didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/magnetofon-szpulowy-kosz-motocyklowy-i-inne-bambetle-jak-opisac-chaos-ktorego-nie-widac

/ Grzegorzewski

Magnetofon szpulowy, kosz motocyklowy i inne bambetle. Jak opisać chaos, którego nie widać?

Ola Bratkowska

Jak dużo uwagi poświęcamy temu, co widzimy? Jak dużo szczegółów zapamiętujemy? Czy z zamkniętymi oczami bylibyśmy w stanie opisać wygląd sypialni lub widok z okna? Choć codziennie mijamy te same przedmioty, choć codziennie przebywamy w tych samych pomieszczeniach, to ubranie tego w słowa byłoby wyzwaniem. Tworzenie audiodeskrypcji do rejestracji spektaklu *Giacomo Joyce*[1] w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego było właśnie jak opisywanie takiego widoku z okna. Z tą różnicą, że na szybie, przez którą patrzę, są smugi, za oknem noc, a ulicę próbuje rozświetlić samotna latarnia, której żarówka początkowo miga, żeby w pewnym momencie zgasnąć.

Definicji audiodeskrypcji jest wiele, ale mówiąc najprościej, to przedstawienie treści wizualnych środkami językowymi (zob. Chmiel, Mazur, 2014). To technika umożliwiająca osobom z niepełnosprawnością wzroku

większy dostęp do filmów, seriali, spektakli, wystaw, a nawet widowisk sportowych. To usługa wspierająca komunikację. Usługa całkiem nowa, ponieważ za jej oficjalne początki uznaje się rok 1981, gdy w Waszyngtonie zagrano spektakl z opisem dla osób niewidomych. Od tamtej pory audiodeskrypcja stawała się coraz popularniejsza, coraz powszechniejsza, aż w 2006 roku dotarła do Polski, zastępując wykorzystywane dotychczas tyflofilmy. W przeciwieństwie do audiodeskrypcji bazowały one na stopklatkach, co oznacza, że nie można było oglądać materiałów audiowizualnych w czasie rzeczywistym. Dlatego ten postęp z jednej strony umożliwił osobom z niepełnosprawnością wzroku odbieranie filmów w sposób bardziej zbliżony do odbioru osób widzących, ale z drugiej utrudnił zadanie twórcom opisów, którzy musieli nauczyć się mieścić w określonym czasie, oraz lektorom, którzy te teksty musieli na czas przeczytać.

Mówiąc już całkiem poważnie, przez ostatnie szesnaście lat polska kultura stała się dostępniejsza, ponieważ audiodeskrypcje zagościły w telewizji, teatrach, kinach, muzeach, a nawet na platformach streamingowych. Fundacje i stowarzyszenia organizują warsztaty i kursy z tworzenia, czytania i konsultowania audiodeskrypcji, więc ludzi zajmujących się nią wciąż przybywa. Jednocześnie są oni coraz bardziej potrzebni, ponieważ kolejne instytucje kultury troszczą się o to, żeby ich działania mogły dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, a zwłaszcza żeby nie były wykluczające dla żadnej z grup. Jednocześnie nie jest to troska wynikająca jedynie z zapisów prawnych (Ustawa…), ale z rzeczywistej potrzeby – osoby z niepełnosprawnością wzroku chcą brać udział w wydarzeniach kulturalnych, oglądać spektakle i filmy – świadczyć może o tym chociażby Internetowy Klub Filmowy Osób Niewidomych „Pociąg”[2] czy coroczny Festiwal Kultury i Sztuki dla Osób Niewidomych[3].

Oczywiście nie trzeba kończyć specjalnych kursów, aby sprawić, żeby świat stał się bardziej przystępny, a przez to przynajmniej odrobinę lepszy. Sama brałam udział w tylko jednych warsztatach[4], ale tworzenie audiodeskrypcji było dla mnie czymś naturalnym za sprawą mojej mamy, tyflopedagożki. Od dziecka miałam styczność z osobami z niepełnosprawnością wzroku i dość szybko zaczęłam udzielać się jako wolontariuszka. Początkowo były to warsztaty teatralne dla niewidomych dzieci, później festiwale dla dorosłych odbiorców. Kontakt z audiodeskrypcją oraz kontakt z tymi ludźmi sprawił, że ja też chciałam pisać, pokazywać świat swoimi oczami. Metodą prób i błędów zaczęłam od zdjęć, potem pojawiły się pierwsze filmy, serial, a teraz dopiero teatr i sztuki wizualne. Każda kolejna audiodeskrypcja (czy to odsłuchana, czy napisana) jest rozwijająca, a każdy feedback od odbiorców jest wartościowy, więc przynajmniej z mojego punktu widzenia ten sposób nauki wydaje się bardziej efektywny od jakichkolwiek kursów teoretycznych. Dlatego każdy może spróbować swoich sił w tworzeniu audiodeskrypcji lub opisów tekstowych. Wystarczy pamiętać o kilku zasadach.

Przede wszystkim należy opisywać tylko to, co widać – bez domysłów i przypuszczeń. Trzeba też unikać interpretowania, czyli wyciągania własnych wniosków i odczytywania gestów. Ostatnią ważną zasadą, która obowiązuje na dobrą sprawę tylko przy opisywaniu utworów audiowizualnych, jest konieczność dopasowania audiodeskrypcji w taki sposób, aby nie nachodziła na dialogi, nie zagłuszała ich. Poza tym istnieją zasady, a może raczej dobre praktyki, które różnią się w zależności od fundacji, stowarzyszenia, organizacji czy nawet osoby zajmującej się tworzeniem audiodeskrypcji. Wśród nich najczęściej spotykałam się z koniecznością pisania tylko w czasie teraźniejszym, preferowaniem krótkich zdań, a nawet ich równoważników, stosowaniem imiesłowów, pomijaniem dźwięków, które łatwo rozpoznać. A do tego dochodzą jeszcze osobiste preferencje odbiorców – niektórzy lubią,

gdy mówi się o kolorach, inni nie lubią audiodeskrypcji „przegadanych” i liczą na krótkie, konkretne opisy, a jeszcze innym zależy na lekkości, poetyckości słów. Bez wątpienia trudno się w tym rozeznać i jeszcze trudniej to wszystko wprowadzić w życie. Szczególnie że audiodeskrypcje nie są czymś mechanicznym, co można zrobić w tylko jeden właściwy sposób. Dlatego jako praktyczka staram się mieć te wszystkie zasady i sugestie z tyłu głowy, ale jednocześnie wychodzę z założenia, że czasem, w trosce o jasność i wiarygodność przekazu, wręcz trzeba je nagiąć. Z takim samym podejściem zaczęłam zajmować się *Giacomo Joyce*.

Pomagałam działowi promocji Teatru Collegium Nobilium w opisywaniu niektórych zdjęć trafiających na stronę internetową, gdy usłyszałam, że podczas konferencji organizowanej w Akademii Teatralnej będzie pokaz rejestracji spektaklu. Od razu zgłosiłam się do organizatorów z pytaniem, czy nie myśleli o dostosowaniu nagrania do potrzeb osób z niepełnosprawnością wzroku. Pytając, nie myślałam o pracy dla siebie – w końcu w dziale promocji zajmowałam się jedynie zdjęciami, a tworzenie audiodeskrypcji spektakli zlecane było zewnętrznym podmiotom. Okazało się jednak, że jest to nie tylko dobry pomysł, ale również świetny temat na referat, dlatego mniej więcej dwa miesiące przed majową konferencją zabrałam się do pisania. Od początku wiedziałam, że praca z Grzegorzewskim będzie całkowicie inna od moich dotychczasowych audiodeskrypcji. Nie dlatego, że do tej pory zajmowałam się kinem – w końcu teatrologiczne wykształcenie powinno sprawić, że opisywanie spektakli będzie dla mnie znacznie łatwiejsze[5] – ale ponieważ po zajęciach na temat reżysera i wysłuchaniu wspomnień współpracujących z nim aktorów miałam świadomość, że w tym teatrze nic nie jest proste. Nic nie jest dosłowne. Nic nie jest przypadkowe. Z tego powodu musiałam zabrać się do pisania inaczej – po raz pierwszy obejrzałam nagranie kilka razy, zanim napisałam choćby jedno słowo. Zazwyczaj staram

się tego nie robić. Nie z lenistwa czy próby skrócenia całego procesu, ale z chęci uchwycenia pierwszego wrażenia, pierwszego spojrzenia na dany utwór. Tu, mimo dysponowania nagraniem z tylko jednej kamery, miałam świadomość, że pierwsze wrażenie będzie zwodnicze – oglądając kilka miesięcy wcześniej nagranie *La Bohème*[6] Grzegorzewskiego, czułam się bardzo zagubiona w przestrzeni i nawet omawianie spektaklu na zajęciach nie odpowiedziało na wszystkie pytania, nie rozwiało wszystkich wątpliwości. Choć naturalnie jako audiodeskryptorka powinnam przejmować się jedynie opisywaniem wszystkiego tak, jak jest to widoczne, chciałam uniknąć sytuacji, w której sama sobie zaprzeczam, powielam jakiś błąd lub pomijam istotny szczegół. Dlatego przez pierwsze tygodnie jedynie patrzyłam, patrzyłam i patrzyłam. Po patrzeniu przyszła pora na pierwsze notatki i rysunki, które pomagały odnaleźć się w foyer Teatru Narodowego, gdzie spektakl był grany, wśród marmurów, złota, porozstawianych przedmiotów i poruszających się jak w transie bohaterów.

Mając taką bazę, musiałam odpowiedzieć sobie na kilka pytań, z których chyba najważniejszym było to, co właściwie robię. Z jednej strony bez wątpienia mam do czynienia z teatrem, z drugiej bez wątpienia miałam przed sobą film. Ponieważ rejestracja spektaklu była na pograniczu tych dwóch kategorii, postanowiłam je połączyć. Teatr dał mi przyzwolenie na łamanie jednej z głównych zasad, czyli pisania tylko o tym, co widać – wiedziałam, że niewielka publiczność zgromadzona na zamkniętych pokazach[7] widziała znacznie więcej ode mnie (pomijając już słabą jakość nagrania). Dlatego też czasem upraszczałam niektóre rzeczy, opisując nie tylko to, co uchwyciła kamera, ale również to, co musiała widzieć osoba siedząca kilka miejsc dalej. Film z kolei pozwolił mi zawrzeć namiastkę atmosfery w teatrze, czyli oczekiwanie na spektakl, nerwowe poprawianie ubrań, a przede wszystkim oklaski oraz reakcje publiczności, obsady i samego reżysera.

Następną ważną kwestią było to, dla kogo właściwie piszę. Patrząc realistycznie, nie mogłam oczekiwać, że audiodeskrypcja trafi do fanów Grzegorzewskiego lub przynajmniej osób znających jego twórczość – *Giacomo Joyce* miał być pierwszym spektaklem tego reżysera dostosowanym do potrzeb osób z niepełnosprawnością wzroku. Jednocześnie trudno mówić o *Giacomo* jako bycie oderwanym od pozostałych spektakli: od ich charakterystycznej plastyczności, tematów, które poruszały, kontekstów. Nie chcąc nikomu narzucać własnych interpretacji, musiałam wziąć w nawias wszystko, czego do tej pory się o Grzegorzewskim dowiedziałam i wszystko, co zobaczyłam w jego spektaklach. Moim głównym zadaniem było opisywanie tego, co widzę, najprościej jak tylko umiem.

Uświadomienie sobie, kto będzie odbiorcą audiodeskrypcji, miało również duży wpływ na wybór osoby do konsultacji – początkowo rozważałam kogoś związanego z teatrem Grzegorzewskiego. Może niekoniecznie aktora lub aktorkę występujących w *Giacomo*, ale kogoś, kto wiedział, jak Grzegorzewski pracował, a przede wszystkim – jak patrzył na swoje spektakle. Choć współpraca z kimś takim zdecydowanie wniosłaby dużo do audiodeskrypcji, to bałam się pułapki opisywania czegoś, czego tak na dobrą sprawę nie widać: dodatkowej, trochę tajemnej wiedzy, anegdot czy wizji reżysera. Dlatego zdecydowałam się wybrać osobę, która nigdy w życiu nie widziała ani jednego spektaklu Grzegorzewskiego, a nawet o nim nie słyszała. Stwierdziłam, że jeśli ktoś taki dzięki mojej audiodeskrypcji będzie mógł sobie wyobrazić, co się dzieje na ekranie, uznam moją pracę za sukces. Jeśli dodatkowo zrozumie, o co w tym wszystkim chodzi, będzie to sukces mojej konsultantki. Gdy wiedziałam, co i dla kogo robię, mogłam zacząć kolejny etap pracy, czyli tworzenie audiodeskrypcji. Etap najtrudniejszy i najżmudniejszy, ponieważ polega na ciągłym przewijaniu nagrania, przybliżaniu, powtarzaniu tych samych krótkich kwestii, aby mieć pewność,

że wszystko brzmi tak, jak powinno, a lektor lub lektorka będą w stanie zmieścić się w wyznaczonym czasie. Etap, na którym musiałam podjąć kilka trudnych decyzji, a pierwszą z nich było już samo nazwanie postaci.

Przez całe siedemdziesiąt jeden minut nagrania w spektaklu pada tylko jedno imię – Amalia. Oznacza to, że całą resztę musiałam sobie dopowiedzieć sama, bazując na tekście Joyce'a oraz szczątkowych materiałach dotyczących spektaklu. Choć z pomocą przyszło Archiwum Jerzego Grzegorzewskiego wraz z listą postaci, to zdecydowanie nie rozwiązało problemu – w końcu Jan Monczka i Jerzy Radziwiłowicz jednocześnie grają Joyce'a, Anna Ułas jest początkowo Odaliską, a następnie Matką, a Przyjaciółka Amalii oraz Przyjaciel Przyjaciółki Amalii nie są chwytliwymi, łatwymi do wymówienia nazwami. Dlatego zdecydowałam się na zawarcie pewnych wyjaśnień we wstępie do audiodeskrypcji oraz uproszczeń w samym skrypcie, m.in. pojawił się Pierwszy i Drugi Joyce, Przyjaciółka i Przyjaciel.

Brak imion oznaczał niestety również utrudnienia w odbiorze. Nie wiedząc, kim są i do kogo zwracają się kolejne postaci, musiałam zadbać o to, aby audiodeskrypcja jak najczęściej przypominała, kto aktualnie znajduje się na scenie, a czasem nawet wskazywała, kto wypowiada daną kwestię, ponieważ głosy aktorów (z nielicznymi wyjątkami) raczej nie były charakterystyczne.

Kolejnym problemem była wszechobecna cisza. Cisza, która cieszy każdego audiodeskryptora, ponieważ to jest czas, kiedy możemy błyszczeć. Nie musimy dopasowywać się do dialogów, nikt nam nie przerywa. Możemy albo skrupulatnie oddać to, co się dzieje bez słów lub nadrobić opisem bardziej dynamicznych fragmentów, które są tuż przed nami. Ciszy w *Giacomo* jest bardzo dużo, ale nie mogłam jej wykorzystać. To cisza, która musi wybrzmieć, więc niemalże każda dłuższa pauza oznaczała szukanie równowagi między komunikatem audiodeskrypcji a pozostawieniem widzom

możliwości wsłuchania się w milczenie postaci.

Szukanie równowagi, kompromisu było tak na dobrą sprawę tematem przewodnim całej mojej pracy. Nie tylko musiałam negocjować z ciszą, ale również z tempem spektaklu. Długie pauzy przerywały krótkie, dynamiczne sekwencje. Tak dynamiczne i jednocześnie tak złożone, że opisanie ich w czasie rzeczywistym jest praktycznie niemożliwe. Przykładem może być fragment, w którym Pierwszy Joyce podchodzi do kontuaru. Kładzie obie dłonie na jego blacie, a następnie unosi swoje ciało na rękach. Unosi je w taki sposób, że nogi znajdują się wysoko nad głową. I choć ten opis wydaje mi się w miarę czytelny, dobrze oddający to, co się w tamtym momencie działo na ekranie, to na powiedzenie tych trzech zdań są jedynie 0,633 sekundy. Czas, w którym realnie można wypowiedzieć najwyżej jedno, nie za długie słowo. Czy w takim razie można to jakoś skrócić, nie ujmując opisowi czytelności? Czy opisywany ruch jest bardzo istotny dla dalszego biegu fabuły? Te dwa pytania powracały niemal w każdej scenie, a ja za każdym razem nie miałam na nie jasnej odpowiedzi.

Jedynym problemem, z którym miałam do czynienia częściej niż z kwestią czytelności przekazu i istotnością działań scenicznych, była jakość nagrania. Jakość, która nawet jak na 2001 rok była naprawdę niska. Oczywiście mam świadomość, że ta rejestracja była robocza i nikt nie spodziewał się, że kiedyś jakaś audiodeskryptorka będzie poszukiwała wśród pikseli zaginionych surdynek, które, przynajmniej według Barbary Sieroslawski (2008) powinny się znaleźć we foyer. Surdynki to naturalnie niejedyne tajemnicze przedmioty – sztuką było chociażby określenie owocu, który zjadał jeden z Joyce’ów, co robiłam częściowo po kolorze, częściowo po dźwiękach, jakie aktor wydawał podczas wgryzania się. Czasem wystarczyło jedynie mocno przybliżyć ekran, a czasem potrzeba było przypadku.

Szczególnie trudna do opisania była kilkunastosekundowa scena z Ojcem. Robił kilka kroków, po czym zdejmował marynarkę, podwijał rękaw białej koszuli i odwracał się do stojącej za nim Amalii. Brał z trzymanej przez nią srebrnej tacy długą zapałkę, a następnie wykonywał ruch, który wyglądał, jakby przypalał sobie wewnętrzną część lewego łokcia. Na koniec odkładał zapałkę na tacę i z wysuniętym przed siebie ramieniem odchodził. To było coś, czego nigdy wcześniej nie widziałam, ale ceremonialny charakter, staranne ruchy sugerowały, że mam do czynienia z jakimś rytuałem. Zaczęłam przeszukiwać internet, potem sięgnęłam po antropologiczne książki, a nawet zaczęłam wypytywać członków rodziny, czy nie istnieją przypadkiem jakieś staropolskie, wiejskie obrzędy podpalania koszuli lub łokcia. Gdy internet, książki i rodzina zawiodły, pozostało mi jedynie opisać ten fragment tak, jak go widzę. Przez kilka tygodni rozpoczynałam i kończyłam pracę nad audiodeskrypcją tej sceny, mając nadzieję, że znajdę wreszcie słowa, które nie zabrzmią tak, jakbym sobie to wszystko wymyśliła. Przewijałam ją kilkadziesiąt razy, aż przypadkiem komputer się zaciął. Zaciął się dosłownie na chwilę, dlatego zatrzymałam nagranie ułamek sekundy później, niż miałam to w zwyczaju. Ten ułamek sekundy pozwolił mi zauważyć, że to nie staropolskie, wiejskie obrzędy, a zwyczajne szklane bańki. Bańki, które w świetle reflektorów stawały się niemal niewidoczne.

Podobne problemy były z dźwiękiem – niejednokrotnie okazywało się, że fragment ciszy, który postanowiłam wykorzystać do audiodeskrypcji, tak naprawdę był nie ciszą, a monologiem Jerzego Radziwiłowicza, którego praktycznie nie było słychać, gdy aktor znajdował się z prawej strony przestrzeni scenicznej. Dodatkowo jakość obrazu sprawiała, że nie zawsze było widać ruchy warg, dlatego w celu uniknięcia takich pomyłek nie tylko sztucznie zwiększałam głośność ścieżki dźwiękowej nagrania, ale zaczęłam pracować wyłącznie w słuchawkach. Co prawda wciąż nie byłam w stanie

rozróżnić niektórych słów, ale przynajmniej miałam pewność, że przygotowane przeze mnie teksty nie nachodzą na kwestie aktorów i nie utrudniają i tak wymagającego dużego skupienia odbioru.

Po tygodniach pracy oraz kilku dniach trudnych konsultacji tekst był gotowy do przeczytania. Zazwyczaj w tym momencie kończyła się moja rola, ale *Giacomo Joyce* od początku był zadaniem wyjątkowym, dlatego po raz pierwszy mogłam być również przy nagrywaniu. Patrzenie i słuchanie, jak wszystko zaczyna układać się w całość, było niezwykle stresujące, ale jednocześnie niezwykle potrzebne – nie wiem, czemu to było dla mnie tak dużym zaskoczeniem, ale zauważyłam, że lektorzy w przeciwieństwie do mnie nie wyrzucają z siebie słów z prędkością, której nie powstydziliby się raperzy, ani nie znają kolejnych kwestii na pamięć. Po tylu przelotkach naturalne było, że będę w stanie w środku nocy odśpiewać z Monczką „oczy me zawodzą w mroku miła" czy wyrecytować sekwencję opisującą scenę niemego kina. Uświadomiło mi to, że tworząc audiodeskrypcję, muszę myśleć nie tylko o jej odbiorcach, ale również o osobach czytających, co oznacza robienie większych zakładek, dawanie czasu na reakcję czy dzielenie tekstu na mniejsze części.

Magdalena Kekenmeister[8] nie tylko przeczytała cały tekst audiodeskrypcji, ale przede wszystkim nadała mu życie. Jeśli chodzi o audiodeskrypcje filmów, seriali czy spektakli, uważa się, że głos lektora lub lektorki nie powinien odrywać uwagi widza od fabuły, a wręcz wtapiać się w ścieżkę dźwiękową (zob. Chmiel, Mazur, 2014). Nie oznacza to, że narracja ma być monotonna, a nawet postuluje się, aby sposób czytania był inny w zależności od tego, z jakim utworem mamy do czynienia – na przykład thrillery i dramaty psychologiczne mogą być czytane bardziej mrocznie, podczas gdy w przypadku komedii zezwala się na lżejszy ton. *Giacomo Joyce* zdecydowanie

nie jest ani thrillerem, ani komedią. Myśląc o przymiotniku, który w jakiś sposób opisywałby charakter spektaklu i był punktem wyjścia do szukania sposobu czytania, przyszło mi do głowy słowo „transowy". Postanowiłam jednak nie dawać lektorce sugestii, ponieważ bałam się, że wtedy jej głos zaginie tak, jak zaginęli bohaterowie *Giacomo* w beżowej scenerii.

Efekt końcowy był zdecydowanie inny, niż się tego spodziewałam – choć aktorka, dla której było to bodajże drugie zetknięcie z nagrywaniem audiodeskrypcji, starała się utrzymywać neutralny ton, to czasami słychać było, jak przeżywa fabułę wraz z postaciami na ekranie. Słychać było przejęcie, słychać było rozbawienie. I mimo że może nie była to najbardziej poprawna audiodeskrypcja, to zdecydowanie wprowadzała nową perspektywę, a nawet zaryzykuję stwierdzeniem, że tworzyła iluzję. Wprawdzie mogę mówić jedynie o swoich wrażeniach, ale czasem czułam się tak, jakby Magdalena siedziała wśród widocznej na nagraniu publiczności zamkniętego pokazu i na bieżąco opowiadała mi, co widzi.

Gdybym miała jakoś podsumować te kilka tygodni spędzonych z Grzegorzewskim, powiedziałabym, że praca nad *Giacomo* to przede wszystkim frustracja. Ciągłe powtarzanie, przewijanie i powiększanie, aby wciąż nie mieć pewności, co się widzi i słyszy. Ciągłe powtarzanie, przewijanie i powiększanie, aby koniec końców dojść do wniosku, że i tak nie ma czasu, aby o czymś wspomnieć.

To również nowa wiedza. Nie tylko, jeśli chodzi o samo tworzenie audiodeskrypcji: rozwijanie słownictwa, naukę radzenia sobie z trudnymi fragmentami i pisanie z myślą o lektorach. Podczas prac nad każdym nowym utworem staję się specjalistką w jakiejś dziedzinie. *Wataha*[9] sprawiła, że znam każdy niuans mundurów Straży Granicznej. Dzięki *Każdy ma swoje lato*[10] wiem dokładnie, z jakich elementów buduje się mosty, a przez *Gran*

Torino[11] zmieniłam się w ekspertkę od azjatyckiej kuchni. *Giacomo* otworzył przede mną świat przedmiotów – czasem pełniących całkiem nowe funkcje, na przykład sztaluga wykorzystywana w tańcu, czasem pozostawianych niby od niechcenia na środku, jak stara, czerwona pralka Electrolux W58. Szczególnie zapamiętałam jednak ekspresy kolbowe – choć kawy w takim ekspresie nie zrobię, to doskonale wiem, jak jest zbudowany. A w końcu nigdy nie wiadomo, kiedy taka wiedza się przyda.

Ta praca była też trochę innym spojrzeniem na teatr. Patrzeniem na chaos tych porozstawianych przedmiotów i próbą uporządkowania go. Próbą opisania go w taki sposób, który będzie zrozumiały dla osób z niepełnosprawnością wzroku. Próbą skupienia się na detalach, przy jednoczesnym patrzeniu na całość. Próbą, która mimo swojej rzeczowości przekazuje, co jako audiodeskryptorka widzę w spektaklu w sposób inny, niż mogłabym to zrobić w recenzji czy tekście krytycznym.

Giacomo to też przywiązanie. Każdy opisywany utwór staje się częścią mnie, jakkolwiek absurdalnie by to brzmiało. I choć pisaniu towarzyszyła karuzela emocji – od pierwszego podekscytowania, gdy zaczynałam pracować, przez wielką nienawiść, gdy kolejny raz widziałam, jak Radziwiłowicz zaciąga dźwignię, po jakąś dziwną czułość, gdy cały proces się skończył. No bo jak tu się nie przywiązać?

Tekst został przedstawiony na konferencji naukowej *Grzegorzewski. Wrażliwość. Wyobraźnia*, poświęconej osobie i twórczości Jerzego Grzegorzewskiego. Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, 16–17 maja 2022 roku.

Wzór cytowania:

Bratkowska, Ola, *Magnetofon szpulowy, kosz motocyklowy i inne bambetle. Jak opisać chaos, którego nie widać?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/magnetofon-szpulowy-kosz-motocyklowy-i-inne-bambetle-jak-opisac-chaos-ktorego-nie-widac.

Autor/ka

Ola Bratkowska

Ola Bratkowska – studentka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego. Audiodeskryptorka współpracująca ze Stowarzyszeniem „De Facto” oraz Nowym Teatrem w Warszawie.

Przypisy

1. Teatr Narodowy w Warszawie, *Giacomo Joyce*, według: James Joyce, *Giacomo Joyce*, Samuel Beckett, *Ostatnia taśma Krappa*, Samuel Beckett, *Końcówka*, scenariusz, reżyseria, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, muzyka: Stanisław Radwan, światło: Mirosław Poznański, premiera 23 maja 2005 (odwołana).
2. Internetowy Klub Filmowy Osób Niewidomych „Pociąg” jest platformą umożliwiającą oglądanie filmów z audiodeskrypcją online. Użytkownicy mogą z niej korzystać w dowolnym czasie lub raz w miesiącu uczestniczyć we wspólnych pokazach. Wspólne pokazy często poprzedzają przygotowane przez krytyków i krytyczki wstępy do filmów, a kończą panele dyskusyjne. Dostęp do platformy: ikfon.defacto.org.pl [dostęp: 11 X 2022].
3. XII edycja Festiwal Kultury i Sztuki dla Osób Niewidomych odbyła się we wrześniu 2022 roku, jej program dostępny jest na stronie fkison.defacto.org.pl [dostęp: 21 IX 2022].
4. Warsztaty zorganizowane zostały w Akademii Teatralnej w Warszawie 18 listopada 2019 roku. Prowadziła je Monika Marciniak, audiodeskryptorka filmowa i telewizyjna.
5. Wykształcenie teatrologiczne tak na dobrą sprawę znacznie utrudnia mi pracę. Zasady opisu spektakli są bezużyteczne w chwili, gdy muszę przedstawić, co się dzieje na scenie tu i teraz. Trzy lata skrupulatnego odnotowywania i szukania znaczeń każdego gestu, przedmiotu i kostiumu sprawiły, że trudno mi pomijać w opisie niektóre informacje – wszystko wydaje mi się niezwykle istotne. Skutkuje to tym, że niektóre ze stworzonych

przeze mnie audiodeskrypcji były trochę „przegadane”, a próby skracania wymagały bardzo dużo energii.
6. Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie, *La Bohème*, scenariusz wg *Wesela* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria: Jerzy Grzegorzewski, scenografia: Jerzy Grzegorzewski, Barbara Hanicka, kostiumy: Barbara Hanicka, muzyka: Stanisław Radwan, światło: Mirosław Poznański, premiera 25 lutego 1995.
7. Premiera *Giacomo Joyce* miała odbyć się 23 maja 2001 roku, ale dzień wcześniej do dyrekcji Teatru Narodowego dotarła wiadomość, że prawny spadkobierca Jamesa Joyce’a, Stephen J. Joyce, nie wyraża zgody na wystawienie tego tekstu. Spektakl odwołano, ale w trakcie negocjacji zorganizowano siedem zamkniętych pokazów dla zaproszonych gości. Po ponownej odmowie prace zakończono, a nagranie z jednego z pokazów zatajono z obawy przed konsekwencjami prawnymi. Za: http://jerzygrzegorzewski.net/?spektakl=giacomo-joyce [dostęp: 12 X 2022].
8. Magdalena Kekenmeister jest studentką ostatniego roku aktorstwa w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.
9. *Wataha*, reż. Michał Gazda, HBO, 2014.
10. *Każdy ma swoje lato*, reż. Tomasz Jurkiewicz, Aurora Films, 2021.
11. *Gran Torino*, reż. Clint Eastwood, Warner Bros., 2008.

Bibliografia

Chmiel, Agnieszka, Iwona Mazur, *Audiodeskrypcja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.

Sieroslawski, Barbara, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.

Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (Dz.U. 2019 poz. 1696).

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/magnetofon-szpulowy-kosz-motocyklowy-i-inne-bambetle-jak-opisac-chaos-ktorego-nie-widac