

Magdalena Piotrowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-1823-9218>

***Opera dla Głuchych?* Kilka odpowiedzi o (nie)udanym projekcie**

O*pera dla Głuchych* to nie tylko opera (libretto: Wojtek Zrałek-Kossakowski i Adam Stoyanov)¹, ale i cykl wydarzeń artystycznych realizowany od 2018 roku. Stanowi ona nie lada wyzwanie badawcze, jest to bowiem wielopoziomowy tekst, patchwork „pozszywany” z różnych form gatunkowych, podejmujący temat (nie)obecności niesłyszących we współczesnej kulturze. To jednak tylko jeden trop. Sprawa komplikuje się już w momencie próby weryfikacji samego tytułu. Wprawdzie przynosi on deklarację gatunkową, lecz i ona okaże się złudna. Z czasem doszło do zawłaszczenia pierwotnego tytułu przez rozbudowany cykl działań artystycznych znacząco odchodzących od opery. Wątpliwości i niejasności jest znacznie więcej, co prowokuje do stawiania kolejnych pytań – w tym nie tylko o przyczyny nikłej obecności tematu głuchoty/(nie)słyszania na polskich scenach, ale pytań o słabe zainteresowanie tym zagadnieniem teatrologów, muzykologów czy badaczy oper. Bez wątpienia odpowiedź nie jest prosta i wiąże się ze złożonym kontekstem. Zmiany następowały stopniowo, co potwierdzają choćby prowadzone dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku badania nad percepcją zjawisk muzycznych przez osoby z upośle-

¹ Dzięki życzliwości W. Zrałka-Kossakowskiego miałam możliwość zapoznania się z treścią libretta.

dzeniem słuchu². Podobnie sytuacja wyglądała w odniesieniu do teatru, sama obecność Głuchych na polskich scenach ma przecież stosunkowo niedługą historię. Przełom obserwujemy dopiero w ostatnich latach – potwierdzają to nie tylko *Opera dla Głuchych* Wojtki Zrałka-Kossakowskiego, ale i inne działania artystyczne (m.in. *Jeden gest* Wojtki Ziemilskiego, *Nie mów nikomu* Adama Ziajskiego czy *Bogny Burskiej*, która w warszawskiej Zachęcie zrealizowała wspólnie z Chórem POLIN *Bunt Głuchych*)³. To, co łączy te działania, to podobny cel, dążenie do uzmysłowienia skali wykluczenia i uwypuklenia efektu nieprzystawalności świata słyszących i Głuchych. Co więcej, zmiany te prowadzą do wyraźnego przesunięcia – wprawdzie terapeutyczna funkcja opery nadal jest obecna, lecz nie jest już nadrzędna, coraz częściej zaczyna spotykać się z wypowiedzią pełnoprawną artystycznie. Poszukiwania nowego języka artystycznego wiązały się nie tyle z samym odkrywaniem performatywnego potencjału języka migowego, ile raczej z dostrzeganiem w nim pełnoprawnego budulca widowiska, zarówno teatralnego, jak i operowego⁴. Efektem tych zmian stało się kolejne przetasowanie, w wyniku którego to właśnie temat (nie)pełnosprawności i jej związku ze sceną coraz częściej stawał się wyzwaniem dla recenzentów i badaczy, przynosząc odkrywcze rozpoznania⁵.

Geneza *Opery dla Głuchych*

Opera dla Głuchych nie była projektem pionierskim, należy ją traktować jako reprezentatywny przykład obecności tematu głuchoty na polskich scenach.

² P. Klimek, *Poza dźwiękiem. Konkluzje muzycznych projektów warsztatowych w środowisku osób niesłyszących*, „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1752> (dostęp: 20.11.2024).

³ P. Morawski, *Głos w ciebie*, „Dwutygodnik” 2018, nr 12, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8129-glos-w-ciele.html> (dostęp: 20.11.2024).

⁴ Warto przypomnieć, iż jeden z numerów „Ruchu Muzycznego” w 2022 roku został poświęcony związkowi z kulturą niesłyszących. Znalazła się w nim m.in. rozmowa z Martą Abramczyk, Piotrem Bałtynem i Adamem Stoyanovem – członkami prowadzonej przez Huberta Zemlera Głuchej Orkiestry Perkusyjnej (por. „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1).

⁵ Por. artykuły: M. Zdrodowska, *Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2, s. 178–199; eadem, *Kultura Głuchych – kultura oporu. Rozwój amerykańskiej kultury głuchych i konsekwencje jej implementacji w Polsce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3, s. 287–313; E. Godlewska-Byliniak, *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/273638.html> (dostęp: 20.11.2024); M. Hasiuk, *Wspólne dobro*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 8–9; T. Kowalski, *Patrząc, więc...? Nie jesteś mi obojętny w Poznaniu*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 136–140.

Wpisuje się w nurt, który obserwujemy dopiero od kilkunastu lat. Została wystawiona w 2018 roku w koprodukcji z Fundacją 4.99 i Fundacją Automatophone⁶. Projekt współfinansowało miasto stołeczne Warszawa, zaś partnerem był Polski Związek Głuchych Oddział Mazowiecki i, co warto podkreślić – został on dofinansowany ze środków: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. To ważna uwaga, zapowiadająca formę wydarzenia – czyli „zamówienie kompozytorskie”. Z zachowanych dokumentów można jednak wnioskować, iż pierwotne deklaracje zostały zrealizowane w znikomym stopniu. Wprawdzie znajdziemy sporo potwierdzeń muzycznego charakteru wydarzenia, lecz trudno byłoby oceniać je w zapowiadanej kategorii.

Zebrane dokumenty dostarczają nam informacje o autorach libretta. Adam Stoyanov jest doskonale znany w środowisku Głuchych (sam nie słyszy, od wielu lat występuje w teatrach amatorskich oraz jako migający poeta), zaś Wojtek Zrałek-Kossakowski to ceniony reżyser teatralny, mający w swym dorobku współpracę z aktorami Głuchymi; przyjął on również funkcję reżysera. Dopowiedzenia, jak sądzę, wymaga istotna kwestia: otóż żaden z wymienionych autorów libretta nie miał wcześniej do czynienia z tą formą, podobnie jak i nie przejawiał zainteresowania tak trudnym gatunkiem, jakim jest opera. To dość znaczący kontekst.

Do współpracy zostały zaproszone także inne osoby, czyli Michał Mendyk (współpraca reżyserska), Karol Tymiński (choreografia), Paweł Walicki (scenografia i kostiumy), Robert Piotrowicz (odpowiedzialny za muzykę, artysta dźwiękowy, kompozytor, improwizator specjalizujący się głównie we współczesnej muzyce elektroakustycznej i sztuce dźwięku). Obsadę stanowili aktorzy słyszący (z warszawskiego Teatru Studio) i niesłyszący (tu m.in. Marta Abramczyk, Adam Stoyanov, Paweł Sosiński – znani z *Jednego gestu* Ziemilskiego)⁷. Część z nich współtworzy amatorski teatr Cisza na Scenie (działający przy Polskim Związku Głuchych w Warszawie)⁸ i – co warto podkreślić – wchodzi w skład prowadzonej przez Huberta Zemlera Głuchej Orkiestry Perkusyjnej.

⁶ W 2024 roku uzyskano dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu – Interwencje. Edycja 2024.

⁷ P. Morawski, *Głos w ciebie*, op. cit.

⁸ Z zespołem tym związany jest m.in. Adam Stoyanov i Marta Abramczyk. Wcześniej występowali oni m.in. w warszawskich spektaklach Wojtka Ziemilskiego (*Jeden gest*, Nowy Teatr, 2016); zob. K. Lemańska, *ILY*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2023, nr 173, s. 268–276, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/ily> (dostęp: 20.11.2024).

Planowana od 2017 roku formuła *Opery dla Głuchych* zmieniała się wielokrotnie. Już w pierwszym roku realizacji (2018) przerodziła się z jednorazowego wydarzenia w festiwal pod tą samą nazwą. Pierwotnie miała być dwuletnim cyklem wydarzeń artystycznych (wrzesień – czerwiec, czas realizacji – do 2019), prowadzonym w kilku obszarach – miała zmierzać do prezentacji „aktywności artystycznej Głuchych (teatr, pantomima, poezja migowa, film) w głównym obiegu kultury wysokiej”⁹ i zbudować „pomost komunikacyjny artystów z odbiorcami ze świata słyszących i ze świata głuchych”¹⁰. Zwieńczeniem działań miało być „stworzenie interdyscyplinarnego utworu syntetyzującego praktyki twórcze obu środowisk kulturowych, wprowadzającego zupełnie nowe środki wyrazu”¹¹, a także kreującego wyrazisty przekaz dotyczący, z jednej strony opresji jako nieodzownego elementu doświadczenia społeczno-kulturowego osób Głuchych, z drugiej zaś – głębokich, być może niedających się pokonać barier, oddzielających kulturę osób głuchych od kultury osób słyszących. W efekcie tego wieloetapowego i wielotorowego przedsięwzięcia już w pierwszym sezonie przygotowano dwadzieścia wydarzeń adresowanych do osób Głuchych oraz słyszących. Złożyły się na nie m.in.: kameralne spektakle teatralne i próby otwarte, spektakle postdramatyczne, pokazy filmowe, autorskie prezentacje poezji migowej, pantomimy oraz współczesnych technik choreograficznych; sesje z udziałem muzyków i teoretyków dotyczące percepcji dźwięku i fenomenów muzycznych w świecie słyszących oraz w świecie Głuchych¹². To rzeczywiście program zróżnicowany, pozwalający na otwieranie przestrzeni dotąd nieobecnych w polskiej kulturze. W swym pierwotnym zamyśle przewidywał stworzenie w sezonie pierwszym „interdyscyplinarnego utworu”, a dopiero sezon kolejny – stanowiący zamknięcie projektu – miał zmierzać do stworzenia *Opery dla Głuchych*. Zagadkowe jest jednak brzmienie tytułu, jednoznacznie przecież zapowiadającego operę. Trudno zatem nie pytać o jego poprawność i zastanawiać się nad prowokacyjnym kontekstem, skoro przecież w oficjalnych dokumentach, adresowanych m.in. do ministerstwa, zapowiadano wydarzenie jako „interdyscyplinarny utwór, łączący elementy koncertu muzyki noise,

⁹ „Pismo Studia Teatrgalerii”, 25.08.2017, s. 4, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1041333,studio-teatrgaleria-dostepne-dla-widzow-z-niepelnosprawnosciami.html> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa. Premiera „Opery dla Głuchych” w Studio Teatrgalerii, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267372/warszawa-premiera-opery-dla-gluchych-w-studio-teatrgalerii> (dostęp: 20.11.2024).

instalacji audiowizualnej, spektaklu postdramatycznego, spektaklu tańca nowoczesnego, pantomimy i poezji migowej¹³. Zauważmy, iż termin opera nie pada w tych wyliczeniach. Wprawdzie jest ona przywołana w samym tytule, lecz już inne dokumenty nie potwierdzają tego, wspominają natomiast o nowych środkach wyrazu, o chórze migowym, łączącym doświadczenia poezji migowej i współczesnej choreografii. Czym zatem miała być *Opera dla Głuchych*? Anonsowano ją różnie – jako przedstawienie teatralne, „alegoryczną opowieść o kulturowej tożsamości Głuchych, jej źródłach oraz wzajemnych stosunkach pomiędzy społecznościami Głuchych i słyszących”¹⁴; określano też mianem interdyscyplinarnego festiwalu (spektakle, koncerty, filmy, instalacje) i wspólnych działań. W kolejnych latach pojawiła się także formuła znacznie odchodząca od operowej ramy, zmierzająca w kierunku programu edukacyjnego obejmującego warsztaty muzyczno-teatralne dla osób Głuchych¹⁵. To wyraźne odrzucenie pierwotnych koncepcji omawianego projektu artystycznego.

Bez wątpienia *Opera dla Głuchych* dotyka ważnego tematu, jakim jest wykluczenie (nie)słyszących. Nie przypadkiem w zapowiedziach pytano:

A gdyby tę sytuację odwrócić? Wyobraźmy sobie świat, w którym dominuje kultura Głuchych, a osoby słyszące są mniejszością. Jak on wygląda? Jakie są jego zasady? Jaki jest jego język? Czy istnieje w nim muzyka? Jak poradziłyby sobie w takim świecie mała grupa słyszących „obcych”?¹⁶

Te pytania mogły prowokować do budowania opowieści nie tylko o próbach poszukiwania wspólnego języka, ale także o problemach porozumienia się na linii słyszący – Głusi. Mogły też zmierzać do odwrócenia ról i ukazania świata, w którym większość jest Głucha i w którym to słyszący czują dyskomfort podczas oglądania tego przedstawienia. To – jak czytamy – „wyrazisty przekaz dotyczący z jednej strony opresji jako elementu doświadczenia społeczno-kul-

¹³ Ibidem. Wypada wspomnieć, iż podczas drugiego sezonu *Opera dla Głuchych* miała zostać zaprezentowana sześciokrotnie.

¹⁴ Studio Teatrgaleria, *Opera dla Głuchych*, <https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/opera-dla-gluchych/> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁵ Działania prowadzone przez Huberta Zemlera (perkusja) oraz Sebastiana Świądra (działania performatywne); Warszawa, Centrum Jasna 10, w roku 2024 (4 i 18 czerwca, 2 i 16 lipca, 3 i 17 września, 1 i 29 października) oraz osiem felietonów wideo w polskim języku migowym w roku 2023 i 2024; <https://warszawa.krytykapolityczna.pl/dzialanie/opera-dla-gluchych/> (dostęp: 20.11.2024).

¹⁶ Informacja z 2021; Facebook, <https://www.facebook.com/events/d41d8cd9/opera-dla-gl%C5%82uchych-2021-festiwal-interdyscyplinarny/2807435032920413/> (dostęp: 20.11.2024).

turowego osób Głuchych, z drugiej zaś – głębokich, być może niedających się pokonać barier oddzielających kulturę osób Głuchych od kultury osób słyszących¹⁷. To też „marzenie senne osoby Głuchej o świecie, w którym to Głusi dyktują warunki”¹⁸ i „świat, w którym panują całkowicie odwrotne reguły. W którym to my, osoby słyszące, musimy się dostosować do reguł ich świata”¹⁹. To również świat, który prowokuje do szukania wspólnej płaszczyzny porozumienia, trudnej do uchwycenia nie tylko ze względu na temat, ale i na formę gatunkową, którą jest bez wątpienia opera. Trudno już w tym miejscu nie zapytać o zasadność decyzji genologicznych autorów libretta – czy jednak nie zostały one podjęte zbyt pochopnie?

„Wszystko jest w ciele”?²⁰ Dźwięki – vibracje – język migowy

Punktem odniesienia badaczy omawianego utworu i całego zespołu działań artystycznych mieszczących się w formule *Opery dla Głuchych* miała być nie tylko sama muzyka, ale i kwestia fizyczności dźwięku, jej odczuwania przez Głuchych. Spotkanie z muzyką może odbywać się nie tylko na poziomie słuchu, lecz również na poziomie ciała. Nie dziwią więc opisy eksponujące odmienność tych percepcji:

dwóch muzyków mapuje i bada swoje smyczkowe instrumenty: sprawdzają ich brzmienie, ale też własne ciała oraz granice swoich przestrzeni prywatnych. Dwoje innych siedzi naprzeciw siebie; w choreografii gestów wydobywają z „powietrza” dźwięki fortepianu i wielkiego bębna. Na tym ostatnim gra także kolejny performer, który śpiewa w języku migowym piosenkę o dziwności (tytułowe „ep”); akompaniuje mu bardzo poważny kontrabasista...²¹

Nie powinien również zaskakiwać fakt, że właśnie w tym interdyscyplinarnym projekcie znalazło się miejsce dla muzyki noise, łączonej zazwyczaj z eksperymentem muzycznym, odrzucającej konwencjonalne struktury muzyczne i ko-

¹⁷ Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa...

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ P. Morawski, *Poza słowa*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6765-pozaslowa.html> (dostęp: 20.11.2024).

²¹ *Sacrum Profanum zaprasza na „Operę dla Głuchych”*, Kraków.pl, https://www.krakow.pl/televizja_krakow_pl/243418,2126,komunikat,sacrum_profanum_zaprasza_na_opere_dla_gluchych.html (dostęp: 20.11.2024).

jarzonej z ekstremalnymi dźwiękami. Przy uwzględnieniu tych złożonych kontekstów recenzenci akcentowali nie tyle walory estetyczne projektu, ile raczej zmierzali do uwypuklenia różnic w odbiorze tego typu muzyki:

pomrukujące basy, które czuje się całym ciałem. Wibracje rozchodzą się po widowni, na scenie zaś spektakl otwiera sekwencja taneczna: ekspresyjne ruchy i niesamowita energia – tyle przenosi się na widownię, która nie zna języka migowego; dla tych, którzy go znają – a ich reprezentacja była wśród publiczności znaczna – to jednak nie tylko choreografia [...], nie tylko ciała w ruchu tworzące sytuację teatralną, lecz także system komunikacji²².

Opera dla Głuchych budowała komunikat o świecie, w którym istnieje inna wyobraźnia i inny sposób myślenia. Prowokowała do spotkania nie tylko na poziomie słuchu, lecz całego ciała. Owa odmienność ram komunikacyjnych akcentowana była prostymi, ale jakże wyrazistymi chwytami: „niesłyszący i niesłyszane dotykają, obejmują, przytulają się do ciał aktorek i aktorów Studia, by poczuć wydobywające się z nich dźwięki, mają w gruncie rzeczy uświadamiać, jak Głusi odbierają fale dźwiękowe”²³. Rozpoznawanie dźwięków i ich czytanie, czy interpretowanie może więc polegać na sięganiu „do pokładów sztuki, które docierają do nas z pominięciem słuchu – przez ciało, wzrok, a przede wszystkim zdolność rozumienia”²⁴. Budowany jest wówczas komunikat, w którym to „mówią” nie tylko dłonie, lecz mówi całe ciało, i to ciało wystawione na widok, w którym „[...] każdy grymas twarzy ma tu znaczenie, znaczenie ma dynamika ruchów [...] całe układy choreograficzne”²⁵. To przestrzeń, w której solówki sceniczne „mogą być miejscem snucia opowieści albo szalonego energetycznego performansu”²⁶.

Bez wątpienia w przestrzeni tej ważną rolę odgrywa język migowy, który obok funkcji komunikacyjnej służy – co należy podkreślić – budowaniu nowego języka widowisk. Co więcej, może też prowadzić do otwarcia na widza wykluczo-

²² P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit. Wiele dopowiedzeń do omawianego zagadnienia przynosi wypowiedź Piotra Baltyna, członka Orkiestry Perkusyjnej (por. „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, s. 2). Potwierdzeniem eksperymentalnego wymiaru muzyki jest dwupłyty album DVD, nagrany rok po premierze *Opera for the Deaf: Touch i Incorporate*.

²³ P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit.

²⁴ P. Klimek, *Poza dźwiękiem...*, op. cit.

²⁵ Wprawdzie opinia dotyczyła *Jednego gestu* Wojtki Ziemińskiego, lecz nietrudno przywołać ją i w tym miejscu; por. P. Morawski, *Poza słowa*, op. cit.

²⁶ Morawski dopowiadał: „To jego świat i jego żywioł. Nie słyszy od urodzenia, nie słyszą też jego rodzice, więc migał od samego początku; tak poznawał świat. Jest poetą. Nigdy nie słyszał muzyki, lecz na scenie tańczy”; P. Morawski, *Poza słowa*, op. cit. A. Stoyanov występował m.in. w *Jednym geście*.

nego z klasycznego modelu uczestnictwa w kulturze. Stanowi potwierdzenie nie tylko istnienia (nie)widzialnej mniejszości, ale i rozmaitych systemów migania. To – chciałoby się rzec – znakomity materiał na spektakl i operę! Czy jednak dla tych odbiorców, którzy nie znali języka migowego i nie potrafili go dekodować, język ten był dostatecznie czytelny, czy też odbierali go wyłącznie na poziomie choreografii? Co zatem odkrywamy, odkrywając język migowy? Czy chodzi tu wyłącznie o fascynację performatywnością języka migowego i jego teatralnego potencjału? Czy może ma miejsce odkrycie na poziomie formy i tematu? W efekcie tych zabiegów w *Operze dla Głuchych* samo miganie jest tematyzowane. Owo zmierzanie do odkrywania języka migowego wiąże się też z kolejnymi pytaniami – o miejsce, rolę czy sposoby wykorzystania niedostatecznie docenianych strategii komunikacyjnych, charakterystycznych dla kultury Głuchych. Relacje te – podkreślmy – utwierdzają w przekonaniu o zależności języka – ciała – tożsamości. Gest odgrywa tu bowiem rolę nadrzędną, nie jest już tylko tworzywem, lecz staje się ważnym, pełnoprawnym narzędziem scenicznym.

Tytuł identyfikatorem tekstu?

W przypadku *Opery dla Głuchych* próba analizy tytułu staje się karkołomnym wyzwaniem. Budzi on bowiem wiele pytań i wątpliwości, zwłaszcza w odniesieniu do formy gatunkowej. Wypada zapytać nie tylko o jego poprawność, ale i o to, czy rzeczywiście mamy do czynienia z operą?

W próbie odpowiedzi na tak postawione pytania pomocny okaże się *Słownik terminów literackich*, który wprawdzie traktuje tytuł jako niepozorną częścią dzieła literackiego, lecz podkreśla jego kluczową rolę. Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej, to „nazwa nadana dziełu przez jego autora, stanowiąca integralną część tekstu dzieła i będąca pierwszym wyodrębnionym w nim odcinkiem. Tytuł jest jednym z podstawowych czynników umożliwiających identyfikację dzieła; jego forma pozostaje w wielorakich związkach z treścią utworu, który nazywa i symbolizuje”²⁷. Podobne wnioski znalazły się w wypowiedziach Danuty Danek, która zwracała uwagę i na inną cechę – tytuł powiadamia „w mniej

²⁷ T. Kostkiewiczowa, hasło: *tytuł*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 596; por. też H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 278; A. Stoff, *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1975, nr 11; V. Wróblewska, *Nazwy gatunkowe w tytułach utworów lirycznych (rekonesans)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 2001, z. 54.

lub bardziej wyraźny sposób, o co w utworze chodzi”, a jego konstrukcja współtworzy „poetykę utworów, zarazem programowo na nią wskazując”²⁸. Dodatkowo tytuł, „przyjmując charakter inicjalnej metawypowiedzi”²⁹ powinien nie tylko wprowadzać do utworu, ale równocześnie stanowić jego integralną część³⁰. Wprawdzie może nawiązywać do nazwy gatunku – tak, jak w *Operze dla Głuchych* – lecz wówczas powinien stać się wyrazistym sygnałem genologicznym. Tytuł wyznacza bowiem krąg tematyczny – w tym przypadku winien być to związek operowego medium i kultury Głuchych. Powinien też prowokować do stawiania pytań – o istotę opery, o to, czym ona jest, podobnie i o schematy odbiorcze. Niestety, w przypadku omawianego dzieła próżno byłoby ich szukać, podobnie jak i próżno szukać na nie odpowiedzi. Doszło do nadużycia na poziomie komunikacji. Pierwotna deklaracja zawarta w tytule, będąca jednoznacznie zapowiedzią gatunkową, nie znalazła dostatecznego rozwinięcia w librecie i rozminęła się z poetyką dzieła.

Warto pamiętać, iż tytuł nigdy nie jest znakiem arbitralnym, a raczej stanowi rodzaj symbolu artystycznie umotywowanego. Pełnienie funkcji komunikacyjnej i stanowienie przez niego znaku semantycznego wiąże się z koniecznością stosowania go we właściwym znaczeniu i kontekście. Odstąpienie od tych reguł lub ich złamanie zazwyczaj prowadzi do zakłócenia poprawności tytułu. Przypadek ten obserwujemy w *Operze dla Głuchych*. Być może pewnym rozwiązaniem byłaby modyfikacja tytułu, nadanie mu formy pytania retorycznego? Może też należałoby zastanowić się nad zasadnością użycia przyminka w tytule? Czym innym jest bowiem *Opera dla Głuchych*, a czym innym byłaby „Opera Głuchych”³¹. Sądzę, iż drugi wariant byłby tu właściwszy. Być może te drobne zabiegi pozwoliłyby uruchomić odpowiednie konteksty interpretacyjne i uniknąć nieporozumień w odbiorze tekstu.

²⁸ D. Danek, *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 150.

²⁹ Ibidem, s. 155.

³⁰ Ibidem, s. 146.

³¹ Z podobnym wyzwaniem mierzono się już wielokrotnie. Pisał o tym m.in. Johan Huizinga, wspominając o losach jednego ze swoich wykładów, którego pierwotny tytuł zmodyfikował na „Zabawowy element kultury”, lecz napotykał na opór tłumaczy: „Za każdym razem chciano z tego, co powiedziałem, zrobić «w kulturze»: *in Culture* i za każdym razem ponownie skreślałem przymimek, i znowu przywracałem dopełniacz. Szło mi przy tym nie o to, jakie miejsce zajmuje zabawa pomiędzy pozostałymi zjawiskami kulturalnymi, lecz o to, jak dalece sama kultura ma charakter zabawy. Chodziło mi o to – a dotyczy to również tego szeroko zakrojonego studium – żeby pojęcie zabawy stało się, jeśli wolno mi się tak wyrazić, częścią składową pojęcia kultury”; zob. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik i in., Warszawa 2005, s. 143–144.

Opera – kilka pytań o rolę gatunku

Gatunek ma charakter normatywny, obligujący dwie strony – tak autora, jak widza/odbiorcę – do przestrzegania wpisanych wń zasad. Spełnia określone funkcje nie tyle na poziomie samego tekstu, ale też szerzej w kulturze³² i to one, traktowane łącznie, pozwalają gatunkowi trwać i być rozpoznawalnym. Co istotne – w odniesieniu do *Opery dla Głuchych* – wszelkie zakłócenia, zniekształcenia na poziomie gatunku czy tytułu pociągają za sobą nieodwracalne konsekwencje. Wszelkie próby zmierzenia się z narzucanymi z zewnątrz kryteriami taksonomicznymi i podważanie wypracowanych przez system zasad mogą okazać się złudne i niebezpieczne i tak jak w przypadku analizowanego tekstu, mogą prowadzić do jego nierozpoznawalności, a nawet do wykluczenia.

Gatunek pełni też funkcję schematu poznawczego, zaś jego odczytanie odnosi się „do całej klasy tekstów podobnych do siebie ze względu na określone cechy (struktura, funkcja, relacja nadawczo-odbiorcza). [...] W ten sposób odbiorca porządkuje własne doświadczenie, unikając chaosu”³³. Wybór gatunku nie powinien stanowić bezrefleksyjnego kaprysu autora. Może pełnić funkcję swoistych schematów i wzorców bądź ramy interpretacyjnej. Nie przypadkiem podkreśla się więc, iż „gatunkowość tekstu ściśle określa rolę odbiorcy oraz zawiera wskazówki, w jaki sposób ma on reagować na dzieło oraz je interpretować. Oczywiście, nie zawsze reakcja odbiorcy będzie zgodna z oczekiwaniami twórcy tekstu, ponieważ ważną rolę w odczytaniu tekstu odgrywa doświadczenie odbiorcy”³⁴. To kompetencje genologiczne – również te dotyczące opery – powinny ułatwiać odbiorcy uczestnictwo w kulturze oraz recepcję tekstów w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. Poprawne odczytanie jest procesem złożonym i wynika ze wspólnej wiedzy genologicznej oraz doświadczenia kulturowego. W tym przypadku stało się inaczej. Odwołanie w tytule do opery nie pokrywało się z wyznacznikami tej formy, dodatkowo budowało niejasną relację nadawczo-odbiorczą. Być może właśnie ta niejednoznaczność mogła bezpośrednio skazywać na swoiste zawieszenie i rozminięcie się z oczekiwaniami gatunkowymi.

³² Por. G. Ptaszek, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Warszawa 2015, s. 42–43.

³³ Ibidem, s. 43.

³⁴ Ibidem, s. 46.

Trudno w tym kontekście nie pytać o miejsce widza. Już od samego początku *Opery dla Głuchych* budowana była sytuacja wykluczenia, „w której to uprzywilejowana na co dzień większość znajduje się w niezrozumiałej dla siebie, a przez to niekomfortowej sytuacji”³⁵. Za tym konceptem rozwijała się fabuła libretta, zmierzająca do odwrócenia ról. To niemigająca publiczność musiała odnaleźć się w nowej sytuacji komunikacyjnej, w sytuacji wykluczenia, w świecie, w którym słyszący są „na usługach Głuchych – czyszczą basen w Pałacu Kultury i Nauki, nad którym zaraz usiądą panowie tego świata – aktorki i aktorzy niesłyszący”³⁶. Zagładzie uległ świat osób słyszących i to Głusi ocaleni, przejmując panowanie nad światem. Tak budowana relacja napotykała jednak na znaczny opór części publiczności. Nieliczni słyszący, którzy pozostali na widowni, czuli się nieswojo... W efekcie – jak zauważano w jednej z recenzji – wprowadzie sam zamysł był słuszny i „[s]pektakl w punkcie wyjścia miał potencjał; odwrócenie porządku wykluczenia miało sens i bywały momenty, kiedy to działało, jednak siłę tym zabiegom odbierał jakiś edukacyjny ton”³⁷. Być może nadal dodatkową przeszkodą w procesie odbioru były przyzwyczajenia i utarte wzorce recepcyjne zakotwiczone w świadomości kulturowej? Szukając odpowiedzi na tak stawiane pytania, podobnie jak i zastanawiając się nad bezpośrednimi przyczynami porażki *Opery dla Głuchych*, należałoby wskazać na zbyt jaskrawe próby pozyskania widowni pozornie łatwymi chwytami, nadmiernym aktualizowaniem czy szafowaniem środkami ekspresji. Wprowadzie to zabiegi stosowane na współczesnej scenie teatralnej i operowej, lecz równie często wiążące się z poważnym ryzykiem.

Czy jednak odbiorca był usatysfakcjonowany pod względem estetycznym? Jeśli tak, to który – słyszący czy Głuchy? Kto jest tu rzeczywistym, a kto projektowanym odbiorcą? Pytania te są o tyle zasadne, zwłaszcza gdy uwzględnimy współczesne realia, że nadal teatr repertuarowy i operowy zdominowane są przez normatywne i zdrowe ciała – zarówno na scenie, jak i na widowni. Dodatkowe trudności mogą wynikać także z innych przyczyn, mogą być podyktowane próbami wywoływania efektu zaskoczenia, używaniem strategii i estetyk zazwyczaj niekojarzących się z tradycyjną konwencją operową, co widzimy choćby w odniesieniu do języka migowego. W działaniach tych trudno mówić o przypadkowości, widać w nich efekt świadomych posunięć scenicznych.

³⁵ P. Morawski, *Głos w ciele*, op. cit.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

Budowana fabuła libretta nadal mogła zaskakiwać i zasadniczo zmieniać relacje nadawczo-odbiorcze, w efekcie których to nie Głuchy, lecz odbiorca słyszający, nieznający języka migowego, był wytrącony ze swoich nawyków³⁸, znajdował się w niekomfortowej sytuacji. Być może strategię tę należałoby nazwać wykluczeniem? Trudno znaleźć jednoznaczne odpowiedzi na tak stawiane pytania. Nie mamy też potwierdzeń wrażeń odbiorcy, niewiele dowiemy się o różnorodności środków przekazu, narracji dramatycznej czy związku libretta z muzyką i śpiewem³⁹. Również pytanie o relację opery i współczesnego widza pozostanie otwarte. Niejasności te nie powinny dziwić, gdyż już od momentu premiery w 2018 roku *Opera dla Głuchych* budziła liczne zastrzeżenia. Pisano wówczas:

Intuicja, czym w ogóle może być świat Głuchych, przyszła na sam koniec. Po przerebieniu wszystkich obowiązkowych w tego typu przedsięwzięciach punktów: o wykluczeniu, zderzeniu kultur [...] przemocy i wyzwoleniu. Cień zrozumienia pojawił się w chwili największego nieporozumienia – gdy słyszący muzycy, reżyserzy i libreciści oraz Głusi aktorzy, poeci i tancerze nie zdołali wykreować wspólnego zakończenia dla tworzonej razem *Opery dla Głuchych*⁴⁰.

Lista zarzutów była długa – niespójność, brak nowatorstwa i powtarzanie wcześniejszych konceptów. Aby złagodzić ton oskarżycielski, próbowano wskazywać, iż wprawdzie spektakl pokazywał istnienie odmiennych światów, jednak brakowało tu nowatorskich ujęć, wszystko okazywało się wtórne i irytowało. Wskazywano, iż tego typu działania artystyczne nie są wolne od pułapek. „I wpadł w nią chyba właśnie Zrałek-Kossakowski, ulegając fascynacji formą języka migowego [...] po *Jednym gościu* nie wystarczy już fascynacja teatralnością tego języka, trzeba iść dalej. A *Opera dla Głuchych* – co podkreślano w recenzjach – przechwytuje nie tylko pomysły [...], lecz nawet aktorów”⁴¹. A na dodatek... wokół premiery zrobiono „przesadny szum”⁴². Myślę jednak, że nadal nierozwiązanym pytaniem jest to, czy to rzeczywiście... opera?

³⁸ Ibidem.

³⁹ M. Karpińska, *Jak działa opera*, „Czas Kultury” 2013, nr 6, s. 55–56.

⁴⁰ Na stronie: <http://www.boltrecords.pl/1,new-music/156,ODG,pl.html> (dostęp: 20.11.2024).

⁴¹ P. Morawski, *Głos w ciebie*, op. cit.

⁴² Ibidem.

Bibliografia

- Danek D., *O tytule utworu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 143–174.
- „Didaskalia” 2023, nr 2, https://didaskalia.pl/sites/default/files/content/attachments/didaskalia_173.pdf (dostęp: 20.11.2024).
- Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa. *Premiera „Opery dla Głuchych” w Studio Teatrgalerii*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/267372/warszawa-premiera-opery-dla-gluchych-w-studio-teatrgalerii> (dostęp: 20.11.2024).
- Godlewska-Byliniak E., *Polski teatr odkrywa język migowy*, „Dialog” 2019, nr 3, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/273638.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Hasiuk M., *Wspólne dobro*, „Teatr” 2013, nr 12, s. 8–9.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik i in., Warszawa 2005.
- Karpińska M., *Jak działa opera*, „Czas Kultury” 2013, nr 6, s. 55–56.
- Klimek P., *Poza dźwiękiem. Konkluzje muzycznych projektów warsztatowych w środowisku osób niesłyszących*, „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1, <https://ruchmuzyczny.pl/article/1752> (dostęp: 20.11.2024).
- Kostkiewiczowa T., hasło: *tytuł*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998.
- Kowalski T., *Patrzę, więc...? Nie jesteś mi obojętny w Poznaniu*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 136–140.
- Lemańska K., *ILY*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2023, nr 173, s. 268–276, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ily> (dostęp: 20.11.2024).
- Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, w: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Morawski P., *Głos w ciebie*, „Dwutygodnik” 2018, nr 12, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8129-glos-w-ciele.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Morawski P., *Poza słowa*, „Dwutygodnik” 2016, nr 195, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6765-pozaslowa.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Opera dla Głuchych*, libretto W. Zrałek-Kossakowski, A. Stoyanov.
- „Pismo Studia Teatrgalerii”, 25.08.2017, s. 4, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1041333,studio-teatrgaleria-dostepne-dla-widzow-z-niepełnosprawnościami.html> (dostęp: 20.11.2024).
- Ptaszek G., *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, w: *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Warszawa 2015.
- „Ruch Muzyczny” 2022, nr 1.
- Sacrum Profanum zaprasza na „Operę dla Głuchych”*, Kraków.pl, https://www.krakow.pl/televizja-krakow_pl/243418,2126,komunikat,sacrum_profanum_zaprasza_na_operę_dla_gluchych.html (dostęp: 20.11.2024).
- Stoff A., *Funkcja tytułu w dziele literackim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 1975, nr 11, s. 3–16.

- Wróblewska V., *Nazwy gatunkowe w tytułach utworów lirycznych (rekonesans)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 2001, z. 54, s. 111–129.
- Zdrodowska M., *Kultura Głuchych – kultura oporu. Rozwój amerykańskiej kultury głuchych i konsekwencje jej implementacji w Polsce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3, s. 287–313.
- Zdrodowska M., *Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2014, nr 2, s. 178–199.

Magdalena Piotrowska, *Opera for the Deaf*? Some further reflections on and (un) successful project

Opera for the Deaf (libretto: W. Zrałek-Kossakowski and A. Stoyanov) is not merely an opera but an ongoing cycle of artistic events launched in 2018. This choice is deliberate, since it facilitates reflections on the validity of the title – particularly regarding the aforementioned cycle – and prompts the fundamental question: To what extent does ‘opera’ exist within *Opera for the Deaf*? The presentation also addresses further issues, including communication and (sign) language, the vision of an inverted order, disability and visibility within the artistic field, and the intersection of representation and aesthetics.

Keywords: opera, spectator, Deaf, sign language, disability

Słowa kluczowe: opera, widz, Głuchy, język migowy, niepełnosprawność

Magdalena Piotrowska – doktor habilitowana, profesor UAM, zatrudniona w Pracowni Opery i Widowisk UAM; historyk literatury polskiej oraz teatru i widowisk XIX i początku XX wieku. Zainteresowania badawcze koncentruje m.in. wokół problematyki krytyki teatralnej XIX/XX wieku (Władysława Rabskiego), widowisk kulturowych czy mediów pamięci. Autorka monografii: *Polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce w latach 1832–1875* (2000), *Zanim „te księgi zbłądziły pod strzechy”. Wielkopolska recepcja Mickiewicza* (2006), *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)* (2011); edycji zbiorowych, artykułów (m.in. o Adamie Mickiewiczu i Juliuszu Słowackim); licznych haseł osobowych i przedmiotowych opublikowanych w słownikach i encyklopediach.