didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa

/ INSTYTUOWANIE

Uważne słuchanie jest podstawą

Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska

Jak rozpoczęła się twoja praca przy przedstawieniach?

Od zawsze interesowałem się inkluzywnością w kulturze. Studiowałem historię na Uniwersytecie Jagiellońskim i zacząłem powoli wchodzić w świat kultury. Początkowo pomagałem przy realizacji napisów do filmów, coraz więcej zacząłem tłumaczyć. Pracowałem w muzeum, teatrze, w przeróżnych miejscach. Zawarłem znajomość ze wspaniałymi osobami, które specjalizują się w inkluzywności, m.in. z Basią Pasterak, Izą Zawadzką, Elą Lang, Kasią Bury, Bartkiem Lisem, Iwoną Parzyńską. Od kilku lat coraz więcej instytucji kultury, czy to muzycznych i operowych, czy to teatralnych, zaczyna być dostępnych dla osób z różnymi potrzebami. Coraz więcej spektakli ma napisy, a także tłumaczenie na polski język migowy. To nie tylko moja praca, ale i misja, żeby wesprzeć instytucje, aby ich działania naprawdę były dla wszystkich dostępne. W przypadku osób g/Głuchych jesteśmy już na etapie współrealizacji wydarzeń teatralnych. Przykładem *Translacje* Krakowskiego

Teatru Tańca. To spektakl taneczny z wykorzystaniem PJM w choreografii Eryka Makohona we współpracy z Patrycją Jarosińską. Wyprodukowała go Iza Zawadzka. Ten spektakl pokazuje, że nic nie oddziela świata słyszących od świata g/Głuchych, że można te światy połączyć. Są jasne, zrozumiałe, uniwersalne gesty i można je przełożyć na taniec. Poprzez ruch każdy z nas może wyrazić siebie – ta praca zmieniła moje zdanie na temat tańca. To pierwszy spektakl, w którym od początku byłem w procesie, wcześniej przychodziłem na jedną czy dwie próby jako ekspert czy tłumacz języka migowego. A w tym projekcie rozpocząłem współpracę jako tłumacz.

Ale później zaangażowałeś się bardziej. Dlaczego?

Na początku byłem tłumaczem PJM i w tej roli nie pozwalałem sobie wypowiadać się prywatnie na temat procesu. To byłoby niezgodne z etyką tłumacza. To g/Głuche aktorki-performerki, Patrycja Jarosińska i Paulina Olszewska, wyszły z inicjatywą, abym coś uzupełnił, podpowiedział. Patrycja poprosiła, abym nie trzymał się sztywno roli tłumacza i podzielił się swoim doświadczeniem i przemyśleniami. Musiałem szczerze się zastanowić, czy to byłoby w porządku wobec mnie samego. I oczywiście rozmawiałem z innymi osobami tłumaczącymi, czy to jest dopuszczalne.

Aby nie zburzyć granicy między rolą tłumacza a rolą konsultanta?

Tłumacz powinien być bezstronny, rzeczowy i konkretny. Przełącza się z jednego języka na drugi, nie angażuje osobiście w rozmowę, nie staje po czyjejś stronie. Dlatego tak ważna była zgoda osoby g/Głuchej, żebym stał się nie tylko tłumaczem, ale także – jak proponujesz – konsultantem, rzecznikiem

czy sojusznikiem. Patrycja poprosiła mnie, abym w razie potrzeby coś poprawił w scenariuszu, uzupełnił znaki. Nie zawsze było jasne, czy dany znak jest odpowiedni, czytelny, adekwatny w danym kontekście. Wywodzę się ze społeczności i słyszących, i g/Głuchych. Mam głuchych rodziców i słyszących dziadków, jestem dwujęzyczny. Właśnie w tym językowym zakresie wsparłem twórców *Translacji*.

Później w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie pracowałeś nad *Romeem i Julią*. Od początku miałeś być dramaturgiem?

Tak, zostałem zaproszony do roli dramaturga w polskim języku migowym. Zanim podjąłem decyzję, konsultowałem się z moimi bliskimi osobami – g/Głuchymi i słyszącymi. Pracowałem nad polskim przekładem *Romea i Julii* Wiktorii Rosickiej z 1892 roku, który zaproponowały reżyserki, Dominika Feiglewicz i Zdenka Pszczołowska. Przełożyłem w całości na PJM dialogi tytułowych postaci. To moja interpretacja tekstu, ale oczywiście konsultowałem ją z osobami g/Głuchymi – czy wszystko jest dla nich zrozumiałe, także w kontekście sztuki Szekspira.

Tłumaczenie Rosickiej nie było do tej pory podstawą żadnej realizacji teatralnej. Czy płeć Rosickiej miała znaczenie? Czym charakteryzuje się to tłumaczenie? Czy porównywałeś je z innymi?

Rosicka jest jedyną kobietą, która przetłumaczyła *Romea i Julię* – i to w XIX wieku. Nadbudowało to kolejny poziom odbioru – pokazujemy *women power*, to, że kobiety mogą wszystko. W pracy translatorskiej było to czasami ograniczające. Porównywałem więc tekst Rosickiej z przekładami

Paszkowskiego, Słomczyńskiego i Barańczaka. Czasami pasowałoby mi zrobić kompilację i wykorzystać miejscami któryś z przekładów z XX wieku. Są czytelniejsze i bardziej aktualne pod kątem PJM. Ostatecznie skoncentrowałem się wyłącznie na Rosickiej. Podjąłem jednak decyzję, że nie zawsze w swojej interpretacji będę wierny oryginałowi. Ten przekład pokazuje dewaloryzującą kobiety mentalność tamtego społeczeństwa. Na przykład, kiedy Julia mówi do Romea: „Mój Panie".

Dla g/Głuchych odbiorców pejoratywny charakter tego zwrotu jest czytelny?

W dosłownym przekładzie z Rosickiej? Tak. Pozycja kobiet jest niższa niż mężczyzn.

Twoje decyzje translatorskie były nadrzędne w stosunku do tekstu mówionego i napisów?

O tekście w języku polskim decydowaliśmy w zespole, nad tłumaczeniem nad PJM pracowałem w głównej mierze sam – i konsultowałem z osobami g/Głuchymi i z zespołem. W swoim przekładzie świadomie zmieniłem te kwestie, które były pejoratywne, cechujące negatywnie rolę kobiety, ale także XIX-wieczne neologizmy, ówczesne potocyzmy. Na początku próbowałem je uwzględnić, ale w PJM ten zabieg był nieczytelny. Te wyrazy po prostu obecnie nie istnieją. Skróty wynikały także z cech PJM. Niektóre fragmenty w polskim tekście liczące około dwudziestu zdań w PJM można zamknąć w pięciu zdaniach. Wtedy usuwaliśmy zdania i wyrazy z polskiego pisanego, zachowując jednak sens całości. To były ozdobniki, słowa

„koloryzowane” czy onomatopeje, bez nich wymowa tekstu Szekspira nadal wybrzmiewa.

Kiedy miałem gotowe tłumaczenie w PJM, wspólnie pracowaliśmy nad polskim tekstem fonicznym i napisami. Zastanawialiśmy się, co usuwamy zgodnie z moimi sugestiami. Ważne było, aby kwestie w PJM i polskim były dla widzów zrozumiałe, ale miały podobną długość, zachowały rytm.

Z jakimi wyzwaniami translatorskimi się zmagałeś? Co twoim zdaniem jest nieprzekładalne?

Dla mnie w przekładzie najważniejszy jest kontekst. Nie ma, co oczywiste, zachowanych w formie nagrań źródeł, jak wyglądał XIX-wieczny język migowy. Warto wspomnieć tutaj o *Słowniku mimicznym osób głuchoniemych i osób z nimi styczność mających* z końca XIX wieku, lecz nie widziałem możliwości wykorzystania go w spektaklu. Nasz polski język migowy jest bogaty, rozwija się obecnie bardzo szybko dzięki m.in. badaniom prowadzonym przez Pracownię Lingwistyki Migowej przy Uniwersytecie Warszawskim, świadomości językowej samych g/Głuchych. Przykładowo w *Romeo i Julii* pada kwestia:

> Chciałabym, byś odszedł,
> Ale nie dalej, jak ten biedny ptaszek,
> Którego dziecko trzymając na nitce,
> Wypuszcza z ręki, by znów go przyciągnąć
> Zazdrosne nawet o chwilę wolności.

Dzięki swojej wiedzy historycznej byłem w stanie odpowiednio zarysować tę

zwrotkę w polskim języku migowym – zwierzęta w tamtych czasach nie były chronione prawnie jak w chwili obecnej i traktowano je jak rzecz. Chciałem zarysować tę sytuację dziecięcej zabawy. PJM jest językiem wizualno-przestrzennym, zawierają się w nim elementy niemanualne. Z kolei w teatrze są do dyspozycji elementy sceniczne, na przykład konwencje. Dzięki temu zbudowałem sens tego fragmentu, nie musząc tłumaczyć go dosłownie.

Na tym etapie twoja praca tłumacza tekstu ewoluowała do roli dramaturga? To znaczy, że pracowałeś także nad konceptem scenicznych fragmentów spektaklu wykorzystujących PJM?

Aby moje tłumaczenie było czytelne, musiałem znać i wykorzystać kontekst teatralny – co niesie dany strój, rekwizyt czy gest sceniczny. Te wszystkie elementy muszą być spójne. Pozostając przy tym fragmencie o ptaszku – dosłowne, białe tłumaczenie jest dla g/Głuchych niezrozumiałe. Dostają tylko jakiś obraz: ptak ze związaną nóżką i dziecko. Tyle. Zanim mój przekład zamigali aktorzy, Dominika Kozłowska i Rafał Bołdys, można przyjąć, że był literalnym tłumaczeniem. Kiedy zobaczyłem moje kwestie zamigane przez aktorów, mogłem ocenić, czy o to mi chodziło. Wtedy zacząłem rozmawiać z reżyserkami, jak zbliżyć realia języka przekładu do XVI-wiecznych. Po rozmowie z Krystianem Foltyniewiczem, Głuchym projektantem strojów, który razem ze scenografką Anną Oramus przygotował kostiumy, wiedzieliśmy, że stroje powinny wskazywać na XVI wiek. Stąd bufki u kobiet, a u mężczyzn „podrasowany” strój arystokratyczny. To wystarczyło do stworzenia kontekstu.

Na jakich etapach dopraszałeś g/Głuchych odbiorców jako grupę fokusową?

W trakcie pracy nad przekładem konsultowałem się z osobami z zewnątrz. Niekoniecznie z osobami z zespołu, ponieważ zależało mi na szybkiej weryfikacji danego fragmentu. A na próbach działaliśmy wyłącznie w obrębie zespołu. Tłumaczki PJM również były dla mnie, dla nas – wsparciem, należy to podkreślić.

W próbach generalnych wzięli udział g/Głusi widzowie? Jakie były ich komentarze?

Na drugiej próbie generalnej były osoby g/Głuche. Do mojego przekładu nie miały uwag – byłem nawet zawiedziony, bo lubię słuchać konstruktywnych uwag, a był jeszcze czas, by coś zmienić. Ich komentarze dotyczyły jednak spraw technicznych, np. takiego ustawienia aktorek i aktorów na scenie, że przekaz w PJM i ekspresja ich twarzy były słabo widoczne, czy nieprawidłowego ustawienia świateł. Na te kwestie nie miałem wpływu.

Mnie przede wszystkim przeszkadzały decyzje dotyczące świateł. Nie znam jeszcze biegle PJM, ale dwujęzyczne spektakle to świetna okazja, aby podpatrywać nowe znaki i się uczyć, na przykład słowa „Romeo", bo słyszę także polski tekst. Wiele scen było dla mnie słabo doświetlonych – nie widziałam wszystkiego, co migali aktorzy. Za to bardzo podobało mi się doświadczanie sfery dźwiękowej. Wyobrażam sobie, że tak doświadczać dźwięków i muzyki mogą osoby g/Głuche.

Jeśli dobrze pamiętam, na początku był taki zamysł, by spektakl odbył się bez efektów świetlnych, ale to się zmieniło w trakcie dalszej pracy. Zdania co do świateł były podzielone. Ostateczne rozwiązania to kwestia kompromisu, jaki udało się nam wypracować. W efekcie nie było dobrze widać migających aktorek i aktorów. Na to też zwracali uwagę nie tylko g/Głusi, ale także osoby słyszące.

Co jeszcze można by ulepszyć na kolejnych pokazach *Romea i Julii*?

To wychodzi poza zakres moich obowiązków. Dużo o tym rozmawialiśmy zarówno podczas prób, jak i poza nimi. Wyraziłem swoją opinię. Kiedy zapraszamy grupę fokusową, musimy pamiętać, po co to robimy – aby uwzględnić jej sugestie. Jednakże wiem z rozmów z reżyserką Zdenką Pszczołowską, ze scenografką Anną Oramus i z niesłyszącą aktorką Dominiką Kozłowską, że z każdym kolejnym pokazem spektaklu jest coraz lepiej pod kątem widoczności.

Kiedy mówisz o sugestiach grupy fokusowej, zapala mi się czerwone światło. Jako słysząca nie dostrzegam czasami, że moje wypowiedzi mogą niecelowo dyskryminować osoby g/Głuche, czyli są przejawem audyzmu. Trudno mi to przyznać przed samą sobą, ale dopiero uczę się patrzeć na elementy spektaklu z perspektywy osób g/Głuchych. Uderzyły mnie słowa Adama Stoyanova, który w inspirowanym poezją Tadeusza Różewicza spektaklu *W tłumaczeniu* oskarżył na scenie poetę o audyzm. Podobnie próbowałeś przeczytać Szekspira?

Z mojego punktu widzenia nie możemy oskarżać Różewicza o audyzm.

Możemy przyjąć strategię uświadamiającą, na czym to wyzwanie polega i wyjaśnić w rzetelny, uargumentowany sposób, dlaczego nie jest to dobre, ale nie przyjmować strategii oskarżającej. Warto wspomnieć, że Różewicz tworzył dzieła głównie w XX wieku – to nie był jeszcze dobry czas dla g/Głuchych. Ponadto autor od prawie dziesięciu lat już nie żyje. Gdyby dożył obecnych czasów, jestem przekonany i głęboko w to wierzę, że chętnie nawiązałby dialog z g/Głuchymi, chciałby się czegoś więcej dowiedzieć się o tej społeczności i przy okazji zrewidowałby swoje dzieła pod kątem audyzmu. Gdy czytam dawne teksty, m.in. Szekspira, nie przyszłoby mi do głowy, żeby oskarżać go o takie sprawy. Dlaczego? Szekspir żył i tworzył w XVI wieku. To nie był czas przyjazny nie tylko dla g/Głuchych, lecz także dla kobiet czy zwierząt. Patrzmy, proszę, na te kwestie krytycznie.

Zastanawiam się, czy w mieszanym zespole, czyli w takim, w jakim pracowaliście w Teatrze im. Słowackiego, łatwiej jest uniknąć – chociażby nieuświadomionego – audyzmu? W innych spektaklach, w których g/Głusi byli tylko aktorzy, a wszyscy realizatorzy słyszący, trudniej w takiej proporcji dostrzec przejawy dyskryminacji, np. że reżyser_ka nie powinien_na prosić, by g/Głuchy aktor i g/Głucha aktorka migali i mówili równocześnie. Albo że są sceny dyskryminujące g/Głuchych wynikające z braku znajomości kultury Głuchych. Moim zdaniem należy o tym rozmawiać. Nie po to, by wytykać imiennie błędy, ale by słyszący poznawali perspektywę g/Głuchych. Jakie masz refleksje? Co można poprawić? Jakie procesy można by jeszcze wdrożyć?

Mogę mówić tylko ze swojej perspektywy o spektaklach, przy których pracowałem. Uważne słuchanie to podstawa. Kiedy podsuwam jakieś

sugestie, robię to z bardzo konkretnych powodów, często związanych z kwestią inkluzji. Nie mam ambicji reżyserowania spektakli. Moje uwagi mają jeden cel: by spektakl był inkluzywny – dla g/Głuchych i słyszących odbiorczyń i odbiorców. I tutaj podobna sprawa dotyczy aktorek i aktorów g/Głuchych – przede wszystkim ich słuchajcie, postarajcie się uwzględniać ich uwagi. W końcu to one i oni są tu rzecznicz(k)ami i przedstawiciel(k)ami swojej społeczności. Podczas prób do spektaklu *Romeo i Julia* niesłysząca aktorka Dominika Kozłowska sama wyszła z propozycją, że chciałaby zaśpiewać. Mogłoby to wydawać się dziwne i absurdalne. Jednak nie, bo to był jej ukryty zamiar – uświadomienie publiczności, że osoby g/Głuche często mają zupełnie inną barwę głosu i to jest naturalne.

Rozmawiamy o dyskryminacji, ale ona może działać w obie strony. Czy kiedykolwiek walczyłeś ze sobą, aby w równej mierze zapewnić inkluzywność odbioru w takiej samej mierze dla g/Głuchych, jak i dla słyszących? Czy przekład w PJM mógłby zaważyć na nieczytelności tekstu mówionego?

Mam poczucie, że słyszące i g/Głuche osoby mają takie same prawa i muszą mieć taki sam dostęp. Chociaż czasami dla słyszących pewne rozwiązania mogą być niejasne. Zdecydowanie byłem za tym, aby w *Romeo i Julii* g/Głusi aktorzy byli z przodu sceny. Czemu?

Z uwagi na widoczność miganych kwestii.

A to ogranicza pewne działania sceniczne. Na przykład w scenie miłosnej w pokoju Julii, która toczy się w głębi, na tle ściany. Głusi aktorzy wtedy bardzo

szybko migają, intensywnie, bo to bardzo emocjonalna scena, ale widziałem, że aktorzy są za daleko, za słabo widoczni. Zgłaszałem potrzebę zmiany w celu poprawy ich widoczności.

Co w takiej sytuacji? Pomagają napisy?

Tak, ale napisy powinny być wspomagające, a nie zastępować migania. I tak samo w drugą stronę. Dla mnie inkluzywność jest zero-jedynkowa – dostępność jest zawsze i dla wszystkich. Nie wydaje mi się, że to dobre rozwiązanie, kiedy migane sceny nie są tłumaczone dla słyszących. W *Romeo i Julii* została jedna scena wyłącznie migana, bez tłumaczenia. Nie rekomenduję takiego rozwiązania, jeśli nie jest przemyślanym, celowym środkiem artystycznym. Jednak w przypadku tego rozwiązania jest podobnie jak ze światłami – zdania w zespole były podzielone, a ostateczny rezultat jest wynikiem kompromisu.

A jak to wyglądało w *Translacjach*? Tam zamiast tłumaczenia był wydrukowany tekst – dlaczego?

Ponieważ spektakl opiera się głównie na tańcu, na elementach wizualno-dźwiękowych, na tańcu inspirowanym językiem migowym, na ruchu i kształcie znaków migowych wybranych przez tańczących. Nie było dialogu, to były pojedyncze znaki czy zdania opisowe, takie jak: „Powiew łąki daje mi ciepło w sercu”, „Spadaj!”. I to było piękne. Warto tutaj zwrócić uwagę na to, że osoby posługujące się językiem ukraińskim także mogły wziąć udział w spektaklu, bo miały wydrukowane teksty w swoim języku.

Chciałabym to podkreślić: napisy w spektaklu są wykorzystywane zarówno z myślą o g/Głuchych, jak i słyszących.

Oczywiście, że tak! Po pierwsze, nie wszyscy g/Głusi znają dobrze PJM, a po drugie warto pamiętać o regionalizmach. Inaczej się miga przy wybranych znakach tutaj, w Krakowie, inaczej w Warszawie, na Śląsku czy w Gdańsku. I również tutaj w grę wchodzi wiek g/Głuchych. Osoby g/Głuche seniorskie inaczej migają niż osoby młodsze.

Czy obecność dwóch tłumaczek PJM na próbach jest minimalnym wymogiem zapewniającym g/Głuchym i słyszącym twórcom komfort pracy? Słyszałam o przypadkach, kiedy g/Głusi lub znający PJM twórcy byli proszeni o tłumaczenie rozmów, mimo że byli na próbach w zupełnie innej roli.

Kiedy przyszedłem do pracy jako dramaturg, starałem się nie przyjmować roli tłumacza, bo to nie było moim zadaniem. Kiedy na próbach do *Romea i Julii* migałem, to Natalia Śmiłek i Joanna Augustyniak tłumaczyły mnie na polski język foniczny. Dawało mi to duży komfort. Oczywiście zdarzyło się, że ktoś się zapomniał i prosił mnie na próbach, abym coś przetłumaczył na polski mówiony, odpowiadałem wtedy: „Są z nami tłumaczki, to ich rola”.

Sam jesteś dwujęzyczny. Czy któryś z twoich rodzimych języków bywa dominujący?

Jestem dwujęzyczny, ponieważ wychowywały mnie słysząca babcia i głucha

mama. Mam implant od prawie osiemnastu lat, on mnie wspiera. Funkcjonuję w dwóch światach. Babcia nauczyła mnie, że nie wolno się poddawać. Zbudowała we mnie pewność siebie. Dużo podróżowaliśmy po kraju i Europie, to dzięki niej zainteresowałem się historią, kulturą, sztuką. Babcia często powtarzała, że bez kultury człowiek nie istnieje. Wpajane przez rodzinę zasady pomagają mi, kiedy doświadczam jakiejkolwiek dyskryminacji. Jestem ponad to. Najważniejszy jest dla mnie szacunek dla drugiego człowieka.

Natomiast użycie któregoś z języków zależy od sytuacji. Kiedy pracowaliśmy nad moim przekładem Szekspira w PJM, to łatwiej mi było coś zamigać. Kiedy jestem niezadowolony z tłumaczenia moich słów, wtedy wolę sam coś powiedzieć, własnymi słowami. Kiedy wszyscy mówią po polsku, to ja też. Kiedy wszyscy migają, to i ja migam. Bywa jednak, że kiedy jestem zmęczony, to raz migam, a potem bez dźwięku wydobywam słowa po polsku. Lub migam blisko polskiego, znak za znakiem, w polskiej gramatyce. Nawet tego nie zauważam. Ale tylko kiedy jestem bardzo zmęczony. Kiedy mogę i chcę, myślę w PJM, kiedy mogę i chcę, to zaczynam myśleć po polsku.

Ponoć w dominującym języku się kocha.

Kiedy chciałem powiedzieć mojemu obecnemu partnerowi, że go kocham, to bezwiednie zamigałem. I on, mimo że nie zna dobrze PJM, zrozumiał.

***Romeo i Julia* jest spektaklem, który nie tematyzuje głuchoty, co nie było dla mnie wcale oczywiste. Wiele spektakli, w których zapowiedziach była g/Głucha obsada, chociaż częściowo podejmowało**

ten wątek.

Mnie zależy na tym, żeby pokazać różnorodność. Nie widzę sensu i potrzeby koncentrowania się wokół kultury Głuchych, przedstawienia tej kultury tylko i wyłącznie poprzez pryzmat głuchoty. Nie na tym polega różnorodność, ale na tym, by pokazywać spektakle w różnorodny sposób, z użyciem różnych języków, w naszym przypadku – polskiego języka migowego. Mam poczucie, że właśnie dzięki temu, że nie tematyzujemy głuchoty, słyszący widzowie mogą zrozumieć, na czym polega polski język migowy, jak wygląda świat g/Głuchych. Wydaje mi się, że pokazywanie audyzmu w spektaklach granych przez osoby g/Głuche od czasu do czasu jest potrzebne, ale nie zawsze i nie na okrągło. Jestem za tym, by zrównoważyć te aspekty.

Otwierająca spektakl piosenka, dopisana Szekspirowi, jest przykładem, jak pięknym językiem jest PJM. W polskim fonicznym powtarzają się jedynie dwie frazy: „Te gwiazdy na niebie. Ty i ja" śpiewane przez Martę Mazurek, ale cała interpretacja relacji między Romeem a Julią dokonuje się w PJM. Te dwie frazy, migane przez Dominikę Kozłowską w kolejnych powtórzeniach, rozwijają się w całą opowieść.

Przekład to autorska interpretacja, pokazuję w nim, jak sam coś widzę, co czuję. Nie chciałem, aby było to nudne powtarzanie tego samego zwrotu: „ty i ja, ty i ja". Mogłoby to zabrzmieć sztucznie, banalnie. Chciałem, aby brzmiało mocniej, dosadniej, prawdziwiej. Dlatego na początku Dominika i Rafał migają to jak coś małego. Znaki są blisko, migane w przestrzeni bez rozmachu, ale w kolejnych etapach opowieść się rozwija, gesty i znaki są coraz większe. Chciałem, aby było to dla odbiorczyń i odbiorców

przejmujące.

W waszym spektaklu historia Romea i Julii przyspiesza pod koniec – czy jej przebieg jest znany g/Głuchych odbiorcom, to dla nich czytelne? Czy w programie nauczania g/Głusi czytają Szekspira?

Romeo i Julia jest w podstawie programowej w języku polskim, ale nie ma przekładu na polski język migowy ani chociażby na język prosty – adresowany m.in. do odbiorczyń i odbiorców, którzy mają za sobą tylko osiem lat edukacji, cudzoziemek i cudzoziemców, g/Głuchych, osób z niepełnosprawnością intelektualną, w spektrum autyzmu. Mamy wiele adaptacji filmowych *Romea i Julii*, ale bohaterowie rozmawiają w „języku staropolskim" – to jest niezrozumiałe dla g/Głuchych odbiorczyń i odbiorców. To problem systemowy, konsekwencja braku edukacji dwujęzycznej.

Wracając do pierwszej części pytania. Zostałem poproszony o przekład już wybranych scen, dla siebie przetłumaczyłem wszystkie kwestie Romea i Julii, ale wiedziałem od początku, co docelowo ma być w spektaklu. Sama zwróciłaś uwagę na zakończenie: mamy scenę balkonową, potem pokój Julii i śmierć. To gwałtowne zmiany. Dlatego proponowałem użycie na przykład rekwizytu, żeby pokazać dramatyczność sytuacji między kochankami. Okazało się, że inne rozwiązania były korzystniejsze dla całokształtu.

A jakie były twoje propozycje?

Gdybym sam dokonywał wyboru, to przejścia między scenami byłyby bardziej płynne, ale wiem, że gdyby ktokolwiek sam podejmował decyzje, to spektakl

wyglądałby inaczej. Miałem spójną wizję, ale w toku pracy teksty zostały tak skrócone, że chciałem je uzupełnić za pomocą na przykład choreografii czy rekwizytów. Lubię klarowne sytuacje – w scenie śmierci pokazać jej przebieg. Był pomysł, by Romeo i Julia mówili i migali swoje dialogi, ale nie było możliwości jego realizacji ze względu na choreografię i muzykę.

Jakie masz po tych doświadczeniach refleksje o pracy dramaturga?

Wiele moich decyzji było intuicyjnych. Jestem osobą, która sumiennie wykonuje swoją pracę – od początku do końca. Ważne, by we współpracy nie powtarzał się schemat, że osoba reżyserska nie słucha uważnie osoby od dramaturgii. A przecież wkładamy jako dramaturżki i dramaturdzy w produkcję dużo ciężkiej pracy i patrzymy na spektakl z innej perspektywy. To interdyscyplinarny zawód. Dramaturżka czy dramaturg nie tylko przekłada, adaptuje, interpretuje, opracowuje dramaturgicznie tekst, ale również rozwija z reżyserem kształt sceniczny dzieła: światła, animacje, muzykę, kostiumy czy choreografię.

Przewidujesz dalszą pracę ze słyszącymi reżyser(k)ami?

Tak, ale bardzo zależy mi na kolektywie. Nie chciałbym modelu, w którym osoba zajmująca się dramaturgią nie zawsze jest wysłuchana. To mój debiut dramaturgiczny. Dostałem pozytywny feedback od osób g/Głuchych i możliwe, że chciałbym iść w tym kierunku. Jest olbrzymia liczba dzieł do przetłumaczenia na PJM.

Jakie teksty chciałbyś adaptować do teatru?

Wziąłbym przede wszystkim teksty trudne, specyficzne. Chciałbym przełożyć Adama Mickiewicza: *Pana Tadeusza*, ale i *Dziady*, których nie lubię, ale intrygują mnie, by nad nimi popracować.

Prekursorem jest tu Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu. W ramach ich projektu *Tej ciszy chwila w Soplicowie* powstały przekłady PJM czterech fragmentów *Pana Tadeusza*. Dominika Kozłowska zagrała w 2020 roku w spektaklu *Zosia* z tłumaczeniem na PJM w reżyserii Marty Streker, inspirowanym postacią Zosi z Mickiewiczowskich *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, a w 2022 roku w performansie *Serce ustało* w reżyserii Marzeny Sadochy na podstawie fragmentów *Dziadów*. Masz przetarte szlaki, jeśli zrealizujesz przekłady tych tekstów w całości.

Fantastycznie!

A z literatury obcej co byś przełożył?

Mistrza i Małgorzatę. Interesuje mnie klasyka. Z moją wiedzą historyczną myślę, że może mi się to udać. Teraz chciałbym skupić się na zdobyciu doświadczenia dramaturga nie tylko w teatrze, ale również na studiach czy kursach. Dowiedzieć się tam, jak wyglądają ogólnie warunki pracy, w tym także pod względem higieny, jak zakreślić jej granice. Oczywiście, jeśli będę w stanie.

Wzór cytowania:

Uważne słuchanie jest podstawą. Z Jakubem Studzińskim rozmawia Katarzyna Lemańska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/uwazne-sluchanie-jest-podstawa*