάκι, γυρνά ξανά προσοχή με την πλάτη στον τοίχο και τα χέρια δεμένα. Χωρίς να τους ρίξει ματιά, με το αριστερό της χέρι δείχνει την έξοδο [και δένει πάλι τα χέρια.].

Η Κάρολ [με τα μαλλιά μπροστά στο πρόσωπο, μουνδιασμένη,] φεύγει από εκεί που μόλις της υπέδειξε η υπάλληλος. Η Γι-Τσουν, αφού ρίξει μια στραβή, υποτιμητική ματιά στον επιστάτη [που έχει μείνει παγωμένος στη θέση του,] αποχωρεί με το ίδιο αυστηρό της περπάτημα.

Ο τοίχος, ένα τεράστιο φωτεινό κάδρο, με επίκεντρο τον επιστάτη και τον πίνακα με την ματωμένη καρδιά. Το κεφάλι του άνδρα έχει κρεμάσει τόσο, που το πιγούνι ακουμπάει το στήθος του. Κλαίει αθόρυβα, με σφιγμένες τις γροθιές. Οι μύες στο στέρνο του συσπώνται, το κεφάλι του ανεβοκατεβαίνει και περιστρέφεται νευρικά. Τον πιάνουν αναφιλητά. Περπατά μπροστά με δυσκολία, καθώς οι συσπάσεις εντείνονται.

ΠΟΡΤΑ ΦΩΣ -- ΟΠΩΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΗ

1.08.07 Πίσω από το τζάμι, επανήλθε το φωτεινό, γαλαζωπό φόντο με τα ζωγραφιστά πράσινα φυλλώματα. Από κει, εμφανίζεται αργά και τελετουργικά η ηλικιωμένη. Είναι γυμνή, και κρατά στην αγκαλιά της το 7χρονο κορίτσι, που φορά ένα μπεζ κορμάκι. Το κορίτσι έχει τα μάτια του κλειστά, το κεφάλι της είναι γερμένο πάνω στο λευκό, μεγάλο στήθος της

γυναίκας. Εκείνη προχωρά και σταματά ακριβώς πίσω από το τζάμι. Το πρόσωπό της συσπάται ολόκληρο με κάθε κραυγή.

1.09.28 Το κορίτσι κατεβαίνει μαλακά από την αγκαλιά, κολλάει τις δύο παλάμες στο τζάμι κοιτώντας τον επιστάτη. Η γυναίκα κραυγάζει με τα χέρια τεντωμένα προς εκείνον.

1.09.50 Η ηλικιωμένη γυρνά αργά και εξαφανίζεται στο βάθος.

1.10.14 Ο επιστάτης πηγαίνει με μικρές, σπασμωδικές κινήσεις προς την κόρη του. Η πλάτη του μονίμως καμπουριασμένη.

Τα δάχτυλά του ακουμπούν αργά το τζάμι, στο σημείο που βρίσκεται η μικρή παιδική παλάμη. Η ανάσα του θαμπώνει το τζάμι, πάνω από τις -σχεδόν- ενωμένες παλάμες,

Από τον πίνακα με την καρδιά τρέχει ξανά κόκκινο υγρό. Η Σάρλοτ φορά τη γαλάζια στολή της και πλαστικά γάντια. Πεσπένη στα γόνατα, έχει έναν κουβά δίπλα της και σφουγγίζει με χαρτιά το πάτωμα και τον τοίχο.

1.10. 40 Η Γι-Τσουν τραβάει μαλακά τις κουρτίνες πίσω από το παιδί, μαυρίζοντας το χρωματιστό φόντο. Η μικρή φεύγει πίσω από την κουρτίνα.

1.11.00 Το μουσείο γεμίζει ξανά κόσμο, σώματα που δεν φέρνουν την παραμικρή ζωντάνια. Η μαυροφορεμένη Μαρί σηκώνει την πεσμένη καρέκλα και κάθεται, ο γέρος επιστάτης σηκώνει τα πεσπένα πορτρέτα της νιότης του, η ηλικιωμένη μέσα στο μπλε γιαγιάδιστικο φουστάνι πηγαίνει προς το πιάνο της και το σκεπάζει με το πλαστικό κάλυμα¹¹.

Η μαυροφορεμένη Μαρί κλαίει σιωπηλά. Ο Μπράντον βάζει το χέρι του πάνω στην πλάτη της αδερφής της, που θρηνεί.

Η Κάρολ φορά το κόκκινο πουκάμισο και την μπεζ φούστα της, κρατά το φυλλάδιο ξενάγησης του μουσείου και κοιτά τριγύρω ερευνητικά. Ο γέρος επιστάτης την κοιτά καλοσυνάτα, και στέκεται στο πόστο του, ανοιχτός σε κάθε ερώτηση. Ύστερα φεύγει.

ως 1.11.44 Ο νεαρός επιστάτης γυρνά προς την Κάρολ, χωρίς να την πλησιάσει.

11 δεν βλέπουμε όλες τις δράσεις, όμως όταν η κάμερα ξεζουμέρει, το συμπεραίνουμε.

1.11. 55 [[Κανείς δεν κινείται για λίγο, εκτός από την Σάρλοτ που συνεχίζει να τρίβει το πάτωμα, προσηλωμένη στη δουλειά της.]]

Η Κάρολ φεύγει απορημένη.

1.12.07 Ο νεαρός επιστάτης αποχωρεί από την αντίθετη πλευρά.

Ανοίγει την ξύλινη πόρτα, μιλά στον σκύλο του.

1.12.23 Πλησιάζουμε αργά στον φωτισμένο γκρι τοίχο. Το φωτεινό κάδρο αρχίζει και στενεύει από δεξιά και αριστερά, σαν δυο κουρτίνες που κλείνουν. Πάνω στον ματωμένο πίνακα και τον τοίχο έχουν μείνει κολλημένα χαρτιά. Η Σάρλοτ, ακίνητη, πεσμένη στα γόνατά της ακόμα με τα χαρτιά στα χέρια, μ'ένα ροζ λουλούδι στο χαλασμένο χτένισμά της. Μένει εκεί τελευταία, μόνη της, ξεχασμένη στον άδειο χώρο. Οι σκιερές κουρτίνες έχουν σχεδόν κλείσει.

Σκοτάδι.

ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑ ΚΟΙΝΟΥ

Οι δύο επιστάτες, η Κάρολ, η Σάρλοτ, η Μαρί, η Γι-Τσουν και ο Χουν Μοκ υποκλίνονται ελαφρά και σοβαρά μέσα στη αίθουσα ηχογράφησης.

1.13.30 Φεύγοντας η Γι-Τσουν κλείνει τις κουρτίνες στην αίθουσα. Άλλοι τρέχοντας, άλλοι περπατώντας ανάλαφρα, πιάνονται από τα χέρια και με χαμόγελο βγαίνουν μπροστά στη σκηνή να υποκλιθούν, μαζί με την ηλικιωμένη.

1.14.30 Αποχωρούν

Αμέσως επιστρέφουν, με τη Γι-Τσουν και την ηλικιωμένη να σηκώνουν τη μικρή ψηλά, καθώς τη φέρνουν στη σκηνή. Μαζί με τους πρωταγωνιστές εμφανίζονται για την υπόκλιση και οι 3 γυναίκες και οι 2 άνδρες επισκέπτες του μουσείου.

Αποχωρούν.

1.15.38 Οι 8 πρωταγωνιστές βγαίνουν για ακόμη μια υπόκλιση, χαμογελώντας στο κοινό.

ΤΙΤΛΟΙ ΤΕΛΟΥΣ

MOEDER - PEEPING TOM

Σύλληψη και σκηνοθεσία - Γκαμπριέλα Καρίζο

Βοηθός σκηνοθεσίας και δραματουργία - Φρανκ Σαρτριέ

Δημιουργία και ερμηνεία - Eurudike De Beul, Maria Carolina Vieira, Marie Gyselbrecht, Brandon Lagaert, Hun-Mok Jung, Yi-Chun Liu, Simon Versnel, Charlotte Clamens

Artistic assistance: Diane Fourdrignier

Sound composition and arrangements: Raphaëlle Latini, Renaud Crols, Glenn Vervliet, Peeping Tom.

Sound mixing: Yannick Willox, Peeping Tom

Light design: Giacomo Gorini, Amber Vandenhoeck

Costume design: Diane Fourdrignier, Kristof Van Hoorde (internship), Peeping Tom

Set design: Amber Vandenhoeck, Peeping Tom

Set construction: KVS-atelier, Peeping Tom

Technical direction: Filip Timmerman

Light engineer: Amber Vandenhoeck

Sound engineer: Hjørvar Rognvaldsson

Video rehearsals: Sulok Swablamban (internship), Gaspard Rozenwajn

Production manager: Anastasia Tchernokondratenko

Tour manager: Lulu Tikovsky

Communication manager: Karolien Polenus

Company manager: Quentin Legrand

Co-production: Theater im Pfalzbau (Ludwigshafen), KVS - Koninklijke Vlaamse Schouwburg (Brussel), Grec Festival de Barcelona / Mercat de les Flors (Barcelona),

HELLERAU - European Center for the Arts Dresden, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Maison de la Culture de Bourges, La Rose des Vents (Villeneuve-d'Ascq),

Festival Aperto/Fondazione I Teatri (Reggio Emilia), Taipei Performing Arts Center (Taipei).

With the support of the Flemish authorities

Distribution: Frans Brood Productions

