didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja

/ ROZMOWY O DOSTĘPNOŚCI

Audiodeskrypcja: między opisem a interpretacją

Z Agnieszką Misiewicz i Katarzyną Peplinską-Pietrzak rozmawia Julia Hoczyk

W Stanach Zjednoczonych audiodeskrypcja (AD) pojawiła się już w latach siedemdziesiątych XX wieku, a w Polsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych, przy czym intensywniej zaczęła rozwijać się dopiero w pierwszej dekadzie XX wieku równolegle w kinie[1] i teatrze (*Jest królik na księżycu* w Białostockim Teatrze Lalek w 2007 roku). W polskim prawie wąska definicja AD zaistniała w podobnym czasie, w 2010 roku w *Ustawie o radiofonii i telewizji*, a jej funkcję sprowadzono do pomocy osobom z niepełnosprawnością wzroku. Równolegle Fundacja Audiodeskrypcja opracowała standardy przygotowywania AD. Dwa lata później Fundacja Kultury Bez Barier wydała broszurę poświęconą audiodeskrypcji. Z czego wynika to, że w Polsce AD rozwinęła się o wiele później niż w Stanach? I jak nasz kraj wygląda na tle całej Europy?

AGNIESZKA MISIEWICZ: W Polsce dopiero w ostatnich latach zaczęliśmy dostrzegać potrzebę włączania osób z niepełnosprawnościami do życia społecznego i kulturalnego. W Ameryce audiodeskrypcja pojawiła się najpierw w kinie, a dopiero później w teatrze czy tańcu. Zarówno jednak w USA, jak i w Polsce w ciągu ostatnich kilkunastu lat wiele się w tym obszarze zmieniło, łącznie z przywołanymi przez ciebie standardami. Standardy audiodeskrypcji, czyli reguły pisania i „zawodowe" normy dla audiodeskryptorów, zostały zebrane przez Fundację Audiodeskrypcja[2]. Czerpała ona wzory przede wszystkim z USA, Kanady, Wielkiej Brytanii czy Hiszpanii, a więc krajów, w których udostępnianie treści audiowizualnych osobom z niepełnosprawnością wzroku było bardziej zaawansowane. Trzeba jednak pamiętać, że standardy powstawały tam wiele lat temu, a audiodeskrypcja powinna podążać za zmianami technologicznymi, za coraz szerszym postrzeganiem dostępności, za zmianami w sztuce. Dotyczy to szczególnie sztuk performatywnych, w których powinna reagować na to, co wydarza się „tu i teraz".

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jestem świeżo po nieformalnej dyskusji z udziałem kilkorga audiodeskryptorów, audiodeskryptorek i osób z niepełnosprawnością wzroku, podczas której odnosiliśmy się do standardów AD. Jednym z podstawowych wymogów jest opisywanie wyłącznie tego, co można zaobserwować w warstwie wizualnej. Mówiliśmy o potrzebie spotkania się w większym gronie, aby wspólnie zastanowić się, czy standardy nie wymagają aktualizacji.

Jak dziś definiuje się audiodeskrypcję i jakie funkcje ona spełnia lub może spełniać?

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Najpopularniejsza definicja audiodeskrypcji mówi, że jest to przekazywany drogą słuchową opis elementów wizualnych.

AGNIESZKA MISIEWICZ: W tej podstawowej, „klasycznej" formie AD nie uwzględnia tego, że w spektaklu tanecznym czy teatralnym ważne są też emocje i intencje.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Tak, zdecydowanie. A przecież ruch i intencja, z jaką jest wykonywany, oraz związane z nim emocje to ważne elementy budowania postaci. Z mojej perspektywy ta intencja i te emocje są dla odbioru przedstawienia dużo bardziej istotne niż powiedzenie, że ktoś wstaje czy siada, bo jest zirytowany – może na to wskazywać intonacja aktorów, nie trzeba dopowiadać. Środowisko audiodeskryptorów jest podzielone. Są osoby, które mówią: „tak, musimy zajrzeć głębiej, poza to, co widzimy na pierwszy rzut oka", ale są i takie, które twierdzą: „nie, to już nie jest rola audiodeskrypcji, my opisujemy tylko to, co widać", co zgodne jest z jej „klasyczną" definicją.

AGNIESZKA MISIEWICZ: O ile niektóre intencje czy emocje rzeczywiście da się wyczytać z tonu głosu i nie ma sensu dublować tego w audiodeskrypcji, o tyle inne realizowane są wyłącznie poprzez mimikę czy mowę ciała. Są to czasem niuanse, subtelne znaki, które audiodeskryptor przede wszystkim musi najpierw wychwycić, a potem zdecydować, czy ograniczony czas między dialogami pozwoli mu podzielić się nimi z odbiorcą – i czy chce to robić, czy może uzna to już za nadinterpretację. Oprócz dwóch podejść do kwestii, czy w ogóle opisywać emocje, istnieją też dwie szkoły odnoszące się do tego, jak to robić. A więc czy je nazywać i powiedzieć, że ktoś jest np. zirytowany, czy raczej opisać to, co on robi i co wskazuje na jego irytację. Z punktu widzenia ekonomiki audiodeskrypcji pierwsze podejście jest szybsze i łatwiejsze, bo

jeden wyraz dużo załatwia. Ale rodzi się również pytanie, czy to już nie jest interpretacja, bo być może na scenie, w działaniu pojawia się inna emocja czy inna intencja. Może więc lepiej opisać, co postać robi, żeby widz mógł sam wyobrazić sobie, jaką emocję przeżywa bohater. Przechodzimy tu do roli audiodeskryptora i do pytania o granice między opisem a interpretacją.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Mam te dylematy za każdym razem, zarówno gdy zamawiam audiodeskrypcję do spektaklu, jak wtedy, kiedy sama ją piszę. To trudne wybory. Dlatego lubię zacząć od całościowego spojrzenia na to, co mam opisywać, i zadać pytanie o cele, strategie, znaczenia. Ogromnym wsparciem (rzadszym, niżbym chciała) jest bliska współpraca z zespołem tworzącym spektakl. Cenię możliwość dopytania, co wydarzało się na próbach, jakie są intencje czy założenia roli, jaka praca z ciałem została przeprowadzona. Takie rozmowy poruszają moją wyobraźnię i podpowiadają kierunek audiodeskrypcji.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Zachęcam do takich konsultacji wszystkie osoby, które tworzą audiodeskrypcję do wydarzeń na żywo (w przypadku filmu zazwyczaj nie mamy kontaktu z twórcami). Świetnie byłoby, gdyby można było uczestniczyć w próbach – ale z kolei nie każdy audiodeskryptor ma czas i możliwość, aby tak bardzo poświęcić się zadaniu. Poza tym niektóre instytucje nie są jeszcze tak otwarte na obecność audiodeskryptorów, a co dopiero na postrzeganie ich jako części procesu.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Miałam taką możliwość podczas współpracy z Krakowskim Centrum Choreograficznym przy premierze spektaklu Joanny Leśnierowskiej *Rooms by the sea. Ćwiczenia w słuchaniu* (2024). Po raz pierwszy w trakcie pisania audiodeskrypcji brałam udział w procesie powstawania spektaklu. Audiodeskrypcja tworzona była na premierę, stanowiła integralną część spektaklu, myśleliśmy o niej jako o

rodzaju dramaturgii. Nie była jednak dostępna dla wszystkich widzów, ale dla tych, którzy jej potrzebowali. To był przywilej – móc obserwować tancerzy i tancerki w działaniu, kontaktować się z nimi, oglądać mapy inspiracji, mapy myśli, być częścią procesu, a nie „narzędziem zewnętrznym", które w pewnym momencie ma coś dodać do gotowego spektaklu. Zespół był również tym tematem zainteresowany. Premierowa audiodeskrypcja była nagrywana i potem osoby performujące mogły ją odsłuchać, były tego ciekawe. Kiedy zastanawiałam się, jak opisać dany ruch, mogłam podejść i porozmawiać z osobami performującymi. Warto zachęcać twórców do takiej współpracy, bo to pozwala tworzyć audiodeskrypcje bliższe spektaklowi.

AGNIESZKA MISIEWICZ: I myśleć o widzach z niepełnosprawnością wzroku już na etapie powstawania spektaklu.

Jakie możemy wyróżnić formy audiodeskrypcji? Na jakiej podstawie wyodrębniamy różne szkoły AD, na czym polegają te różnice i ewentualne kontrowersje?

AGNIESZKA MISIEWICZ: Bardziej niż na rodzaje zwróciłabym uwagę na przeznaczenie audiodeskrypcji, bo to ono decyduje o narzędziach, jakie uruchamiamy. Gdy dostałam od Teatru Wielkiego w Poznaniu zadanie opisania *Jeziora łabędziego*, pomyślałam, że nie ma w nim dla mnie miejsca, bo cały czas rozbrzmiewa muzyka Czajkowskiego, której nie powinnam zagłuszać. To jedna z zasad AD. Ale zleceniodawczyni wyjaśniła, że mój materiał ma posłużyć do prowadzenia warsztatów dla niewidomych performerów, którzy w następnym sezonie będą przygotowywali spektakl na podstawie tego baletu[3]. Wtedy zupełnie zmieniło się moje myślenie o tej

audiodeskrypcji. To było moje pierwsze zmierzenie się z dziełem baletowym. Z perspektywy kilku lat sporo zmieniłabym w tej AD, bo uważam, że jest przegadana i za mało emocjonalna. Skupiłam się wtedy na ruchu, dokładając dodatkowe informacje w audiowstępie, czyli kilkuminutowym wprowadzeniu do dzieła, odczytywanym przed jego rozpoczęciem. Jestem wielką zwolenniczką tej formy, bo ma nie tylko wymiar praktyczny, ale może także pomóc w nabywaniu nowych kompetencji odbiorczych. Oprócz informacji *stricte* wizualnych, na które często nie wystarcza miejsca w przebiegu spektaklu, jak choćby szczegółowy opis scenografii czy kostiumów i ich zmian, lubię umieszczać tam też informacje tworzące kontekst dla danego dzieła. W ten sposób mogę na przykład „zapowiadać" pewne rozwiązania inscenizacyjne czy choreograficzne, które są charakterystyczne dla danego twórcy czy gatunku, albo przeciwnie – wyłamują się z niego. Mam wrażenie, że mimo tego zapowiadająco-wyjaśniającego wstępu odbiór mojej audiodeskrypcji do *Jeziora łabędziego* musiał być trudny, ze względu na dużą liczbę skumulowanych informacji. Lektorki, które ją odczytywały, twierdziły, że dla nich owszem, ale osoby niewidome chciały tego słuchać. Mnie jednak wydaje się, że ich motywacje wynikały z tego, że był to materiał, z którym miały pracować, chciały więc nauczyć się tych ruchów, których notabene uczyły się potem poprzez ruch, a zatem zupełnie inny kanał percepcji. Najpierw więc usłyszały, jak ten ruch wygląda w wykonaniu profesjonalnych tancerzy, a później doświadczyły go na własnym ciałach. Jest to fantastyczny proces, jednak rzadki – w tym przypadku osoby niewidome były nie tylko odbiorcami, ale i twórcami spektaklu.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Ważne jest też podejście do języka używanego w audiodeskrypcji. Spotykam się z dwiema szkołami – jedna optuje za tym, żeby używać tzw. prostego języka, aby audiodeskrypcja była uniwersalna. Natomiast druga, która jest mi bliższa, jest za tym, aby język

był bliski materiałowi, który się opisuje, oczywiście z zachowaniem poprawności gramatycznej i stylistycznej, które ułatwiają percepcję. Ale jednocześnie ten język nie stroni od pewnej emocjonalności czy poetyckości. Jakiś czas temu podczas międzynarodowej konferencji *Disability Studies in Eastern Europe: Reconfigurations* w Krakowie prowadziłam warsztaty audiodeskrypcji tańca, w których uczestniczyła kursantka z Izraela. Powiedziała mi, że często w jej kraju funkcjonują dwa kanały audiodeskrypcyjne: jeden, napisany językiem prostym, uniwersalny, dla osób, które potrzebują drobnych wskazówek, i drugi, z audiodeskrypcją bardziej poetycką, bliższą spektaklowi, kreatywną. To odbiorca wybiera, której audiodeskrypcji potrzebuje.

Agnieszko, mówiłaś na swoich zajęciach, że byłoby dobrze, aby podczas spektaklu osoby widzące i niewidzące śmiały się w tym samym momencie. Wpływ na to może mieć dobór słów, ale również intonacja. Zapamiętałam także, że AD zawsze jest subiektywna, przed chwilą Kasia wspomniała o poetyckości. Dużo więc zależy od tego, jak sami podchodzimy do języka. Audiodeskrypcja ma wiele ścisłych zasad, np. opis, już i tak selektywny, nie może nakładać się na partie mówione czy muzykę, powinien być precyzyjny, zwięzły i obrazowy. Nie da się bowiem przekazać wszystkiego, po to mamy audiowstęp, żeby zarysować kontekst spektaklu. Trzeba też uważać na konkretne sformułowania, bo w zależności od tego, czy słuchać nas będą osoby niewidome od urodzenia czy z nabytą niepełnosprawnością, mogą mieć wiedzę czy wyobrażenie na temat barw czy kształtów lub nie mieć jej wcale. AD jest więc pełna pułapek. Na co jeszcze trzeba uważać?

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jedna z moich nauczycielek, Krishna Washburn, nowojorska balerina, założycielka Dark Room Ballet[4], która prowadziła uczestników swojego szkolenia *Audio Description for Dance* przez różne strategie tworzenia audiodeskrypcji tańca, zdawała sobie sprawę, że pociąga nas przede wszystkim AD kreatywna. Poradziła nam jednak, aby uważać z metaforami i porównaniami. Dała przykład ze swojej praktyki tanecznej. Wykonywała kiedyś choreografię, podczas której klękała na scenie. Jedna z osób z zespołu porównała to do modlitwy, ale to nie było właściwe skojarzenie. Krishna zwróciła nam uwagę na kontekst kulturowy – co to znaczy modlić się, czy w każdej religii się klęka i czy wszystko robimy to tak samo. Już te potencjalne różnice mogłyby sprawić, że osoba, która słucha AD, jej nie zrozumie albo zaciekawi się tą informacją, skupi na niej i przestanie śledzić akcję spektaklu. Lepszą decyzją może być opisanie, w jaki sposób wykonawca klęka, co dzieje się z jego mięśniami. Wtedy, jak mówiła Krishna, jest szansa, że osoba słuchająca poczuje to w ciele, a my nie narzucimy jej odbioru tej sceny.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Krishna uwrażliwiła mnie na to, że z pozoru drobne rzeczy mogą mieć znaczenie. Szczególnie zapadły mi w pamięć jej słowa o tym, żeby nie zadowalać się jakąkolwiek audiodeskrypcją. Podawała nam też wiele przykładów AD, które zabijały dzieło. Pod względem technicznym były wykonane poprawnie, ale nie oddawały sensu i sedna, czyli tego, po co dany spektakl powstał. To mnie zmotywowało do działania i do tego, żeby, mając zaplecze teatrologiczne i doświadczenie pracy w instytucji kultury, dać sobie spokój z syndromem oszustki. Gdy masz jakąś wiedzę, korzystasz z materiałów dostępnych w internecie, to po prostu działaj – tak jak umiesz, małymi krokami, jeśli ma się coś zmienić pod względem dostępności tańca dla osób niewidomych. Wspomniane przez ciebie śmianie się w tych samych momentach – pomijając kwestie różnego poczucia humoru

i odmiennych gustów – jest dla mnie synonimem uczestnictwa w wydarzeniu na tych samych prawach. Audiodeskrypcja daje narzędzia do tej zmiany – do współuczestniczenia, ale też edukowania się osób niewidomych w zakresie sztuki tańca, a nawet kształtowania gustów.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Po warsztatach z Krishną czuję się uspokojona i wzmocniona. Też ulegałam syndromowi oszustki. Co ciekawe, często to osoby z niepełnosprawnością wzroku były bardziej zainteresowane nowym podejściem niż inni audiodeskryptorzy, którzy bronili swojego stanowiska. Po kilku spotkaniach zrozumiałam, że audiodeskrypcja jest pełna możliwości, które też bywają pułapkami, ale jest to wspaniała, twórcza praca, do której za każdym razem podchodzimy na nowo. To ekscytujące. I dobrze jest budować sojusze, a nie okopywać się na swoich pozycjach.

Jak można zostać audiodeskryptorem lub audiodeskryptorką?

AGNIESZKA MISIEWICZ: W Polsce nie ma wielu możliwości kształcenia w tym zakresie. Wiele lat temu uczestniczyłam w świetnym szkoleniu organizowanym przez Fundację Kultury Bez Barier, ale najwięcej wiedzy zdobyłam, oglądając spektakle czy filmy i słuchając towarzyszącej im audiodeskrypcji. Miałam też bliski kontakt z osobami niewidomymi czy głuchoniewidomymi i w oparciu o to, jakie pytania mi zadawały, gromadziłam wiedzę o tym, co jest dla nich ważne. Natomiast nie mam profesjonalnego wykształcenia w dziedzinie audiodeskrypcji. W Poznaniu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w ramach studiów magisterskich na anglistyce prowadzone są zajęcia o dostępności mediów, poświęcone właśnie audiodeskrypcji i respeakingowi oraz inne, poświęcone wyłącznie audiodeskrypcji. Dowiedziałam się o tym za późno, kiedy tę widzę zdobyłam

już na własną rękę.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Moja droga do tworzenia audiodeskrypcji zaczęła się od spotkania osoby g/Głuchej. W Szpitalu Klinicznym im. dr. Józefa Babińskiego w Krakowie prowadziłam zajęcia skoncentrowane na pracy z ciałem i ruchem. Pojawiła się na nich osoba, która nie posługiwała się ani PJM, ani językiem fonicznym. Zastanawialiśmy się, co możemy zrobić. Próbowałam komunikować się z nią całym ciałem i był to dla mnie przełom. Wyniosłam z tego doświadczenia nie tylko dużą satysfakcję, ale też poczucie niesprawiedliwości i przekonanie o ekskluzywności teatru. Kilka miesięcy później rozpoczęłam pracę w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu. Jako edukatorka chciałam, żeby edukacja poszerzała swój zasięg. Wygooglowałam, czym jest audiodeskrypcja, i pomyślałam, że trzeba to zacząć robić. Przez pół roku odwiedzałam potencjalnych odbiorców teatru w województwie kujawsko-pomorskim. Okazało się, że wiele osób niewidomych nie wie, czym jest audiodeskrypcja. Zaczynaliśmy więc od warsztatów, podczas których wszyscy się tego dowiadywaliśmy. W 2019 roku zostałam koordynatorką dostępności, co wiązało się z obciążeniem formalnościami. Był to moment kryzysowy. Poczułam przerażenie, bo zrozumiałam, że trzeba mieć tyle wiedzy z różnych dziedzin, a ja przecież nie miałam kiedy jej zdobyć. Przez długi czas zamawiałam audiodeskrypcje, choć miałam już chęć sama się tym zająć. Zaczęłam jednak od pracy w tandemie. Dało mi to poczucie, że wrażenia i obserwacje, które mam w głowie po obejrzeniu spektaklu, mogę przekładać na język. Dużo się dzięki temu nauczyłam, potem zaczęłam pisać sama. Mój proces pracy jako audiodeskryptorki wygląda w skrócie tak, że na początku tworzę tekst, a następnie pracuję nad jego redakcją. Ostatnim etapem są konsultacje z osobami z niepełnosprawnością wzroku, z którymi omawiam kwestie merytoryczne i językowe.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Podjęłam decyzję o tym, że chcę pisać audiodeskrypcję, kiedy po wysłuchaniu dwustu filmów z AD zaczęłam zastanawiać się, czemu audiodeskryptor mówi na przykład, że ktoś nalewa z butelki, skoro nieważne jest, z czego nalewa, a co nalewa. Bo to np. jest wino, a bohater po jego wypiciu robi awanturę. To są ciągi logiczne. Wtedy powiedziałam sobie: dobrze, spróbuj więc sama. Okazało się, że w tym procesie trudniej jest wychwycić usterki niż wtedy, gdy słucha się cudzych audiodeskrypcji. Pisząc AD, nauczyłam się bardzo dużo, także pokory.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Miałam podobnie, zastanawiałam się, czemu jakiś rekwizyt w spektaklu nie został opisany, skoro jest kluczowy. I pomyślałam, że chyba widzów z czegoś się okrada. I to poczucie braku dało mi impuls, żeby samej spróbować i zobaczyć, jak sobie z tym poradzę.

Od czego zależy, czy audiodeskrypcje odczytują ich autorzy, czy zewnętrzni lektorzy?

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jeśli chodzi o teatr, to jest świetnie, gdy do tej pracy włącza się zespół aktorski. To buduje sojusze wewnątrz instytucji – audiodeskrypcja staje się sprawą całego zespołu. Żeby być lektorem, trzeba znać przynajmniej podstawy. Zawsze przecież może wydarzyć się coś nieprzewidzianego. Mnie zdarzyło się, że scena została skrócona o połowę i trzeba było na bieżąco zastanawiać się, co z tym zrobić. Dopiero od roku sama czytam audiodeskrypcje, wcześniej zawsze współpracowałam z aktorami i aktorkami, ewentualnie lektorkami i lektorami. Bardzo dobrze się w tym odnalazłam. Znowu przywołam Krishnę – w pracy lektorki podążam za jej wskazówkami i staram się tak pracować z głosem, żeby nie był tylko neutralny, stwarzam więc sobie pole poszukiwań,

kreacji. Zdarzają się też spektakle, takie jak wspominany Joanny Leśnierowskiej, gdzie twórcy pracują w oparciu o partytury. Mam partyturę, ale sporą część przedstawienia wypełnia improwizacja. W skrypcie audiodeskrypcji wprowadziłam uwagi dla potencjalnego lektora, ale po premierze stwierdziliśmy, że jednak powinnam czytać ja, gdyż byłam od początku częścią procesu pracy. Na wszelki wypadek przygotowałam także przyzwoitą, minimalistyczną wersję audiodeskrypcji. Zamieściłam w niej wskazówki, gdzie czytać głośniej, gdzie ciszej, czy wolniej, czy szybciej, gdzie pozwolić sobie na pewną intencję w głosie.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Moimi pierwszymi skryptami były audiodeskrypcje filmowe, więc wiedziałam, że nie będę ich lektorką i wszystko, co chcę przekazać, musi zostać zapisane. Czytać swoje audiodeskrypcje zaczęłam w teatrze, ale tylko na premierach. Potem z moimi skryptami pracowali inni, musiałam więc zawrzeć w AD konkretne wskazówki. Zdecydowanie bardziej komfortowe jest dla mnie samodzielne odczytywanie przygotowanej przez siebie AD. Inaczej jest w przypadku baletu, gdzie wszystko musi się wydarzać tak, jak zostało zapisane, chyba że ktoś wykona jakąś figurę niepoprawnie. W teatrze dramatycznym coś może wypaść lub zostać zaimprowizowane. Ktoś, kto zna zasady audiodeskrypcji, jest w stanie ją zaimprowizować na podstawie przygotowanego skryptu. Zdarzało się jednak, że audiodeskrybowałam premierę, a uczestniczyłam wcześniej tylko w dwóch próbach. Dużo zależy zatem od tego, w którym momencie instytucja zaprosi audiodeskryptora do współpracy i w co go wyposaży. Standardem jest to, że audiodeskryptor powinien dostawać gotowy scenariusz, w którym będzie mógł wpisywać swoje uwagi, a zdarzyło mi się nie dostać nic albo same dialogi, w dodatku niekompletne. Twórca i lektor audiodeskrypcji muszą zdawać sobie sprawę z tego, że podczas pracy przy spektaklu, szczególnie teatralnym, wszystko może się zmienić.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Wiem, jak ważne jest to, aby audiodeskryptora wyposażać w odpowiednie materiały. Nawet jeśli decydujemy się na audiodeskrypcję trzy miesiące po premierze, warto zadbać o to, żeby scenariusz był gotowy i przyzwoicie wyedytowany, żeby nagranie było dobrej jakości – to wszystko bardzo ułatwia pracę. Nagranie jest tu podstawą. Oczywiście to wielki przywilej, gdy pracuje się na co dzień w instytucji i można iść na próby, obejrzeć spektakl kilka razy na żywo. Ale bardzo często audiodeskryptorzy pracują wyłącznie w oparciu o nagrania. Pomocne bywają tzw. nagrania festiwalowe, po montażu, ale często bazują one na zbliżeniach i pozbawione są planu ogólnego. Przez to niektóre kwestie mogą nie być dla audiodeskryptora logiczne – np. dlaczego ta postać pojawiła się na scenie, a może miało znaczenie, w jaki sposób na nią wchodziła. Dla mnie bardzo ważne jest to, żeby na etapie pierwszej próby generalnej lub pierwszego seta spektakli powstało dobrej jakości nagranie, które, choć bardzo surowe, obejmuje całą scenę.

Mówiłyście, że filmu czy spektaklu nie można zagadać, żeby nie przytłoczyć odbiorców wiedzą, jednak nie da się z niej całkiem zrezygnować, bo wtedy AD nie będzie pełna. Jak zatem znaleźć złoty środek, jak nie pozwolić sobie na pokusę nadmiaru?

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Czerpię dużą przyjemność z pracy z językiem – gdy np. mam pięć słów i zastanawiam się, czy mogę zamienić je na jedno. Staram się zawsze pamiętać, że pisanie jest też sztuką skracania.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Skracanie to największa bolączka początkujących audiodeskryptorów. Chcą opisać wszystko, a to przecież niemożliwe. Gdy zaczynałam pracę, najważniejszym i zarazem najtrudniejszym krokiem było

wycinanie sporych fragmentów i zastanawianie się, jak te trzy zdania, które usunęłam, można zastąpić trzema wyrazami. Najczęściej się da, ale wymaga to sporej i żmudnej pracy językowej. W AD wszystko musi być precyzyjne, wycyzelowane. To także kwestia praktyki – im więcej piszesz, tym lepiej ci to wychodzi. Dla mnie za każdym razem jest to emocjonujące.

Chciałam was też poprosić o podzielenie się własnymi wpadkami lub trudnymi sytuacjami, dzięki którym nauczyłyście się czegoś nowego. I z drugiej strony – zapytać o to, czy były jakieś budujące wydarzenia, dzięki którym poczułyście, że ta praca naprawdę ma sens.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Trudne momenty zdarzają mi się cały czas, szczególnie po pierwszym odsłuchaniu audiodeskrypcji. Przytrafiła mi się też sytuacja, która była jednocześnie trudna i bardzo motywująca. Współpisałam AD do spektaklu Thoma Luza *Pieśni bez słów*, który był prezentowany na festiwalu Kontakt (2022). Spektakl był bardzo wizualny i muzyczny, z minimalną liczbą słów. Mogłyśmy uczestniczyć w dwóch próbach, a przedstawienie było grane dwa razy. Ale okazało się, że finałowe kilkanaście minut spektaklu na nagraniu było nieaktualne, a zakończenie miało znaczący wpływ na ostateczny wydźwięk. Siedziałam na próbie i myślałam z przerażeniem, że mam tylko kilkanaście godzin, żeby coś z tym zrobić. W dodatku spektakl nie miał scenariusza. Jednak konieczność reagowania tu i teraz ośmieliła mnie do tego, żeby zająć się tymi gatunkami w sztukach performatywnych, które polegają na improwizacji. Było to więc bardzo potrzebne doświadczenie.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Każdy deadline jest trudny, choć dobrze jest też wyznaczyć sobie termin, bo inaczej można siedzieć nad jedną sceną i

dwadzieścia godzin, zastanawiając się, jak ją najlepiej opisać. A bardzo często pierwsza myśl jest najlepsza i warto nie kasować tego, co powstało na początku. Sytuacji motywujących było wiele, np. wspomniane warsztaty z Krishną. Satysfakcję z wymiernego oddziaływania audiodeskrypcji (mimo że nie była moja) dało mi obejrzenie filmowego musicalu z grupą osób głuchoniewidomych. Zapytałam jedną z widzek o to, co najbardziej jej się podobało. Była słabowidząca i nie rozróżniała barw, była też g/Głucha, ale dzięki implantowi słuchowemu mogła korzystać z audiodeskrypcji. Powiedziała, że najważniejsze były dla niej sceny tańca, w którym wirowały kolorowe sukienki. Pomyślałam wtedy, że AD ma sens – właśnie dla tak zapamiętanych detali. Audiodeskryptor mógł przecież po prostu powiedzieć, że jest to scena tańca i nie opisywać szczegółowo, co tam się dzieje, bo była w niej muzyka. Jednak postanowił zrobić inaczej. Uczestniczka dzięki temu doświadczyła przeżycia estetycznego. Takie sytuacje przynoszą poczucie, że warto to robić, szukać, dłubać, działać i zmieniać ten system od środka. Prędzej czy później audiodeskrypcja stanie się bardziej dostępna. Instytucje nie będą już arbitralnie decydować, który spektakl ma być audiodeskrybowany, tylko będą wychodzić naprzeciw realnym potrzebom odbiorców o szczególnych potrzebach. Już teraz, gdy instytucje przyjmują zgłoszenia na dane wydarzenie, pytają, jakiego rodzaju dostępność powinny zapewnić. I jeśli np. na spektakl, do którego planujemy zrobić AD, nie wybiera się nikt niewidomy, a wybiera się na inny, te środki finansowe i moce przerobowe warto przenieść tam, gdzie jest realne zapotrzebowanie. Wymaga to jednak długofalowego planowania i myślenia o publiczności na etapie programowania wydarzeń. Sądzę, że idziemy w dobrym kierunku.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Jest też coraz większa ciekawość tego narzędzia. Zauważam, że środowisko osób z niepełnosprawnością wzroku czuje się dzięki temu wzmocnione i coraz bardziej świadome. W Toruniu

motywowało mnie to, że ta społeczność była niezwykle prężna, chodziła na wszystkie warsztaty, pisała recenzje teatralne. Teatr okazał się dla nich ważnym miejscem, o którym chcieli wiedzieć wciąż więcej i więcej. Czuję moc tych grup i to, że zgodnie z tym, co mówi Krishna, audiodeskrypcje nie mogą być byle jakie, bo środowisko domaga się wysokiej jakości. Widzę też, że zaczynają się tworzyć bardzo ciekawe relacje interdyscyplinarne, także w kontekście nowych technologii. To może się przełożyć na narzędzie do nadawania audiodeskrypcji. Warto więc szukać przymierza także w innych obszarach, nie tylko w kulturze i sztuce. Widać, że wiele osób chce w tym obszarze dokonywać zmian.

Czy sztuczna inteligencja może wpłynąć na pracę audiodekryptorów albo ich zastąpić?

AGNIESZKA MISIEWICZ: Sztuczna inteligencja nie napisze za nas audiodeskrypcji. Może napisać tekst alternatywny do jakiegoś zdjęcia, co też nie zawsze będzie trafne, ale AD, szczególnie na takim poziomie, o jakim tutaj rozmawiamy, nie napisze.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Sztuczna inteligencja może dać pewną bazę, ale jednak potrzebny jest aspekt kreatywny, z którym AI na razie sobie w audiodeskrypcji nie radzi. Jest natomiast świetna w wyszukiwaniu i przetwarzaniu danych.

Wracając do realiów waszej pracy – czy wciąż częściej zatrudnia się audiodeskryptorów z zewnątrz, czy pojawiają się już możliwości etatowe? Ty, Agnieszko, współpracowałaś przy tworzeniu AD z

Teatrem Wielkim w Poznaniu, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku na stałe pracują Weronika Łucyk i Anna Augustyniak (jako specjalistki ds. edukacji – koordynatorki dostępności), Kasia – w Teatrze im. Horzycy w Toruniu, a obecnie w Starym Teatrze w Krakowie. Czy są szanse na to, żeby ten zawód stał się pełnoetatowym i docenianym zajęciem? Czy większa świadomość społeczna na temat zróżnicowanych potrzeb i konieczności (ale też coraz częściej chęci) zapewnienia różnym osobom równego dostępu do kultury może w tym pomóc?

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Zarówno w Toruniu, jak i w Krakowie miałam i mam łączone stanowisko, bo jestem też pedagożką teatru i edukatorką, nie tylko koordynatorką dostępności. Cenię to sobie. Ale uważam, że audiodeskrypcja nie powinna być podstawową kompetencją osób koordynujących dostępność. Chyba że wiąże się to z ich własnymi zainteresowaniami i chęcią rozwoju. Na pewno te osoby powinny wiedzieć, jak pracować ze środowiskiem audiodeskryptorów. Ale założenie, że koordynator dostępności będzie pisał audiodeskrypcje, może prowadzić do wielu nadużyć. Marzy mi się, żeby powstawały zespoły do spraw dostępności. Wtedy mogłoby funkcjonować osobne stanowisko dla osoby zajmującej się audiodeskrypcją. Słyszałam, że we Francji pojawiają się już zawodowi lektorzy, kształceni w audiodeskrypcji. Wtedy przygotowuje się ją do wszystkich wydarzeń.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Często ktoś zostaje koordynatorem dostępności, bo zajmuje się czymś z punktu widzenia dyrekcji pokrewnym. Jesteś pedagożką teatru? To zajmij się jeszcze dostępnością. Jesteś kierownikiem Biura Organizacji Widowni? To dorzucimy ci jeszcze dostępność, bo przychodzą do nas też widzowie z niepełnosprawnościami albo chcielibyśmy,

żeby przychodzili, wtedy skorzystamy ze środków z jakiegoś grantu. Nie wiem, czy istnieje w Polsce jakaś instytucja, w której pracuje osoba zajmująca się wyłącznie dostępnością. W Teatrze Wybrzeże Weronika Łucyk wspólnie z inną osobą zajmuje się pisaniem audiodeskrypcji, ale oprócz tego ma wiele innych obowiązków. Chyba w Polsce jeszcze daleka droga do tego, żeby instytucja mogła sobie pozwolić na zatrudnienie osoby, która zajmowałaby się wyłącznie AD. W innych krajach to się dzieje, więc taka perspektywa jest otwarta.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Dostępność mapuje dużo wyzwań współczesnej kultury, jej braków, problemów i kwestii do poprawienia. Jest dla mnie obserwatorium, dzięki któremu da się zobaczyć, co jeszcze nie działa, a mogłoby działać. Myślę, że w ciągu ostatnich kilku lat wiele instytucji wykonało ogromną pracę w tym zakresie. Kiedyś nie marzyłam o tym, że będziemy dyskutować o tym, jaka dokładnie AD jest potrzebna, a jej konieczności nikt już nie będzie kwestionował. Jest jeszcze wiele pracy do wykonania i niezbędne są rozwiązania systemowe.

W jaki sposób w instytucjach odbywa się wybór spektakli do audiodeskrybowania? Mimo ustawy o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (2019) nie jest tak, że każde przedstawienie musi mieć audiodeskrypcję, zawsze trzeba dokonywać selekcji. A więc także wyprzedzać potrzeby i samemu je kreować. To implikuje konieczność pozyskania dodatkowych środków.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Z mojego doświadczenia wynika, że to w dużej mierze zależy od grantów. Grant obowiązuje na konkretny okres i żeby móc skorzystać ze środków na dostępność, trzeba pomyśleć, jaki spektakl

będziemy wtedy produkować – i wpisać go do wniosku. Wtedy na premierze i kilku kolejnych pokazach musimy zapewnić AD czy/i tłumaczenia na PJM. Jest coraz więcej programów związanych z dostępnością[5], ale ograniczenia czasowe często zawężają zakres tego, co możemy audiodeskrybować. W wielu instytucjach chciałam zrobić audiodeskrypcję jakieś spektaklu, ale nie było na to środków ani programów, w ramach których można byłoby takie działania sfinansować.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Za ustawą o dostępności nie poszło zwiększenie środków na dotacje podmiotowe na dostępność. Okazuje się więc, że w ramach dotacji musimy jeszcze wyodrębnić jej koszty. I tu pojawia się pytanie, z czego zrezygnować: z realizacji spektakli, edukacji, a w przypadku bibliotek – z zakupu książek? Pozostaje więc lobbowanie za podniesieniem wysokości dotacji podmiotowych o środki na realizację AD. Jakościowa dostępność jest kosztowna. Jeśli kogoś zmuszamy do jej realizacji za darmo, to on płaci swoim czasem, swoją wiedzą, a często także swoim zdrowiem. Mogłoby pomóc również zwiększenie liczby dotacji celowych. Same granty już wprowadzają te punkty, które mają zagwarantować zapewnienie dostępności, bo jest to warunkiem otrzymania dofinansowania publicznego. Od strony finansowej jest więc jeszcze bardzo dużo do zrobienia. Kiedy wiem, że mam środki na kilka audiodeskrypcji, staram się w ramach konsultacji wypracować minirepertuar – żeby pojawiło się coś lżejszego, ale też coś poważniejszego czy eksperymentalnego. Staram się brać pod uwagę różne gusta widowni, a nie polegać tylko na swoich przeczuciach. Może się okazać, że zapotrzebowanie pojawia się gdzie indziej i w oparciu o nie można budować relacje z nową publicznością. Bardzo ważne są tu konsultacje, bo wiem, że o wielu rzeczach sama nie pomyślę.

Czy w dziedzinie edukacji audiodeskryptorów w Polsce coś zmieniło się w ostatnich latach? Obie macie już także własne doświadczenia pedagogiczne na polu AD. Skąd ten wybór i jakie są wasze przemyślenia jako osób, które zarówno same zdobywały wiedzę w tym zakresie, jak i przekazywały ją innym?

AGNIESZKA MISIEWICZ: Pojawia się coraz więcej fundacji i firm, które oferują różne kursy, także audiodeskrypcji. Nie mogłabym jednak za wszystkie poręczyć, bo nie wiem, na czym bazują, jaką wiedzę przekazują czy jest ona aktualna etc. Mam wrażenie, że dopóki nie zaczniesz naprawdę żyć tym tematem, to nie wiesz, czy i jak aktualną wiedzę chłoniesz. Musisz wysłuchać naprawdę wielu AD, żeby wiedzieć, jak się do tego zabrać. Moje stypendium, w ramach którego prowadzę warsztaty z audiodeskrypcji tańca dla osób związanych z tańcem[6], zaczęło się od wspomnianego *Jeziora łabędziego*. Pomyślałam wtedy, że ideałem byłaby współpraca audiodeskryptora z tancerzami. Osoba, która nie ma zaplecza teoretycznego, mogłaby na bieżąco konsultować swoje wątpliwości z tancerzami. I uznałam, że ciekawie byłoby zrobić warsztaty z audiodeskrypcji dla osób, które zajmują się tańcem nie tylko praktycznie, czyli także dla producentów lub krytyków. Nie miałam na celu wykształcenia audiodeskryptorów tańca, bo po pięćdziesięciu godzinach szkolenia nie jest to możliwe. Chcę zrobić z uczestnikami warsztatów audiodeskrypcyjny słownik pojęć tanecznych, który mógłby być punktem wyjścia do dalszej pracy. Pragnę zwrócić uwagę na obszar, którym musimy się zająć.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Ja z kolei będę prowadzić warsztaty *Ciało mówi. Audiodeskrypcja tańca* w ramach Stypendium Twórczego Miasta Krakowa. Wynika to z podobnego marzenia o współpracy. Projekt będzie łączył środowisko audiodeskryptorów i odbiorców AD, ale także

choreografów, tancerzy, osób zainteresowanych pracą z ciałem w celu dzielenia się praktykami. Czuję, że w choreografii można znaleźć wiele interesujących praktyk bardzo bliskich audiodeskrypcji. Finałem będzie rodzaj zeszytu kreatywnego, zbiór praktyk, które wypracujemy, wskazówek z ćwiczeniami umożliwiających przejście od teorii do praktyki w dowolnie wybranym miejscu i czasie. Ma to na celu skrócenie drogi od „chciał(a)bym, ale…" do „zaczynam działać".

To ciekawe, co powiedziałaś o bliskości narzędzi w choreografii i audiodeskrypcji. Pomyślałam o praktykach somatycznych, a z drugiej strony o score'ach. Praktyki somatyczne pomagają poczuć ruch w ciele, opierają się na metaforach, ale też na ucieleśnieniu, ruchu intencjonalnym. Może to ciekawie przełożyć się na AD, szczególnie że uruchamia się wtedy wiele zmysłów. Obie wyspecjalizowałyście się w pracy audiodeskryptorek na polu sztuk performatywnych, w tym tańca. Dzięki zajęciom z Agnieszką pamiętam, że język nie powinien być w tym przypadku zbyt fachowy, lepiej poszczególne gatunki, style, figury w tańcu przybliżać opisowo, jednak nie zawsze mamy tyle czasu, więc użycie jednego specjalistycznego określenia może okazać się lepsze. Ważny jest też dobór przymiotników, jak w całej AD. W audiodeskrypcji tańca mocniej przebija się również aspekt emocjonalno-sensualny – poza opisem ruchu i oddaniem struktury czy narracji spektaklu, wpisanych w muzykę czy tło dźwiękowe, dobrze byłoby uwzględnić emocje ewokowane przez artystów. Gdzieś na przecięciu pomiędzy tymi elementami lokuje się bardzo pomocna w waszej pracy kinetografia Rudolfa Labana. Jaka jest jej użyteczność dla audiodeskrypcji tańca? I czy są jeszcze inne metody, którymi

można się posłużyć?

AGNIESZKA MISIEWICZ: Dla mnie teoria Labana najistotniejsza jest w kontekście wzbogacenia słownictwa na temat tańca, jego precyzji. Przydaje się do nazywania jakości dynamicznych. Skorzystanie z jego sformułowań pomaga zastanowić się nad relacją ciała z przestrzenią. Nie jestem ekspertką od Labana, ale wybieram z jego metody to, co może mi się przydać we własnej praktyce. Interesuje mnie Labanowska perspektywa patrzenia na ruch przez różne pryzmaty i przyglądanie się, na przykład, jakie kształty przybiera ciało, gdzie w ciele inicjowany jest ruch, czy jego intencje są jasne, jaki jest jego rytm, stopień przepływu, siła, czy daje wrażenie wysiłku czy lekkości. Są to czytelne jakości ruchowe, nad którymi możemy się zastanowić, analizując ruch podczas pracy audiodeskrypcyjnej. Staram się zawsze pamiętać o tym, jak wiele czynników wpływa na ruch i o jak wielu rzeczach można napisać w audiodeskrypcji zamiast czasownika „tańczyć". Nawet chodzenie może odbywać się na wiele sposobów. Charakterystyka ruchu według Labana przydaje mi się do rozwijania słownictwa opisywania ruchu. Wchodzenie głęboko w jego teorię i korzystanie z wypracowanych przez niego schematów mogłoby być niezrozumiałe dla odbiorcy, który nigdy się z nią nie spotkał. Zatem czerpię z niej na najbardziej podstawowym, frazeologicznym poziomie.

KATARZYNA PEPLINSKA-PIETRZAK: Też korzystam z Labana na podobnej zasadzie. Jego teoria jest dla mnie jak mapa, która pomaga mi zaplanować kolejne kroki w audiodeskrypcji tańca. Ośmielona zajęciami z Krishną, sięgam do pisania ciałem, włączając praktyki somatyczne – zastanawiam się, gdzie dokładnie w ciele czuję dany ruch, co dzieje się z moimi kośćmi. Sporo się ruszam, gdy piszę. Sprawdza mi się przepuszczenie ruchu ciała, o którym mam napisać, przez swoje ciało. Bardzo ważne były dla mnie słowa Krishny o

neuronach lustrzanych i o tym, w jaki sposób uruchamiają się one u osób widzących podczas oglądania spektaklu tańca, gdy zaczyna pracować motoryka i pamięć ciała. Osoba niewidoma jest tego bodźca pozbawiona. Krishna otworzyła niezwykłą perspektywę – w jaki sposób za pomocą słów możemy uruchomić neurony lustrzane? Czasami nie wystarczy opis wyłącznie tego, co widać, trzeba wejść głębiej w ciało.

AGNIESZKA MISIEWICZ: Krishna zwróciła uwagę na jeszcze jedną rzecz, która jest trochę labanowska – mówiła o warstwach osoby tańczącej. Chodzi o odczuwanie ruchu osoby tańczącej w mięśniach, ale też o prozaiczne rzeczy, jak np. to, co odczuwasz na skórze. Czy podczas wirowania masz związane, czy rozpuszczone włosy, które odbijają się od szyi czy twarzy? To również może mieć znaczenie dla odbiorcy. Jest to doświadczanie ciała na bardzo różnych poziomach. Na ciało tancerza i jednocześnie odbiór jego ruchu może wpływać też kostium, podłoga (baletówka, parkiet, beton etc.), to, czy ktoś tańczy boso, w butach, czy w baletkach. Z pozoru są to drobiazgi, ale niezwykle ważne.

Wzór cytowania:

Audiodeskrypcja: między opisem a interpretacją, z Agnieszką Misiewicz i Katarzyną Peplinską-Pietrzak rozmawia Julia Hoczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja.

Przypisy

1. Tzw. tylofilmy, polegające na wprowadzeniu stop-klatki pomiędzy scenami i służące ich opisaniu, przygotowywane były dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku na potrzeby zamkniętych pokazów dla osób niewidomych. Formułę opisywania scen w ramach takich spotkań można uznać za pierwowzór audiodeskrypcji. Dopiero w 2006 roku pojawiły się pierwsze otwarte projekcje filmowe z audiodeskrypcją na żywo.
2. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych z 2010 roku dostępne

są na stronie Fundacji Audiodeskrypcja: http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych.html [dostęp: 14.10.2024]. Można tam znaleźć także bazę skryptów audiodeskrypcji i inne ciekawe informacje, niestety wszystkie nieaktualizowane od kilkunastu lat, więc mapujące wyłącznie ówczesny stan wiedzy i zasobów.
3. Chodzi o spektakl *Łabędzie* w reżyserii i choreografii Tobiasza Sebastiana Berga, którego premiera odbyła się w 2022 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Więcej o procesie pracy można przeczytać w rozmowie Teresy Fazan z artystą: https://www.dwutygodnik.com/artykul/10353-kto-moze-wejsc-do-opery.html [dostęp: 14.10.2024]. Przedstawienie zdobyło nagrodę publiczności w ramach Fedora Prizes Biennale w Paryżu.
4. Więcej informacji: https://darkroomballet.com/about-krishna/ [dostęp: 14.10.2024].
5. Np. unijny program *Dostępność Plus*, wymogi na temat dostępności pojawiają się w programach MKiDN.
6. Byłam uczestniczką tych warsztatów, co stało się bezpośrednim impulsem do przeprowadzenia niniejszego wywiadu.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/audiodeskrypcja-miedzy-opisem-interpretacja*