

Ucieleśnienie języka

AUTOR: ZOFIA SMOLARSKA

W *Jednym geście* wiele mówi się o trudności, z jaką głusi przebijają się do naszego świata.

NOWY TEATR
W WARSZAWIE

Jeden gest

scenariusz i reżyseria
Wojtek Ziemilski
scenografia,
współpraca reżyserska
Wojciech Pustoła
kostiumy
**Krystian
Jarnuszkiewicz**
światła
Artur Sienicki
muzyka
Aleksander Żurowski

premiera
24 września 2016

Scena zbiorowa



fol. Hobas Laksa

■ Będąc w podstawówce, regularnie odwiedzałam szkołę dla dzieci słabosłyszących przy ul. Zakroczymskiej, w której prywatna szkoła językowa wynajmowała sale. Pamiętam, że przekraczałam jej próg z pewnym przestraszonym. W czasie przerw panował tam wielki hałas. Dzieciaki biegały po korytarzach jak szalone, wrzeszcząc do siebie w sposób nieartykułowany. Nigdy nie widziałam tam nikogo posługującego się językiem migowym. Klasy szkolne też nie wyróżniały się niczym specjalnym, żadne szczególne pomoce naukowe nie zwróciły mojej uwagi, co mogło ugruntować moje dziecięce przekonanie, że poprzez usilne wciskanie w typowe normy szkolne owe „dzikuski” mają szansę się ucywilizować. Dzisiaj – po obejrzeniu spektaklu dokumentalnego w reżyserii Wojtka Ziemilskiego, stworzonego we współpracy z Wojciechem Pustolą – wiem, że spotkałam wtedy przedstawicieli pewnej

mniejszości językowej, których prawo do używania własnego języka nie było respektowane.

O metodach stosowanych w szkole na Zakroczymskiej opowiada w spektaklu jej absolwentka, Marta Abramczyk (cała czwórka aktorów to osoby niesłyszące, aktywne w Polskim Związku Głuchych). Faktycznie za jej czasów nie wolno było uczniom używać języka migowego zgodnie ze starą doktryną Alexandra Grahama Bella (tak, tego od wynalazków w dziedzinie komunikacji – sic!), według której należy za wszelką cenę przystosowywać głuchych do świata słyszących. Bell twierdził, że trzeba zmusić niesłyszących do czytania z ust (metoda oralna), a zakazać migania, które rzekomo pogłębia izolację, bo tworzy zręby ekskluzywnej kultury Głuchych.

Monolog Marty świetnie pokazuje trudność w jednoznacznej ocenie tych siłowych metod „wkluczania” głuchych do świata słyszą-

cych. Z jednej strony Marta może dziś funkcjonować w obu światach właśnie dzięki temu, że jej słyszcząca matka od najwcześniejszych lat zmuszała ją do czytania z ruchu warg i naśladowania mowy. Pomaga jej także implant, którego działanie demonstruje. Przez chwilę słyszemy jej głos zakłócony przez piski i zgrzyty – tak właśnie Marta słyszała dźwięki po wszczęciu implantu, dopóki jej mózg się nie zaadaptował. Z drugiej strony wspomina, że uczniowie z Zakroczymskiej w ukryciu przed nauczycielami tworzyli własny język migowy i że słowem z tego tajnego słownika, które na zawsze zapamięta, było „nieważne”.

Nieważni, marginalizowani, pozbawieni wsparcia w edukacji i na rynku pracy. Za PRL-u, jak opowiada w spektaklu Jolanta Sadłowska, Głusi mogli chociaż należeć do klubu strzeleckiego (Joanna z powodzeniem startowała w zawodach), a skądinąd wiadomo, że spół-

dzielnie inwalidzkie kierowały ich do zakładów rzemieślniczych, skąd Bohdan Głuszcak rekrutował aktorów do Olsztyńskiej Pantomimy. Nie było mowy (sic!) o awansie społecznym. Skutkiem tego, jak z przerażeniem stwierdził językoznawca prof. dr hab. Marek Świdziński (którego tekst drukowany jest w programie spektaklu), w Polsce nie ma głuchej inteligencji! Paweł Sosiński, grafik, opowie później, jak musiał wyemigrować do Szwecji, żeby zrobić karierę w zawodzie.

Od momentu transformacji większość głuchych skazana jest na bezrobocie. W *Jednym geście* wiele mówi się o trudności, z jaką głusi przebijają się do naszego świata. To przebijanie w sposób dosłowny pokazuje jedna z pierwszych scen spektaklu. W zastawkach zrobionych z płyt wiórowych wywiercane są otwory, w które głusi wkładają ręce do łokci i – będąc dla nas tylko tak widzialni – ujawniają nam swoje potrzeby. „Potrzebuję być widziana, by być zrozumiana” – migają jedne dłonie. „Potrzebuję, abyście znali podstawowe gesty

Powie o tym jeszcze dobitniej kolejna scena – lekcja migowych języków obcych. Każdy kraj ma swoją odmianę migowego i odmiany te potrafią wiele powiedzieć o społeczeństwach słyszących, w sąsiedztwie których funkcjonują. Paweł twierdzi, że szwedzki język migowy pomaga w zasypaniu przepaści między słyszącymi a Głuchymi, bo jego pisana odmiana jest zrozumiała dla słyszących. Jak widać, społeczne i polityczne otoczenie oddziałuje na lokalne odmiany języków migowych, które mogą być przez to bardziej lub mniej demokratyczne. Część znaków jest jednak wspólna dla wszystkich odmian, choćby w oznaczeniu cyfr. Jeden, dwa trzy – liczą cztery pary dłoni. Nie widzimy wciąż całych postaci, ale z każdym gestem mocniej uświadamiamy sobie, że te narządy mowy należą do konkretnych ludzi i że ożywiają je cztery zupełnie odrębne osoby o różnych charakterach i temperamentach. Każde dłonie inaczej przystępują do akcji, walcząc o naszą uwagę. Każde po swojemu czekają na swoją kolej i w inny sposób

z kreskówki pojawiają się wtedy na ekranie, a Adam zaczyna interpretować je gestycznie, tworząc poezję wizualną (w tej dziedzinie posiada już zresztą spore osiągnięcia). Mimo że film puszczone jest bez głosu, to nagle obrazy te pod wpływem tego „freestyle’owego dubbingu” udźwiękawiają się w naszej wyobraźni – zaczynamy słyszeć te erupcje lawy wytryskujące z głowy jednorożca, krzyki postaci, odgłos ich kroków. Światło powoli przygasa, na ścianie rośnie cień Adama przypominający figurę dyrygenta w twórczym szale kierującego wielką orkiestrą symfoniczną.

Scena ta i emocje, jakie wywołuje, potwierdza rozpoznanie Boba Wilsona (który swój spektakl *Spojrzenie głuchego* zbudował z wizji głuchoniemego adoptowanego syna, Raymonda Andrews), że aby przybliżyć słyszącym całkowitą odmienną percepcji niesłyszących, trzeba ją opowiadać przestrzennie i wizualnie, a nie poprzez literaturę. Ziemilski zaś poza tą jedną sceną kurczowo trzyma się komunikacji werbalnej. Pomiędzy nami a aktorami stale mediuje tłumaczka, co wprawdzie umożliwia zrozumienie dosłownego sensu wypowiedzi aktorów, ale i oddziela nas od ich świata, bo szybko przyzwyczajamy się, że wszelkie migane treści będą od razu oswojone i przełożone „na nasze”.

Ziemilskiemu i jego aktorom udało się wiele: przekazali nam solidną dawkę wiedzy, zainspirowali do dalszego nadrabiania zaległości w temacie mniejszości Głuchych, skutecznie przekonując nas do swoistości i równoprawności ich kultury. Reżyser, od lat eksperymentujący z różnymi formami angażowania widzów, zgrabnie ominął rafy czyhające na morzu sztuki partycypacyjnej, nie udało mu się jednak wyjść poza format dobrze skrojonej teatralnej lekcji, choć scena Adama stanowiła świetną tego zapowiedź. Mogła prowadzić nas znacznie dalej ku przełamaniu naszego logocentrycznego spojrzenia na świat, ale została szybko wygaszona przez podniosły, lecz osuwający się w banał „call to action”. Kiedy do tańczącego poezję Adama dołączają pozostali aktorzy, na ekranie pojawia się napis: „Społeczność Głuchych nie jest ze sobą pogodzona”. Jesteśmy proszeni o powstanie do hymnu migowego ku pojednaniu wszystkich niesłyszących i integracji sił do walki z dyskryminacją. Stoiśmy przejęci, ale niemi jak ci piłkarze niepotrafiący zaśpiewać hymnu kraju, w którego reprezentacji grają. Niemniej zostaliśmy zwerbowani do drużyny, a to już dobry początek. ■

Każda para dłoni inaczej zatoczy krąg przy słowie „świat” – u niektórych krąg ten jest wąski, obejmuje coś, co dałoby się zmieścić w dłoni, dla innych jest szeroki, wszechobejmujący. Przypomina się cytaty z Wittgensteina: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”.

języka migowego” – mówią inne. Tłumaczka siedząca przez cały spektakl w pierwszym rzędzie symultanicznie przekłada ich gesty na polski. Scena ta przypomina monodram *Nie ja* Samuela Becketta, a szczególnie jedną ze współczesnych jego realizacji w Royal Court w Londynie w wykonaniu Lisy Dwan, która przykłada do wyciętego w zastawce otworu same usta, co izoluje je od reszty ciała jeszcze wyraźniej, niż zrobiłby to zapisany w didaskaliach punktowy reflektor. Mimo że u Becketta tak ogromną rolę odgrywały dźwiękowe walory języka, to ten inscenizacyjny zabieg służy w spektaklu Ziemilskiego podobnemu celowi: uczynieniu z samego języka głównego bohatera i – paradoksalnie – rozegraniu jego materialnej, ucieleśnionej natury. Język nie jest abstrakcyjnym systemem znaków – mówi Beckett, a za nim Ziemilski – jego źródłem i pierwszym domem jest ludzkie ciało.

pozwalają palcom opaść po „wypowiedzeniu” swojej kwestii. Każda para dłoni inaczej zatoczy krąg przy słowie „świat” – u niektórych krąg ten jest wąski, obejmuje coś, co dałoby się zmieścić w dłoni, dla innych jest szeroki, wszechobejmujący. Przypomina się cytaty z Wittgensteina: „Granice mojego języka są granicami mojego świata”. Jednak mimo tych ciekawych językoznawczych wątków, na których koncentruje się większa część spektaklu, najbardziej wymowna jest scena złożona z samych gestów i obrazów.

Czwarty z aktorów, Adam Stoyanov, wiedząc, jak bardzo ludzie słyszący podatni są na zmiany nastrojów pod wpływem muzyki, prosi nas o pomoc w wybraniu podkładu muzycznego do swojego monologu. Na tym tle miga do nas o byciu klasowym kozłem ofiarnym i o odskoczni od szkolnej przemocy, którą stanowiły dla niego filmy anime. Sceny