

Tłumaczenie teatralne w polskim języku migowym

Magda Schromová

Uniwersytet Warszawski

m.schromova@uw.edu.pl

Aleksandra Kalata-Zawłocka

Uniwersytet Warszawski

a.kalata@uw.edu.pl

Streszczenie

W artykule bliżej przedstawiono temat tłumaczenia teatralnego, które w ostatnich latach podlega dynamicznemu rozwojowi. Tłumaczenie teatralne to rodzaj tłumaczenia artystycznego, które umożliwia społeczności Głuchych uczestniczenie w otaczającej ich kulturze słyszących. Artykuł szczegółowo omawia kilka rodzajów tłumaczenia teatralnego: pozycyjne, strefowe, cieniowe oraz eksperymentalne. Główna uwaga poświęcona jest tłumaczeniu cieniowemu – specjalnemu rodzajowi symultanicznego tłumaczenia języka fonicznego na język migowy, wykonywanemu w taki sposób, że każdemu aktorowi na scenie towarzyszy jeden tłumacz. Podczas tłumaczenia cieniowego tłumacze są w pełni włączeni w występ, poruszają się razem z aktorami – są ich cieniami. Tłumaczenie cieniowe jest dla osób Głuchych bardzo komfortowe, widzowie mogą się skupić na grze aktorów bez konieczności odrywania wzroku od artystów. W Polsce pierwsze próby zastosowania tej formy tłumaczenia podjęto dopiero w 2015 roku. Artykuł porusza również temat przygotowania do tłumaczenia, trudności związanych z każdym z opisanych rodzajów tłumaczenia oraz specyficzną rolę tłumacza.

Słowa kluczowe: głusi, polski język migowy, tłumacz, tłumaczenie teatralne

Abstract

Theatrical Interpreting in Polish Sign Language

The article explores the topic of theatrical interpreting, a type of interpreting that has been developing dynamically for the last few years, enabling Deaf people to participate in the surrounding culture of the hearing society. The article discusses in detail a few forms of theatrical interpreting, such as position interpreting, zone interpreting, shadow interpreting and experimental interpreting. The main attention in the article is given to shadow interpreting, a special form of simultaneous interpreting from spoken language to sign language, whereby each actor on stage is accompanied by one interpreter. During the play, sign language

interpreters are an integral part of the performance – they follow the actors and become their shadows. This form of interpreting is very comfortable for Deaf viewers as they can fully concentrate on the actors' performance without the necessity to split their attention between the artists and the sign language interpreting. The first attempts to apply this form of interpreting in Poland were made only in 2015. The article deals also with the topics of preparation for interpreting, challenges connected with each type of the interpreting described in the article as well as the specific role of an interpreter.

Key words: the deaf, Polish Sign Language, interpreter, theatrical interpreting

1. Wstęp

Zawód tłumacza niesie ze sobą w praktyce wiele wyzwań. Nie inaczej jest w przypadku tłumacza języka migowego, który w komunikacji osób słyszących z osobami Głuchymi¹ odgrywa rolę pośrednika językowo-kulturowego, łączącego dwa języki i dwie kultury. Społeczność Głuchych to wspólnota o charakterze mniejszości językowo-kulturowej, komunikująca się pełnowartościowym językiem naturalnym (językiem migowym danego państwa), posiadającym własną gramatykę i słownictwo niezależne od narodowego języka fonicznego (Świdziński, Gałkowski 2003; Rutkowski, Łozińska 2011). Pod tym względem praca tłumacza języka migowego jest swoim charakterem zbliżona do pracy tłumaczy języków mniejszości językowo-kulturowych mieszkających na terenie Polski. Osoby Głuche z powodu bariery komunikacyjnej mają ograniczone możliwości uczestniczenia w świecie osób słyszących. Nie są w stanie swobodnie komunikować się w języku fonicznym danego kraju, a ich językiem, polskim językiem migowym, posługują się nieliczni słyszący. To sprawia, że Głusi nie uczestniczą w pełni w życiu kulturalnym tak, jak słysząca część społeczeństwa.

Wydaje się, że najgorzej sytuacja przedstawia się w obszarze teatru. Dotychczasowe rozwiązania w postaci napisów bądź tłumaczenia wykonywanego przez stojącego najczęściej z boku sceny tłumacza nie zapewniają pełnej satysfakcji z odbioru sztuki teatralnej. Głusi widzowie zmuszeni są bowiem patrzeć raz na aktorów na scenie, raz na napisy lub tłumacza,

¹ Zgodnie z konwencją, do której stosuje się wielu autorów zarówno zagranicznych (Baker, Padden 1978; Frishberg 1990), jak i rodzimych (Kalata-Zawłocka 2017; Rutkowski, Łozińska 2011; Świdziński, Gałkowski 2003) w niniejszym artykule stosuje się rozróżnienie na głuchych pisanych małą literą i Głuchych pisanych wielką literą. O ile pisownia wyrazu „głuchy” w pierwszym przypadku odnosi się do fizycznej niezdolności do słyszenia, o tyle w drugim przypadku odnosi się do głuchoty kulturowej oznaczającej pozytywne podejście do głuchoty, języka migowego i świata Głuchych. W niniejszym artykule jest mowa przede wszystkim o osobach Głuchych, dla których polski język migowy jest preferowanym sposobem komunikacji i które przynależą do społeczności Głuchych. W przypadku takich osób wielka litera jest pokreśleniem ich tożsamości językowo-kulturowej. Z takim zamysłem jest więc ona stosowana w niniejszym artykule.

doświadczając tzw. „efektu ping-ponga” (Bennet 2009)². W rezultacie nie mogą spokojnie skupić się na grze aktorów na scenie (Gebron [1996] 2000; Richardson 2016).

Oprócz wspomnianego wyżej tłumaczenia, wykonywanego przez tłumacza umiejscowionego zazwyczaj z boku sceny (żeby „nie przeszkadzał”), zwanego tłumaczeniem statycznym (*position interpreting* [Frishberg 1990], *platform interpreting* [Gebron [1996] 2000]), Frishberg (1990) i Gebron ([1996] 2000) wyróżniają również tłumaczenie strefowe (*zone interpreting*) i cieniowe (*shadow interpreting*). Dodatkowo Červinková-Houšková i Dingová (2007) wymieniają czwarty rodzaj tłumaczenia, który nazywają eksperymentalnym sposobem tłumaczenia (*experimentální forma tlumočení*). Każdy z tych rodzajów tłumaczenia wiąże się z innymi wymaganiami techniczno-organizacyjnymi i niesie ze sobą inne korzyści dla Głuchych widzów. O wszystkich rodzajach tłumaczenia będzie mowa w dalszej części artykułu. Omówiona zostanie również specyfika tłumaczenia teatralnego z wyodrębnieniem poszczególnych etapów pracy tłumacza w środowisku teatralnym.

2. Rodzaje tłumaczenia teatralnego dla głuchych widzów/odbiorców

Poniżej zostaną szczegółowo opisane cztery rodzaje tłumaczenia występujące w teatrze, którego przedstawienia kierowane są do widzów Głuchych. Należy podkreślić, że wszystkie posiadają minimum dwa wspólne elementy (Červinková-Houšková, Dingová 2007):

1. Głuchy widz musi jednocześnie widzieć tłumacza oraz to, co się rozgrywa na scenie.
2. Tłumacz musi się bardzo dobrze przygotować do tłumaczenia.

W przypadku tłumaczenia strefowego, cieniowego czy eksperymentalnego, określanych mianem zintegrowanych (*integrated* – Gebron [1996] 2000), niezwykle istotna jest współpraca pomiędzy tłumaczem/tłumaczami, aktorami i reżyserem. Dodatkowo ważną dobrą praktyką jest angażowanie do przygotowania spektaklu Głuchych konsultantów jako natywnych użytkowników języka migowego, którzy sprawdzą poprawność językową tłumaczenia i komfort odbioru całości przekazu artystycznego za pośrednictwem przekładu.

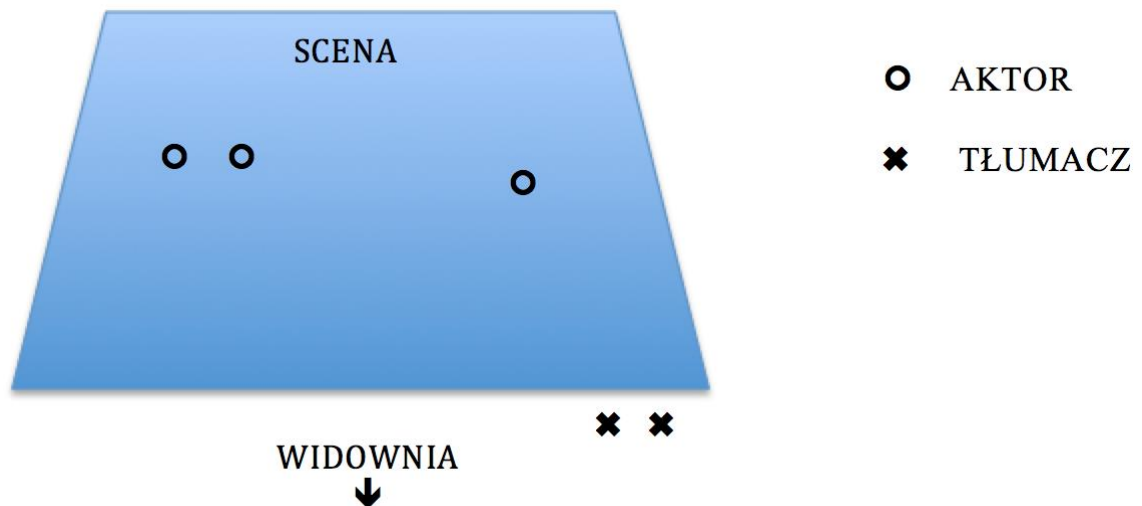
² Por. <https://signjotheatre.wordpress.com/2009/09/15/approaches-test/>. Data ostatniego dostępu: 25.02.2020.

2.1. Tłumaczenie statyczne

Jest to rodzaj tłumaczenia teatralnego najczęściej stosowany przez teatry na całym świecie, dla którego typowe jest usytuowanie tłumacza lub dwóch tłumaczy w jednym miejscu przez cały czas trwania spektaklu. Tłumacz (lub tłumacze) może być usytuowany po prawej lub lewej stronie sceny albo tuż przed sceną, przez cały czas trwania spektaklu. Może stać albo siedzieć. Z reguły skierowane jest na niego oddzielne, stałe źródło światła. W sytuacji, gdy jest to jeden tłumacz, tłumaczy on sam cały spektakl. Natomiast gdy tłumaczy jest dwóch, umiejscowieni są oni obok siebie i tłumaczą dialogi w taki sposób, że jeden tłumacz tłumaczy wypowiedzi jednej postaci, a drugi – drugiej. Ubiór tłumacza jest zazwyczaj jednokolorowy, przeważnie czarny, bez ozdób i biżuterii (Gebron [1996] 2000; Červinková-Houšková, Dingová 2007).

Tłumaczenie statyczne to najmniej kosztowny i najprostszy pod względem technicznym rodzaj tłumaczenia teatralnego. Umiejscowiony z boku sceny tłumacz nie „przeszkadza” aktorom, nie rzuca się też za bardzo w oczy słyszającej części widowni (Gebron [1996] 2000; Richardson 2016). Ponadto ten rodzaj tłumaczenia wymaga od tłumacza stosunkowo mniej wysiłku związanego z przygotowaniem się do tłumaczenia w porównaniu z pozostałymi rodzajami tłumaczenia (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000).

Jak zauważa wielu autorów (Frishberg 1990; Červinková-Houšková, Dingová 2007; Gebron [1996] 2000), ten rodzaj tłumaczenia jest jednak najmniej preferowany przez Głuchych widzów. Główny problem stanowi dla nich wspomniany „efekt ping-ponga”, którego doświadczają, oglądając przedstawienie. Głusi widzowie nie mogą spokojnie skupić się na fabule, bo, żeby ją zrozumieć, muszą dzielić swoją uwagę między grę aktorską a tłumaczenie. Nieustannie odrywają wzrok od artystów, żeby się dowiedzieć, co mówią. Trudno im jednak nadażać za fabułą, jeśli patrząc na tłumacza, nie widzą, co się dzieje na scenie. Ponadto, gdy tłumaczenie wykonuje jeden tłumacz, nie zawsze udaje mu się wyraźnie zaznaczyć, czyją kwestię właśnie tłumaczy, a zatem odbiorcy tłumaczenia mogą mieć trudności ze zidentyfikowaniem autora konkretnej wypowiedzi. Jednoczesne śledzenie przedstawienia i jego tłumaczenia jest po prostu niemożliwe. Dlatego też głusi widzowie mają poczucie, że za pośrednictwem tłumaczenia statycznego nie są w stanie w pełni odebrać sztuki teatralnej.



Rycina 1. Tłumaczenie statyczne (na podstawie Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000).

Jak pokazuje jedno z badań przeprowadzonych wśród Głuchych widzów (Depledge 1995 za Richardson 2016: 3), tylko 35% z nich stwierdziło, że w pełni zrozumieli oglądane przedstawienie. Z kolei z badań Richardsons (2016: 3) wynika, że Głusi widzowie byli w stanie śledzić tylko 50% akcji na scenie i tylko 50% tłumaczenia. Nie wiedzieli jednak, na czym skupić uwagę w danym momencie, przez co umykały im informacje ważne dla rozwoju akcji.

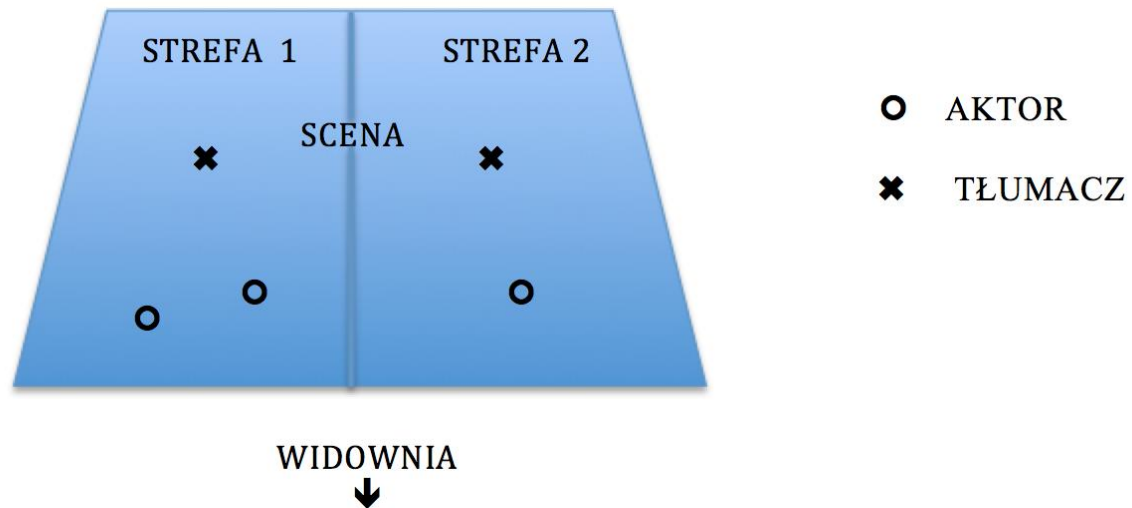
W sytuacji, gdy tłumaczenie statyczne jest jedyną możliwą formą udostępnienia sztuki teatralnej Głuchym widzom, Červinková-Houšková i Dingová (2007) zalecają umieścić tłumacza na scenie tak, by obok niego było widać grających aktorów. Taki rodzaj usytuowania tłumaczy jest również nazywany przez Gebron ([1996] 2000) tłumaczeniem w polu widzenia (*sightline interpreting*). Według Gebron ([1996] 2000) najlepszym miejscem dla Głuchych widzów jest czwarty-piąty rząd po tej stronie, po której znajdują się tłumacze. Takie umiejscowienie sprzyja lepszemu odbiorowi tłumaczonego przekazu i śledzeniu akcji na scenie.



Rycina 2. Tłumaczenie statyczne spektaklu *Wieczór trzech króli* W. Shakespeare'a (2019).
Źródło: W. Nieśpiałowski, *Fundacja Kultury bez Barrier*. Przedruk za zgodą autora.

2.2. Tłumaczenie statyczne

W tym rodzaju tłumaczenia na scenie występuje kilkoro tłumaczy (około 2–3). Każdemu przyporządkowana jest inna część sceny – strefa. Tłumacze stoją najczęściej w najwyższym możliwym miejscu w strefie tak, by byli dobrze widoczni, mogą się również po niej poruszać. Każdy tłumacz przekłada wypowiedzi aktorów znajdujących się w jego strefie. Bardzo ważnym elementem jest integracja tłumacza ze sceną. Z tego powodu najczęściej tłumacze są ubrani w kostiumy, jednak takie, które są mniej wyraziste od kostiumów aktorów. Obowiązkowe jest usytuowanie tłumaczy tak, by nie byli zasłonięci aktorami na scenie (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Červinková-Houšková, Dingová 2007).



Rycina 3. Tłumaczenie strefowe (na podstawie Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000).

Jak zauważa Gebron ([1996] 2000), w tłumaczeniu strefowym tłumacze są bardziej zaangażowani w rozgrywającą się na scenie akcję. Dzięki temu, Głuchym widzom łatwiej nadążać za fabułą i jednocześnie patrzeć na tłumaczy. Niemniej jednak Głuchy widz musi wciąż kontrolować, który tłumacz wykonuje w danym momencie tłumaczenie, aby następnie zorientować się, który aktor jest przez niego tłumaczony. W sytuacji, gdy na scenie rozmawiają ze sobą postacie grane przez aktorów stojących daleko od siebie, nadążanie za ich dialogiem może się okazać wyzwaniem dla widza ze względu na „efekt ping-ponga” (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Červinková-Houšková, Dingová 2007).

Większa integracja tłumacza ze sceną sprawia, że tłumaczenie strefowe zyskuje na świecie więcej zwolenników niż tłumaczenie statyczne, również wśród słyszących widzów (Červinková-Houšková, Dingová 2007). W Polsce tego rodzaju tłumaczenia do tej pory nie praktykowano.



Rycina 4. Tłumaczenie strefowe sztuki *W arbuzowym cukrze* Richarda Brautigana, reż. Apolena Vynohradníková (2004), w wykonaniu tłumaczy z Czeskiej Izby Tłumaczy Języka Migowego (ČKTZJ). Przedruk za zgodą ČKTZJ³.

2.3. Tłumaczenie cieniowe

To sposób tłumaczenia, w którym każdemu aktorowi na scenie towarzyszy jeden tłumacz. Tłumacze są więc jeszcze bardziej zintegrowani ze sceną niż w tłumaczeniu strefowym. Efekt „ping-ponga” jest ograniczony do minimum (Kilpatrick 2007). Podczas tłumaczenia cieniowego tłumacze są w pełni włączeni w występ: poruszają się razem z aktorami, są ich cieniami. Ponadto zadaniem tłumaczy jest kopiowanie ruchów scenicznych i ekspresji aktorów, ponieważ mają wspólnie z nimi, w swego rodzaju tandemie, odgrywać te same postacie. Dlatego też tłumacze są ubrani w kostiumy przypominające kostiumy aktorów, których tłumaczą, tyle że w czarnym kolorze. W ten sposób tworzą z nimi spójną całość (aktor i jego cień) (Gebron [1996] 2000; Kilpatrick 2007; Červinková-Houšková, Dingová 2007).

Tłumacz przeżywa identyczne emocje jak jego aktor, wykonuje te same ruchy w takim samym rytmie. Z tego powodu wskazane jest, żeby tłumacz posiadał również zdolności aktorskie (Frisberg 1999; Gebron [1996] 2000; Kilpatrick 2007). Według MacDougalla (2015) tłumacz niekiedy podejmuje zadania *stricte* aktorskie, np. musi tańczyć, przenosić rekwizyty (Ryc. 5). Także Červinková-Houšková i Dingová (2007) piszą, że tłumacz może wychodzić ze swojej roli na kilka sekund i stawać się aktorem, który komunikuje się z tłumaczoną przez siebie postacią (mogą z aktorem wymienić znaczące spojrzenia dotyczące danej sytuacji). Jest to celowy zabieg, mający wprowadzić żart do spektaklu. W takim przypadku należy zachować

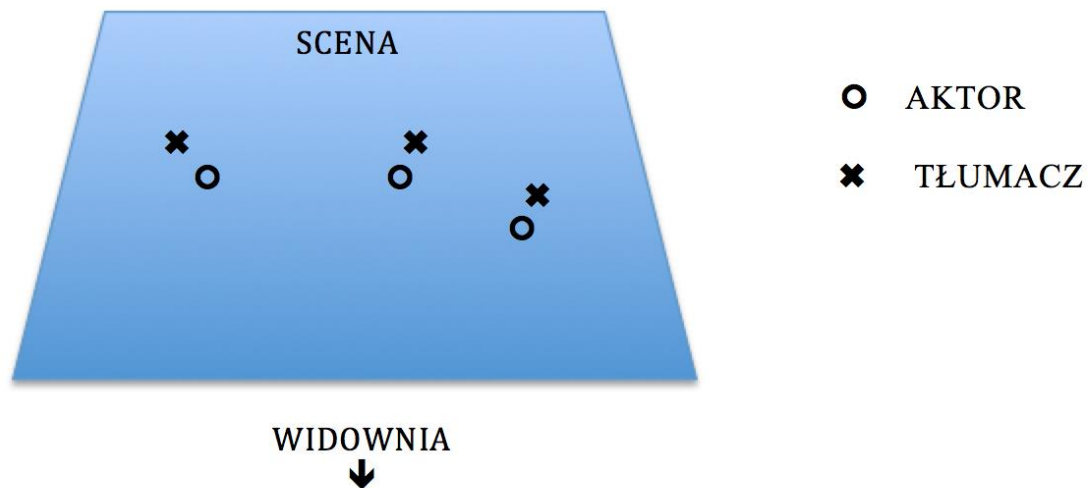
³ Por. <http://weblik.cktzi.com/index.php?v=39>. Data ostatniego dostępu: 27.03.2014.

ostrożność, by nie doszło do rozbicia postaci teatralnej i aby całość była dla Głuchego widza czytelna w odbiorze.



Rycina 5. Tłumaczenie cieniowe spektaklu G. Zapolskiej *Ich czworo* (2015) w wykonaniu tłumaczy ze Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego (STPJM). Źródło: E. Wittstock. Przedruk za zgodą autora.

Bardzo istotnym elementem tłumaczenia cieniowego jest odpowiedni kontakt wzrokowy pomiędzy postaciami (aktor z aktorem a tłumacz z tłumaczem), dzięki czemu Głuchemu widzowi jest o wiele łatwiej nadążać za dialogami na scenie. Między aktorem i jego tłumaczem nie dochodzi do kontaktu wzrokowego, tłumacz jest zawsze alter ego swojego aktora, nawet jeżeli dojdzie do fizycznego oddzielenia się tłumacza od aktora. W naśladowaniu ruchów aktora ważne jest jednak synchroniczne kierowanie wzroku aktora i tłumacza w to samo miejsce (Červinková-Houšková, Dingová 2007).



Rycina 6. Tłumaczenie cieniowe (na podstawie Frishberg, 1990; Gebron [1996] 2000).

Jak dalej piszą Červinková-Houšková i Dingová (2007), przy tłumaczeniu cieniowym istnieje ryzyko powstania wrażenia chaosu na scenie z powodu podwójnej liczby osób. Dlatego też ten typ tłumaczenia sprawdza się najlepiej w przypadku sztuk, w których jednocześnie na scenie występuje nie więcej niż 4–5 postaci.

Tłumaczenie cieniowe jest dla Głuchych widzów najbardziej komfortowym rodzajem tłumaczenia teatralnego (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Kilpatrick 2007; Červinková-Houšková, Dingová 2007). Jak wynika z obserwacji Červinkovej-Houškovéj i Dingovej (2007), nieprzerwana obecność na scenie tłumacza jest pożądana nawet podczas tych fragmentów sztuki, w których tłumaczony przez niego aktor nic nie mówi. Jest bardziej naturalna również dla słyszących widzów, jako że dochodzi do szybszego przyzwyczajania się do obecności tłumaczy na scenie.

Przygotowanie do tego rodzaju tłumaczenia jest bardzo czasochłonne i stanowi wyzwanie zarówno dla tłumaczy, jak i aktorów oraz reżysera. Od tłumaczy wymaga udziału w próbach do przedstawienia, doskonałej znajomości tłumaczonej roli, jak również dokładnej znajomości scenariusza oraz choreografii, idealnej współpracy i zgrania z tłumaczonym aktorem i całym zespołem aktorskim (Gebron [1996] 2000; Kilpatrick 2007). Tłumaczenie cieniowe to nie tylko tłumaczenie wypowiedzi aktorów. To tworzenie podwójnego obrazu, w którym poprzez dwa różne media przekazywana jest ta sama treść. Dobry tłumacz cieniowy nie powoduje tłoku na scenie, lecz ożywia ją (Jackson 1986).

Tłumaczenie cieniowe jest popularnym rodzajem tłumaczenia, wykorzystywanym przez różne teatry na całym świecie. Po raz pierwszy tłumaczenie cieniowe zastosowała w 1975 roku

w USA Debra Brenner (Kilpatrick 2007), później pojawiło się ono również w Wielkiej Brytanii (Richardson 2016). W 2003 roku dotarło do naszych czeskich sąsiadów, gdzie jako pierwszą sztukę teatralną z tłumaczeniem cieniowym wystawiono *Tracy'ego i jego tygrysa* autorstwa Williama Saroyana. Tłumaczenie wykonali tłumacze z Czeskiej Izby Tłumaczy Języka Migowego (ČKTZJ).

W Polsce Głusi widzowie po raz pierwszy mieli okazję zetknąć się z tłumaczeniem cieniowym dopiero w październiku 2015 roku dzięki współpracy Stowarzyszenia Tłumaczy Języka Migowego i Teatru Scena Główna Handlowa (projekt realizowany w ramach Fio Mazowsze Lokalnie⁴). Na scenie Domu Kultury Śródmieście wystawiono wówczas sześć fragmentów sztuki Gabrieli Zapolskiej *Ich czworo* w reżyserii Jerzego Łazewskiego (Ryc. 5, 7, 10).



Rycina 7. Tłumaczenie cieniowe spektaklu G. Zapolskiej *Ich czworo* (2015) w wykonaniu tłumaczy z STPJM. Źródło: E. Wittstock. Przedruk za zgodą autora.

2.4. Tłumaczenie eksperymentalne

Červinková-Houšková i Dingová (2007) oprócz podstawowych rodzajów tłumaczenia wyróżniają tzw. tłumaczenie eksperymentalne, dla którego typowe jest zacieranie się granic między tłumaczeniem i interpretacją artystyczną spektaklu. Polega ono na

⁴ Projekt dofinansowany ze środków Programu „Fundusz Inicjatyw Europejskich – Mazowsze Lokalnie” realizowanego przez Fundację Fundusz Współpracy, Stowarzyszenie BORIS oraz Stowarzyszenie Europa i My.

eksperymentowaniu, szukaniu nowych możliwości wykorzystania i zintegrowania tłumaczenia i spektaklu. Reżyser może tu puścić wodze fantazji i wypłynąć na szerokie wody wyobraźni.

Warto podkreślić, że tłumaczenie eksperymentalne różni się od poprzednich trzech już samą ideą tworzenia spektaklu. Wcześniej opisane rodzaje tłumaczeń bazują na tekstach napisanych pierwotnie dla słyszającego widza i przekładają je na narodowy język migowy. Natomiast tłumaczenie eksperymentalne już na etapie projektowania przedstawienia zakłada równoprawność wszystkich widzów i włącza w samą strukturę spektaklu zarówno aktora jak i tłumacza, tłumaczenie i język migowy (Kováčová, 2008).

Ten rodzaj tłumaczenia jest bardzo wymagający. Tak jak w przypadku tłumaczenia cieniowego zespół musi poświęcić bardzo dużo czasu na precyzyjne przygotowania i przećwiczenie ruchu scenicznego. Jednakże w przeciwieństwie do tłumaczenia cieniowego, tu tłumacze ubrani są w kostiumy, które już nie są uzależnione od kostiumów aktorów. Także liczba tłumaczy może być większa niż liczba aktorów. A w trakcie spektaklu tłumacz może pełnić zarówno rolę tłumacza jak i rolę aktora.

Przykładem tłumaczenia eksperymentalnego jest przedstawienie *Mewa* (Ryc. 8) w reżyserii Jaroslava Duška na podstawie książki Richarda Bacha (2007). Spektakl ma charakter monologu czytanego przez jedną aktorkę i tłumaczonego/granego przez trzy tłumaczki czeskiego języka migowego (jedną słyszącą i dwie Głuche). Całość przedstawienia można zobaczyć na stronie internetowej Czeskiej Telewizji ČT 24 (© Copyright: Ekofilm)⁵.

⁵ Por. <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1256987-divadlo-line-jonathan-livingston-racek>. Data ostatniego dostępu: 27.02.2020.



Rycina 8. Tłumaczenie eksperymentalne w wykonaniu tłumaczy z ČKTZJ. © Copyright: Ekofilm, Przedruk za zgodą autora⁶.

W Polsce przykładem spektaklu z wykorzystaniem tego rodzaju tłumaczenia był projekt *Bunt Głuchych* Bogny Burskiej, na który składały się spektakl oraz 48 minutowy film. W projekcie zacierają się granice między tłumaczeniem a grą aktorską tłumaczki. Przedstawienie było pięciokrotnie wystawiane w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta na przełomie 2018 i 2019 roku (Ryc. 9 – tłumaczka PJM na pierwszym planie na dole zdjęcia).



Rycina 9. Spektakl *Bunt Głuchych* w reżyserii Bogny Burskiej (2018). Źródło: W. Wysocka, Zachęta. Przedruk za zgodą autora.

⁶ Por. <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1256987-divadlo-line-jonathan-livingston-racek>. Data ostatniego dostępu: 27.02.2020.

3. Wyzwania w tłumaczeniu teatralnym na język migowy

Tłumaczenie teatralne to specyficzny rodzaj tłumaczenia, wymagający od tłumacza umiejętności wykraczających poza ramy zwykłej kompetencji przekładowej, bo realizujący cele wykraczające poza standardową komunikację nastawioną na przekaz informacji. To, co odróżnia tłumaczenie teatralne od innych rodzajów tłumaczenia, to szczególny charakter roli, jaką odgrywa tłumacz w procesie obcowania Głuchych widzów ze sztuką i w ich relacji z aktorami (zwłaszcza w przypadku tłumaczenia cieniowego), a także język tekstów artystycznych oraz konieczność bardzo dokładnego przygotowania ze strony tłumacza.

3.1. Tłumacz czy aktor?

W większości środowisk tłumaczenia: medycznym, prawno-sądowym, konferencyjnym czy akademickim tłumacz, choć jest aktywnym uczestnikiem sytuacji tłumaczenia, ma za zadanie przede wszystkim pośredniczyć w komunikacji między stronami tłumaczenia (Frishberg 1990). Oczekuje się od niego, że w swojej pracy będzie się kierował zasadami kodeksu etycznego i standardami zawodowymi, które zobowiązują go do wykonywania przekładu z należytą starannością, bez pomijania czegokolwiek z tekstu oryginalnego czy dodawania jakichkolwiek informacji od siebie. Nie powinien też wykraczać poza rolę pośrednika językowo-kulturowego. W związku z tym większość kodeksów etycznych zaleca tłumaczom unikanie podejmowania się podwójnych ról, czyli np. jednoczesnego tłumaczenia i wyjaśniania przepisów prawa w trakcie rozprawy (rola adwokata), tłumaczenia i zadawania pytań w trakcie konferencji (rola uczestnika konferencji), bądź tłumaczenia i odpowiadania na pytania studenta w trakcie wykładu (rola wykładowcy)⁷.

Tymczasem w kontekście tłumaczenia teatralnego specjaliści z dziedziny przekładu (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; MacDougall 2015) zwracają uwagę na potrzebę posiadania przez tłumaczy umiejętności aktorskich, a co za tym idzie, umiejętności jednoczesnego tłumaczenia i wcielania się w rolę/e tłumaczonej/ych postaci. Jest to szczególnie widoczne w przypadku tłumaczenia cieniowego, kiedy to tłumacz porusza się po scenie wraz z aktorem, w podobnym do aktora stroju, wykonuje podobne ruchy, gesty, kopiuje w języku migowym jego sposób mówienia – tempo, intonację, głośność. Tłumaczenie

⁷ Zasada „Profesjonalizm” punkt 4 zaleca „unikanie podejmowania się podwójnych bądź sprzecznych ze sobą ról”, natomiast zasada „Bezstronność” punkt 6 zaleca „powstrzymanie się od dawania rad i dzielenia własnymi opiniami z pozostałymi uczestnikami tłumaczenia.” Por. <http://nowy.stpjm.org.pl/wp-content/uploads/2016/11/kodeks.pdf>. Data ostatniego dostępu: 13.02.2020.

teatralne, zwłaszcza cieniowe, wymaga od tłumacza dużej kreatywności, swobody i elastyczności w posługiwaniu się językiem migowym, swoim ciałem, a także dużej śmiałości w aktywnym, pełnym zaangażowania występowaniu na scenie. Tłumacz musi zatem przełamać swoje przyzwyczajenie, wyrobione w innych środowiskach tłumaczenia, do niezwracania na siebie uwagi, do bycia niewidocznym. Tutaj właśnie jego obecność i widoczność na scenie jest ze wszech miar pożądana. Zdaniem specjalistów od tłumaczenia teatralnego, tłumacze, którzy nie umieją przekazywać emocji i, niczym aktorzy, odgrywać tłumaczonych przez siebie ról, nie są w stanie zapewnić Głuchym widzom pełnowartościowego przekazu porównywalnego do tego, jaki otrzymują widzowie słyszący (Klein 2005).

Tak jak nie każda sztuka nadaje się do tego, aby zastosować do niej tłumaczenie cieniowe, tak nie każdy tłumacz odnajdzie się w tłumaczeniu teatralnym (zwłaszcza cieniowym i eksperymentalnym).

3.2. Przekład tekstów dramaturgicznych

Zanim tłumaczenie sztuki teatralnej zostanie zaprezentowane na scenie, czy to w formie statycznej, strefowej czy cieniowej, tekst oryginału musi zostać uprzednio przetłumaczony na język migowy, czy to choćby pobieżnie, pod kątem terminologicznym, jak to ma miejsce w przypadku tłumaczenia statycznego, czy też niezwykle precyzyjnie, z dopasowaniem długości tłumaczenia do kwestii wypowiedzianych przez aktorów, jak to ma miejsce w tłumaczeniu cieniowym.

Przekład tekstów dramaturgicznych stanowi dla tłumacza języka migowego spore wyzwanie. Dzieje się tak dlatego, że teksty dramaturgiczne cechuje stylistyka odmienna od tej, z jaką tłumacze stykają się na co dzień, tłumacząc teksty medyczne, informacyjne, urzędowe, prawno-sądowe, naukowe lub potoczne. Wysoka metaforyczność, poetyckość czy wręcz abstrakcyjność tekstów sztuk teatralnych wymaga od tłumacza zaangażowania ogromnych pokładów kreatywności, sprawności językowej, co więcej, wyrafinowania językowego i umiejętności bawienia się językiem (należy przy tym pamiętać, że tłumacze nieczęsto są natywnymi użytkownikami polskiego języka migowego).

Ponadto tłumaczenie musi oddawać zarówno treść, czyli warstwę dramaturgiczną oryginału (*dramatic text*), jak również jego formę teatralną (*theatrical text*) (Rocks 2011). Oznacza to, że tłumacz musi z jednej strony skupić się na autentycznym odwzorowaniu w języku przekładu tekstów składających się na daną sztukę w postaci dialogów, narracji, monologów, w formie rymowanej, prozą czy nawet śpiewanej, z uwzględnieniem elementów

implicytnych, aluzji, gier słownych, humoru (nie zawsze jest to możliwe ze względu na specyfikę języka docelowego – Turner i Pollitt 2002). Z drugiej zaś strony, musi ubrać swoje tłumaczenie w formę artystyczną, odpowiadającą całościowemu przekazowi artystycznemu zamierzonemu przez reżysera – charakteryzacja, ruch sceniczny, stopień uczestnictwa w przedstawieniu, sposób migania, przekazywania muzyki i efektów dźwiękowych tak ze sceny, jak i spoza niej, niedostępnych dla Głuchych widzów itp.

Przy tym wszystkim, tłumacz musi mieć na uwadze, że przekaz obu warstw oryginału: dramaturgicznej i teatralnej, ma być jak najbardziej zrozumiały i dostępny dla Głuchych widzów (Gebron [1996] 2000). W tłumaczeniu cieniowym dochodzi jeszcze konieczność zgrania obu warstw przekazu tłumaczenia z grą aktorską.

3.3. Przygotowanie do tłumaczenia

Jednym z aspektów tłumaczenia teatralnego, który specjaliści (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Rocks 2011) uznają za kluczowy w dotarciu do Głuchych widzów i zapewnieniu im komfortowego, satysfakcjonującego odbioru sztuki teatralnej, jest przygotowanie do tłumaczenia. Przygotowanie takie jest z reguły wieloetapowe i odbywa się w dwóch równoległych wymiarach: przygotowania się samego tłumacza oraz przygotowania polegającego na współpracy całego zespołu teatralnego. Niektórzy badacze przekładu teatralnego uważają, że przygotowanie tłumacza powinno przypominać przygotowanie aktora do granej roli (Gebron [1996] 2000).

3.3.1. Przygotowanie do tłumaczenia – perspektywa tłumacza

Punktem wyjścia w procesie przygotowania do tłumaczenia jest dla tłumacza zapoznanie się ze sztuką i charakterystyką postaci, którego tłumacz powinien dokonać przed rozpoczęciem pracy nad tłumaczeniem scenariusza. Bardzo przydatne są w tym względzie próby dla aktorów, podczas których tłumacz może konsultować się z aktorami i reżyserem na temat charakteru postaci i używanego przez nie/nią języka. Llewellyn-Jones (2004) i Rocks (2011) zalecają w tym celu także obejrzenie sztuki w wersji bez tłumaczenia.

Jednym z najważniejszych punktów w trakcie przygotowania jest bezbłędne zrozumienie tekstu oryginału. W tym celu istotne jest, aby tłumacz pracował ze wszystkimi dostępnymi informacjami, także tymi zawartymi w didaskaliach. Červinková-Houšková i Dingová (2007) proponują, by tłumacz analizował sztukę z perspektywy Głuchego widza np. przy użyciu stoperów i zapisywał sobie fragmenty, które mogą nie być dla niego oczywiste i nad którymi

trzeba dalej pracować, aby zapewnić maksymalne zrozumienie przekładu. Trudniejszymi fragmentami mogą się okazać dowcipy, żarty językowe, związki frazeologiczne, imiona, a także dźwięki pojawiające się na scenie i poza nią. Ich odbiór u Głuchych i słyszących widzów powinien być taki sam w tym samym czasie. Na ogół konieczne jest zastosowanie adaptacji, a nie tylko tłumaczenia, z pewnością nie można posłużyć się techniką tłumaczenia dosłownego (Červinková-Houšková, Dingová 2007).

W dalszej kolejności, w oparciu o znajomość tekstu oryginału, scenariusza, roli, tłumacz podejmuje decyzje dotyczące procesu tłumaczenia – wyboru strategii i technik tłumaczenia, zasad, którymi będzie się kierował w trakcie wykonywania przekładu. Według Červinkovej-Houškovéj i Dingovej (2007) tłumacz powinien wziąć pod uwagę kilka spraw w tym zakresie. Po pierwsze, musi być widoczny i rozumiany ze sceny (tłumacz stoi od widzów dalej niż w trakcie tłumaczenia środowiskowego, dlatego autorki zalecają używanie znaków dwuręcznych, które sprzyjają lepszej widoczności artykulacji znaku i są wygodniejsze w odbiorze). Po drugie, powinien tłumaczyć większe fragmenty tekstów np. zdań, akapitów albo związków frazeologicznych, a nie pojedyncze leksemy języka oryginału. Wreszcie, powinien umiejętnie kontrolować uwagę Głuchego widza (w trakcie spektaklu mogą się zdarzyć sytuacje, kiedy uwaga nie powinna być skupiona na tłumaczu, np. jeżeli na scenie odbywa się występ magika i jest potrzebna pełna uwaga widza, wówczas rozwiązaniem jest takie zaplanowanie całości, by w danym momencie tłumacz spokojnie stał albo siedział i tylko wzrokiem wskazywał na wydarzenie na podium).

W warstwie językowej istotne znaczenie ma płynność migania tłumacza, rytm, zasięg przestrzeni migowej oraz spójność leksykalna i dyskursywna (na poziomie rozmieszczania referentów w przestrzeni migowej).

3.3.2. *Przygotowanie do tłumaczenia – współpraca zespołu teatralnego*

Niebywale pomocny w przygotowaniach do tłumaczenia jest udział tłumacza w próbach spektaklu oraz opanowanie pamięciowe tłumaczonych tekstów. O ile w przypadku tłumaczenia statycznego czy strefowego tłumacz może tłumaczyć na bieżąco tekst, który słyszy, w przypadku tłumaczenia cieniowego, tłumacz musi doskonale znać tłumaczoną rolę, kolejność kwestii w dialogach, scenariusz, żeby w odpowiednim momencie wraz z aktorem przemieścić się w inne miejsce, zmienić pozycję, jednocześnie wykonać taki sam gest. Co więcej, w tłumaczeniu cieniowym tłumacze muszą zsynchronizować się między sobą – jak aktorzy,

którzy grają ze sobą na scenie (Ryc. 10). Takie przygotowanie wymaga ogromnego nakładu czasu i pracy.



Rycina 10. Synchronizacja w czasie aktorów i tłumaczy (w czarnych strojach). Źródło: E. Wittstock.

Przedruk za zgodą autora.

W przygotowania do tłumaczenia sztuki teatralnej powinna być zaangażowana cała grupa teatralna: aktorzy muszą zsynchronizować swoje ruchy z ruchami tłumaczy (nakłada to na nich dodatkowy ciężar, związany z pamiętaniem o tłumaczu, na którego trzeba czasem poczekać, którego nie wolno zasłonić, na którego zazwyczaj nie należy kierować wzroku); reżyser musi czuwać nad współgraniem wszystkich elementów przedstawienia – językowych, dramaturgicznych, choreograficznych, scenograficznych – jest to bardzo trudny aspekt spektaklu, wymagający szczegółowego i umiejętnego zaplanowania (Červinková-Houšková, Dingová 2007); obsługa techniczna musi inaczej niż zazwyczaj panować nad oświetleniem sceny (światło musi padać zarówno na aktora, jak i na tłumacza), pojawianie się światła i dźwięku musi być precyzyjnie skoordynowane z tłumaczeniem (np. światło nie może zgasnąć, dopóki trwa tłumaczenie, nawet jeśli aktor skończył wypowiadać swoją kwestię); charakteryzator i kostiumolog muszą dopasować charakteryzację oraz kostiumy aktorów i tłumaczy. Kluczową rolę odgrywa tu wzajemne zrozumienie, otwartość i dobra komunikacja.

Niezbędnym elementem przygotowań do tłumaczenia teatralnego, o którym wspomina większość specjalistów (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Rocks 2011; Bennet 2009; Červinková-Houšková, Dingová 2007), jest udział Głuchego konsultanta lub Głuchych konsultantów w przygotowaniach. Ich zadaniem jest wspieranie tłumaczy w sprawach językowo-tłumaczeniowych, doradzanie w kwestii zrozumiałości tłumaczenia dla Głuchego

widza, dostosowania tekstu przekładu do norm językowo-kulturowych obowiązujących w społeczności Głuchych czy też wizualno-przestrzennego odbioru całości przedstawienia. Głusi konsultanci reprezentują środowisko Głuchych widzów i to oni jako pierwsi oglądają tłumaczone przedstawienie. Na podstawie swojej znajomości kultury Głuchych i wiedzy językowej są w stanie ocenić, które z fragmentów tłumaczonej sztuki mogą się okazać niezrozumiałe dla Głuchych widzów, które mogą się wydawać nienaturalne, i w jaki sposób należy je dostosować tak, aby ich odbiór był przyjemny i naturalny.

Dodatkowo Głuchy konsultant często współpracuje z superwizorem lub koordynatorem tłumaczy – osobą, która nie jest bezpośrednio zaangażowana w tłumaczenie sztuki, ale nadzoruje pracę tłumaczy i jest w stanie zająć neutralne stanowisko w komunikacji pomiędzy poszczególnymi członkami ekipy teatralnej. Superwizor/koordynator wspiera tłumaczy na etapie analizy tekstu sztuki, czuwa nad poprawnością tłumaczenia i współpracuje z reżyserem np. przy dopasowywaniu tłumaczy do poszczególnych aktorów.

Ostatnim elementem przygotowania do wystawienia sztuki z tłumaczeniem jest oprawa wydarzenia związana z promocją. Jeśli przedstawienie ma być dostępne dla Głuchych widzów, informacja o nim powinna również być zapewniona w formie komunikatów, ogłoszeń czy zaproszeń w języku migowym. Podobnie informacja o tym, gdzie i jak można kupić bilet, materiały informacyjne o sztuce, zespole teatralnym i tłumaczach.

4. Zakończenie

Tłumaczenie teatralne jest formą udostępniania sztuki teatralnej Głuchym widzom. Dzięki tłumaczeniu na język migowy osoby Głuche mają możliwość dostępu do otaczającej ich kultury – kultury osób słyszących, która jest inna niż kultura osób Głuchych. Mają możliwość w pełni odebrać treść sztuki teatralnej i docenić jej walory artystyczne. Stopień dostępności przekazu artystycznego zależy jednak od wielu czynników. Największe znaczenie dla pełności i komfortu odbioru przedstawienia teatralnego ma dobór sposobu tłumaczenia: statycznego, strefowego, cieniowego bądź eksperymentalnego. Każdy z tych czterech rodzajów tłumaczenia cechuje inny stopień skuteczności przekazu i dotarcia do Głuchych widzów, a także inne wymagania techniczno-organizacyjne. Różnice dotyczą również nakładu i czasu pracy tłumaczy i całego zespołu teatralnego oraz, co bardzo często przesądza o wyborze konkretnego rodzaju tłumaczenia, nakładów finansowych.

Tłumaczenie statyczne jest najmniej pracochłonne, najmniej angażujące dla tłumacza i całej ekipy teatralnej, a przy tym najtańsze. Jest jednak najmniej komfortowym rodzajem tłumaczenia dla Głuchych widzów. Poziom skuteczności przekazu za pośrednictwem tłumaczenia statycznego oceniany jest także jako najniższy w porównaniu z innymi rodzajami tłumaczenia (Richardson 2016). Nieco lepiej postrzegane jest tłumaczenie strefowe, które dzięki rozmieszczeniu tłumaczy w 2–3 strefach sceny zmniejsza wspomniany „efekt ping-ponga”, aczkolwiek nie zawsze zapewnia łatwość odbioru dialogów, a w szczególności jasność co do tego, do kogo należy wygłaszana w danym momencie kwestia (w jednej strefie może znajdować się kilku aktorów). Tłumaczenie strefowe wymaga już poważniejszego przygotowania ze strony tłumaczy, jak i zespołu teatralnego, wymaga również większych nakładów finansowych.

Najtrudniejsze od strony tłumaczeniowej, najbardziej skomplikowane od strony technicznej, pochłaniające największe nakłady pracy, czasu i środków finansowych, i z tego powodu najmniej chętnie wykorzystywane przez teatry jest tłumaczenie cieniowe. Może być ono również nieco wymagające, przynajmniej początkowo, dla odbiorców przyzwyczajonych głównie do tłumaczenia statycznego. Muszą oni bowiem najpierw zrozumieć samą ideę tłumaczenia cieniowego, opanować podążanie wzrokiem za poszczególnymi tłumaczami, a w końcu przyzwyczać się do różnorodności tłumaczeń wykonywanych w ramach jednego wydarzenia (każdy tłumacz ma własny styl migania, a dodatkowo każdy oddaje charakter tłumaczonej postaci). Tym niemniej, tłumaczenie cieniowe jest najbardziej pożądane przez Głuchych widzów, ponieważ zapewnia ono optymalny dostęp do przekazu artystycznego. Bezpośrednio po przedstawieniu z tłumaczeniem cieniowym, wykonanym w ramach wspomnianego wcześniej projektu FIO Mazowsze Lokalnie, wśród Głuchych widzów została przeprowadzona krótka, 3 punktowa ankieta dotycząca ich satysfakcji z obejrzanego właśnie spektaklu. 33 spośród 51 Głuchych widzów zapytanych, czy podobało im się przedstawienie z tłumaczeniem cieniowym, odpowiedziało „Tak, bardzo”, pozostałe 18 odpowiedzi brzmiały „Tak”. W odpowiedzi na pytanie, czy poleciliby przedstawienie z tłumaczeniem cieniowym swoim znajomym, 43 osoby stwierdziły „Tak, jak najbardziej”, a 8 „Raczej tak”. Wszyscy ankietowani jednogłośnie zadeklarowali, że chcieliby obejrzeć kolejne przedstawienia z tłumaczeniem cieniowym⁸.

⁸ Dostęp do wyników ankiety dzięki uprzejmości Stowarzyszenia Tłumaczy Polskiego Języka Migowego.

Natomiast tłumaczenie eksperymentalne jest bardzo rzadkie. Nie ma dokładnie sprecyzowanej formy, w dużej mierze zależy od wizji dotarcia do Głuchych widzów, jaką zaproponuje reżyser sztuki. Może, choć nie musi (jeśli na przykład Głusi widzowie zostaną uprzednio odpowiednio zapoznani z zamysłem reżysera), przysparzać trudności w zrozumieniu kto jest kim na scenie i jaką pełni rolę w przedstawieniu. Może też dostarczyć wrażeń i bodźców niedoświadczanych za pośrednictwem innych rodzajów tłumaczenia.

Tłumaczenie teatralne, jak gra aktorska niesie ze sobą konieczność profesjonalnego, wielowymiarowego przygotowania, tak samego tłumacza, jak i całego zespołu teatralnego. Sukces tego rodzaju tłumaczenia, zwłaszcza w przypadku tłumaczenia cieniowego, zależy w znacznym stopniu od zgrania i współpracy wszystkich członków zespołu oraz dodatkowego udziału Głuchych konsultantów.

Tłumaczenie teatralne niewątpliwie wymaga od tłumacza innych umiejętności i predyspozycji niż te, które zazwyczaj wykorzystuje się w tłumaczeniu środowiskowym czy konferencyjnym. Specjaliści od tłumaczenia teatralnego (Frishberg 1990; Gebron [1996] 2000; Červinková-Houšková, Dingová 2007) zalecają specjalne szkolenia dla tłumaczy w zakresie posługiwania się środkami wyrazu artystycznego.

Tłumaczenie przedstawień teatralnych jest zawsze wielkim wyzwaniem dla każdego tłumacza oraz dla całego zespołu uczestniczącego w realizacji spektaklu. Każdy tłumaczony spektakl jest jedyny w swoim rodzaju i inny od poprzedniego. Widać zatem, że pod wieloma względami tłumaczenie teatralne dla widzów Głuchych przypomina aktorstwo, a co za tym idzie, jest też sztuką samą w sobie (MacDougall 2015).

Bibliografia

- Baker, Charlotte, Carol Padden (1978) *American Sign Language. A Look at Its History, Structure and Community*. Silver Spring: Linstok Press.
- Bennet, Jo (2009) "Shadow Interpreting - The Journey of an Actor/Interpreter" [pobrane z <https://signjotheatre.wordpress.com/2009/09/15/approaches-test/> Data ostatniego dostępu: 27.07.2018].
- Červinková-Houšková, Kateřina, Nad'a Dingová (2007) „Umělecké tlumočení. Hudba a zpěv”. *Info-Zpravodaj*, 15 (4); 15–17.
- Červinková-Houšková, Kateřina, Tamara Kováčová (2008) *Umělecké tlumočení do znakového jazyka*. Praha: Česká komora tlumočnicků znakového jazyka.

- Frishberg, Nancy (1990) *Interpreting: An Introduction*. Silver Spring, Maryland: Registry of Interpreters for the Deaf Publications.
- Gebron, Joseph ([1996] 2000) *Sign the Speech: An Introduction to Theatrical Interpreting*. Hillsboro OR: Butte Publications Inc.
- Humphrey, Janice H., Bob J. Alcorn (2001) *So You Want to Be an Interpreter? An Introduction to Sign Language Interpreting*. Amarillo, Texas: H & H Publishers.
- Jackson, David (1986) "Seeing is Hearing: The Art of Shadow Signing." [W:] Samuel A. Kirk, James J. Gallagher, Nicolas J. Anastasiow, Mary R. Coleman (red.), *Educating Exceptional Children*. Chicago, IL: Houghton Mifflin Company; 339.
- Kalata-Zawłocka, Aleksandra (2017) *Spoleczne i językowe konteksty tłumaczenia języka migowego w Polsce*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kilpatrick, Brian R. (2007) "The History of the Formation of Deaf Children's Theater in the United States." Unpublished doctoral dissertation. Beaumont, TX: Lamar University.
- Klein, Jeanne (2005) "From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre." *The Journal of Aesthetic Education*, 39 (4); 40–57.
- Llewellyn Jones, Peter (2004) "Interpreting Shakespeare's Plays into British Sign Language." [W:] Ton Hoenselaars (red.), *Shakespeare and the Language of Translation*. London: Arden Shakespeare.
- MacDougall, Danny (2015) "TerpTheatre" [pobrane z <http://www.terptheatre.com/>. Data ostatniego dostępu: 3.08. 2018].
- Richardson, Michael (2016) „Theatrical Interpreting: Providing Accessibility or Policing the Deaf -Hearing Border?” [pobrane z https://www.researchgate.net/publication/303825635_Theatrical_interpreting_Providing_Accessibility_or_Policing_the_Deaf-Hearing_Border. Data ostatniego dostępu: 25.07.2018].
- Rocks, Siobhán (2011) "The Theatre Sign Language Interpreter and the Competing Visual Narrative: The Translation and Interpretation of Theatrical Texts into British Sign Language." [W:] Roger W. Baines, Cristina Marinetti, Manuela Perteghella (red.), *Staging and Performance Translation: Text and Theatre Practice*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan; 72–86.
- Rutkowski, Paweł, Sylwia Łozińska (2011) „O niedookreśloności semantycznej migowych predykatów klasyfikatorowych”. [W:] Mirosław Bańko, Dorota Kopcińska (red.), *Różne formy, różne treści*. Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW; 211–224.
- Świdziński, Marek, Tadeusz Gałkowski (red.) (2003) *Studia nad kompetencją językową i*

komunikacją niesłyszących. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Turner, Graham H., Kyra Pollitt (2002) "Community Interpreting Meets Literary Translation."

The Translator, 8 (1); 25–47.