

W tłumaczeniu

„**Powinniśmy być na siebie otwarci**, wyciągać wnioski, próbować ulepszać modele pracy, nie tłumaczyć się ograniczonym budżetem. Łączy nas wspólna wizja – zależy nam na tym, by Głusi byli na scenie, by pokazali całą obfitość swoich talentów”. Z teatralnymi tłumaczkami polskiego języka migowego, **Joanną Ciesielską, Elżbietą Resler, Magdą Schromovą, Magdaleną Sipowicz**, oraz migającą choreografką **Madi Rostkowską** rozmawia Katarzyna Lemańska.

KATARZYNA LEMAŃSKA Zajmujecie się tłumaczeniem artystycznym na polski język migowy, stąd naszą rozmowę zapisałam w swoim kalendarzu tytułem monodramu Głuchego aktora Adama Stoyanova – *W tłumaczeniu*. Pracujecie dużo, w różnych miastach, trudno było zsynchronizować Wasze grafiki. Czy to znaczy, że jest tak duże zapotrzebowanie na dostępność spektakli dla Głuchych odbiorców?

ELŻBIETA RESLER Ludzie pracujący w teatrach często nie mają świadomości, jak wygląda nasza praca. Nie zawsze jest tak, że dobre praktyki stosuje się w dużych ośrodkach. Czasami to właśnie w tych mniejszych pracownicy są bardziej taktowni i wiedzą, że trzeba wcześniej przesłać materiały i umówić spotkanie. Warto również zadbać o to, by przed wydarzeniem zrobić szkolenie o dostępności dla obsługi widowni, aktorów, koordynatora dostępności, reżysera. Ludzie nie wiedzą, że Głusi nie odczytają spektaklu z ruchu warg albo że nie wystarczy, by aktor mówił wolniej. Że dostępność wymaga profesjonalnego tłumaczenia.

JOANNA CIESIELSKA Niestety ciągle się zdarza, że teatr angażuje nas w ostatniej chwili, bo musi rozliczyć projekt, w który wpisał dostępność. I zapewnia tę dostępność po macoszemu. Nawet kiedy scena jest duża, to organizatorzy ustawiają nas bez sensu z boku. Mam poczucie, że chcieliby nas schować za kotarą lub w innym pomieszczeniu.

MAGDA SCHROMOVÁ Pod koniec XX wieku, na samym początku wprowadzania tłumaczenia w teatrze, w Czechach było stosowane tłumaczenie „balkonowe” jako podtyp tłumaczenia statycznego. Teraz oczywiście nie jest praktykowane. Wtedy osoba tłumacząca i Głusi widzowie byli razem na balkonie lub na innym przeznaczonym dla nich miejscu. Całkiem z boku, żeby tłumaczenie „nie przeszkadzało”

pozostałym widzom... Pamiętasz, Asiu, jak tu w Polsce tłumaczyliśmy zamknięte przedstawienie przeznaczone tylko dla osób z różnymi niepełnosprawnościami? Była nietypowa okrągła sala...

CIESIELSKA ...i okrągła scena na środku, co jest trudniejsze, jeżeli chodzi o organizację tłumaczenia.

SCHROMOVÁ Zaproponowałyśmy tłumaczenie strefowe – związane z podziałem sceny na strefy – ale reżyserka się nie zgodziła, bo jej zdaniem ingerowałoby to w choreografię. Już w 2006 roku widziałam w Czechach, skąd pochodzę, spektakl *Perfect Days* w Divadle Na zábradlí – wykorzystujący tłumaczenie statyczne, ale z dwoma tłumaczami i podziałem na dialogi. Tutaj uwaga: jeżeli tłumaczenie robi jedna osoba, to przy zmianie postaci stosuje się zabieg, który fachowo nazywa się *role shift*, i to po prostu trwa, a tłumaczenie jest mniej czytelne. Dzięki podziałowi na dialogi tłumacze mogą pokazać interakcję między bohaterami i ich emocje, a to ma przełożenie na bardziej komfortowy odbiór tłumaczenia przez Głuchych widzów.

CIESIELSKA A jeśli widownia jest większa, to subtelności *role shift* po prostu nie widać.

SCHROMOVÁ Kiedy tłumaczymy spektakle w sposób statyczny, tak samo dzielimy się na dialogi. I taki zabieg zastosowałyśmy w przypadku zamkniętego polskiego spektaklu, o którym wspomniałam.

CIESIELSKA Skoro mogłyśmy zastosować tylko tłumaczenie statyczne, to chciałyśmy chociaż siedzieć w pierwszym rzędzie. Osób z niepełnosprawnością ruchu nie było dużo, za to sporo Głuchych i osób niewidomych, którym nie zasłaniałyśmy. Jednak zdaniem

reżyserki byłybyśmy konkurencją dla spektaklu i skradłybyśmy show. To typowa reakcja.

SCHROMOVÁ Ostatecznie siedziałyśmy daleko od sceny, nad nami były napisy, co sprawiało, że Głusi doświadczali jeszcze silniejszego efektu ping-ponga, patrząc to na scenę, to na nas, to na tekst.

LEMAŃSKA Przeświadczenie o tym, że tłumacze mogą skraść show, wynika z wizualno-przestrzennego charakteru języka migowego. Czy Wasza praca jest odbierana jako konkurencyjna wobec aktorów?

MAGDALENA SIPOWICZ Mam dużo pozytywnych przykładów, ale nie są one regułą. Jesteśmy w spektaklu elementem obcym. Spotkałam się z różnymi reakcjami aktorów, piosenkarzy, reżyserów czy menadżerów – wszystko zależy od komunikacji. W jednym ze zleceń dostałyśmy

wcześniej nagranie oraz scenariusz i na jego podstawie zrobiliśmy tłumaczenie na PJM – to standardowa procedura. Zwyczajowo jesteśmy także na próbach, przynajmniej na jednej. Tym razem nie było to możliwe z nieznanych nam przyczyn. Na ten dostępny pokaz przygotowano dla nas specjalny podest w miejscu, gdzie odbywało się dziewięćdziesiąt procent scen. Dzięki temu osoby Głuche miały szansę zobaczyć przedstawienie bez efektu ping-ponga. Koordynatorka dostępności była szczęśliwa, my również. Znalezienie odpowiedniego miejsca często bywa kłopotliwe. Trzydzieści minut przed rozpoczęciem spektaklu jeden z aktorów zorientował się, że będzie ono tłumaczone, i zaczął okazywać swoje niezadowolenie. Powodem było ustawienie krzeseł, które części widowni mogły zasłaniać akcję. Padł pomysł, aby przenieść nas na przeciwną część sceny, a najlepiej na balkon. Jako osoby tłumaczące mamy obowiązek zaproponować alternatywne ustawienie, takie, aby odbiór był jak



fol. Dominika Stanisławska / Mazowiecki Instytut Kultury

Magda Schromová

tłumaczka polskiego języka migowego. Zajmuje się tłumaczeniem konferencyjnym (RSI, on-site), artystycznym oraz środowiskowym. Studiowała na kierunku język czeski w komunikacji głuchych na Uniwersytecie Karola w Pradze (specjalizacja tłumaczeniowa). Członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego i Polskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Konferencyjnych.

Joanna Ciesielska

tłumaczka polskiego języka migowego z ponad dwudziestoletnim doświadczeniem. Specjalizuje się w tłumaczeniach konferencyjnych on-site i RSI. Jej pasją są tłumaczenia artystyczne, obejmujące tłumaczenie spektakli teatralnych oraz utworów muzycznych. Członkini Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego i Polskiego Stowarzyszenia Tłumaczy Konferencyjnych.



fot. Robert Maniak / Wrocławski Teatr Lalek

Elżbieta Resler

tłumaczka języka migowego, CODA (słyszące dziecko niesłyszających rodziców), surdopedagożka, nauczyciel wspomagający, sekretarz Wrocławskiego Klubu Sportowego Niesłyszających „Świt”.

najlepszy, ale to nie my podejmujemy ostateczną decyzję. Czas mijał i zdecydowałam się zabrać głos, choć nie byłam pewna, czy to leżało w zakresie moich zadań, czy było to zgodne z Kodeksem Etycznym. Wytłumaczyłam aktorowi, że gra w spektaklu dostępnym – są napisy, audiodeskrypcja i tłumaczenie na PJM, a szczególne ustawienie widowni pozwoli wszystkim na swobodne śledzenie akcji. Podziękował mi za wyjaśnienie. Komunikacja jest kluczem do sukcesu, nie wszyscy wszystko muszą wiedzieć. My również powinniśmy mieć w sobie dużo zrozumienia, bo to, że jesteśmy w środowisku wiele lat i wciąż konfrontujemy się z brakiem świadomości, oznacza jedynie tyle, że nadal istnieje konieczność informowania.

SCHROMOVÁ Uważam, że Magda zachowała się jak najbardziej prawidłowo, tłumacząc aktorowi swoją pracę. Czasami trzeba po prostu wyjaśnić kontekst i naszą rolę.

CIESIELSKA Sama się przekonałam, czy tłumacze kradną show. Byłyśmy w Pradze na musicalu *Kdyby tisíc klarinetów* (*Gdyby tysiąc klarnetów*) w Divadle Semafor z tłumaczeniem cieniowym. Chciałam zobaczyć pracę tłumaczy, a koniec końców złapałam się na tym, że wciągnęłam się w spektakl i nie zwracałam na nich uwagi, mimo że chodzili po scenie razem z aktorami. Fabuła i gra aktorska były zajmujące – tłumacze nie dość, że „nie przeszkadzali”, to jeszcze stali się immanentną częścią spektaklu i jednością z aktorami. A wtedy słabo znałam zarówno język czeski, jak i czeski język migowy, więc to nie miało wpływu na moje wrażenia.

SCHROMOVÁ Tam tłumaczyły dwie osoby słyszące i trzy osoby Głuche. W Czechach również osoby Głuche wykonują tłumaczenie artystyczne utworów muzycznych lub spektakli teatralnych i nie ma z tym żadnego problemu – ważne jest tylko wyuczenie się kwestii i ruchu scenicznego. Dlatego to istotne, by wszyscy, razem z tłumaczami, od początku uczestniczyli w próbach. Chcę zaznaczyć, że mam na myśli tłumaczenie cieniowe lub eksperymentalne/performatywne. Tłumaczenia statycznego wykorzystującego technikę lustra w Czechach się nie stosuje z różnych względów: przez potrzebę poszerzenia zespołu tłumaczy, podwójny time lag (czasowe przesunięcie tłumaczenia w stosunku do tekstu pierwotnego), konieczność dodatkowego oświetlenia teamu słyszących tłumaczy siedzących poza sceną tak, by Głusi tłumacze na scenie ich dobrze widzieli, a także przez konieczność patrzenia Głuchych tłumaczy na tłumaczy słyszących, co powoduje zerwanie kontaktu wzrokowego tłumaczy Głuchych między sobą i z publicznością. Inny przykład. Tłumaczyłyśmy kilka spektakli w Mazowieckim Instytucie Kultury podczas Festiwalu Sztuki Opowiadania, m.in. *Odyseje* Francine Vidal. Na scenie były aktorka, tłumaczka z języka francuskiego na polski i tłumaczka z języka polskiego na PJM, czyli jedna z nas. My się z Asią zmieniałyśmy. I artystka całkowicie panowała nad spektaklem i tłumaczeniem – zarówno fonicznym, jak i migowym.

CIESIELSKA Wskazywała na którąś z nas i mówiła: „Chodź, będziesz mnie tłumaczyć”. Włączyła nas do swojego spektaklu w sposób tak naturalny, że stało się to elementem całego show. Francine ma niesamowitą charyzmę, i to ona rządziła na scenie.

SCHROMOVÁ Jeśli ktoś uważa, że „tłumacz skradł show”, to po prostu tłumacz prezentował się lepiej niż wykonawca.

SIPOWICZ Dobra gra aktorska zawsze się obroni. Kiedy aktor, piosenkarz, mówca nie potrafi zainteresować publiczności, to sam nie daje rady – niezależnie od tego, czy w pobliżu jest tłumacz.

LEMAŃSKA W rozmowie padły już nazwy poszczególnych rodzajów tłumaczeń artystycznych. Statyczne ma wiele ograniczeń, o czym już mówiłyście, ale wymieniliście ponadto tłumaczenia strefowe i cieniowe oraz eksperymentalne.

SCHROMOVÁ Tłumaczenie cieniowe ma w Czechach długą tradycję. Po raz pierwszy zostało użyte w 2003 roku w Divadle Nablízko w spektaklu *Tracyho tygr* (*Tracy i jego tygrys*) wyreżyserowanym przez Apolenę Vynohradnykovą. Niestety tłumaczenie cieniowe w Polsce jest nadal mało znane. Polega ono na tym, że każdy aktor/aktorka ma przypisaną osobę tłumaczącą, z którą razem porusza się po scenie. Przygotowanie spektaklu z tłumaczeniem cieniowym wymaga uczestnictwa tłumaczy w próbach od samego początku. Ruch sceniczny musi być tak zaplanowany, żeby nikt nikogo nie zasłaniał. Z kolei w tłumaczeniu eksperymentalnym dochodzi do zacierania granic między tłumaczeniem a sztuką aktorską. Tłumacze są często ubrani w kostiumy i stają się częścią przedstawienia. W zależności od koncepcji może również dochodzić do płynnych zmian – część kwestii mogą migać aktorzy, część tłumacze, lub osoba tłumacząca jest zarazem performerem, performerką.

RESLER Przygotowywałyśmy z Madi Rostkowską tłumaczenie cieniowe w spektaklu *Hercia* w reżyserii Ady Tabisz na Festiwalu Paragraf/Artykuł. Na scenie grało dwoje aktorów, każda z nas była przypisana do jednego z nich. Uczestniczyłyśmy w próbach, zapoznawałyśmy się z tempem wypowiedzi aktorów i ruchem scenicznym – by znaleźć swoje miejsce przy aktorze, by go nie zasłonić i zarazem pozostać dobrze widocznymi.

LEMAŃSKA Jak powinien wyglądać proces powstawania spektaklu z tłumaczeniem PJM? Na jakim etapie powinniście być włączone, aby zastosować formy tłumaczeń najbardziej komfortowe dla Głuchych odbiorców?

SCHROMOVÁ Na wczesnym etapie tworzenia mamy czas, aby uzgodnić rodzaj i sposób tłumaczenia. Jeżeli spektakl jest już gotowy, jedyne rozwiązanie to tłumaczenie statyczne – wtedy staramy się być po prostu dobrze widoczne, ponieważ nie można już przeciwiczyć ruchu scenicznego.

CIESIELSKA Jeśli angażuje się nas w proces wcześniej, na przykład od momentu tworzenia koncepcji scenografii i ruchu, jesteśmy w stanie zaproponować taki sposób tłumaczenia i takie rozwiązania, które będą czytelne dla wszystkich. Kiedy osoby tłumaczące są włączone w to, co dzieje się na scenie, Głusi widzowie czują się bardziej związani z oglądaną sytuacją.

Przy tłumaczeniu spektaklu *Piłsudski: Unmuted* Pameli Leończyk aktorzy byli bardzo otwarci. Na początku przedstawienia dużo chodzą, a potem są bardziej statyczni. Wymyśliliśmy wspólnie, że my też

będziemy za nimi chodzić. Kiedy stanęli, to przeszliśmy na stronę, gdzie siedziały osoby Głuche. Na tym przykładzie widać, że tłumaczenie statyczne nie musi się odbywać stricte na siedząco czy w jednym miejscu.

SCHROMOVÁ Zaplanować trzeba także pracę konsultanta językowego, czyli osoby Głuchej, która jako natywny użytkownik języka migowego sprawdza poprawność językową i komfort odbioru całości przekazu artystycznego. Sugeruje ona poprawki służące zwiększeniu wizualności tłumaczenia i lepszemu wykorzystaniu w nim przestrzeni. Ważne, żeby konsultantem była osoba, która ma doświadczenie w tłumaczeniu artystycznym oraz występowaniu na scenie.

SIPOWICZ Chciałabym być w procesie, niekoniecznie w środkowej fazie, ale przez jakiś czas na początku i pod koniec. Chodzi też o mentalne zaangażowanie. Przecież my siedzimy tyłem do spektaklu, czasami nie widzimy, co się dzieje. Muszę mieć to wszystko w mojej mapie pamięciowej: gdzie kto się przemieszcza, jaka zaraz będzie scena, jak mam zareagować, w jakim tempie tłumaczyć. Nie ma czasu na zastanowienie się, muszę działać automatycznie. Więc im głębiej będę ten spektakl czuła w sobie, im będę go pewniejsza, tym większą mam potem lekkość w tłumaczeniu, mniej stresu, kiedy są *role shifts*. Kto profesjonalnie zajmuje się tłumaczeniem, ten wie, że jedno zdanie można analizować w nieskończoność. Siedzę nad tłumaczeniem dotąd, aż wycisnę z tekstu maksimum moich umiejętności. Nie zostawiam fragmentów, których nie rozumiem. Na efekt tłumaczenia wpływają krótki czas na przygotowanie oraz ograniczone fundusze. Dlatego czuję, że gdybym była zaangażowana od samego początku, moje tłumaczenia byłyby o wiele lepsze. Oczywiście wiele analizuję na podstawie scenariusza, konsultuję z team partnerką. Robię płatne konsultacje z Głuchym konsultantem – one nie są przewidziane w budżecie spektaklu.

RESLER Na pewno jest inaczej, kiedy tłumaczy się spektakl, który powstawał z uwzględnieniem tłumaczenia na język migowy, a inaczej, kiedy robimy tłumaczenie z doskoku. Z Madi pracowałyśmy na wspomnianym Festiwalu Paragraf/Artykuł „Teatru na faktach”, organizowanym przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Festiwal miał być w dużej mierze dostępny. Z audiodeskrypcją, tłumaczeniem na PJM, dla osób poruszających się na wózkach. Inny jest komfort pracy, kiedy wszyscy pracownicy – od reżyserów po obsługę widowni – są wcześniej powiadomieni, uświadomieni, a do festiwalu mamy dwa miesiące. Był czas na skonsultowanie, jak tłumaczenie powinno wyglądać, przychodziłyśmy na próby.

LEMAŃSKA Pracujecie w różnych ośrodkach: Warszawie, Krakowie, Wrocławiu. Jakie są Waszym zdaniem dobre praktyki w tłumaczeniu w teatrze?

SIPOWICZ Społeczność Głuchych jest zróżnicowana, jeden będzie chciał tłumaczenia w teatrze, inny napisy. Każde miasto, każdy teatr, każda społeczność znajduje się na innym etapie. Musimy mieć świadomość, że Głusi są na różnym poziomie językowym swojego języka. Nie wiem, kto przyjdzie na spektakl, więc przygotowuję w miarę neutralne, wyśrodkowane tłumaczenie w PJM – by każda osoba była w stanie je odczytać, nawet jeśli spektakl jest grany na przykład w staropolszczyźnie.

SCHROMOVÁ My też pracujemy stricte w PJM, a do tłumaczenia artystycznego włączamy więcej klasyfikatorów czy elementów Visual Vernacular, więc w takim tłumaczeniu nie da się być blisko języka polskiego. Oczekiwania odbiorców są różne, ale nigdy nie wiesz, kto przyjdzie na spektakl. Dobrym rozwiązaniem jest uwzględnienie zarówno napisów, jak i tłumaczenia na PJM. Wyzwaniem są także sytuacje, kiedy w spektaklu pojawiają się wiersze lub piosenki. Wymaga to dodatkowego przygotowania.

SIPOWICZ Moim największym wyzwaniem jako tłumaczki, nie tylko w teatrze, jest pozostanie cały czas na tym samym poziomie przekazywania informacji. Nie mogę wybiegać naprzód i udzielać gotowej odpowiedzi, chociaż struktura zdania podpowiada, że tak by było najłatwiej. Muszę zachować metafory, styl języka, rejestr zrozumienia – przy użyciu klasyfikatorów, mimiki, zachowania ciała. Co zrobić, żeby nie traktować Głuchych jako tych, którym trzeba coś wyjaśnić? Tych, którzy mają mniejsze predyspozycje intelektualne – a tak działa się latami w systemie ich edukacji. A przecież nikomu nic nie trzeba wyjaśniać! Nie jesteśmy odpowiedzialni za poziom elokwencji językowej odbiorców. Jesteśmy odpowiedzialni za to, żeby zachować rejestr naszego tłumaczenia i traktować naszych odbiorców z szacunkiem.

CIESIELSKA, SCHROMOVÁ Zgadza się.

LEMAŃSKA Magdalena Sipowicz wspomniała wcześniej o Kodeksie Etycznym Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego. Czy to główny dokument, którym się kierujecie?

SCHROMOVÁ Na ten moment Kodeks Etyczny nie uwzględnia takich sytuacji jak tłumaczenie spektaklu w teatrze. Można mieć go z tyłu głowy, ale trzeba bazować na swoim doświadczeniu i wyczuciu.

SIPOWICZ Kodeks jest ogólnym drogowskazem, a życie pisze coraz ciekawsze scenariusze i tylko nasz wewnętrzny kompas pomaga nam w stawianiu czoła wyzwaniom.

CIESIELSKA Istnieją publikacje o tłumaczeniu artystycznym w teatrze na różne języki migowe, tylko nie są dostępne w języku polskim. Kiedy z Magdą pracowałyśmy nad artykułem, który ukazał się w publikacji zbiorowej *Tłumacz języka migowego. Kim był? Kim jest? Kim będzie?*, to posiłkowałyśmy się tym, co pisali czescy tłumacze oraz przede wszystkim naszym własnym doświadczeniem. Myślę, że warto czytać różne publikacje na ten temat, także z innych krajów, by się nimi inspirować i w nich szukać odpowiedzi na nurtujące nas pytania. Kodeks Etyczny jest czymś innym.

SCHROMOVÁ Kodeks jest potrzebny, by ujednolicić zasady pracy tłumaczy i wyznaczyć standardy, których powinno się przestrzegać. Ostatnio przegraliśmy przetarg z kimś, kto podał bardzo niskie stawki. Okazało się, że o materiały poprosił dzień przed spektaklem, prawie w całości opartym na wierszach!

SIPOWICZ Pokutuje myślenie: ile trwa spektakl? Tylko dwie godziny, to zaproponujemy tłumaczowi trzysta złotych. Ale ja nad tym pracuję miesiąc! Ostateczny kształt tłumaczenia opracowuję w kilkadziesiąt

godzin. Stawki obejmują nie tylko moje wynagrodzenie, dzielę się nim również z Głuchym konsultantem.

SCHROMOVÁ Podobnie w przypadku koncertów nie rozliczamy całego wydarzenia, ale pojedyncze utwory. Wszystko jest wynagradzane osobno. To złożony proces, do którego się przygotowujemy kilkanaście dni, czasem miesiąc, podczas gdy sam koncert trwa 50–90 minut. Tak samo jest ze spektaklami. Wszystko jest wyceniane osobno, nie ma jednolitej stawki, a przy tłumaczeniu artystycznym nie można przyjąć stawki godzinowej, co często nam proponują.

SCHROMOVÁ Nie chodzi tylko o słowa, które musimy przetłumaczyć. Proszę pamiętać, że przecież mogą być różne aranżacje. Kiedyś miałam z koleżanką zlecenie na tłumaczenie piosenki *Tyle słońca w całym mieście* w aranżacji Anny Jantar, a ostatecznie okazało się, że wykonawca zmienił pomysł i zrobił z niej rap. Zmiana stylu muzycznego, nawet zmiana tempa, wpływa na charakter piosenki, a przez to na tłumaczenie – nie tłumaczymy suchego tekstu, ale oddajemy także melodię, rytm i właśnie charakter utworu.

LEMAŃSKA Czy są jakieś reguły tłumaczeniowe, jeśli treści pojawiają się w warstwie wizualnej czy muzycznej spektaklu? Dla mnie to wszystko jest integralną częścią przedstawienia, a nie zawsze jest tłumaczone.

SIPOWICZ Nie ma czegoś takiego jak wymogi tłumaczenia, na przykład spektaklu. Wszystko, co robię, jest wypadkową mojej kreatywności, intuicji i efektem konsultacji. Mój główny cel – żeby osoba Głucha miała odbiór taki sam lub możliwie jak najbardziej zbliżony do odbioru osoby słyszącej. To jest mój kompas.

SCHROMOVÁ Trzeba pamiętać, że tłumaczymy pomiędzy dwoma kulturami. Ważne, żeby zrozumieć cały przekaz wraz z jego kontekstem kulturowym i to przełożyć.

CIESIELSKA Zawsze się zastanawiamy, czy wszystko, co słyszymy, pomaga w zrozumieniu sytuacji. Który element dodatkowy (poza tekstowy) spektaklu jest na tyle istotny, że należy go przetłumaczyć. A który, jeśli go dodamy, spowoduje niepotrzebny chaos. Jeżeli w przedstawieniu poza dialogami dzieje się coś jeszcze, na przykład rozlega się głos z offu, to musimy ustalić, jak to przetłumaczyć, by nie wywoływać wrażenia, że to mówi któryś z bohaterów. Gdyby się udało wprowadzać inne rodzaje tłumaczenia poza statycznym, to tłumaczenie dodatkowych poziomów spektaklu byłoby dużo łatwiejsze. Wszystko można zaplanować, na przykład kiedy w tle leci muzyka z *Titanica*, na scenie nie musi pojawić się kolejny tłumacz do słów piosenki, może wystarczyć zarysować kontekst i pokazać kadr z filmu.

SIPOWICZ Istotne, aby zostawić przestrzeń na wizualny odbiór spektaklu. Kiedy Głusi często patrzą na tłumacza, ucieka im gra aktorska, to, co dzieje się na scenie. Nie zawsze najważniejsze jest skupianie się na warstwie leksykalnej. Czasami warto dać oddech.

CIESIELSKA Kiedy w spektaklu jest rozbudowana warstwa tekstowa, a osoba Głucha nie może się oderwać od tłumacza, to najlepiej sprawdza się tłumaczenie cieniowe, bo mamy aktora i tłumacza w zasięgu wzroku.



Magdalena Sipowicz

dyplomowana tłumaczka polskiego języka migowego, związana ze środowiskiem od 2005 roku. Język migowy jest jej życiową pasją. Prezeska Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego (2020–2024).

LEMAŃSKA Kluczowy dla mnie jest rok 2016, kiedy odbyły się premiery *Jednego gestu* w reżyserii Wojtka Ziemińskiego i *Nie mów nikomu* Adama Ziajskiego. Wtedy po raz pierwszy polski teatr, krytyka i widzowie tak wyraźnie dostrzegli język migowy jako środek komunikacji, ale także sceniczny środek wyrazu. Wcześniej panowało mylne przeświadczenie, w pewnym stopniu pokutujące do dzisiaj, że język migowy jest jak pantomima czy taniec. Czy od tego czasu coś się zmieniło?

MADI ROSTKOWSKA Odpowiem ze swojej perspektywy – praktyczki teatralnej, bo jestem choreografką, a nie tłumaczką. Zadzwonił do mnie kiedyś reżyser z pytaniem, czy bym mogła zagrać w spektaklu osobę Głuchą. Koncepcja była taka, że na scenie są aktorki, które tłumaczą, a jednocześnie jestem w roli. Odpowiedziałam, że nie zagram, bo nie jestem Głucha. Znam Głuchą aktorkę, ona może to zrobić. A reżyser odparł, że nie, bo potrzebuje osoby, która słyszy i miga. No dobrze, powiedziałam, mam kontakt do świetnych tłumaczek. Ale on szukał osoby z doświadczeniem performerskim. I tu zderzyłam się ze ścianą. Mnie się wydaje, że tłumacze zajmujący się tłumaczeniem artystycznym mają doświadczenia performerskie, bo wymaga tego sama materia języka migowego. Ale mój rozmówca nie dał się przekonać.

SIPOWICZ, SCHROMOVÁ Nie każdy tłumacz ma takie doświadczenie!

ROSTKOWSKA Z perspektywy teatralnej każdy, kto posługuje się językiem migowym, ma takie umiejętności, bo gramatyka tego języka powoduje, że jest on performatywny. Zresztą wcześniej rozmawialiśmy o kradnięciu show. Dla słyszących Polaków język migowy ma charakter performatywny, bo jest obcy, nowy i ciekawy.

SCHROMOVÁ Daniel Kotowski [Głuchy artysta wizualny – przyp. K.L.] zwraca uwagę na zjawisko zawłaszczania języka migowego przez osoby słyszące, które uważają, że to taniec, elementy choreograficzne. W ten sposób dochodzi do deprecjonowania języka migowego i wykorzystywania go do własnych celów, co osłabia jego wartość jako równoprawnego języka w porównaniu z językami fonicznymi. To opinia wielu Głuchych.

ROSTKOWSKA Najczęściej spotykam się z pozytywną oceną naszej działalności, ale słyszałam też opinie, że zawłaszczam ten język. Tymczasem języki tonalne również są zawłaszczane do różnych celów i nikt się na to nie oburza. Polscy aktorzy mówią po angielsku, francuscy aktorzy po polsku, amerykańscy po hiszpańsku, nie znając tych języków, ponieważ dana mowa jest bardziej „śpiwna”, a inna „ostra”. Rozumiem perspektywę Daniela Kotowskiego i ją szanuję, ale moim celem jest praca z językiem migowym w teatrze po to, by otwierać obie grupy na siebie. Dążyć do pełnej obustronnej inkluzji.

Znam teatry, w których zaczyna się myśleć o obsadzaniu Głuchych i realizowaniu całych spektakli z użyciem PJM. Są w planach przedstawienia, które od początku będą powstawać z tłumaczeniem. Wiedza i świadomość rosną.

SIPOWICZ Moim zdaniem, żeby w teatrze mogli być zatrudniani Głusi aktorzy, aktorki, reżyserzy, musimy przestać traktować osoby Głuche jako osoby niepełnosprawne, a zacząć traktować Głuchych jako obywateli Polski posługujących się własnym językiem, jako językową mniejszość kulturową. Wtedy tłumacze będą traktowani jak tłumacze, a nie asystenci czy pośrednicy.

SCHROMOVÁ Ważne, żeby osoby Głuche występowały na scenie, a nie żeby słyszący aktorzy nauczyli się migać w PJM. To zajmuje lata, aby prawidłowo posługiwać się obcym językiem, dobrze znać gramatykę PJM.

Chciałabym oglądać w Polsce spektakle, w których słyszący reżyserzy angażują Głuchych aktorów. W Czechach Jaroslav Dušek, znany słyszący reżyser i aktor, umożliwił w 2010 roku w Divadle Kampa osobom Głuchym, z którymi współpracował wcześniej, samodzielne przygotowanie przedstawienia – też o kulturze, o języku, żartobliwe, z wykorzystaniem rapu. W *U výčepu* wykorzystano tłumaczenie cieniowe, ale w drugą stronę. Każdy Głuchy aktor miał swojego tłumacza, który był jego głosem. Przy takim projekcie trzeba zaangażować tłumaczy już na wcześniejszych etapach, nie może być żadnego time lagu.

ROSTKOWSKA Dla mnie równie ważne jest to, że słyszący aktorzy uczą się migać. Wtedy, kiedy dołącza do nich Głucha aktorka, to potrafią się wspólnie komunikować. Czasami język migowy jest cytowany w spektaklu, wtedy aktorzy mogą nie traktować tego jak choreografii, ale wiedzą, co migają. Moją misją w teatrze jest, by coraz więcej słyszących interesowało się językiem migowym. Oczywiście wiem, że to nie

rozwiązanie, ale jeden z etapów, który trzeba przejść, żeby wpuścić Głuchych do teatru.

CIESIELSKA Super, że aktorzy chcą się uczyć migowego, ale najistotniejsze jest to, by osoby z różnych mniejszości same siebie reprezentowały w teatrze i filmie. Kiedyś osoby czarne były grane przez osoby białe, ale z *blackface*. Dzisiaj nikomu nie przyjdzie to do głowy. Mnie się marzy, żeby Głusi byli normalnie na scenie. My możemy być pod sceną, by tłumaczyć w drugą stronę.

WSZYSTKIE Z chęcią!

SCHROMOVÁ Trzeba zmienić system! Przecież Głusi nie mogą studiować w szkołach teatralnych.

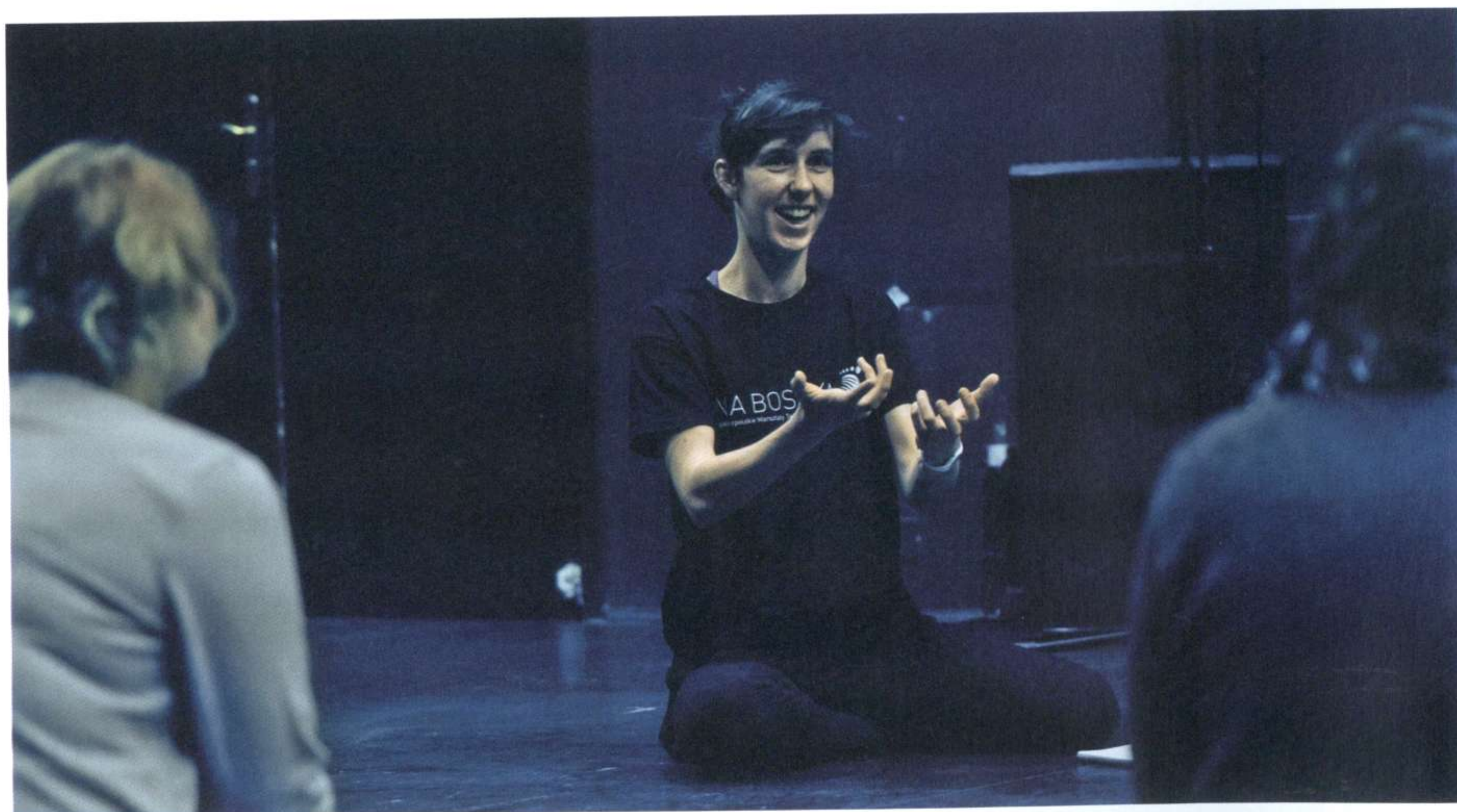
ROSTKOWSKA To wszystko odbywa się metodą małych kroków. Znam wykładowców, którzy zaczynają kombinować, jak przyjąć Głuchych do szkół artystycznych. Mam nadzieję, że powstanie wydział aktorski i reżyserski dla Głuchych. Chciałabym pracować z Głuchym reżyserem, większą liczbą Głuchych aktorów, bo na razie znam tylko kilkoro: Dominikę Kozłowską, Arkę Bazaka, Adama Stoyanova, Martę Abramczyk i Iwonę Cichosz-Yggeseth.

LEMAŃSKA W szkołach teatralnych można z roku na rok zmienić ok. 20% programu nauczania. Już teraz powinniśmy rozmawiać o tym, jakie zmiany zaplanować.

SIPOWICZ Dziesięć, piętnaście lat temu moja Głucha znajoma nie dostała się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie na konserwację zabytków, ponieważ przepisy BHP stanowiły, że osoba Głucha nie może pracować na wysokości. W tym momencie ASP w Krakowie nie tylko jest przygotowana do rekrutacji osób posługujących się PJM, ale też wszystkie swoje wydarzenia robi z dostępnością. Tak, to jest proces, dlatego wydaje mi się, że na początku trzeba pracować z lokalnymi odbiorcami.

ROSTKOWSKA Jako Projekt Migawki od kilku lat jeździmy z Grzegorzem Grecasem, Kasią Jackowską-Enemu i Dominiką Kozłowską ze spektaklami dwujęzycznymi po mniejszych ośrodkach na terenie całego kraju. Zawsze kiedy uda nam się zebrać na widowni użytkowników języka migowego, mamy bardzo dobry odbiór. To jest praca u podstaw – zaproszenie widza na przykład z Przemyśla na jego pierwszy spektakl. Nie wystarczy, że uczelnie artystyczne zaczną przyjmować Głuchych studentów, kiedy może w ogóle nie być chętnych. Prowadzę zajęcia z Głuchą młodzieżą. Nikt z uczestników nie chce zostać aktorem, bo nie mieli dostępu do żadnej skierowanej do nich oferty i edukacji kulturalnej, na przykład do spektakli z tłumaczeniem. Im więcej się będzie pracowało w teatrach z językiem migowym – nawet jeśli nie w takim wymiarze z udziałem Głuchych, jak byśmy chcieli – tym lepiej.

LEMAŃSKA Mnie się też marzy, aby w Polsce Głusi po prostu grali. Obok wspomnianych Adama Stoyanova, Dominiki Kozłowskiej, Marty Abramczyk, Arkadiusza Bazaka wymieniałabym Patrycję Jarosińską,



fot. HaWa

Madi Rostkowska

migająca choreografka, pedagożka tańca współczesnego, performerka, użytkowniczka polskiego języka migowego. Działa głównie w obszarze badania związków między językiem migowym a teatrem. Pomysłodawczyni Projektu Migawki, który łączy świat ciszy i dźwięku w opowieściach.

Rafała Bołdysa czy nagradzaną za granicą performerkę Visual Vernacular Edytę Kozub. I żeby niekoniecznie grali postacie, które są Głuche i tematyzują swoją głuchotę.

CIESIELSKA I żeby różne teksty były tłumaczone na PJM i w ogóle transponowane na kulturę Głuchych.

SCHROMOVÁ W Wielkiej Brytanii osoby Głuche grają Szekspira – to normalne. U nas osoby Głuche ciągle mierzą się z dyskryminacją i nadal to przepracowują, między innymi w teatrze.

LEMAŃSKA Część z Was ma doświadczenie pracy nad spektaklami dwujęzycznymi lub w całości granymi w PJM. Jak wyglądała praca nad tymi przedstawieniami?

CIESIELSKA Byłam drugą, zapasową tłumaczką w *Jednym gościu* w reżyserii Wojtka Ziemilskiego. Zazwyczaj tłumaczyła Katarzyna Głozak. W spektaklu występowały cztery osoby, które opowiadały swoje historie związane z głuchotą. Jednym z aktorów był wspomniany Adam Stoyanov – wybitny, niezwykle utalentowany Głuchy aktor i poeta migowy. Polecam śledzenie jego twórczości wszystkim osobom zainteresowanym Głuchą sztuką.

W *Jednym gościu* część osób migała w PJM. Jedna migała w SJM – systemie językowo-migowym – równocześnie mówiąc po polsku, a inna migała w PJM, ale nagle przechodziła na język polski, i była to jedyna chwila w spektaklu, kiedy tłumaczka wchodziła na scenę. Poza tym momentem siedziała w pierwszym rzędzie pomiędzy widzami i tłumaczyła wypowiedzi aktorów w PJM na język polski – to tłumaczenie wykułyśmy na blachę, ale w razie czego miałyśmy też tekst przed sobą. Mógł pojawić się także delikatny time lag, by wszystko wyglądało naturalnie.

Podczas spektaklu istotne znaczenie miała pełna współpraca, wzajemne reagowanie na siebie, ponieważ w różnych momentach tempo nadawali raz aktorzy, a innym razem tłumaczka. W *Jednym gościu* była pewna scena, kulminacyjny moment przedstawienia, kiedy Adam Stoyanov opowiadał o podróży pociągiem do swojej dziewczyny – i nie wiedział, co znaczy słowo „peron”. To bardzo intensywny, emocjonalny fragment. Kluczowe dla odpowiedniego efektu było dokładne zsynchronizowanie tłumaczenia z wypowiedzią Adama.

W *Jednym gościu* tłumaczenie uwzględniano od samego początku. Tłumaczka była już na etapie przygotowywania przedstawienia, później na próbach. Reżyser dbał o to, by wszystkie elementy, w tym tłumaczenie, wzajemnie się uzupełniały i dawały spójny efekt. Moim zdaniem to jedna z przyczyn sukcesu tego spektaklu.

RESLER W przypadku *Serce ustało* Marzeny Sadochy na podstawie *Dziadów* pracowałyśmy we dwie, na próbach. Ja tłumaczyłam Dominice Kozłowskiej. Musiałyśmy się zgrać też z pianistką. W samym spektaklu Dominika migała swój monolog, ale nie była tłumaczona na żywo na język foniczny. Widzowie dostali do ręki scenariusz. W wersji filmowej pojawiły się napisy. Taki był zamysł reżyserki. Jednocześnie cały spektakl tłumaczono na PJM.

ROSTKOWSKA Wiele osób eksperymentuje. W spektaklach część kwestii może być mówiona bez tłumaczenia i na odwrót – część jest migana bez przekładu na polski. Wtedy słyszący mogą się skonfrontować z obcym językiem.

CIESIELSKA W *Operze dla Głuchych* też był taki moment.

RESLER W przedstawieniu *Opowieści z Wielkich Bloków*, granym we Wrocławskim Teatrze Lalek, w główną rolę wciela się wspomniana Dominika Kozłowska. Pozostali aktorzy są słyszący i mówią swoje kwestie. Jedynie aktorka, która gra mamę bohaterki, jednocześnie miga i mówi. Niektóre pokazy przedstawienia są również tłumaczone na PJM. Na próby przed spektaklem przychodzili tłumacze PJM, w tym m.in. ja i Madi, aby wesprzeć w komunikacji zespół i oczywiście samą Dominikę. My tłumaczki pracowałyśmy razem z Dominiką też nad scenariuszem, aby zmieniać kwestie zgodnie z gramatyką PJM.

ROSTKOWSKA W spektaklu *Kopakonan – opowieść o kobiecie foce* Projektu Migawki miksujemy mówienie i miganie. Narratorką jest Kasia Jackowska-Enemuo, która dodatkowo śpiewa i gra na instrumentach. Piosenki są głównie migane w PJM przez Dominikę Kozłowską, która wciela się w postaci żeńskie. Dziewczyny nie zawsze są w tempie. Ja gram role męskie, ale przejmuję też narrację w PJM. Nie próbujemy się zsynchronizować, bo każdy z tych dwóch języków ma inną dynamikę. Najważniejszy jest sens. Są momenty, kiedy coś dzieje się tylko w warstwie wizualnej, Kasia na nas czeka, nie tłumaczy wszystkiego. Czasem sama miga jakiś znak, podkreślając swoją wypowiedź.

Do naszego spektaklu *Wojnokraka* w łódzkim Teatrze Pinokio Magdalena Drab napisała sztukę na zamówienie. Bohaterami dramatu są m.in. członkowie dwujęzycznej rodziny, w której jedna z córek jest Głucha. Gra ją Dominika Kozłowska. Siostry poznają chłopca, który przyjechał z terenów ogarniętych wojną. On też posługuje się innym językiem. I jak to w baśniach bywa, nagle pojawienie się tytułowej Wojnokraki sprawia, że wszystkie języki stają się sobie równe. Spektakl jest równocześnie migany i mówiony przez wszystkich aktorów.

Osobno powstał dramat, a my musiałyśmy z tłumaczką Izą Wielgus i reżyserem Grześkiem Grecasem przepisać prawie cały scenariusz. Ja także pracowałam nad warstwą językową, ale z perspektywy teatralnej, by bawić się tekstem na poziomie metajęzykowym i wizualnym, na przykład żeby kwestie były migane bardziej plastycznie. Tekst nie tracił sensu, a zyskiwał dodatkową wartość. Grzesiek zna PJM w takim stopniu, że mógł nie tylko sam komunikować się z Dominiką, lecz również

Jeśli angażuje się nas w proces wcześniej, na przykład od momentu tworzenia koncepcji scenografii i ruchu, jesteśmy w stanie zaproponować taki sposób tłumaczenia i takie rozwiązania, które będą czytelne dla wszystkich.

Kiedy osoby tłumaczące są włączone w to, co dzieje się na scenie, Głusi widzowie czują się bardziej związani z ogladaną sytuacją.

Joanna Ciesielska

zgłaszać uwagi do miganych kwestii. Dominika też dzieliła się spostrzeżeniami, które tłumaczenie będzie bardziej naturalne albo efektowne. Tę pracę wyróżnia też fakt, że aktorzy przeszli intensywny kurs języka migowego. A Dominika nie musiała wszędzie chodzić z tłumaczem. Sama komunikowała się ze współpracownikami w PJM, nie tylko za pomocą pisania.

SCHROMOVÁ Jak długo aktorzy uczyli się polskiego języka migowego?

ROSTKOWSKA Zanim przyjechała Dominika, mieliśmy trzy tygodnie prób z nauką PJM, taki minikurs. Aktorzy uczyli się słownictwa i gramatyki na podstawie scenariusza.

SIPOWICZ Zastanawiam się, w jakim stopniu przez trzy tygodnie słyszący mogą poznać nowy język i kulturę, zyskać poczucie, że cokolwiek rozumieją.

ROSTKOWSKA Po trzech tygodniach do prób dołączyła niesłysząca aktorka. Zostawiliśmy aktorom możliwość wypracowania wspólnej komunikacji. Wtedy nastąpiło pierwsze otwarcie na nowy język i jego rodzimego użytkownika. To rozwiązanie może być kontrowersyjne, wzbudza emocje, prowokuje pytania: co powinno się robić, a czego nie, by nie zostać poświadczonym o audyzm. W Polsce nie ma wypracowanych metod. Liczę się z tym, że można popełniać błędy. Trzeba dać sobie pozwolenie na niewiedzę. Tworzenie *Wojnokraki* było eksperymentem. Nie twierdę, że właśnie tak ma wyglądać praca z Głuchymi aktorami, ale w Łodzi wydarzyło się coś dla mnie przełomowego.

SIPOWICZ Czyli zamysłem było uniknięcie kulturowego szoku i przyspieszenie późniejszego procesu współpracy?

ROSTKOWSKA Tak.

CIESIELSKA Czy na jakichkolwiek próbach była obecna osoba tłumaczka, czy Dominika musiała sama komunikować się z aktorami?

ROSTKOWSKA Pracujemy z Dominiką od kilku lat i ona chce, żebym ja jej tłumaczyła, kiedy ktoś używa polskiego języka fonicznego. Ogólnie byłam w tym procesie choreografką i tłumaczką.

CIESIELSKA A kiedy Ty się wypowiadałaś jako choreografka, to kto Cię tłumaczył?

ROSTKOWSKA Wtedy mówiłam, a potem to migalam.

SCHROMOVÁ Uważam, że nie powinnaś występować w dwóch rolach.

ROSTKOWSKA Słyszający nie mają pojęcia, z jakim nakładem pracy się to wiąże i jak trudno mówić i migać prawie jednocześnie. Niestety często instytucje kultury nie zdają sobie sprawy z tego, ile to kosztuje. Tutaj mamy wyjątkową sytuację. Projekt *Migawki* to teatr offowy. Jedną z ekscytujących rzeczy, jaka się z tym wiąże, to mały budżet. Kiedy nie mamy pieniędzy na tłumacza, sami zaczynamy się uczyć migania. Przez kilka lat wypracowaliśmy w naszym zespole taką metodę pracy, która się sprawdza, i chcieliśmy zaprosić do niej zespół Teatru Pinokio.

CIESIELSKA Zastanawiamy się wspólnie, jak można ulepszyć ten proces pracy. Martwię się, czy Dominika była należycie zaopiekowana pod względem tłumaczeniowym, czy jej wszystkie potrzeby były zaspokojone, czy czuła się jak równoprawna aktorka?

ROSTKOWSKA Dominika potwierdzała, że się czuje równoprawną aktorką, słyszący też tak uważali. Taka sytuacja nie jest regułą – w przypadku pracy nad wieloma innymi spektaklami pozostali aktorzy nie migali ani na scenie, ani na próbach czy w sytuacjach prywatnych, zatem niewiele wydarzało się w sferze towarzyskiej.

SIPOWICZ Byłoby najlepiej, gdyby wszyscy twórcy, łącznie z Głuchymi, byli uwzględnieni i nikogo nie obciążano dodatkową pracą – tak jak tłumaczy, którzy czasami są stawiani w roli koordynatorów dostępności. Rozumiem, że zdarzają się sytuacje, kiedy człowiek musi występować w podwójnej roli. Najważniejsze jest to, by szczerze zgadzały się na to wszystkie osoby uczestniczące w procesie. Powinniśmy być na siebie otwarci, wyciągać wnioski, próbować ulepszać modele pracy, nie tłumaczyć się ograniczonym budżetem. Łączy nas wspólna wizja – zależy nam na tym, by Głusi byli na scenie, by pokazali całą obfitość swoich talentów.

LEMAŃSKA Przykład eksperymentalnych rozwiązań w *Wojnokracie* sprowokował wiele pytań, ale mam wrażenie, że ciągle wracamy do kwestii wzmocnienia reprezentacji Głuchych w teatrze – nadal większość spektakli jest monotematycznych. Nawet jeśli występują w nich Głusi, dotyczą one dyskryminacji w Polsce.

SIPOWICZ Ciągłe pokazywanie słyszącym, jak się czują Głusi, powoduje, że trochę blokujemy możliwość przepływu języka migowego do naszej kultury. Moim zdaniem przepracowywanie błędów poprzednich pokoleń, sposobu, w jaki Głusi byli traktowani, hamuje wzajemną integrację. Moglibyśmy już przejść do następnego etapu, czyli uznania języka migowego za język mniejszości kulturowej. Niewykluczone, że niektórzy potrzebują zobaczyć w teatrze, jak to jest być osobą Głuchą, jakiej dyskryminacji doświadczają Głusi, ale myślę, że można zrobić kolejny krok.

CIESIELSKA Czy przedstawienia z osobami Głuchymi są dla Głuchych, czy dla słyszących? Mam poczucie, że w dużej mierze dla tych drugich. To ważne, że powstają uświadamiające spektakle, ale istotniejsze, by nie ograniczać się tylko do nich. By powstawały inne, pokazujące kulturę Głuchych z ich – Głuchych – perspektywy. Grane w PJM, a tłumaczone na polski foniczny. Rozmawialiśmy o tym z kilkoma Głuchymi osobami, w tym też z artystami, i im się marzy, by mogli w końcu grać coś innego, zamiast ciągle wałkować jeden temat. Oni sami chcieliby pójść do przodu.

ROSTKOWSKA Obawiam się, że aby do tego doszło, musimy poczekać na Głuchego reżysera.

SIPOWICZ Znam jedną Głuchą osobę, która studiuje produkcję filmową. Wspominaliśmy również o Danielu Kotowskim, który jest w trakcie doktoratu na ASP w Gdańsku. Osób wykształconych kierunkowo jest coraz więcej. Czekamy zatem na Głuchego reżysera lub reżyserkę. ■