

Małgorzata Czubińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu/Polska

Wokół metod przekładu i ról aktora-tłumacza w spektaklach wystawianych w języku migowym

ABSTRACT

Methods of interpretation and roles of the actor-interpreter
in sign language performances

Over the past few years, we have witnessed in Poland the discovery of the performative potential of sign language by theatre makers, which translates into a growing number of performances staged in this language. Due to the experimental nature of the performances, their translation/interpretation also takes new and creative forms. The aim of this article is to analyze the role “played” by translation in productions staged in sign language, and to show how both actors, interpreters and audience step out of their stereotypical roles. Two performances will serve as sources of examples for the analysis – first one is performance directed by Wojtek Ziemilski entitled *Jeden gest* (2016), produced at *Nowy Teatr* in Warsaw, and the second one is *Nie mów nikomu* (2016) – a performance by Adam Ziajski staged at *Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza* in Poznań. In the analyzed performances, regardless of the translation method, the act of translation is deeply rooted in the structure of the performance, marking its various layers – from the visual to the narrative level. The following analysis of the ways of using various methods of translation/interpretation will be conducted on three levels: the presence of specific forms of translation/interpretation on stage, the redefinition of stereotypical roles of the translator/interpreter, the actor and the audience, and the reception of this type of innovative performances by the audience.

Keywords: deafness, deaf studies, drama, sign language, theatrical translation, surtitles

1. Wstęp

Jak zauważa Piotr Morawski w swoim artykule zatytułowanym *Głos w ciele*: „W teatrze miga się coraz częściej [...]. Język migowy – niezwykle performatywny

[...] inspiruje do poszukiwania nowego języka teatralnego” (2018). Potencjał artystyczny języka migowego przekłada się na rosnącą obecnie w Polsce liczbę spektakli, w których aktorzy-amatorzy, migający na scenie historie własnych doświadczeń bolesnego wykluczenia ze wspólnoty komunikacyjnej, przyczyniają się do wytworzenia nowej społecznej więzi, gdyż „jednym z niewielu języków, który rozumieją wszyscy ludzie, zarówno słyszący, jak i niesłyszący jest język sztuki” (Woźniak-Czech 2019: 271).

Celem poniższej analizy jest przedstawienie, jaką rolę *odgrywa* przekład sceniczny w spektaklach wystawianych w języku migowym oraz tego, w jaki sposób zarówno aktorzy, tłumacze, jak i widzowie wychodzą w ich trakcie ze swoich stereotypowych ról. Za źródło przykładów posłużą dwa przedstawienia skierowane do dorosłych widzów – spektakl wyreżyserowany przez Wojtkę Ziemilskiego zatytułowany *Jeden Gest* (2016), zrealizowany w Nowym Teatrze w Warszawie oraz *Nie mów nikomu* (2016) – spektakl autorstwa Adama Zińskiego wystawiany w Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu. Zaproponowana w artykule analiza sposobów wykorzystania konkretnych metod translacji przeprowadzona zostanie na trzech płaszczyznach – obecności tłumaczenia na scenie, redefinicji stereotypowych ról tłumacza, aktora i widza oraz odbioru tego typu nowatorskich przedstawień przez publiczność.

2. „Milczący cudzoziemcy”

Zwiększenie stopnia dostępności sztuk teatralnych dla osób niesłyszących oraz obecność osób g/Głuchych¹ na scenie, czy to w charakterze aktorów, czy twórców, jest naturalną konsekwencją zmian, które dokonały się w Polsce na przestrzeni ostatnich lat i których świadkami jesteśmy obecnie. W ostatnim dziesięcioleciu w Polsce sytuacja osób g/Głuchych znalazła się w centrum publicznej debaty oraz stała się przedmiotem szeregu nowych regulacji prawnych. Stało się tak między

1| W niniejszym artykule używane są różne formy zapisu ortograficznego określenia „głuchy” (forma pisana wielką literą, małą literą, a także forma hybrydowa) w zależności od kontekstu. Dwie odrębne formy zapisu pozwalają na odróżnienie dwóch odmiennych grup osób – tych, które borykają się z wrodzonym bądź nabytym deficytem słuchu (osoby głuche) oraz osób identyfikujących się ze społecznością i kulturą osób Głuchych w Polsce. Szerszym znaczeniem jest to pierwsze – pisane małą literą, jednak bardzo często mamy do czynienia z koincydencją obu znaczeń (wtedy preferowany jest zapis hybrydowy). Trzeba również zwrócić uwagę na stygmatyzujący charakter określenia „głuchoniemy”, które wciąż funkcjonuje w przestrzeni publicznej. Jest ono krzywdzącym utrwaleniem stereotypu, zgodnie z którym osoby głuche nie posiadają własnego języka (są „nieme”) i nie są w stanie komunikować się ze społeczeństwem. Stąd doniosła rola wszelkich inicjatyw, które mają na celu nie tylko otwieranie społeczeństwa na problemy osób g/Głuchych, lecz także zmianę stygmatyzującego języka, którym posługujemy się w odniesieniu do tej grupy osób (Czech/Kosiński/Wąchal 2014: 9).

innymi dzięki podpisaniu w dniu 30 marca 2007 roku, a następnie ratyfikowaniu przez nasz kraj 6 września 2012 roku konwencji ONZ o prawach osób niepełnosprawnych. Irena Lipowicz, ówczesna RPO, we wstępie do *Raportu Zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich z 2014 roku*, który był pierwszym tak wyczerpującym opracowaniem do dziś pozostającym ważnym punktem odniesienia, zauważa, że:

W swoich przepisach Konwencja bezpośrednio odnosi się do realizacji praw osób głuchych. Znajdujemy w niej zapis dotyczący m.in. uznania ich szczególnej tożsamości kulturowej i językowej, w tym języków migowych i kultury osób niesłyszących (art. 30 ust. 4). W innym artykule mowa jest o obowiązkach państwa w zakresie podjęcia działań mających na celu akceptowanie i ułatwianie korzystania przez osoby niepełnosprawne w sprawach urzędowych z języków migowych oraz zastosowania wszelkich innych dostępnych środków, sposobów i form komunikowania się według ich wyboru, a także uznania i popierania korzystania z języków migowych (art. 21 lit. b i e)” (Lipowicz 2014: 5).

Zapisy Konwencji przełożyły się na ustawodawstwo państwowe, w obrębie którego najważniejszym krokiem stało się uchwalenie ustawy o języku migowym i innych formach komunikowania się (Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 r. o języku migowym i innych środkach komunikowania się, Dz.U. z 2011 r. Nr 209, poz. 1243, z późn. zm.) Powyższa ustawa szczegółowo reguluje kwestie dostępu osób posługujących się na co dzień językiem migowym do usług publicznych czy zdrowotnych. Należy doprecyzować, iż język migowy nie został jeszcze w Polsce uznany ustawowo za język urzędowy, pod tym względem nasz kraj pozostaje daleko w tyle za ustawodawstwem innych krajów europejskich, które nie tylko w pełni uznały lokalne języki migowe, lecz nawet zagwarantowały możliwość ich użycia, promocję i ochronę w konstytucji (jak Austria, Finlandia czy Portugalia).

Jak pokazują kolejne raporty Zespołu ds. Głuchych przy RPO, a także opinie specjalistów, w tym druzgocący raport Najwyższej Izby Kontroli z 20 lipca 2015 roku, zapisy ustawy w przeważającej mierze wciąż pozostają martwą literą prawa. Jest to spowodowane nie tylko niewystarczającą liczbą i utrudnioną dostępnością usług tłumaczy języka migowego, lecz również niską świadomością potrzeb osób niesłyszących wśród urzędników. Skrajnym przykładem przywoływanym w raporcie z 2016 roku jest zakładanie osobie głuchej kajdanek w momencie aresztowania, uniemożliwiającej jej jakąkolwiek formę komunikacji z otoczeniem. Choć w Polsce według statystyk GUS żyje nawet milion osób dotkniętych wadami słuchu, z czego połowa to osoby głuche lub niedosłyszące, raport NIK pokazał, że:

Tylko 6 proc. skontrolowanych prawie 3 lata po wprowadzaniu w życie ustawy o języku migowym instytucji udostępniło kompletne informacje o przysługujących osobom niedosłyszącym prawach i sposobach ich realizacji. Tylko jedna z 60 skontrolowanych instytucji przetłumaczyła na język migowy informacje

kierowane do osób niesłyszących. Pozostałe urzędy ograniczyły formę przekazu do komunikatu w języku pisanym.”²

Najczęstszą przyczyną niezrozumienia potrzeb komunikacyjnych osób g/Głuchych jest brak świadomości kluczowego faktu, iż język polski jest dla osób niesłyszących od urodzenia językiem obcym. Według autorów raportu NIK „Dla blisko 50 tysięcy osób głuchych w Polsce język migowy jest językiem podstawowym, w pełni zrozumiałym. 70 proc. spośród tych osób ma problemy z pełnym zrozumieniem języka pisanego.”³

Jak przyznaje Marek Świdziński w cytowanym wcześniej raporcie przygotowanym na potrzeby biura Rzecznika Praw Obywatelskich:

Polszczyzna, zarówno brzmiąca jak pisana, jest dla głuchego językiem obcym, którego przyswojenie i rozwijanie wymaga wielkiego trudu i może się nie udać. Głusi to Milczący Cudzoziemcy. Głusi Polacy to mniejszość językowa, tak jak mieszkający w Polsce Litwini, Białorusini czy Romowie; mniejszość zresztą ilościowo znacząca, porównywalna choćby z białoruską (50–100 tysięcy)⁴. Diaspora głuchych jest zresztą wyjątkowa, bo żyje w rozproszeniu – innej takiej nie znamy. Od większości, czyli od słyszących Polaków, dzieli głuchych bariera językowa, bardzo trudna do przekroczenia – zarówno od wewnątrz, jak z zewnątrz. (2014: 8–9)

Na wskazany brak świadomości potrzeb językowych osób g/Głuchych w Polsce nakłada się krzywdzący, utrwalony sposób postrzegania ich jako osoby upośledzone umysłowo i lęk dużej części społeczeństwa przed kontaktem z tą grupą przyczyniający się do dalece bardziej posuniętego wykluczenia niż w przypadku innych grup językowych. Stąd „Milczący Cudzoziemcy” to najbardziej zmarginalizowana grupa społeczna. Jak zauważa Adam Ziajski – reżyser jednego z analizowanych spektakli w wywiadzie przeprowadzonym przez Martę Kaźmierską: „Naszą narodową dyscypliną stało się wzajemne wykluczanie. W życiu prywatnym, publicznym, a szczególnie w sieci [...]. Bardzo mnie to smuci i martwi. Długo myślałem nad tym, kogo bym upoważnił do zabrania głosu w tej sprawie. Wybrałem ludzi głuchych, [...] bo to najbardziej wykluczona grupa społeczna.”⁵

2| <https://www.nik.gov.pl/aktualnosci/nik-o-przygotowaniu-urzedow-do-kontaktu-z-nieslyszacymi.html> (dostęp: 30.08.2021).

3| Ibidem.

4| Dokładne oszacowanie liczby osób głuchych w Polsce jest niezwykle trudnym zadaniem. Odnosząc się do różnych źródeł, możemy wskazać, iż grupa ta liczy od 30 do 100 tysięcy osób. Dodatkowo w Polsce mieszka około miliona osób z większym lub mniejszym ubytkiem słuchu. Według szacunków Polskiego Związku Głuchych między 30 tysięcy do 50 tysięcy osób w Polsce porozumiewa się za pomocą języka migowego.

5| <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21026979,adam-ziajski-nasze-kontakty-sa-jak-taniec-saperow-na-polu-minowym.html>, dostęp: 16.08.2021.

3. Język migowy na scenie

W celu jak najpełniejszego przedstawienia problematyki użycia języka migowego jako narzędzia ekspresji teatralnej należy w kilku punktach nakreślić jego charakterystykę. Otóż język migowy jest językiem naturalnym, wizualno-przestrzennym, który jest pierwszym językiem, którego uczą się dzieci głuchych rodziców. W Polsce używa się Polskiego Języka Migowego (PJM), który jest zróżnicowany geograficznie i społecznie, podlega naturalnej ewolucji, lecz także wykazuje różnice wobec innych języków migowych, których używa się w Europie czy też na świecie. Wbrew obiegowym opiniom, nie istnieje jeden, ogólnościatowy i uniwersalny język migowy, co więcej, amerykański język migowy (ASL) oraz brytyjski język migowy (BSL), w przeciwieństwie do swoich fonicznych odpowiedników są od siebie bardzo odległe, a amerykański wariant ma więcej cech wspólnych z francuskim językiem migowym niż z językiem brytyjskim.

Polski Język Migowy jest językiem naturalnym, ponieważ spełnia wszystkie wymagania definicji języka: jest abstrakcyjny i na tyle uniwersalny, by można było używać go do rozmowy na każdy temat, uciekając się przy tym do pojęć abstrakcyjnych czy rozmowy o samym języku. Spełnia także warunki dwustopniowości i dwuklasowości. PJM jest również produktywny – mogą w nim powstawać nowe znaki, nawet te będące złożeniami. (Tomaszewski/Rosik 2002: 131–135).

PJM jest w powszechnej świadomości mylony z tzw. Systemem Językowo-Migowym (SJM), zwanym także językiem miganim, który został opracowany w drugiej połowie XX wieku głównie przez profesora Bogdana Szczepankowskiego i stanowi przełożenie polskiego języka naturalnego na kod wizualno-przestrzenny. Choć SJM jest wykorzystywany w edukacji dzieci niesłyszących oraz w komunikacji z osobami słyszącymi, jest to sztuczny twór językowy bazujący na języku, który jest dla osób głuchych językiem zupełnie obcym. Używanie SJM nie daje osobie mówiącej tak dużej swobody wypowiedzi, bezpieczeństwa i potencjału kreatywności jak użycie języka naturalnego.

Przechodząc do problematyki obecności języka migowego na scenie teatralnej, należy poczynić zastrzeżenie, iż owa obecność może być rozumiana dwojako. Po pierwsze odnosić się może do licznych obecnie inicjatyw mających na celu umożliwienie osobom g/Głuchym dostępu do kultury, a dokładniej uczestnictwa w spektaklu teatralnym wystawianym w języku polskim. W tym wypadku tłumacz języka migowego widoczny na scenie nie wychodzi poza swoją ściśle określoną rolę, pozostaje pośrednikiem, który umożliwi odbiór spektaklu grupie językowej osób g/Głuchych. Drugi przypadek to ten, w którym językiem spektaklu jest wyłącznie lub w przeważającej mierze język migowy. To właśnie druga sytuacja będzie obiektem analizy.

Jedną z właściwości języka migowego wykorzystywaną przez twórców spektakli, jest jego ikoniczność, czyli sytuacja, w której forma słowa, znaku czy struktury

językowej przypomina w pewien sposób swój desygnat. W językach fonicznych ikonizacja jest zjawiskiem marginalnym, gdyż znak językowy pozbywa się swojej ikonizacji stając się z biegiem czasu arbitralny. Obecnie przejawy ikonizacji możemy obserwować głównie w zjawiskach dźwiękowych np. onomatopejach czy wykrzyknikach (Fidrysiak 2009: 10–12). W języku migowym ikonizacja jest o wiele powszechniejszym zjawiskiem, choć badacze przestrzegają przed przecenianiem jej roli, ponieważ: „[g]dyby się okazało, że wszystkie znaki migowe są ikonizacyjne, to słyszącym osobom nie sprawiałby trudności odbiór komunikatów wizualnych, jakie przekazują sobie nawzajem głuche osoby” (Tomaszewski/Rosik 2002: 131–135).

W obu analizowanych spektaklach reżyserzy umiejętnie wykorzystują z jednej strony ikonizację niektórych znaków języka migowego (na przykład w spektaklu Wojtka Ziemilskiego rozbawienie publiczności wywołuje przegląd znaków określających stosunek seksualny w różnych językach migowych, w innym natomiast momencie aktorka migająca znak oznaczający strzelectwo płynnie przechodzi do pantomimy), a z drugiej strony ich arbitralność, prowadząc umiejętną grę ze słyszącym widzom, który raz ma wrażenie pełnego rozumienia dzięki arbitralności migającego znaku, by następnie zupełnie zgubić wątek, gdy zostaje pozbawiony tłumaczenia.

Oprócz ikonizacji, język migowy to doskonałe narzędzie twórczej ekspresji na scenie ze względu na zaangażowanie całego ciała aktora, mimiki, postury i gestów w akt komunikacji, który staje się jednocześnie grą sceniczną. Jak zauważa Piotr Morawski:

[w] „Jednym geście” Wojtka Ziemilskiego niektóre sceny to prawdziwe taneczne popisy. Bo gdy się miga, to zaangażowane jest całe ciało. Gra się całym ciałem, całe ciało jest w ruchu. I jest to ciało z założenia wystawione na widok – inaczej się nie da porozumieć [...], bo głusi grają całym ciałem – każdy grymas twarzy ma tu znaczenie, znaczenie ma dynamika ruchów. To całe układy choreograficzne (Morawski 2016).

Ostatnim z aspektów zaangażowania migających aktorów w spektakl jest wymiar społeczny tego typu inicjatyw. Jak zauważa francuski badacz Pierre Schmitt, język migowy jest czynnikiem wyzwalającym interakcję pomiędzy osobami g/Głuchymi i słyszącymi, gdyż obecność języka migowego na scenie wykracza poza wymiar artystyczny. Język staje się tutaj czynnikiem umożliwiającym nawiązywanie relacji pomiędzy dwiema grupami społecznymi, które w innych okolicznościach nie miałyby możliwości spotkania. Jak twierdzi cytowany badacz, z tego właśnie powodu powinniśmy otwierać teatry na tego rodzaju eksperymenty artystyczne, które działają uwrażliwiająco na publiczność i zmniejszają margines wykluczenia społecznego osób g/Głuchych (Schmitt 2011 : 110).

4. Wprowadzenie do tematyki analizowanych spektakli

Pomimo że w ostatnich kilku latach mamy do czynienia z prawdziwym odkryciem na scenach polskich teatrów języka migowego⁶, dwie analizowane w niniejszym artykule inscenizacje, a mianowicie spektakl wyreżyserowany przez Wojtkę Ziemilskiego zatytułowany *Jeden Gest* (2016), zrealizowany w Nowym Teatrze w Warszawie oraz *Nie mów nikomu* (2016) Adama Ziajskiego wystawiany w Centrum Rezydencji Teatralnej Scena Robocza w Poznaniu, zarysowują w niezmiernie ciekawy, choć zupełnie odmienny sposób problem obecności tłumacza i tłumaczenia zarówno w warstwie narracyjnej, jak i formalnej. Oba utwory wykazują podobieństwa pod względem tematyki – w obu mamy do czynienia z czworgiem lub pięciorgiem aktorów, którzy po kolei opowiadają historie zaczerpnięte z własnych, bolesnych doświadczeń. Przywołanie wspomnień staje się punktem wyjścia do snucia szerszej refleksji na temat miejsca osób g/Głuchych w społeczeństwie, ich edukacji, panujących stereotypów czy ogólniej – braku komunikacji międzyludzkiej i empatii.

Ciekawą obserwacją dotyczącą obu spektakli jest fakt, iż paradoksalnie są one wypełnione dźwiękami. U Adama Ziajskiego jest to nieznośny szum, przed którym mają chronić widzów rozdawane przy wejściu specjalne słuchawki ochronne. Widz po zanurzeniu w ogłuszającym hałasie szybko zauważa, że nie warstwa dźwiękowa będzie tu nośnikiem sensu i przełącza się na wyostrzony odbiór bodźców wizualnych:

To chyba jedna z rzadkich bardzo sytuacji, kiedy okoliczności, w których się znajdują, są dostosowane do ich statusu i potrzeb, a nie nakierowane ku potrzebom i nawykom *normalsów*. To my teraz jesteśmy w sytuacji spychanej na margines mniejszości, to my musimy chronić nasz słuch przed atakującymi go niemilosierne falami dźwięków, podczas gdy oni znajdują się w sytuacji komfortowej – czują dźwięk, który im nie przeszkadza. Mamy tu bardzo wymowne ustawienie scenicznej sytuacji, które wywraca do góry nogami nasze codzienne relacje z osobami niesłyszącymi (Tyszka 2016).

Wojtek Ziemilski natomiast stara się uzmysłowić widzom przy pomocy odtworzonych w trakcie przedstawienia nagrań, jak słyszy osoba głucha po wszczępieniu implantu, czy co odczuwa głuchy uczeń, gdy sfrustrowany nauczyciel uderza jego głową w szkolną tablicę.

6| Można tu dodać, że w ostatnich latach w Zachęcie Bogna Burska zrealizowała z Chórem POLIN *Bunt Głuchych*, w warszawskim Teatrze Studio Wojtek Zrałek-Kossakowski wystawił *Operę dla Głuchych*, Łukasz Zaleski przygotował zaś w Teatrze Nowym w Zabrzu spektakl *Morze ciche*. W teatrze offowym, oprócz omawianego spektaklu Adama Ziajskiego, spektakl migany został wystawiony przez Teatr Układ Formalny i był nim *Piotruś Pan*. Więcej na temat spektakli w języku migowym, które pojawiły się na polskich scenach w ciągu ostatnich lat: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/polski-teatr-odkrywa-jezyk-migowy> (dostęp: 22.11.2021).

Scenografia obu spektakli została tak dobrana, by skupiać uwagę widzów na rękach aktorów, które są niezbędnym narzędziem porozumienia. W spektaklu Adama Ziajskiego ubrani w białe stroje aktorzy przed rozpoczęciem swojej opowieści nakładają na ręce kolorowe proszki fluorescencyjne, natomiast u Wojtka Ziemilskiego w pierwszym akcie sztuki obserwujemy wyłącznie kartony zasłaniające sylwetki aktorów, w których pojawiają się otwory, a następnie w nich migające dłonie artystów.

Warto podkreślić w tym miejscu, że w opinii krytyków obaj reżyserzy ustrzegli się popadania w schemat, z którym często mamy do czynienia w przypadku spektakli angażujących osoby z różnymi formami niepełnosprawności. Piotr Morawski pisząc o *Jednym gościu* stwierdza, że „Godzinny występ w *Sali Próbu Nowego Teatru* to żaden teatr edukacyjny” (Morawski 2016). Juliusz Tyszka, recenzując spektakl Ziajskiego, stwierdza bez ogródek: „Widziałem już kilka spektakli z udziałem osób niepełnosprawnych i nie wszystkie z nich były wolne od: 1) taniego sentymentalizmu; 2) taniego paternalizmu; 3) taniego uzalania się nad sobą”. Poznański spektakl stanowi pod tym względem wyjątek, gdyż opowiada historię konkretnych osób: „Bez sentymentalizmu, bez epatowania tragizmem ich losu, z czytelnym, pomysłowym uteatralnieniem ich narracji” (Tyszka 2016).

Do wszystkich powyższych nowatorskich rozwiązań obu sztuk należy dodać również nieszablonowe potraktowanie obecności tłumaczy i umiejętne wprowadzenie samego aktu tłumaczenia do obu spektakli, które będzie przedmiotem zaprezentowanej poniżej analizy.

5. Wszystkie odsłony tłumaczenia na scenie

Przed przystąpieniem do właściwej analizy, należy poczynić dwa zastrzeżenia. Otóż oba spektakle są z założenia przeznaczone dla osób słyszących – inaczej nie istniałaby konieczność ich tłumaczenia. Dodatkowo, wystawiając spektakl w języku migowym, reżyserzy mają do wyboru dwie drogi: albo nie tłumaczyć miganych kwestii na potrzeby osób słyszących, pozwalając im tym samym skupić się na wizualnych aspektach języka, jego ikoniczności i przestrzennym charakterze, albo tłumaczyć fragmenty migane na scenie. Jeśli zaś tłumaczyć, pozostaje kwestia doboru metody tłumaczenia. Wbrew pozorom, dzięki rozwojowi współczesnej technologii, wybór jest tu dość szeroki. Ze względu na nowatorską formę analizowanych przedstawień, przekład zapewniający sztukom dostępność dla szerokiego grona odbiorców również przyjmuje nietypowe formy, które zostaną omówione w dalszej części analizy.

W przypadku pierwszej z analizowanych inscenizacji zatytułowanej *Nie mów nikomu*, Adam Ziajski konsekwentnie stawia na jedną metodę translacji, a mianowicie napisy sceniczne. Napisy wyświetlane przy pomocy projektora na tylnej ścianie scenografii towarzyszą grze aktorskiej od początku do końca sztuki.

Warto podkreślić, iż spektakl jest tłumaczony symultanicznie – obserwujemy zatem litery i całe wyrazy pojawiające się na scenie dokładnie w momencie, w którym profesjonalna tłumaczka języka migowego wpisuje je na klawiaturze. Dzięki takiemu doborowi metody tłumaczenia aktorzy mogą skupić się wyłącznie na swojej opowieści. Zastosowanie jednego sposobu przekładu scenicznego nie oznacza monotonii, gdyż w kluczowych momentach spektaklu napisy zmieniają swą formę graficzną – ich kolor, kształt i wielkość czcionki stają się nośnikiem dodatkowego sensu. W ten sposób wyłącznie na podstawie elementów wizualnych (przypomnijmy, że w tym spektaklu warstwa dźwiękowa nie jest nośnikiem znaczenia), czyli ekspresywnego sposobu migania aktora, mimiki, a także stylu i wielkości liter w napisach, publiczność jest w stanie odebrać przekaz płynący ze sceny na przykład jako krzyk⁷.

W drugim z analizowanych spektakli zatytułowanym *Jeden gest* mamy do czynienia z całym wachlarzem zaproponowanych widzom metod tłumaczenia. Jak zauważa cytowany już wcześniej Pierre Schmitt, w przypadku spektakli *dwujęzycznych*, obecność na scenie zarówno języka fonicznego, który zajmuje przestrzeń dźwiękową, jak i języka migowego, który przejmuje kanał wizualny, może przybrać formę superpozycji lub zestawienia języków otwierającego szerokie możliwości realizacji spektakli (Schmitt 2011: 108). Potencjał ten został wykorzystany przez Wojtkę Ziemilskiego w jego sztuce.

W spektaklu *Jeden Gest* aktorzy uciekają się najczęściej do autoprzekładu scenicznego, w ramach którego osoba występująca na scenie jednocześnie miga i tłumaczy swoje słowa na język foniczny – język polski. Zastosowanie tej wymagającej dużego skupienia metody jest możliwe u osób, które znają język polski i posługują się nim płynnie – tak jak występująca w inscenizacji Marta Abramczyk, która nauczyła się języka polskiego w dzieciństwie dzięki wytrwałości swojej mamy, a następnie mogła doskonalić jego znajomość po poddaniu się operacji wszczepienia implantu. Dzięki zastosowaniu tej metody translacji widzowie spektaklu mogą usłyszeć głosy i sposób mówienia aktorów, który nierzadko jest na tyle odmienny, że osoby g/Głuche brane są za cudzoziemców – co podkreśla jedna z aktorek. Ponadto mogą oni zdać sobie sprawę ze stopnia różnicowania grupy osób g/Głuchych. W zależności od momentu utraty słuchu, otrzymanego wykształcenia, wszczepienia bądź nie implantu słuchowego, a także osobistych preferencji – osoby g/Głuche mogą mówić i posługiwać się językiem polskim lub

7| Można w tym miejscu przywołać słowo „BEKSA”, którego używali uczniowie w odniesieniu do swojego niesłyszącego kolegi w klasie i które pojawiło się na napisie w specjalnej oprawie graficznej, którą można zobaczyć na stronie: <http://www.scenarobocza.pl/spektakl/1600-nie-mow-nikomu/>. Więcej przykładów powiązania formy napisów scenicznych z treścią spektaklu można odnaleźć w artykule: Czubińska, Małgorzata (2019). « (Im) possibilité du dialogue ? Le rôle du surtitrage dans le théâtre inclusif ». W: *Neophilologica. Études sémantico-syntaxiques des langues romanes*. vol. 31 (2019). Katowice. S. 125–138.

nie (w drugim przypadku niejednokrotnie otrzymują krzywdzącą etykietę osoby „głuchoniemej”). W spektaklu Wojtki Ziemilskiego troje z czworga występujących na scenie aktorów posługuje się autoprzekładem w większym lub mniejszym stopniu. Dzięki wykorzystaniu w spektaklu autoprzekładu reżyser zaakcentował fakt, iż osoby niesłyszące, lecz posługujące się także językiem polskim bardzo często w życiu codziennym same wcielają się w rolę tłumaczy – pośredników między światem g/Głuchych i słyszących, co podkreśla Abramczyk. Co ciekawe, obserwujemy na scenie tłumaczenie w obu kierunkach, ponieważ gdy wspomniana aktorka opowiada swoją historię używając wyłącznie języka fonicznego, zaprasza na scenę tłumaczkę Polskiego Języka Migowego, która tłumaczy jej słowa na język migowy. Jak wskazuje Abramczyk, wynika to z jej szacunku dla osób posługujących się PJM i osób g/Głuchych zasiadających wśród publiczności.

Kolejną z zastosowanych metod translacji jest tłumaczenie symultaniczne wykonywane przez lektorkę, której głos widzowie słyszą przez większość spektaklu. Podobnie jak w pierwszym spektaklu jest to tłumaczenie spontaniczne. W przypadku napisów, jak i tłumaczenia ustnego symultanicznego mamy do czynienia z tłumaczeniem, które nie jest i w zamyśle nie powinno być doskonałe. W szybko pojawiających się na scenografii napisach zdarzają się częste literówki, a lektorka tłumacząca spektakl symultanicznie miewa chwile zawahania. Wskutek powyższych uwarunkowań tłumaczenie nie płynie w niezauważalny dla widza sposób. Owa *niedoskonałość* to część koncepcji reżyserów obu spektakli. Szczególnie wymowne staje się to w przypadku pierwszego z nich, w którym Adam Ziajski stawia na odwrócenie ról – to słyszący mają pocuć się choć przez chwilę jak osoby g/Głuche, które każdego dnia zmuszone są do konstruowania sensu z urywków docierających do nich informacji, do korzystania z niedoskonałych form tłumaczenia, do domyślania się i stałego dopowiadania. Siedzący na widowni i zanurzony w spektaklu widz konfrontuje się z deficytem informacji, z własną bezradnością komunikacyjną oraz z faktem, iż zdany jest wyłącznie na tłumacza.

Do omawianego powyżej wachlarza zaproponowanych metod przekładu należy jeszcze dodać potencjał tłumaczenia obu spektakli na inne języki foniczne i wystawiania w innych krajach. Spektakl Adama Ziajskiego w trakcie Malta Festival Poznań 2017 był wystawiany jednocześnie z polskimi i angielskimi napisami, natomiast Wojtek Ziemilski, początkowo bardzo sceptyczny, przekonał się również do tłumaczenia na inne języki i dzięki temu mógł wyruszyć ze sztuką na międzynarodowe tournée:

Reżyser przyznaje, że początkowo był przeciwny zagranicznym pokazom *Jednego gestu*, ponieważ obawiał się utraty wielu niuansów językowych. Podobnie jak w przypadku każdego spektaklu po polsku, do mówionego tekstu wyświetlane są podpisy po angielsku, ale tutaj aktorzy porozumiewają się nie tylko słowem, ale również miganiem. Dodatkowo za każdym razem Adam Stoyanov uczy się

lokalnego języka migowego, żeby podczas spektaklu wytłumaczyć widzom różnicę między poszczególnymi językami. Jednak Wojtek Ziemilski przyznaje z zadowoleniem, że ostatecznie udało się rozwiązać wszystkie kwestie techniczne, a efekt przerósł jego oczekiwania, ponieważ teraz sytuacja na scenie przypomina wieżę Babel (Wielga-Skolimowska 2017).

Jednakże w przypadku obu inscenizacji warto zwrócić uwagę nie tylko na to, co i w jaki sposób zostaje przetłumaczone, lecz także na to, co pozostaje intencjonalnie bez tłumaczenia na język polski. U Adama Ziajskiego jest to scena, w której aktorzy między sobą wypracowują kompromis dotyczący ustanowienia nowego znaku dla słowa, które proponuje publiczność (np. słowa onomatopeja). Z jednej strony tłumaczenie pisemne symultaniczne żywołowej dyskusji kilku osób byłoby nie lada wyzwaniem dla tłumaczki, natomiast z drugiej widzowie słyszący po raz kolejny mają wrażenie, iż nieznanomość języka migowego pozbawia ich dostępu do pewnej ważnej, tajemniczej i intymnej sytuacji na scenie. To kolejny z przejawów odwrócenia ról, wskutek którego to słyszący są wytrącani ze swojego komunikacyjnego komfortu.

U Wojtka Ziemilskiego takich scen jest co najmniej kilka – najbardziej przejmujące są te, w których na scenie miga Adam Stoyanov – natywny użytkownik języka migowego, twórca poezji miganej i laureat wielu nagród. Jego interpretacja na język migowy fragmentu odtwarzanego filmu anime to poruszające połączenie migania, gry aktorskiej oraz pantomimy. Kolejnym nieprzetłumaczonym momentem jest wykonanie przez czwórkę aktorów stworzonego przez nich na potrzeby spektaklu *Hymnu Głuchych*. W każdej z powyższych sytuacji widz pozbawiony tłumaczenia początkowo konfrontuje się z własną niemożnością zrozumienia języka migowego, następnie nerwowo chwyta się jakichkolwiek przejawów ikoniczności języka, by po chwili skupić się na ekspresywności gry aktorskiej i odbiorze emocji płynących z ciała aktorów.

Po omówieniu problematyki doboru formy tłumaczenia pozostaje do przeanalizowania kwestia obecności, statusu i widoczności tłumaczy na scenie. Najogólniej rzecz ujmując, gdy mamy do czynienia z tłumaczeniem na język migowy, naturalnym jest, iż tłumacz jest widoczny – czy to w małym okienku w rogu telewizora, czy to obok polityka w trakcie konferencji prasowej. W obu analizowanych spektaklach spotykamy się jednak z sytuacją odwrotną, czyli tłumaczeniem z języka migowego na język foniczny. Teoretycznie zatem reżyserzy mogliby ukryć obecność osoby redagującej napisy czy zapewniającej tłumaczenie symultaniczne. W omawianych spektaklach tak się jednak nie dzieje – obie tłumaczki są widoczne na scenie – zasiadają w pierwszym rzędzie, a ich obecność jest o tyle wymowna, że nie może pozostać niezauważona. Dominika Mroczek-Dąbrowska, która zapewnia tłumaczenie w formie napisów w spektaklu *Nie mów nikomu* pojawia się nawet w obsadzie aktorskiej w materiałach promocyjnych i na stronie

internetowej spektaklu⁸, natomiast na koniec inscenizacji wychodzi razem z aktorami i wraz z nimi jest oklaskiwana. Katarzyna Głozak, która tłumaczy symultanicznie spektakl *Jeden gest* była natomiast konsultantką reżysera w trakcie przygotowywania spektaklu⁹. Nikt tu zatem nie ukrywa tłumaczy – gwarantów porozumienia między grupami językowymi obecnymi w trakcie przedstawienia – wręcz przeciwnie, ich fizyczna obecność ma wymiar symboliczny. Co ciekawe, w obu przedstawieniach mamy do czynienia nie tylko z nawarstwieniem języków czy form tłumaczenia, lecz także nawarstwieniem ról. Sami aktorzy biorą na siebie rolę tłumaczy – co widoczne jest w szczególności u Ziemińskiego – migają i jednocześnie tłumaczą swoje słowa stając się pośrednikami i mediatorami pomiędzy światem g/Głuchych i słyszących.

Na koniec warto dodać, iż w obu spektaklach wątek tłumaczenia czy dokładniej wykluczenia związanego z niewystarczającą dostępnością usług tłumaczy języka migowego w instytucjach publicznych jest poruszany w historiach bohaterów nader często. Z jednej strony spotykają się oni z wykluczeniem związanym z niemożnością komunikacji bez pośrednictwa tłumacza np. w ZUS-ie, z drugiej zaś wymowne są świadectwa osób, które jako dzieci głuchych rodziców, tak jak Piotr w spektaklu Adama Ziajskiego, biorą na siebie trudne zadanie zapewnienia tłumaczenia w granicznych momentach życia członków swych rodzin, jak na przykład podczas wizyty u lekarza i konieczności przekazania niepomysłnej diagnozy. Adam Stoyanov, dla którego polszczyzna jest językiem obcym, w poruszający sposób wymienia sytuacje, w których niezbędna jest mu pomoc tłumacza: w teatrze, na dworcu, w urzędzie, w sądzie, u lekarza, podczas poszukiwania pracy. Jedyne miejsce, w którym nie potrzebuje tłumacza to dom. W obliczu niedostępności tłumaczy języka migowego, pogłębia się izolacja osób g/Głuchych, zamykanie się w bezpiecznej przestrzeni czterech ścian własnego mieszkania – enklawy, która zapewnia spokój i zrozumienie. Spektakle z udziałem niesłyszących stanowią szansę na przełamanie tej bolesnej izolacji zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i ogólnospołecznym, gdyż stanowią przyczynek do dyskusji nad wykluczeniem komunikacyjnym w debacie publicznej.

6. Podsumowanie

Ewelina Godlewska-Byliniak w odniesieniu do *Jednego gestu* pisze, że jest to opowieść „o samym teatrze i sytuacji teatralnej komunikacji”, gdzie „obecność osób Głuchych w istotny sposób wpływa na teatralny język, nie tylko wprowadzając do niego nową jakość estetyczną, ale też wymuszając poszukiwanie nowych form wyrazu” (2017: 195). Do wspomnianych „nowych form” należałoby dodać również nowe formy przekładu w przestrzeni teatralnej.

8| <https://www.scenarobocza.pl/nie-mow-nikomui-a-ziajski/> (dostęp: 21.12.2021).

9| <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/jeden-gest> (dostęp: 20.12.2021).

Choć oba poddane omówieniu spektakle opierają się na podobnym zamyśle, polegającym na oddaniu głosu kilku osobom, które dzielą się z widzami historiami zaczerpniętymi ze swej pełnej wyzwań codzienności, obaj reżyserzy znaleźli odmienne sposoby na zakotwiczenie aktu translacji w swoich inscenizacjach. Co znamienne, w obu przypadkach wybór metody czy też metod przekładu nie jest przypadkowy, lecz stanowi dopełnienie spektaklu i jego wartość dodaną. W przypadku Adama Ziajskiego zastosowanie napisów scenicznych jako jedynej formy przekładu współgra z zamysłem reżysera spektaklu opierającym się na pozbawieniu widza bodźców słuchowych i przekierowaniu całej jego uwagi na stronę wizualną przedstawienia. U Ziemińskiego z kolei nawarstwienie różnorodnych metod translacji przywołujące na myśl wymowny symbol Wieży Babel, podkreśla sygnalizowane niejednokrotnie przez aktorów zróżnicowanie świata osób g/Głuchych. Ziemiński zdaje się w ten sposób potwierdzać, iż nie ma jednej historii osoby g/Głuchej, jednego podejścia do problematyki języka migowego, ani nawet jednego języka, każdy przypadek należy rozpatrywać indywidualnie, stąd wielość sposobów tłumaczenia. Na koniec należy podkreślić, iż obaj reżyserzy zaakcentowali status tłumacza jako mediatora międzykulturowego, wychodząc z założenia, że jeśli ktokolwiek ma prawo wypowiadać się na temat roli tłumacza w społeczeństwie, to jest to właśnie grupa osób g/Głuchych, której członkowie już od najmłodszych lat konfrontowani są z brakiem możliwości komunikacji w obrębie społeczeństwa, którego są częścią, żyjąc niczym imigranci we własnej kulturze. Rola tłumaczy w spektaklu jest wymowna i doniosła, są obecni i *widoczni* na scenie, co w obu przypadkach prowadzi do zamiany ról, gdyż sami aktorzy stają się tłumaczami, a tłumacze zaczynają odgrywać rolę aktorów. Takie potraktowanie kwestii przekładu przez reżyserów miganych spektakli może stanowić przyczynek do dyskusji na temat roli tłumacza w społeczeństwie nie tylko w kontekście języka migowego, lecz każdej innej formy tłumaczenia.

Bibliografia

- Czech, Franciszek/Kosiński, Bartosz/Wąchal Krzysztof (2014). *Raport z analizy obowiązujących w Polsce ram instytucjonalnych oraz podejmowanych przez instytucje publiczne i pozarządowe inicjatyw wpływających na aktywność kulturalną osób niesłyszących, zrealizowany metodą desk research*. Kraków. (<http://www.kulturagluchych.pl/photos/cms/PDF/Raport%20DR.pdf>, dostęp: 7.09.2021).
- Czubińska, Małgorzata (2019). « (Im)possibilité du dialogue ? Le rôle du surtitrage dans le théâtre inclusif ». W: *Neophilologica. Études sémantico-syntaxiques des langues romanes*. Vol. 31. Katowice. S. 125–138.
- Fidrysiak, Emilia (2009). „Ikoniczność znaku w fonicznym języku polskim”. W: *Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze*. Nr 3. S. 7–20.

- Godlewska-Byliniak, Ewelina (2017). „Między głosem a gestem”. W: Godlewska-Byliniak, E./Lipko-Konieczna, J. (red.). *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*. Warszawa. S. 183–198.
- Lipowicz, Irena (2014). „Słowo wstępne”. W: Świdziński, M (red.). *Sytuacja osób głuchych w Polsce Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich*. S. 5–7. (https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/Raport_Sytuacja_osob_poz%203_srodki_2%20XII.pdf, dostęp: 10.09.2021).
- Morawski, Piotr (2016). „Poza słowa” W: *Dwutygodnik*, nr 195, 09/2016. (<https://www.dwutygodnik.com/artykul/6765-poz-a-slowa.html>, dostęp: 07.10.2021).
- Morawski, Piotr (2018). „Głos w ciele”. W: *Dwutygodnik*, nr 252, 12/2018. (<https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html>, dostęp: 10.09.2021).
- Schmitt, Pierre (2011). « *Les Survivants : l'interaction sourds/entendants, enjeu des créations en langue des signes ?* » W: *Synergies France*, n° 8. S. 105–112.
- Świdziński, Marek (2014). „Wprowadzenie”. W: Świdziński, M (red.). *Sytuacja osób głuchych w Polsce Raport zespołu ds. g/Głuchych przy Rzeczniku Praw Obywatelskich*. S. 8–12. (https://www.rpo.gov.pl/sites/default/files/Raport_Sytuacja_osob_poz%203_srodki_2%20XII.pdf, dostęp: 11.09.2021).
- Tomaszewski Piotr/Rosik, Paweł (2002). „Czy polski język migowy jest prawdziwym językiem?”. W: Jarzębowska, G./Tarkowski, Z. (red.). *Człowiek wobec ograniczeń. Niepełnosprawność-Komunikacja-Terapia*. Lublin. S. 133–165.
- Tyszka, Juliusz (2016). „Zza szyby po węgiersku”. W: *Teatralny.pl* (<https://teatralny.pl/recenzje/zza-szyby-po-wegiersku,1802.html>, dostęp: 18.08.2021).
- Wielga-Skolimowska, Katarzyna (2017). „Jeden gest. Teatr bez granic” (<https://www.dw.com/pl/jeden-gest-teatr-bez-granic/a-41346091>, dostęp: 10.09.2021).
- Woźniak-Czech, Ewelina (2019). „Estetyczne aspekty tworzenia i odbioru sztuki przez osoby z wadami słuchu”. W: *Przestrzenie Teorii 13*. Poznań. S. 271–291.
- Ziajski, Adam/Każmierska, Marta (2016). „Nasze kontakty są jak taniec saperów na polu minowym [ROZMOWA]”. W: *Gazeta Wyborcza Poznań*. (<https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,21026979,adam-ziajski-nasze-kontakty-sa-jak-taniec-saperow-na-polu-minowym.html>, dostęp: 16.08.2021).

Małgorzata Czubińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Instytut Filologii Romańskiej

Al. Niepodległości 4

61-874 Poznań

malgorp@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-8929-488X