

[Raport]



Nie Bądź
Głuchy
na Kulturę

www.kulturagluchych.pl



Raport z Analizy Semiotycznej określającej charakterystykę cech dystynktywnych twórczości artystycznej osób niesłyszących i wyznaczenie kanonu tej twórczości



MIĘDZY USZAMI

KRAKOWSKA FUNDACJA ROZWOJU
EDUKACJI NIESŁYSZĄCYCH
IM. MARKA MAZURKA

lider projektu:



far beyond business

partner projektu:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

dofinansowanie:

© Copyright by: “Między Uszami” Krakowska Fundacja Rozwoju Edukacji Niestyszających im. Marka Mazurka, Kraków 2014

© Copyright by: Bartosz Kosiński – Far Beyond Business, Kraków 2014

ISBN 978-83-63278-33-5

Redakcja merytoryczna:

Ewa Mazurek, Bartosz Kosiński

Autorzy:

Elżbieta Wiącek

Wydawca:

Bartosz Kosiński – Far Beyond Business

Ul. Św. Filipa 23/3

31-150 Kraków

www.farbb.com

“Między Uszami” Krakowska Fundacja Rozwoju Edukacji Niestyszających im. Marka Mazurka

Ul. Salwatorska 5/8

30-109 Kraków

www.miedzyuszami.pl

Projekt okładki:

Tomasz-Jerzy Tumidajewicz

Skład i łamanie:

Piotr Kulig

Publikacja współfinansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Obserwatorium Kultury

Spis treści

1. Wprowadzenie.....	5
2. Cel badań.....	6
3. Konceptualizacja.....	8
4. Opis metody badawczej.....	13
5. Analiza semiotyczna.....	14
5.1 Charakterystyka metody.....	14
5.2 Uzasadnienie wyboru metody.....	16
5.3 Koncepcja zastosowania metody.....	17
6. Synopsis.....	19
6.1 Główne pojęcia związane ze środowiskiem twórczym osób niesłyszących.....	19
6.2 Czym jest Sztuka Głuchych i czym się wyróżnia?.....	20
7. Malarstwo.....	22
7.1 Analiza wybranych prac Agnieszki Kołodziejczak.....	26
7.2 Analiza wybranych prac Alfreda Poloka.....	33
7.3 Analiza wybranych prac Danuty Giergun.....	38
7.4 Wnioski ogólne z analizy prac.....	41
8. Grafika	
8.1 Ogólne informacje o technikach graficznych.....	46
8.2 Głusi i grafika.....	47
8.3 Analiza wybranych prac Kazimierza Wiszniewskiego.....	49
8.4 Analiza wybranych prac Przemysława Sławika.....	58
8.5 Analiza prac Jerzego Pawłowskiego.....	65
9. Fotografia artystyczna.....	70
9.1 Analiza semiotyczna zdjęcia pt. <i>Niepewność</i> autorstwa Beaty Postawy-Ćwierz.....	70
9.2 Analiza semiotyczna zdjęcia pt. <i>Bombka</i> autorstwa Tomasza Pietryszka.....	72
9.3 Analiza semiotyczna wybranych zdjęć autorstwa Kingi Hołdy.....	77
9.4 Wystawa pt. „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE”	79

10. Migane storytelling.....	82
10.1 Analiza Bajki o Gluciaku opowiedzianej w PJM przez Joannę Łachetę.....	85
10.2 Analiza semiotyczna opowiadania pt. <i>Kot i mysz</i>. Wykonawca: Monika Kamińska.....	87
11. Poezja migana.....	92
11.1 Charakterystyka poezji miganej.....	92
11.2 Poezja mówiona i pisana a poezja migana: problem przekładu.....	96
11.3 Podsumowanie.....	98
12. Tekst pisany i analiza strukturalno-semiotyczna.....	100
13. Poezja	
13.1 Analiza utworów Małgorzaty Anny Sychaj.....	102
13.2 Analiza utworów Jerzego Orczykowskiego.....	109
14. Proza	
14.1 Analiza opowiadania pt. <i>Zobaczyć głos</i> autorstwa Rafała Silenckiego; źródło: „Świat Ciszy” nr VII-VIII, 2006.....	113
14.2 Analiza opowiadania pt. <i>Medal</i> autorstwa Rafała Silenckiego; źródło: „Świat Ciszy” nr I-II, 2007.....	115
15. Podsumowanie.....	117
16. Bibliografia.....	122

1. Wprowadzenie

Kultura Głuchych jest niezwykle ciekawym, ale wciąż trudnym do zdefiniowania zjawiskiem. Analizując szanse i bariery w aktywności kulturalnej i artystycznej osób niesłyszących w Polsce, należy się przyjrzeć także samej twórczości osób Głuchych. Stanowi ona ważny element, kluczowy wyznacznik społecznego funkcjonowania głuchych, ale przede wszystkim Głuchych – którzy przestrzegają samych siebie przez pryzmat aktywnego uczestnictwa w Kulturze Głuchych. Analizując fotografie, obrazy, rysunki, poezję, migane storytelling, próbujemy powoli, krok po kroku zdekodować, odkryć, zrozumieć i opisać ten niezwykle fenomen kulturowy przez pryzmat dzieł sztuki, które ten fenomen współtworzą. Staramy się opisać jego kanoniczność, cechy dystynktywne, staramy się odkryć ten niezwykle świat, który Głusi Artyści próbują nam pokazać.

2. Cel badań

Celem głównym badania jest:

WIELOASPEKTOWA ANALIZA UCZESTNICTWA W KULTURZE OSÓB NIESŁYSZĄCYCH Z UWZGLĘDNIENIEM BARIER I SZANS STWARZANYCH W RAMACH ŚRODOWISKA INSTYTUCJONALNEGO

W ramach celu głównego wyróżnione zostały trzy cele szczegółowe:

Cel szczegółowy 1.

Analiza obowiązujących w Polsce ram instytucjonalnych oraz podejmowanych przez instytucje publiczne i pozarządowe inicjatyw wpływających na aktywność kulturalną osób niesłyszących.

Cel szczegółowy 2.

Określenie profilu uczestnictwa w kulturze osób niesłyszących.

Cel szczegółowy 3.

Charakterystyka cech dystynktywnych twórczości artystycznej osób niesłyszących i wyznaczenie kanonu tej twórczości.

Niniejszy raport odnosi się do celu szczegółowego 1., w obrębie którego skonstruowano następujące pytania badawcze:

- Jaka jest sytuacja prawna osób niesłyszących w Polsce? Jakie regulacje prawne odnoszą się do sytuacji osób niesłyszących i mają wpływ na ich uczestnictwo w kulturze?
- Jakie zadania na rzecz osób niesłyszących realizują instytucje publiczne? Jaki charakter mają działania tych podmiotów na rzecz osób niesłyszących pod względem ich uczestnictwa w kulturze?
- Jaka jest rola organizacji pozarządowych w animowaniu życia kulturalnego osób niesłyszących?
- Jakie projekty aktywizujące skierowane do osób niesłyszących były realizowane w ostatnich 10 latach w Polsce? Jaka jest rola projektów finansowanych z funduszy Unii Europejskiej?

- Jakie działania podejmowane są w celu włączenia osób niesłyszących do głównego nurtu kultury, a jakie w celu animowania twórczości artystycznej osób niesłyszących?
- Jakie są przykłady dobrych praktyk z zakresu animacji uczestnictwa w kulturze osób niesłyszących w wybranych krajach Unii Europejskiej?

3. Konceptualizacja

Kultura¹ Głuchych – odnosi się do społeczności Głuchych użytkowników języka migowego i jest wyrazem poczucia tożsamości i przynależności do tej wspólnoty. Termin ten używany jest zarówno w sensie antropologicznym, jak i politycznym.

O przynależności do Kultury Głuchych decyduje przede wszystkim znajomość języka migowego i posługiwanie się nim z pełną świadomością jego specyfiki oraz akceptacja środowiska niesłyszących wraz z jego systemem wartości i bogactwem kulturowym. Warunkiem przynależności do Kultury Głuchych jest poczucie wspólnoty z innymi niesłyszącymi.

Specyfika systemu wartości Kultury Głuchych przejawia się w postrzeganiu głuchoty. To, co dla osób z zewnątrz jest niepełnosprawnością, chorobą czy kalectwem wymagającym naprawy, przez samych Głuchych postrzegane jest co najmniej jako rzecz normalna, jeśli nie wartość sama w sobie. Z ich punktu widzenia Głuchota jest sposobem życia, elementem tożsamości. Postrzegają siebie jako członków mniejszości językowej, a swoją sytuację porównują do sytuacji innych grup mniejszościowych. Członkowie Kultury Głuchych akceptują określanie siebie jako niepełnosprawnych jedynie dla potrzeb ustaw i przepisów dotyczących osób niepełnosprawnych. Jest to szczególnie charakterystyczne dla młodszej generacji niesłyszących, którzy są bardziej świadomi swej tożsamości niż starsi głusi. Młodzi uważają się za ludzi normalnych, którzy „tylko nie słyszą”.

Większość osób głuchych rodzi się w rodzinach słyszących. Ich dostęp do języka migowego i Kultury Głuchych jest uzależniony od perspektywy jaką przyjmą rodzice. Im perspektywa będzie bardziej medyczna, tym większe szanse na to, że dziecko poddane zostanie leczeniu operacyjnemu (wszczepienia implantu ślimakowego), uczone będzie mowy werbalnej i posłane zostanie do szkoły masowej. Dlatego przeważająca część głuchych dopiero w późniejszym wieku sama podejmuje decyzje o przyłączeniu się do Kultury Głuchych. Wiąże się to także z wyborem języka migowego jako podstawowego środka komunikacji.

Proces włączania w Kulturę Głuchych ma miejsce w szkołach dla głuchych (najczęściej z internatem) albo w wieku późniejszym poprzez kontakty z rówieśnikami. Zewnętrznym przejawem realizacji Kultury Głuchych jest organizowanie różnego rodzaju wydarzeń dla Głuchych np. plenerów malarskich czy imprezy okolicznościowe tj. Dzień Głuchego. Inne przejawy to: kluby Głuchych

¹ Kultura to pojęcie wieloznaczne. W tym wypadku jednak interesować nas będzie kultura jako całokształt materialnego i duchowego dorobku ludności, narodu, epoki historycznej.

(np. sportowe) wspólnoty przykościelne konferencje (w Polsce cykl konferencji „Głusi Mają Głos”), wybory Deaf Miss, zjazdy, spotkania o charakterze artystycznym (np. łódzkie Dni Kultury Głuchych) czy ruch Deaflympics.

Przynależność do środowiska Głuchych nie jest równoznaczna z byciem członkiem Kultury Głuchych. Środowisko Głuchych jest pojęciem szerszym i obejmować może np. słyszących członków rodzin czy osoby słabosłyszące. Przynależność do środowiska Głuchych nie oznacza konieczności codziennego komunikowania się wyłącznie w języku migowym, natomiast Głuchota w sensie kulturowym zakłada taką właśnie strategię komunikacyjną.

Kultura Głuchych przejawia się także w odkrywaniu historii Głuchych czy w zaangażowanej działalności artystycznej. **Sztuka Głuchych** (ang. *Deaf Art*) jest to sztuka Głuchych artystów, odnosząca się do ich doświadczeń. Jest ona przestrzenią wspólnej identyfikacji społecznej oraz służy Głuchym twórcom do poszukiwań związanych z własną tożsamością czy kulturowym konfliktem ze Słyszącymi. Charakterystycznymi motywami sztuk wizualnych są m.in. **oczy i dłonie jako symbole migowej komunikacji** w przeciwieństwie do ucha, które jest symbolem głuchoty stworzonym przez słyszących. Oprócz wszelkiego rodzaju sztuk wizualnych, sztuka Głuchych to także teatr czy film oraz związane z językiem migowym opowieści (ang. *storytelling*).

Na obecnym etapie badań nad Kulturą Głuchych nie można jednoznacznie stwierdzić czy istnieje jedna uniwersalna Kultura Głuchych, czy też są różne „narodowe” Kultury Głuchych. Jej kształt zależy od lokalnych warunków oraz od rozwoju technologii komunikacyjnych tj. Internet czy telefon komórkowa. Dzięki nim rozmowa w języku migowym nie wymaga już fizycznej bliskości, a Kultura Głuchych upowszechnia się coraz szerzej dzięki filmom czy videoblogom dostępnym w sieci. Rozwojowi Kultury Głuchych sprzyja również to, iż zdecydowana większość osób niesłyszących zawiera małżeństwa również z osobami niesłyszącymi.

Obecnie najważniejszymi tematami dyskursu w obrębie Kultury Głuchych są:

- prawo do edukacji w języku migowym;
- zagrożenie dla Kultury Głuchych płynące ze strony dynamicznie rozwijającej się technologii (implanty ślimakowe, odkrycie genu głuchoty);
- lingwistyczne badania nad językiem migowym;
- zagrożenie asymilacją i integracją ze społecznością słyszących, które prowadzą do rozdzielania poszczególnych członków Kultury Głuchych, uniemożliwiania procesów transmisji kulturowej i rozwoju języka migowego, a w konsekwencji do całkowitej akulturacji;

- walka z dyskryminacją, której skutki w Polsce to m.in. trudności w znalezieniu dobrze płatnej pracy, utrudniony dostęp do informacji, niski poziom wykształcenia, co w konsekwencji prowadzić może do niskiego statusu materialnego.

Na podstawie:

opracowania Magdaleny Dunaj (Polski Związek Głuchych)

Lucyna Długołęcka, Głusi jako mniejszość kulturowa, „Świat Ciszy” V, VI 2002, s. 16-18.

Netografia:

- www.fundacjakokon.pl – strona Fundacja Promocji Kultury Głuchych KOKON
- www.wfdeaf.org – strona World Federation of the Deaf
- www.deaflympics.com – strona ruchu Deaflympics

Osoba głucha/Głucha – w trakcie badań używać będziemy określenia „osoba głucha/Głucha” w dwóch wariacjach – głucha (pisana małą literą) i Głucha (wielką literą). Szerszym znaczeniem jest „osoba głucha” pisana małą literą. Tutaj rozumieć będziemy osoby głuche, jako posiadające fizyczne, wrodzone lub nabyte, deficyty biologiczne uniemożliwiające (lub w znacznym stopniu utrudniające) słyszenie. Natomiast przez osoby Głuche pisane wielką literą, rozumieć będziemy osoby słyszące lub niesłyszące, identyfikujące się z subkulturą/społecznością niesłyszących. W związku z tym osoba niesłyszająca nie identyfikująca się ze środowiskiem osób Głuchych będzie określana jako osoba głucha małą literą (czyli posiadająca uszkodzony organ słuchu). Natomiast osoba słyszająca lub niesłyszająca, która identyfikuje się ze społecznością osób niesłyszających będzie określana jako osoba Głucha pisana wielką literą.

Głuchoniemy – określenie to nie będzie wykorzystywane w odniesieniu do osób głuchych/Głuchych, gdyż jest ono odbierane jako pejoratywne. Uważa się, że nazwa ta podwójnie stygmatyzuje niesłyszącego, jako człowieka bez języka, niesłyszącego i niemówiącego. Głusi tymczasem komunikują się bez problemu, mają własny język wizualno-przestrzenny, niefoniczny.

Niesłyszący – tego określenia będziemy używać zamiennie z określeniem „osoba głucha” pisane małą literą, czyli w odniesieniu do osób posiadających fizyczny deficyt narządów słuchu.

Uczestnictwo w kulturze – na potrzeby badań zostaje przyjęta definicja Andrzeja Tyszki, który twierdzi, że uczestnictwo w kulturze to „wszelki kontakt człowieka z wytworami kultury oraz zachowaniami kulturowymi, a tym samym bezpośredni lub pośredni kontakt z innymi ludźmi. Kon-

takt ten polega na używaniu wytworów kultury, na przyswajaniu i odtwarzaniu tkwiących w nich wartości, na podleganiu obowiązującym w kulturze wzorom, ale także na tworzeniu nowych jej wytwórców i wartości oraz zachowań”².

Język migowy/migany – język migowy to język naturalny, charakteryzujący się użyciem kanału wzrokowego, to język wizualno-przestrzenny. W Polsce używa się Polskiego Języka Migowego. Nie należy mylić Polskiego Języka Migowego (PJM) z Systemem Językowo-Migowym (SJM). Ten pierwszy jest językiem naturalnym. Głusi rodzice w kontaktach ze swoimi głuchymi dziećmi posługują właśnie tym językiem. Natomiast System Językowo-Migowy wywodzi się bezpośrednio z polskiego języka fonicznego i jest systemem językowym stworzonym sztucznie. Istotą systemu jest wspomaganie wyraźnej wypowiedzi dźwiękowo-artykulacyjnej znakami migowymi. Mimo że system jest uważany także za odmianę języka migowego, jego podstawę stanowi polszczyzna foniczna. Język migany to nazwa migowej części Systemu Językowo-Migowego, nie stanowi on samodzielnego środka komunikacji. Używanie SJM jest związane z utrudnieniami i ograniczeniami wynikającymi z jego sztucznego charakteru, nie oferuje on takiej swobody budowania wypowiedzi, jak język naturalny.

Osoba z niepełnosprawnością – Zgodnie z ustawą o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych (Dz.U. 2011, Nr 127, poz. 721 z późn. zm.), definicja osoby niepełnosprawnej brzmi: „Niepełnosprawnymi są osoby, których stan fizyczny, psychiczny lub umysłowy trwale lub okresowo utrudnia, ogranicza bądź uniemożliwia wypełnianie ról społecznych, a w szczególności ogranicza zdolności do wykonywania pracy zawodowej”³.

Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 1 sierpnia 1997 roku – Karta Praw Osób Niepełnosprawnych uznaje: „osoby niepełnosprawne, czyli osoby, których sprawność fizyczna, psychiczna lub umysłowa trwale lub okresowo utrudnia, ogranicza lub uniemożliwia życie codzienne, naukę, pracę oraz pełnienie ról społecznych”⁴.

Sejm RP w Karcie Praw Osób Niepełnosprawnych stwierdza, iż zgodnie z normami prawnymi i zwyczajowymi, osoby niepełnosprawne nie mogą podlegać dyskryminacji oraz mają prawo do niezależnego, samodzielnego i aktywnego życia, czyli:

- dostępu do dóbr i usług umożliwiających pełne uczestnictwo w życiu społecznym;
- dostępu do leczenia i opieki medycznej, wczesnej diagnostyki, rehabilitacji i edukacji

² M. Golka, *Socjologia kultury*, Warszawa: WN Scholar, 2007, s. 122.

³ Ustawa o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych (Dz.U. 2011, Nr 127, poz. 721 z późn. zm.), <http://isip.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20111270721>

⁴ Karta Praw Osób Niepełnosprawnych, <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19970500475>

lecniczej, a także do świadczeń zdrowotnych uwzględniających rodzaj i stopień niepełnosprawności, w tym do zaopatrzenia w przedmioty ortopedyczne, środki pomocnicze, sprzęt rehabilitacyjny;

- dostępu do wszechstronnej rehabilitacji mającej na celu adaptację społeczną;
- nauki w szkołach wspólnie ze swymi pełnosprawnymi rówieśnikami, jak również do korzystania ze szkolnictwa specjalnego lub edukacji indywidualnej;
- pomocy psychologicznej, pedagogicznej i innej pomocy specjalistycznej umożliwiającej rozwój, zdobycie lub podniesienie kwalifikacji ogólnych i zawodowych;
- pracy na otwartym rynku pracy zgodnie z kwalifikacjami, wykształceniem i możliwościami oraz korzystania z doradztwa zawodowego i pośrednictwa, a gdy niepełnosprawność i stan zdrowia tego wymaga – prawa do pracy w warunkach dostosowanych do potrzeb niepełnosprawnych;
- zabezpieczenia społecznego uwzględniającego konieczność ponoszenia zwiększonych kosztów wynikających z niepełnosprawności, jak również uwzględnienia tych kosztów w systemie podatkowym;
- życia w środowisku wolnym od barier funkcjonalnych, w tym: dostępu do urzędów, punktów wyborczych i obiektów użyteczności publicznej, swobodnego przemieszczania się i powszechnego korzystania ze środków transportu, dostępu do informacji, możliwości komunikacji międzyludzkiej;
- posiadania samorządnej reprezentacji swego środowiska oraz konsultowania z nim wszelkich projektów aktów prawnych dotyczących osób niepełnosprawnych;
- pełnego uczestnictwa w życiu publicznym, społecznym, kulturalnym, artystycznym, sportowym oraz rekreacji i turystyce odpowiednio do swych zainteresowań i potrzeb.

W trakcie realizacji niniejszego projektu badawczego zdecydowaliśmy się używać określenia „osoba z niepełnosprawnością”, zamiast „osoba niepełnosprawna”. Wynika to z coraz powszechniejszej opinii, że określenie „osoba niepełnosprawna” stygmatyzuje daną jednostkę jako nie w pełni wartościową. Określenie „osoba z niepełnosprawnością” buduje wizerunek człowieka w pełni wartościowego, dla którego niepełnosprawność stanowi barierę utrudniającą, lub uniemożliwiającą wykonywanie określonych czynności.

Artysta – osoba tworząca (wykonująca) przedmioty materialne, lub utwory niematerialne mające cechy dzieła sztuki. Nie ograniczamy pojęcia „artysty” do twórców profesjonalnych, ani nie precyzujemy kategorii wiekowych. Dzieło sztuki rozumiemy jako każdy fakt artystyczny zdolny wywołać przeżycie estetyczne.

4. Pytania badawcze

Cel szczegółowy 3. Charakterystyka cech dystynktywnych twórczości artystycznej osób niesłyszących i wyznaczenie kanonu tej twórczości.

- Czy artyści słyszący podejmują zagadnienie wizualizacji dźwięku?
- Czy brak dźwięku w twórczości osób niesłyszących znajduje swoje ekwiwalenty w postaci obrazu, ruchu i gestu?
- W jakim stopniu przedstawienia danych tematów w pracach osób niesłyszących są stereotypowe, a w jakim oryginalne na tle innych, współczesnych mu wyobrażeń tego typu?
- Na czym polegają różnice między sztuką osób słyszących i niesłyszących?
- Czy zaobserwowaną oryginalność można wywieść z uwarunkowań percepcyjnych?
- Czy odmienność języka migowego polegająca zasadniczo na jego przestrzenności oraz jego odmienna metaforyka wpływa na odmienność form i ich zestawień w wypowiedziach artystycznych?
- Czy zważywszy na fakt, że znaczenia czytelne są tylko w ramach jednej kultury, pewne elementy dzieł osób posługujących się językiem migowym w ramach Kultury Głuchych będą nabierać odmiennych znaczeń konotacyjnych a nawet denotacyjnych?
- Czy w sztuce artystów niesłyszących występuje zjawisko „grawitacji ikonograficznej”?
- Czy badane obrazy ukazują fundamentalne zasady i idee (wartości symboliczne) obowiązujące w Kulturze Głuchych?
- Jakie motywacje kierują osobami niesłyszącymi do wzięcia aktywnego udziału w życiu kulturalno-artystycznym?
- Jakie postawy przyjmują artyści niesłyszący? Czy ich prace przybierają formy manifestów?

5. Analiza semiotyczna

5.1 Charakterystyka metody

W wieloraki sposób kwestie podejmowane przez ikonografię oraz ikonologię wiążą się z semiotyką – teorią znaków. Dla wielu historyków sztuki semiotyka jest interdyscyplinarną odmianą analizy ikonograficzno-ikonologicznej, bardziej rozbudowaną metodą zadawania pytań o znaczenia dzieła sztuki, sposoby tworzenia i wyrażania tych znaczeń. Semiotyka dostarcza innych struktur pozwalających zrozumieć wielowymiarowe powiązania między obrazem i społeczeństwem, obrazem i widzem. Pozwala również zrozumieć, w jaki sposób artysta i kultura przyczynili się do powstania tego znaczenia.

Korzenie semiotyki, rozumianej jako filozofia znaczenia, sięgają już czasów antycznych, ale współczesna nauka o znakach formowała się głównie pod wpływem dwóch tradycji: filozoficznej (semiotyka) i językoznawczej (semiologia). Istnieje wiele definicji **pojęcia znaku**, ale najogólniej można zdefiniować go jako określoną formę, która reprezentuje coś innego, coś komuś zastępuje pod pewnym względem. Forma ta nie musi być materialna, może być np. obrazem akustycznym. Znaki mogą przybierać formy słów, dźwięków, barw, zapachów, obrazów, gestów, przedmiotów, a nawet idei. Wszystko potencjalnie może stać się znakiem, ale pod warunkiem, że zostanie ono jako znak zinterpretowane.

Analiza semiotyczna to ogólna nazwa typu badań przeprowadzanych w różnego rodzaju dziedzinach tj. m.in. w historii sztuki, etnologii, marketingu, teorii reklamy. Metoda ta należy do rodzaju badań niereaktywnych, w trakcie których nie są uzyskiwane nowe informacje, lecz poddaje się analizie istniejące już dane np.: dzieła sztuki, fotografie, przedmioty (np. ubiór). Celem analizy semiotycznej jest odnalezienie w materiale badawczym wszelkiego rodzaju znaków oraz zidentyfikowanie ich potencjalnych znaczeń. Analiza ta często używa terminologii językoznawczej, ponieważ język jest przyjmowany za model wszelkich form komunikacji (do których należą m.in.: sztuki wizualne, gesty/ruch, taniec). Idea „odczytywania” dzieła sztuki jest więc specyficznym semiotyczną metodą interpretacji.

Znak nie jest badany w izolacji, ale jako część grupy znaków, zorganizowanych według określonego kodu. **Kody** są systemami organizacji znaków, które rządzą się regułami przyjętymi przez wszystkich korzystających z nich członków społeczeństwa. Systemy takie wspólnie tworzą zna-

czenia, konstruując i utrzymując rzeczywistość. Kody dostarczają struktur, ram nadających znakom znaczenia. Umberto Eco definiuje **kod** jako system umownych znaków używanych do przekazywania informacji według określonego klucza. Kod ustala zasób symboli oraz reguły, według których mogą się one łączyć. Gillian Rose mianem kodu określa zespół skonwencjonalizowanych sposobów tworzenia znaczeń, właściwy dla określonych grup ludzi. Reasumując, sens znaku zależy od kodu w jakim jest on umiejscowiony, a kod to zespół znaków rozpowszechnionych w danej społeczności. Interpretowanie tekstu bądź wyobrażenia metodą semiotyczną polega więc na odnalezieniu związków znaków z odpowiednimi kodami.

Ferdinand de Saussure określił dwa sposoby organizowania się znaków w kody. Pierwszy z nich to układ **paradygmatyczny**. Paradygmat to zbiór znaków, z którego wybieramy ten, który ma zostać użyty. Drugi ze sposobów organizowania się znaków w kody to **układ syntagmatyczny**. Syntagma to komunikat, w który „układają się” wybrane znaki. Pewne kombinacje znaków w układzie syntagmatycznym są preferowane a inne nie, co wskazuje, że **znaczenie jest regulowane przez określone warunki historyczne i społeczne**. Analiza semiotyczna opiera się na dwóch porządkach – denotacji oraz konotacji. „**Denotacja**” bywa utożsamiana z dosłownym znaczeniem znaku, które jest powszechnie zrozumiałe i oczywiste (a przynajmniej dla większej społeczności czy też danego systemu kulturowego). Z kolei „**konotacja**” odnosi się do mniej oczywistego znaczenia – typu skojarzeniowego i wymagającego pewnego wysiłku od interpretatora. Znaczenia konotacyjne wyraźnie różnią się zależnie od okoliczności i są wynikiem odwołania się do szerszych kodów kulturowych. Odczytanie na poziomie konotacji uwarunkowane jest czynnikami takimi jak np. etniczność użytkownika znaku, a często też wiekiem czy płcią.

W analizie semiotycznej istnieją trzy aspekty w badaniu tekstu: syntaktyka (bada relacje między znakami w danym systemie), sematyka (bada znaczenie pewnych znaków np. figur tanecznych czy gestów) i pragmatyka (czyli relacja pomiędzy znakiem, odbiorcą i nadawcą).

Semiotyczna teoria aktu komunikacyjnego Romana Jakobsona, odnosząca się do funkcjonowania kodów, wywarła także wpływ na historię sztuki. Wiadomość (tekst, wypowiedź, obraz) jest wysłana przez nadawcę do odbiorcy. Warunkiem, aby wiadomość została zrozumiana, jest odzwierciedlanie rzeczywistości, o której nadawca i odbiorca mają taką samą wiedzę. Rzeczywistość ta została nazwana **kontekstem**.

Spośród rozbudowanej taksonomii znaków opracowanej przez Charlesa S. Peirce’a w analizie dzieł sztuki najbardziej przydatny jest podział, w którym kryterium typologii jest stosunek znaku do przedmiotu:

- **znaki ikoniczne:** wykazują naturalne podobieństwo do przedmiotu, którego dotyczą (portret, pejzaż, diagram);
- **indeksy:** (wskaźniki, znaki indeksalne) zachodzi naturalny, fizyczny związek między przedmiotem dynamicznym a odpowiadającym mu wskaźnikiem (fotografie i filmy jako bezpośredni rezultat działania promieni słonecznych na światłoczułą kliszę).
- **symbole** (znaki symboliczne) mają naturę arbitralną i konwencjonalną, powiązane są z ich przedmiotami dynamicznymi konwencją lub obyczajem (alfabet, cyfry, światła sygnalizacyjne, swastyka).

Zazwyczaj znak nie należy tylko do jednej kategorii, typy znaków mogą się pokrywać i posiadać cechy więcej niż jednego typu. Np. portret fotograficzny jest zarówno znakiem ikonicznym, jak indeksowym.

Reasumując, semiotyka obejmuje trzy główne obszary badań:

- 1) **Znak jako taki:** różne odmiany znaków, różne metody ich przekazywania.
- 2) **Kody lub systemy, w jakie zorganizowane są znaki.** Ten obszar badawczy zajmuje się tym, czego „dokonały” poszczególne kody, aby sprostać wymogom i potrzebom danej kultury czy społeczności.
- 3) **Kultura, wewnątrz której działają kody i znaki.** Jej forma i egzystencja jest z kolei zależna od sposobów użycia tych kodów i znaków.

Jesteśmy świadomi, że semiotyka jako perspektywa badawcza posiada również **wady** – wątpliwość budzi również sam sposób doboru próby, który często jest niejasny, zastanawiać się więc można czy zapewnia on reprezentatywność analiz. Właśnie brak precyzji i zbyt ni subiektywizm w wyborze analizowanych zjawisk może być głównym zarzutem. Ponadto w semiologii istnieją nurty antyrefleksyjne, które roszczą sobie prawa do wydobywania prawdziwych znaczeń rzekomo nieznanymi przeciętnemu śmiertelnikowi, a jednocześnie nie podają metody, dzięki której tego dokonały.

5.2 Uzasadnienie wyboru metody

Licznych argumentów dla wyboru metody dostarczają wiekowe niemal związki semiotyki i „czytania” sztuki. Już w latach 30-tych XX wieku badacze zajmujący się semiotyką zauważyli, że podejście semiotyczne może być bardzo twórcze w interpretacji dzieł sztuki. W artykule *Art as Semiological Fact* (1934) Jan Mukarovsky stwierdził, że „dzieło sztuki ma charakter znaku” i zastosował

model znaku de Saussure'a do analizy sztuk wizualnych. Użył go również Maurice Merlau-Ponty w książce *Signes* (1961), gdzie podkreślał wspólne cechy malarstwa i języka. W 1969 roku Meyer Schapiro w artykule *On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field, Artists, an Society* dokonał połączenia formalistycznej analizy dzieła sztuki z badaniami nad historią społeczną i kulturalną wykorzystując dokonania semiotyki. W 1981 roku Norman Bryson związany z New Art History w swojej pracy *Word and Image (...)* badając związki sztuki ze słowem pisany podjął zagadnienie otwartości dzieła. Według Brysona obraz nie jest zamkniętym znakiem, lecz otwartym systemem nachodzących na siebie znaków, obecnych zarówno w dziele sztuki, jak i w przestrzeni kulturowej. Dowodził, że semiotyka pozwala widzieć dzieło jako jedną z sił oddziałujących na społeczeństwo, dlatego uważał, że systemy znaków „krążą” między obrazem, widzem i kulturą.

Analiza semiotyczna jest metodą pozwalającą uzyskać dane potrzebne do zrealizowania takich celów badawczych, jak rozpoznanie, opis i klasyfikacja pewnych stałych znaków, sematów (zestawień znaków) i układów syntagmatycznych i paradygmatycznych w pracach osób niesłyszących. Uwzględnienie różnorodnych uwarunkowań użytkowników znaku pozwoli na wskazanie kontekstu kulturowego, politycznego, religijnego, w którym dzieło powstało i funkcjonuje. Zastosowanie tej metody pozwoli również na ujęcie prac osób niesłyszących w kontekście systemowym, w którym dzieło sztuki jest przedstawione jako element sytuacji komunikacyjnej budowanej przez relacje: dzieło sztuki – artysta odbiorca – świat człowieka – system wartości.

5.3 Koncepcja zastosowania metody

Badanie metodą semiotyczną składać się będzie z następujących etapów:

1. Problematyzacja i konceptualizacja badań
2. Zgromadzenie potrzebnego materiału badawczego i jego porządkowanie
3. Analiza i interpretacja zebranego materiału

W zależności od rodzaju materiału badawczego Analiza zebranego materiału będzie przebiegać nieco odmiennie. Podczas badania prac w kategoriach takich jak: rysunek, malarstwo, fotografia, grafika komputerowa istotne będą m.in. następujące pytania:

- Które elementy są najbardziej wyeksponowane, a w związku z tym postrzegane przez oglądającego jako pierwsze?
- Czy zauważamy figury lub przedmioty większe od innych?
- Czy istnieją elementy o żywszych kolorach?
- Jakie denotacyjne i konotacyjne znaczenia prac możemy odczytać?

- Jakie kody pozwalające odbiorcom zinterpretować to wyobrażenie zostały zawarte w omawianej scenie?
- Czy w danym przedstawieniu obecny jest jakiś rodzaj intertekstualności?
- W jaki sposób wykorzystana technika wpływa na znaczenie dzieła?
- Jaka jest komunikacyjna konstrukcja przedstawienia (*dexis*)? Kto jest jego adresatem i w jaki sposób?

W przypadku przekazów takich jak tekst pisany, migane *storytelling*, poezja migana i pantomima, stawiane będą następujące pytania porządkujące proces analizy:

- Jakie ślady zostawia w tekście narrator (autor modelowy)?
- Jaki jest punkt widzenia: narratora, „obiektywny”, bohaterów czy inny?
- W jaki sposób wygląda organizacja tekstu? jak prezentowane są ważne wydarzenia, kolejność prezentacji wydarzeń (czy jest np. chronologiczna), czas trwania wydarzeń i tempo narracji, relacje przyczynowo-skutkowe, organizacja wydarzeń w wątek;
- W jaki sposób przedstawiony jest czasoprzestrzenny kontekst wydarzeń opisywanych w tekście?
- Jak wygląda kategoryzacja postaci, techniki portretowania, w jaki sposób cechy są opisywane i przedstawione?
- Kim jest odbiorca (czytelnik modelowy)?

Niektóre z pytań będą dotyczyły wszystkich kategorii np.: czy wszystkie kody pozwalające właściwie zinterpretować wyobrażenie zawarte w omawianych pracach są znane odbiorcom nienależącym do Kultury Głuchych?

Ostatnim zadaniem na tym etapie badań będzie sformułowanie głównych wniosków płynących z analizy danych zastanych. Podsumowanie badań zakłada również, że zostanie określone, w jakim stopniu udało odpowiedzieć się na poszczególne pytania.

6. Synopsis

6.1. Główne pojęcia związane ze środowiskiem twórczym osób niesłyszących

Termin „**Kultura Głuchych**” odnosi się do społeczności Głuchych użytkowników języka migowego i jest wyrazem poczucia tożsamości i przynależności do tej wspólnoty. Termin ten używany jest zarówno w sensie antropologicznym jak i politycznym. W aspekcie terminologicznym słowo „Głuchy” (pisane wielką literą) odnosi się kwestii kulturowych w odróżnieniu od mającego charakter medyczny słowa „głuchy” (pisane małą literą).

Co decyduje o przynależności do Kultury Głuchych? Medyczny poziom niedosłuchu zdecydowanie nie jest tu czynnikiem warunkującym. O przynależności tej decyduje przede znajomość języka migowego i posługiwanie się nim z pełną świadomością jego specyfiki oraz akceptacja środowiska niesłyszących wraz z jego systemem wartości i bogactwem kulturowym. Warto zaznaczyć, że nie wszyscy głusi znają język migowy. Niektórzy znają tylko migany. Poza tym bywa również, że znający język migowy, dystansują się od środowiska głuchych uważając je za „deprymujące” i wolą integrować się ze słyszącymi. Spora grupa niedosłyszających woli z kolei integrować się z innymi niepełnosprawnymi. Warunkiem przynależności do Kultury Głuchych jest więc poczucie wspólnoty z innymi niesłyszącymi.

Język migowy stanowiący jedną z największych wartości Kultury Głuchych. Jakie są tego przyczyny? Przede wszystkim: specyficzny proces akwizycji językowej (od rówieśników), marginalizacja języka migowego w większościowym społeczeństwie słyszących, swoboda komunikacji jaką daje język migowy. Według Paddy Ladda, brytyjskiego Głuchego, główne tezy kulturotwórcze dyskursu Głuchych koncentrują się właśnie wokół języka migowego:

- język migowy jest darem społeczności Głuchych, w którym wyrazić można wszystko czego wyrazić się nie da w języku mówionym,
- specyfika języka migowego polega też na tym, że może on być stosowany ponadnarodowo czego nie można powiedzieć o językach mówionych,
- tym samym Głusi stają się prototypowymi obywatelami świata,
- język migowy jest ofiarowany słyszącym jako dar i jeśli przyjmą ten dar to ich życie stanie się pełniejsze i bogatsze.

Specyfika systemu wartości Kultury Głuchych przejawia się przede wszystkim w postrzeganiu głuchoty. To, co dla osób zewnątrz jest niepełnosprawnością, chorobą czy kalectwem wymagającym naprawy, przez samych Głuchych postrzegane jest co najmniej jako rzecz normalna, jeśli nie wartość sama w sobie. Z ich punktu widzenia Głuchota jest sposobem życia, elementem tożsamości. Postrzegają siebie jako członków mniejszości językowej, a swoją sytuację porównują do sytuacji innych grup mniejszościowych. Członkowie Kultury Głuchych akceptują określanie siebie jako niepełnosprawnych jedynie dla potrzeb ustaw i przepisów dotyczących osób niepełnosprawnych. Jest to szczególnie charakterystyczne dla młodszej generacji niesłyszących, którzy są bardziej świadomi swej tożsamości niż starsi głusi. Młodzi uważają się za ludzi normalnych, którzy „tylko nie słyszą”.

Przynależność do środowiska Głuchych nie jest równoznaczną z byciem członkiem Kultury Głuchych. Środowisko Głuchych jest pojęciem szerszym i obejmować może np. słyszących członków rodzin czy osoby słabosłyszące. Przynależność do środowiska Głuchych nie oznacza z konieczności codziennego komunikowania się wyłącznie w języku migowym, natomiast Głuchota w sensie kulturowym zakłada taką właśnie strategię komunikacyjną.

Kultura Głuchych przejawia się także w zaangażowanej działalności artystycznej. **Sztuka Głuchych** (ang. Deaf Art) jest to sztuka Głuchych artystów odnosząca się do ich doświadczeń.

6.2 Czym jest Sztuka Głuchych i czym się wyróżnia?

Klasyfikacje i nazewnictwo w historii sztuki z reguły opierają się na historycznym (np. sztuka baroku) i geograficznym rozróżnieniu sztuki (np. sztuka Japonii), a nie punkcie widzenia określonej grupy społecznej. Wszelkie inne definicje są używane w nieoficjalnym obiegu dla podkreślenia wartości i odrębności danej sztuki, jej specyfiki kulturowej bądź społecznej. Z reguły w mediach mówi się o sztuce osób niepełnosprawnych. Definicja ta jest używana raczej w kontekście określonej grupy ludzi połączonych podobnym problemem, niż w odniesieniu do wspólnej stylistyki bądź charakterystycznej regionalizacji. Za tą definicją idzie przekonanie, że osoby te mimo swej „niepełnosprawności” tworzą wartościową sztukę. W Polsce przeważnie używa się terminu „sztuka osób niesłyszących”, bo jest to nazwa jednoznacznie informująca o tym, jakie osoby tworzą daną sztukę. Określenie to jest zawężoną częścią rozumienia sztuki osób niepełnosprawnych. Trzeba pamiętać, że środowisko niesłyszących nie jest jeszcze oficjalnie uznaną mniejszością językowo-kulturową.

Serię ważnych pytań zadaje Agnieszka Kołodziejczak w artykule pt. *Jak rozumieć sztukę niesłyszą-*

cych? np. czy termin *deafart* wyczerpuje sztukę niesłyszących? Podsumowując twórczy dorobek artystów niesłyszących autorka konstatuje, że stylistyka i kierunki twórczości każdego z nich są różnorodne⁵. Na podstawie wieloletnich obserwacji polskiego środowiska artystów niesłyszących Kołodziejczak konstatuje, że jedynie twórczość Przemysława Sławika w sposób jednoznaczny sugeruje głuchotę artysty. Jego fotografie i grafiki oscylują bowiem wyraźnie wokół motywu ludzkiego ucha. W opinii Kołodziejczak, prace Sławika można przypisać do popularnego już za granicą kierunku o nazwie *deafart*. Kierunek charakteryzuje się przede wszystkim wykorzystywaniem symboli odnoszących się do pojęcia głuchoty i sytuacji osób niesłyszących w społeczeństwie. Często dotyczą one alfabetu języka migowego, zawierają więc liczne obrazy dłoni w różnych konfiguracjach. Poniżej ilustracje przedstawiają dzieła typowe dla *deafart*.



Betty Miller *Celebration*



Luisella Zucotti



Sergio Lavo

⁵ „Świat Ciszy” nr 10, 2009, s. 24.

7. Malarstwo

Podejmując temat działalności artystycznej osób niesłyszących, rodzi się pytanie o jej genezę i historię. Od jak dawna sztuka twórców niesłyszących zajmuje miejsce w przestrzeni publicznej? Z jakiego okresu pochodzą pierwsze świadectwa ich działalności twórczej? Szukając odpowiedzi na te pytania, należy podkreślić, że sztukę z dawnych epok będziemy traktować nie jako przedmiot badań lecz jako tło interpretacyjne dla analiz dzieł współczesnych. Należy bowiem wziąć pod uwagę, że sytuacja artysty w historycznych epokach była wówczas diametralnie inna niż współcześnie. Twórca był wówczas silniej związany konwencją i miał mniejsze możliwości indywidualnej ekspresji. Kolejne ruchy awangardowe, które następowały falami w XX wieku.

Poszukiwanie artystów głuchych na przestrzeni wieków jest przedsięwzięciem bardzo trudnym, ponieważ dokumentacja źródłowa, do której można dotrzeć, związana jest ze środowiskami elit intelektualnych, których granic głusi zwykle nie przekraczali. Głusi funkcjonowali bowiem na marginesie społeczeństwa. **Pierwszą utalentowaną artystycznie głuchą osobą w historii, znaną z imienia z przekazów historycznych był Rzymianin Quintus Pedius⁶.** Dowiadujemy się o nim z krótkiej wzmianki o artystycznej edukacji głuchego dziecka zamieszczonej w *Natural History* autorstwa Pliniusza Starszego. Chłopiec doczekał się wzmianki w dziele Pliniusza prawdopodobnie z tego powodu, że był synem rzymskiego senatora i słynnego mówcy o imieniu Quintus Pedius Publicola. Ponadto, dziadek Quintusa Pediusa i cesarz Augustus byli kuzynami. Pedius urodził się głuchy. Za radą jego stryja Corvinusa i za przyzwoleniem ze strony Augustusa, Pedius był uczony malarstwa. Chłopiec okazał się bardzo zdolnym i pojętym uczniem, lecz niestety przedwcześnie zmarł w wieku 13 lat.

Przechodząc do czasów bliższych naszej współczesności – do dziewiętnastego wieku – napotykamy w historii malarstwa interesującą sylwetkę głuchego malarza francuskiego, **René Princeteau** (1843-1914). Był głuchy od urodzenia, ale ponieważ pochodził z bogatej rodziny szlacheckiej odbył formalną edukację artystyczną w królewskiej akademii sztuk pięknych we Francji. W swoich czasach, René Princeteau był ceniony jako malarz batalistyczny, scen polowań i malarz koni. Jego obrazy utrzymane są w stylu dziewiętnastowiecznego akademizmu. Swoją twórczością wpisywał się więc w dominującą konwencję epoki.

⁶ Dane ze strony Gallaudet University, <http://web.archive.org/web/20071012084125/http://library.gallaudet.edu/deaf-faq-earliest-deaf.shtml>



Sceny polowań autorstwa René Princeteau

Princeteau przeszedł do historii nie tylko z uwagi na swój znakomity warsztat malarski, ale również z tego powodu, że był pierwszym prywatnym nauczycielem słynnego Henri de Toulouse-Lautrec. To właśnie Princeteau widząc wielki talent chłopca, przekonał jego rodziców, aby zezwolili swojemu synowi na wykształcenie malarskie. Wczesne prace Henri de Toulouse-Lautrec przedstawiające sceny z końmi, jeźdźcami i polowaniami powstały pod wpływem sugestii nauczyciela.



René Princeteau w swoim atelier 1881-1882, autor: Henri de Toulouse Lautrec

Śledząc rozwój sztuki w Polsce, pierwsze znane nazwiska głuchych artystów plastyków związane są okresem oświecenia. W pracowni Włocha Marcello Bacciarellego – nadwornego malarza króla Stanisława Augusta Poniatowskiego – uczyli się utalentowani głusi malarze i rysownicy. Najwybitniejsi z nich to: J. Pełczyński, I. Siennicki, M. Stachowicz. Józefa Pełczyńskiego przyjęto do powstałego w 1817 roku Instytutu Głuchoniemych w Warszawie najpierw jako ucznia, a później nauczyciela rysunków i wychowawcę chłopców. Był on także znany jako autor obrazów religijnych dla kościołów prowincjonalnych. O działalności dwóch pozostałych artystów brak jest bliższych wiadomości. Istnieją przypuszczenia, że Marcello Bacciarelli nauczył się migać, aby z nimi rozmawiać⁷.

Przy okazji poszukiwań śladów pierwszych polskich artystów niesłyszących należy podkreślić, że do XIX wieku w Polsce społeczność głuchych praktycznie jeszcze nie istniała. Do jej tworzenia bowiem przyczyniły się dopiero szkoły dla dzieci niesłyszących. We wspomnianym powyżej Instytucie Głuchoniemych w Warszawie, dzieci głuche, które pochodziły z niemal całego Królestwa Polskiego, po raz pierwszy mogły poczuć wspólnotę z podobnymi sobie⁸. O wysokim poziomie nauczania w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie świadczy między innymi fakt kierowania zdolnych wychowanków w charakterze wolnych słuchaczy do Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych Uniwersytetu⁹.

Malarstwo jest jedną z gałęzi sztuk plastycznych obok rzeźby i grafiki. **Istotą malarstwa jest posługiwanie się barwną plamą i linią, umieszczonymi na płótnie lub innym podłożu (papier, deska, mur), a dzieła zwykle są dwuwymiarowe lub dwuwymiarowe z elementami przestrzennymi.** Pisząc o malarskiej działalności osób głuchych, warto przypomnieć, że początkowo nie było ono gałęzią sztuk plastycznych szczególnie promowaną w edukacji artystycznej głuchych w Polsce. Jednym z ważniejszych kierunków kształcenia w działającym w XIX wieku Instytucie Głuchoniemych w Warszawie była litografia – wynaleziona w końcu XVIII w. nowa technika graficzna. Od roku 1819 przy Instytucie działał zakład litograficzny, który był pierwszym tego rodzaju zakładem w Polsce. Pierwszymi pracami tej wytwórni były wzory ćwiczeń kaligraficznych dla szkół elementarnych. Ksiądz Falkowski kierujący instytutem liczył, że głuchoniemi znajdą w niej źródło zarobku. Ze sztuk pięknych wprowadzono w tym okresie również rzeźbiarstwo. W połowie XIX wieku uczniowie Instytutu w dziale rzeźbiarstwa uczyli się zasad kamieniarstwa w marmurze.

⁷ M. K. Lasecki, *Polscy artyści niesłyszący*, http://www.pzg.lodz.pl/attachments/article/29/TSKG_20_lasecki.pdf, (2.07. 2014).

⁸ Jego założyciel, ksiądz Jakub Falkowski opracował swoją metodę nauczania niesłyszących. Po Instytucie Głuchoniemych w Warszawie zaczęły powstawać kolejne szkoły dla uczniów głuchych: Galicyjski Zakład dla Głuchoniemych we Lwowie w 1830 r. i Królewski Zakład dla Głuchoniemych w Poznaniu w 1832 r.

⁹ M. K. Lasecki, dz. cyt.

Wykonali z kamienia ciosowego m.in. biust Cesarza Aleksandra I oraz figurę Zbawiciela złożonego w grobie, według oryginału znajdującego się w kaplicy Kościoła Świętego Józefa Oblubieńca w Warszawie¹⁰. W preferowaniu technik graficznych i rzeźbiarskich w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie widać silny wpływ względów praktycznych, chęć powiązania twórczości ze sposobem zarobkowania.

W wyniku represji po stłumieniu Powstania Listopadowego zlikwidowano Uniwersytet i razem z nim Oddział Sztuk Pięknych. W Instytucie nastąpiła przerwa w nauczaniu i zaprzestano wystaw artystycznych¹¹.

Wśród polskich artystów niesłyszących tworzących w XIX wieku na uwagę zasługuje **Franciszek Ksawery Prek** urodzony w 1801 roku¹² w rodzinie ziemiańskiej. Prekowie pozostawali w zażyłych stosunkach z okoliczną arystokracją, m.in. z dworem księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Umożliwiły one start i pozycję w życiu towarzyskim, stworzyły też oparcie i źródło mecenatu dla późniejszej twórczości artystycznej Ksawerego, u którego już we wczesnym dzieciństwie stwierdzono głuchotę. Dzięki matce Prek posiadał znajomość czytania i pisanie w języku polskim, francuskim i niemieckim. Poznał literaturę piękną, w szczególności twórczość Ignacego Krasickiego, którego utwory opowiadał gestami. Podobnie podczas zebrań towarzyskich i przyjęć inscenizował żywe obrazy. Od 1817 r. zaczął spisywać swój dziennik, liczący ogółem 11 tomów, który prowadził aż do 1855 r. Dziennik Preka zachował się w całości w wersji rękopiśmiennej w zbiorach Biblioteki PAN w Krakowie oraz Biblioteki Jagiellońskiej¹³. Z polecenia księcia A. K. Czartoryskiego Ksawery Prek spróbował sił na polu rysunku i malarstwa pod kierunkiem Józefa Richtera (1817). Wykonany przez Preka obraz sali pałacu sieniawskiego z odprawiającym mszę ks. Franciszkiem Siarczyńskim (1821) został wydany litograficznie kosztem H. Lubomirskiego u Józefa Pillera we Lwowie (1824)¹⁴. W drugiej połowie lat dwudziestych, podczas pobytu w Krakowie Prek zaczął doskonalić swe umiejętności malarskie pod kierunkiem Józefa Sonntaga i W. K. Stattlera. W 1828 r. Prek rozpoczął kopiowanie w klasztorach krakowskich obrazów wybitnych polskich postaci historycznych, a także portretowanie współczesnych krakowian. Rysunki Preka rytował Anton Tepllar, wiedeńczyk. Prek kontynuował swoją pracę w Puławach (1829–30), w Wilanowie i Warszawie (1830), gdzie zasięgał rad Juliana Ursyna Niemcewicza. Uczęszczał także na wolne lekcje rysunku w Akademii Sztuk Pięknych. Pobyt w Warszawie przyniósł nową tekę rysunków Preka,

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Urodził się w Nozdrzcu nad Sanem k. Dynowa, zm. 1863.

¹³ Pamiętnik ten wydany został we fragmentach w publikacji pt. *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959.

¹⁴ Internetowy Polski Słownik Biograficzny, hasło: Franciszek Ksawery Prek, autor: Wiesław Bieńkowski, <http://ipsb.tymczasowylink.pl/index.php/a/franciszek-ksawery-prek>

które stanowiły materiał do *Wizerunków znakomitych ludzi w Polsce, z dołączeniem krótkiego każdej osoby żywota*, wydanych staraniem Xawerego Preka. W końcu lat trzydziestych Prek rozpoczął szereg wycieczek krajoznawczych (np. w r. 1841 zwiedził Tatry), których plonem było 11 akwarel przedstawiających 27 męskich i kobiecych typów ludowych z okolic Lwowa, Korczyny, Sędziszowa Małopolskiego, Pienin, Jasła, Dynowa, Krosna oraz rodzinnego Nozdrzca¹⁵. Z niezrównaną subtelnością i precyzją utrwalił w kolorach wszelkie szczegóły stroju ludowego, stwarzając niespotykany w owym czasie ważny dokument kulturalno-historyczny. Oprócz akwarel, Prek pozostawił też szereg obrazów olejnych.

Dwudziestolecie międzywojenne w Polsce obfitowało w wystawy, plenery i inne imprezy artystów niesłyszących. W 1923 roku odbyła się pierwsza w Polsce wystawa artystów głuchych w Instytucie Głuchoniemych w Warszawie. Kolejną wystawę zorganizowano w 1933 r. w salonach Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych z okazji jubileuszu 50-lecia istnienia Towarzystwa Głuchoniemych „Opatrzność”. W 1957 r. międzynarodowa wystawa sztuki głuchych w Rzymie dała asumpt do zorganizowania pierwszej po II wojnie światowej wystawy prac plastycznych niesłyszących w Muzeum Historii Miasta Warszawy¹⁶.

Współcześnie, w całej Polsce regularnie organizowane są **wystawy** sztuki osób niesłyszących. Na wystawach tych eksponowane są prace z różnych dziedzin – nie tylko malarstwa, ale także z zakresu grafiki i fotografii artystycznej.

Szczegółowej analizie zostaną poddane wybrane prace, cechujące się semantyczną złożonością. W zależności od konkretnego przypadku, analiza zostanie przeprowadzona z perspektywy semiotycznej lub ikonograficznej, albo przy użyciu obu metod. Pozostałe prace zostaną zbadane w sposób bardziej ogólny, który wszelako pozwoli określić dominującą w nich tematykę i sposoby ekspresji.

7.1 Analiza wybranych prac Agnieszki Kołodziejczak

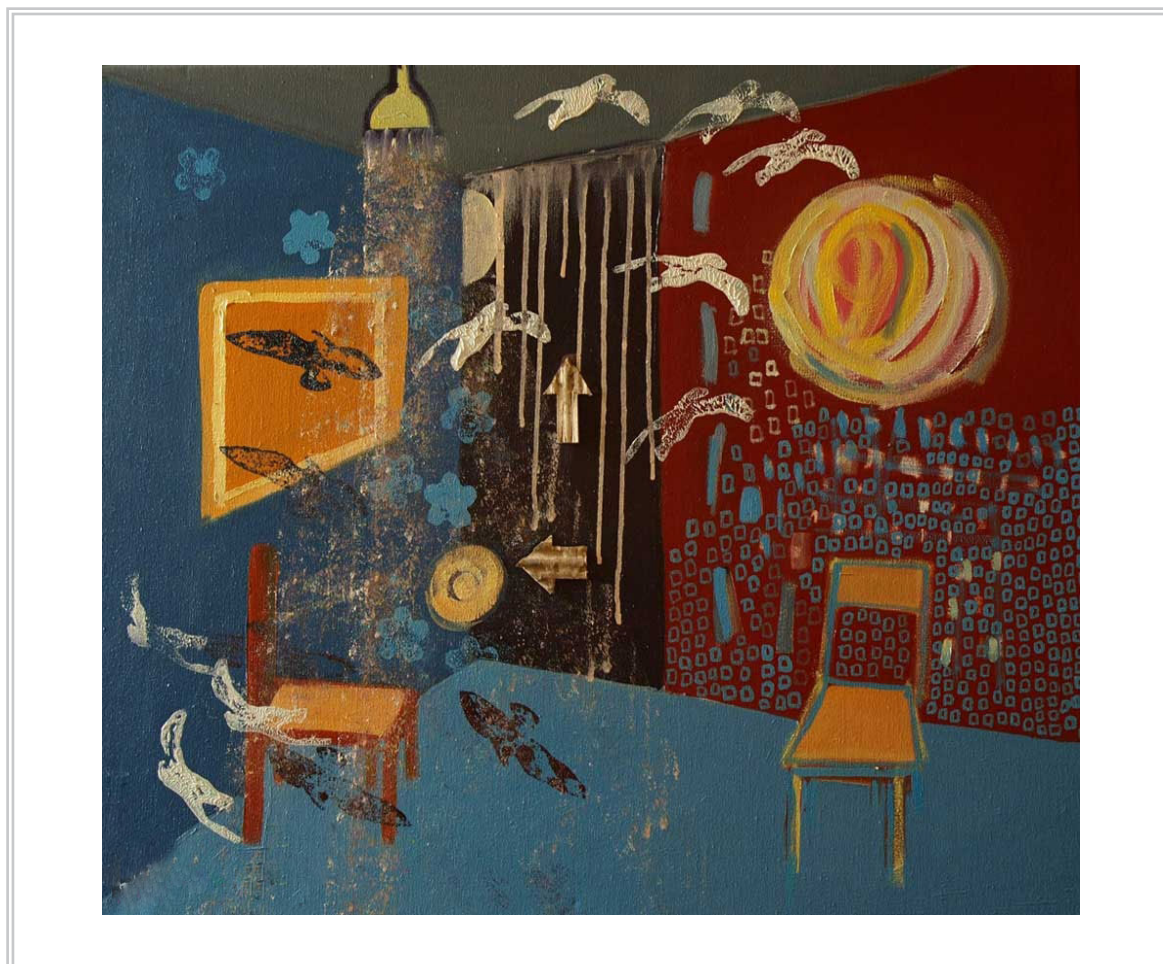
Sylwetka artystki

Agnieszka Kołodziejczak – urodzona w Łodzi w 1976 r. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych (dyplom z wyróżnieniem na Wydziale Tkaniny i Ubioru 2001 r.) oraz Uniwersytetu Łódzkiego (filozofia 2003 r.), słuchaczka studium fotografii Warszawskiej Szkoły Fotografii, wiceprezes Stowarzyszenia Twórców Niepełnosprawnych „Nasza Galeria”, stypendystka rządu Norwegii w dzie-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. K. Lasecki, dz. cyt.

dzinie sztuk plastycznych 2003/2004 (Kunsthogskolen w Bergen). Ma swoim dorobku liczne wystawy indywidualne i zbiorowe¹⁷. Artystka zajmuje się także fotografią i teorią sztuki. Obecnie pisze doktorat w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego pt. *Społeczny i estetyczny fenomen destrukcji w kulturze*.



Ilustracja: Agnieszka Kołodziejczak, tytuł: *Room 1*, 2009, technika mieszana: collage na płótnie, olej, papier; źródło: <http://www.artpower.pl/agnieszka-kolodziejczak>

¹⁷ Wystawy indywidualne:

2011 – „Historie kobiece” – malarstwo, Biblioteka Pedagogiczna Skierniewice

2011 – „Moje własne opowieści” – malarstwo, Galeria Kredens Łódź

2009 – wystawa malarstwa „Flying/Falling – Wzloty-Upadki”, Galeria Carte Blanche, Łódź

2005 – „Wędrówka ze znakiem zapytania”, malarstwo i tkanina, Galeria PZG, Warszawa

2005 – „Wędrówka ze znakiem zapytania”, malarstwo i tkanina, Galeria „Pierwsze Piętro” ZPAP, Oddział Opolski, Opole

2005 – malarstwo – akty, Galeria Przedmiotu, Jarosław

2005 – „Wędrówka do światła” malarstwo i papier ręcznie czerpany, Galeria Salon „Klub Nauczyciela”, Łódź

2004 – Malarstwo i tkanina, Galeria Promocji Młodych, Bałucki Ośrodek Kultury „Rondo”, Łódź

Liczne wystawy zbiorowe i udział w licznych plenerach artystycznych w kraju.

Biogram na podstawie: <http://www.artpower.pl/agnieszka-kolodziejczak/a126/>

Analiza semiotyczna dzieła

Poziom denotacji: W kompozycji można zidentyfikować następujące znaki: ściany, podłoga, sufit, krzesła, ptaki, obraz lub kilim wiszący na ścianie, trzy okrągłe formy przypominające lampy, prysznic, strzałki kierunku, kwiaty. Pokrywające jedną ze ścian kwadratowo-owalne formy z kropką w środku można zaklasyfikować do poziomu figur (elementów przekazu wizualnego, które nie niosą znaczenia. Kolorystyka obrazu odznacza się mocnym walorem oraz połączeniem barw ciepłych i zimnych.

Poziom konotacji: składające się na kompozycję znaki należą do różnych układów paradygmatycznych. Unoszące się w przestrzeni pokoju ptaki i kwiaty przynależą do świata przyrody, zaś pozostałe elementy to wytwory działalności człowieka. Ich zestawienie w jednej syntagmie skłania do innej niż realistyczna interpretacji całości. Tekst zdecydowanie bowiem nie operuje bowiem realistycznym kodem reprezentacji, lecz wpisuje się w konwencję ustanowioną przez kierunek o nazwie symbolizm. Symboliści dążyli do wyrażania ogólnoludzkich problemów psychologicznych oraz treści metafizycznych, które można poznawać jedynie przez intuicję, emocje, podświadomość. Ich podstawowym środkiem ekspresji stał się symbol, skrót, bowiem pojmowali sztukę jako swoisty język abstrakcyjnych znaków syntetycznych komunikujących o przeżyciach i emocjach artysty.

Odnosząc się do typologii Ch. Peirce'a, większość widocznych na obrazie elementów można określić jako znaki ikoniczne, czyli wykazujące naturalne podobieństwo do przedmiotu, którego dotyczą. Na tle wyjścia z pokoju pojawiają się natomiast dwa znaki symboliczne o czysto arbitralnym i konwencjonalnym charakterze. Są to strzałki kierunku – jedna skierowana do góry a druga w lewo. Biorąc pod uwagę, że syntagma zorganizowana jest według kodu właściwemu nurtowi symbolicznemu w sztuce widniejące przy wyjściu strzałki można odczytywać jako wyraz dylematu „w którym kierunku podążać?”. Nie chodzi tu najprawdopodobniej o drogę fizyczną, ale o drogę życiową i dylemat egzystencjalny.

Konwencja w jakiej zostały przedstawione unoszące się w pokoju ptaki jest również znacząca. Można zauważyć, że ich kształt się powtarza, że ich reprezentacja została wykonana przy pomocy szablonu. Uproszczona forma wzmacnia ich znakowy, symboliczny charakter. W wielu kulturach zdolność ptaków do latania symbolicznie czyni z nich postać między niebem a ziemią. Ptaki często symbolizują także dusze, bo latanie oznacza uwolnienie od fizycznych ograniczeń¹⁸. Zważywszy na te znaczenia, w kontekście pracy Kołodziejczak szybujące po pokoju ptaki cechują się pewną ambiwalencją. Ich lot może przywoływać powszechne, tradycyjne skojarzenia z wolnością

¹⁸ K. Wilkinson, *Znaki i symbole*, tł. B. Kocołowska, Warszawa 2009, s. 58.

czy lotnością umysłu, natomiast ściany i sufit wskazują na fizyczne ograniczenia, które uniemożliwiają wzbicie się wyżej i poszybowanie w bezkresie nieba. Ujmując fizyczną przestrzeń dzieła i zamkniętych w niej ptaków jako metaforę sytuacji, można odnieść ją do szeroko pojętych ograniczeń, jakie napotyka człowiek w realizacji swoich marzeń, idei i zamierzeń.



Ilustracja: Agnieszka Kołodziejczak, tytuł: *Room 2*, 2009 technika mieszana: collage na płótnie, olej, papier; źródło: <http://www.artpower.pl/agnieszka-kolodziejczak/room-2/o1483/>

Analiza semiotyczna dzieła

Poziom denotacji: W kompozycji można wyodrębnić następujące znaki: ściany, podłoga, sufit, maski, krzesło, ptaki, skrzynka. Zidentyfikowane sematy to: pokój, okna, krata

Poziom konotacji: wszystkie przedstawione okna są wąskie, zaś część pokoju, w miejscu gdzie kończy się ściana, zajmuje gęsta krata. Na poziomie konotacyjnym elementy te można potraktować jako sematy wyrażające ograniczenie. Dwa z ukazanych ptaków wzbijają się w powietrze, natomiast większość z nich zdaje się bezsilnie opadać na podłogę. Ruch ten można odnieść do bezskutecznie podejmowanych prób wyfrunięcia z pokoju. Obecność ptaków w pokoju sprawia,

że składający się na kompozycję nietypowy układ syntagmatyczny nie może być interpretowany w ramach konwencji realistycznej. W konsekwencji, właściwym sposobem odczytania wydaje się lektura „tekstu” obrazu z perspektywy symbolicznej. Przyjmując takie założenie, warto zwrócić uwagę na kolorystykę obrazu, która cechuje się mocnym walorem i może być odbierana jako wyraz intensywnych emocji.

Jakie skojarzenie budzą widoczne na ścianie maski? Oprócz funkcji ukrycia tożsamości bądź zamiany w inną postać lub istotę, maska może symbolicznie wyrażać emocje lub cechy charakteru. Maski w omawianym obrazie nawiązują w swojej estetyce do masek używanych w japońskim teatrze no, co potwierdza biogram artystki informujący o jej inspiracjach kulturą japońską¹⁹. W tym tradycyjnym teatrze maski wskazują bóstwa, demony oraz kobiety i mężczyzn w różnym wieku i w różnych stanach emocjonalnych. Wiszące na ścianie maski są najbardziej zbliżone swoim wyglądem do masek kobiecych. Odnosząc ten fakt do tożsamości autorki, można interpretować tę kolekcję jako zestaw osobistych masek używanych na różne okazje. Twarze masek zdają się krzyczeć, co można interpretować jako wyraz protestu lub niemożności.

Przyjmując założenie o symbolicznej „lekturze” dzieła Kołodziejczak, warto zwrócić uwagę na kolorystykę obrazu, która cechuje się mocnym walorem i może być odbierana jako wyraz intensywnych emocji.

Suma konotacji wzbudzanych przez elementy kompozycji cechuje się dużą dowolnością i rozpiętością, można jednak wskazać na pewne dominujące asocjacje. Obejmują one krąg problematyki związanej przede wszystkim z tożsamością oraz szeroko pojętą życiową przestrzenią i kwestią życiowych wyborów.

W zakończeniu warto zwrócić uwagę na **aspekt intertekstualny** czyli sferę relacji obu prac z serii *Room* z innymi dziełami. W obydwu pracach pojawia się motyw krzesła. Sposób kadrowania i żółty kolor krzesła w obrazie *Room 2* nasuwa wyraźne skojarzenia z obrazem Vincenta van Gogha *Krzesło Vincenta z jego fajką* (1888). Z kolei kolorystyka obu prac nawiązuje do drugiego obrazu namalowanego przez holenderskiego artystę w tym okresie – *Fotel Paula Gauguina*. Obrazy te powstały podczas pobytu Gauguina w Arles w tzw. „Żółtym Domu”, w którym van Gogh zamierzał zorganizować kolonię artystyczną²⁰. Obaj rozpoczęli wspólne malowanie, jednak wkrótce zaczęło między nimi dochodzić do konfliktów. Ostatni z nich zakończył się obcięciem sobie lewego ucha przez van Gogha. Te stanowiące całość, choć bardzo różne w swej kolorystyce i oświetleniu, ob-

¹⁹ Biogram na stronie: <http://www.artpower.pl/agnieszka-kolodziejczak/a126/>

²⁰ Anna Torterolo, *Van Gogh: A Profound and Tormented Genius – His Life in Paintings*. Dorling Kindersley, 1996, s. 60.

razy krzesel przyciągały szczególną uwagę historyków sztuki z powodu towarzyszącej im symbolicznej interpretacji. Van Gogh wspominał o tych obrazach w swoich listach, ale nie przedstawił szczegółowych interpretacji ani ukrytych przesłań zawartych w obu dziełach. W publikacjach poświęconych twórczości van Gogha przyjmuje się, że fajka i tytoń akcentują obecność Vincenta, zaś świeczka (nadchodzącą) nieobecność Gauguina²¹. Symboliczne znaczenie mają też użyte barwy: żółcień to barwa użyta do namalowania *Żółtego domu*, wyrażająca światło i nadzieję, podczas gdy użyte do namalowania fotela Gauguina czerwień i zieleń są tymi samymi barwami, które van Gogh zastosował przy malowaniu *Nocnej kawiarni* dla oddania atmosfery mroku i straconych marzeń²².

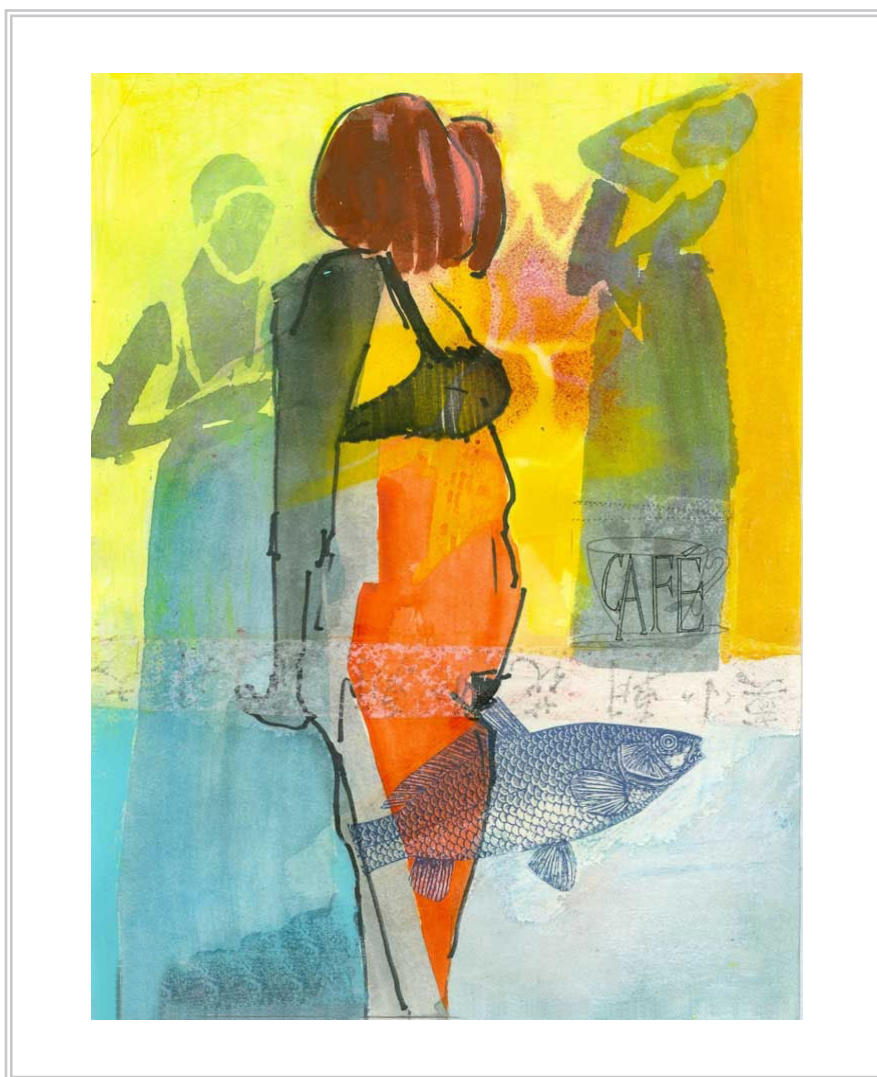


Jeśli przyjąć, że Kołodziejczak nawiązuje do powyższego epizodu twórczości van Gogha, dwa krzesła widoczne w pracy *Room 1* można odnieść do etapu współpracy obu malarzy, zaś pojedyncze krzesło w *Room 1* jako samotną egzystencję Vincenta po nieudanej próbie kultywowania przyjaźni. W kontekście ograniczeń związanych z niemożnością słyszenia autorki prac, znaczącym wydaje się również akt obcięcia ucha przez artystę, który wiąże się z czasem powstania płócien.

Na początku XX w. van Gogh ukształtował nowy język malarski, który umożliwił im przekroczenie tego, co widoczne i spenetrowanie głębszej, podstawowej rzeczywistości. Kołodziejczyk czerpie z tego językowego potencjału, tworząc jego własną, osobistą wersję. Zastosowane w obu pracach kolory i formy można rozumieć jako wizualne ekwiwalenty myśli i wrażeń. W takim ujęciu, analizowane obrazy artystki można rozpatrywać niezależnie od rzeczywistości, mają one bowiem samodzielny charakter tzn. nie muszą odnosić się do niczego poza subiektywnością twórcy.

²¹ D. M. Field, *Van Gogh*. Chartwell Books, Inc., 2006, s. 294.

²² Ingo F. Walther, Peter Glüxksam, *Van Gogh Basic Art Album*. Taschen, 2001, s. 57.



Ilustracja: autorka – Agnieszka Kołodziejczak, praca z cyklu pt.: *Historie kobiece*, 2011, technika mieszana: akwarela, akryl, decoupage, pastele olejne – na papierze akwarelowym.

Analiza semiotyczna dzieła

Poziom denotacji: w kompozycji wyróżnić można następujące sematy: trzy postacie kobiece, dwie w ubraniu, trzecia – pierwszoplanowa to „półakt”, ryba, filiżanka z napisem „Cafe”, ryba. Jedna z postaci wykonuje ramionami ekspresyjny gest, który można zinterpretować jako gest wyrażający potrzebę ochrony.

Poziom denotacji: wśród szablonowo ujętych sylwetek kobiecych, ryba wydaje się istotnym sematem, gdyż pojawia się również na innych pracach z cyklu *Historie kobiece*. Silnie wyeksponowaną rybę można również umieścić w kontekście popularnego określenia „głuchoniemi”, z którym polemizują sami głusi, wskazując na jego bezzasadność. Wiąże się ona również z popularnym powiedzeniem „Dzieci i ryby głosu nie mają”.

Wiele świadczy o prywatnym charakterze obrazów Kołodziejczak. Sama artystka twierdzi, że posługuje się symboliką, która jest jej bliska, Kołodziejczak deklaruje również, że w malarstwie próbuje wyrazić swoją drogę, co do której często ma wątpliwości. Stąd tytuł jednej z jej wystaw: „Wędrówki ze znakiem zapytania”

Kołodziejczak traktuje malarstwo jako próbę dotarcia do siebie i przewycięzania barier. Interesującym jest, że barierą tą nie jest jednak dla niej brak słuchu:

Chodzi raczej o poszukiwanie odpowiedniej formy artystycznej i za jej pomocą dotarcie do siebie samej. (...) Poszukuję własnego wyrazu niezależnego od kanonów akademickich. Kwestię podziału na artystów niepełnosprawnych i zdrowych.

Zdaniem malarki określenie „artyści niepełnosprawni” najbardziej przydaje się do... pisania projektów unijnych²³.

Mając na uwadze metodę ikonograficzną i ikonologiczną, warto zastanowić się nad rodzajem symboli zastosowanych w pracach Kołodziejczak. Sztuka dawnych epok – średniowiecza, renesansu i baroku oparta była o zasób tradycyjnie przekazywanych obrazów i symboli, które – związane z ideologią religijną, humanistyczną lub dynastyczną – stanowiły język ikonograficzny, bardziej lub mniej powszechnie zrozumiały.

Wraz z głębokim przełomem w dziejach artystycznych, jaki nastąpił pod koniec XVIII wieku,

wraz z przekształceniami społecznymi i pojawianiem się nowego mecenasa: bogatego mieszczaństwa, także zasób tradycyjnych obrazów i symboli utracił swe dotychczasowe znaczenie.

7.2 Analiza wybranych prac Alfreda Poloka

Sylwetka artysty

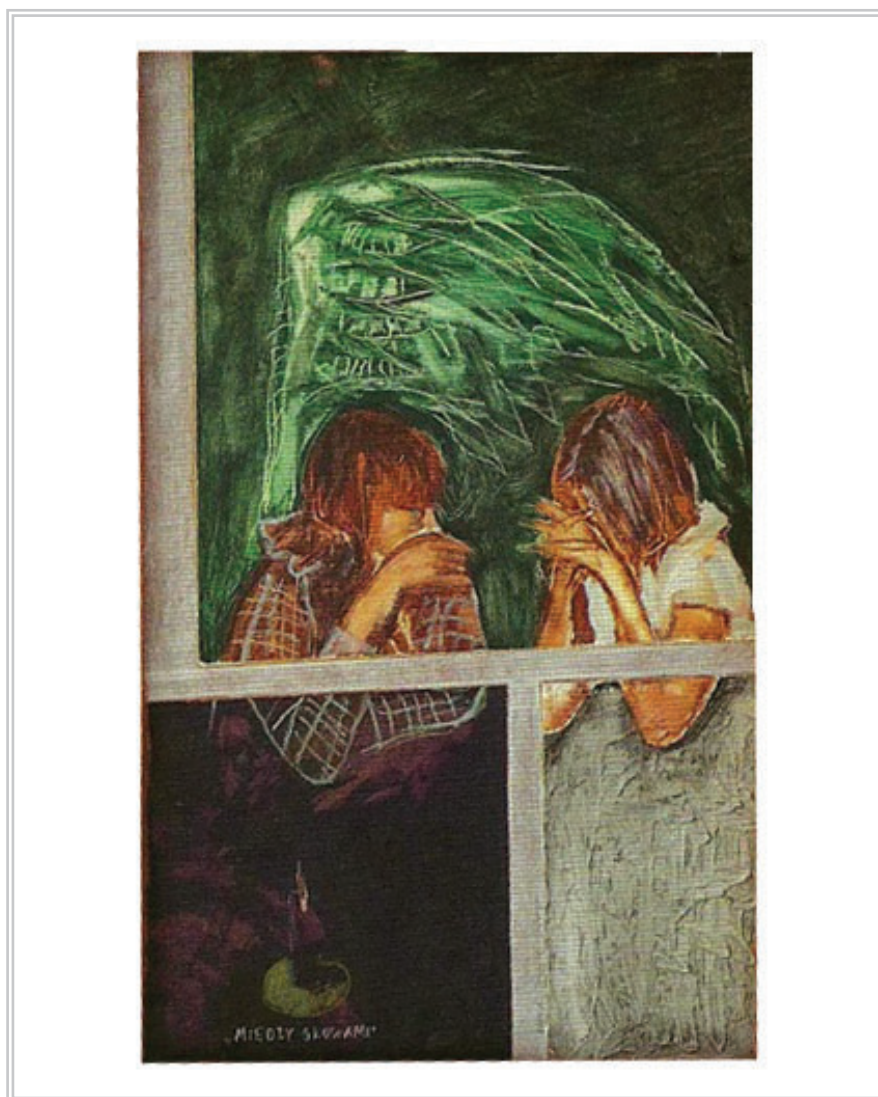
Alfred Polok z Dobrzecia Wielkiego w województwie opolskim jest twórcą nieprofesjonalnym niedosłyszającym od urodzenia. Języka migowego zaczął uczyć się niedawno. Warsztatu malarskiego uczył się przede wszystkim samodzielnie, ale także w kółkach plastycznych i na plenerach. Na co dzień pracuje jako grafik komputerowy w redakcji „Gazety Opolskiej”. W odpowiedzi na pytanie – „czym jest dla niego malarstwo?” – wyznaje, że jest ono „zabawą w stworzenie mojego i czyjś świat realnego lub nierealnego. Malarstwo jest swoistą milczącą poezją, która rozgrywa się z po-

²³ *Kobieco-pejzaże Agnieszki Kołodziejczak. Wystawa w SNG*

http://www.nowa-gdynia.pl/kultura/kobieco_pejzaze_agnieszki_kolodziejczak_wystawa_w_sng,693

mocą koloru i kreski. Jest wyrażaniem moich emocji, a tym samym przekazem, czyli po swoim przelaniu na płótno farby wzbogaconej o wyraz, o myśl”²⁴. Polok relacjonuje, że najpierw zaczął uczyć się realizmu, a potem próbował prawie wszystkiego w ramach opanowania podstawowego warsztatu – m.in. stylu impresjonistycznego i ekspresjonizmu z okresu międzywojennej Polski. Aktualnie, jak sam przyznaje „te prawie wszystkie -izmy stosuje jak przyprawy do zupy: szczyptę realizmu, troszeczkę postmodernizmu, dwie stołowe łyżki ekspresjonizmu. I uważam, żeby nie przesolić”²⁵.

Na potrzeby raportu dokonam analizy semiotycznej pracy Alfreda Poloka pt. *Między słowami* oraz cyklu „KWIATostan radosny”.



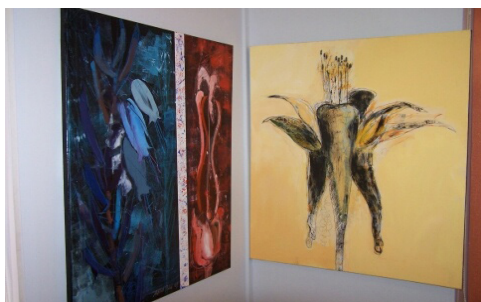
Ilustracja: Alfred Polok, *Między słowami*, technika mieszana,
źródło: artykuł pt. *Wojownik. Z Alfredem Polokiem rozmawia Anna Tomaszewska*, 2009, „Świat Ciszy” nr IX, s. 15.

²⁴ *Wojownik. Z Alfredem Polokiem rozmawia Anna Tomaszewska*, 2009, „Świat Ciszy” nr IX, s. 15.

²⁵ Tamże, s. 16.

Poziom denotacji: Kompozycja składa się z następujących sematów: okno, dwie postacie kobiet, drzewo, świeca.

Poziom konotacji: Układ postaci wskazuje, że są one zaangażowane w poufną konwersację, prowadzoną najprawdopodobniej ściszym głosem, o czym może świadczyć gest kobiety po lewej stronie obrazu. Druga z postaci zdaje się słuchać w skupieniu, na co wskazuje ułożenie jej głowy i rąk. Polok podejmuje tu więc próbę wizualizacji dźwięku, który znajduje swoje obrazowe ekwiwalenty w postaci ruchu lub gestu. Pochylenie głowy i ukrycie twarzy w dłoniach sugeruje również, że rozmowa dotyczy raczej trudnych spraw. Przygniecione wiatrem drzewo znajdujące się na drugim planie można uznać za symbol takiej sytuacji. Na poziomie konotacyjnym wywołuje ono bowiem skojarzenia z wrażeniem przytłoczenia, czy zmagania się z trudnościami. Co więcej, jeśli przyjmiemy, że kobiety znajdują się we wnętrzu (co sugeruje umieszczenie ich sylwetek za ramą okna) odczytanie obecności motywu drzewa na poziomie symbolicznym staje się jedynym możliwym. Usytuowanie targanego wiatrem drzewa w pomieszczeniu mieszkalnym trudno bowiem interpretować w ramach konwencji realistycznej. Interpretowane na poziomie symbolicznym drzewo cechuje się dużym bogactwem znaczeń: reprezentuje m.in. dynamiczne życie, siłę, rozwój i odrodzenie, a także ukazuje powiązania między duchowością (niebo), naturą (ziemia) oraz zaświatami (korzenie)²⁶. Jest jednak chyba przede wszystkim najpełniejszym symbolem życia ludzkiego. Ta interpretacja motywu drzewa jest chyba najbliższą znaczeniu w jakim pojawia się on w obrazie Poloka. Jak stwierdził kiedyś Stefan Żeromski: „drzewa żyją wraz z człowiekiem, wzruszenia nasze są w ich kształcie, zmianach i szumie”.



Ilustracja: prace Alfreda Poloka z cyklu „KWIATostan radosny”, źródło: <http://www.raciborz.com.pl/art13058.html>

²⁶ K. Wilkinson, *Znaki i symbole*, tł. B. Kocołowska, Warszawa 2009, s. 94.

Poziom denotacji: kompozycja wszystkich obrazów serii jest bardzo prosta – składa się ona z jednego sematu usytuowanego na jednobarwnym tle. W każdym przypadku sematem tym jest nadnaturalnej wielkości kwiat. Kompozycje różnią się jedynie sposobem jego ukazania. W niektórych obrazach widzimy kwiat z boku z częścią łodygi, w innych zaś – wewnątrz jego kielicha.

Poziom konotacji: W każdym z obrazów główny element kompozycji usytuowany jest na barwnym tle pozbawionym jakichkolwiek elementów znaczących. Oczywiście, znaczenia niesie sam kolor tła, który wpływa na nastrój i temperaturę emocjonalną całości, niemniej jednak w tym wypadku tło nie niesie żadnych szczegółowych wskazówek jeśli chodzi o odczytanie konotacyjne. Z drugiej strony, sama prostota kompozycyjna oraz wyizolowanie głównego i jedyne sematu z kontekstu i jest zabiegiem znaczącym zarówno pod względem formalnym, jak i semantycznym. W takim ujęciu kwiat nie jest częścią całości czy rekwizytem w konkretnej sytuacji. Kwiat dominuje i absorbuje odbiorcę w sposób zupełny. Widz skonfrontowany z powiększonym w skali obrazem kwiatu, i dodatkowych odniesień zachęcony jest po prostu do kontemplacji kolorowych kwiatostanów i wgłębienia się w ich istotę. W procesie percepcji widz może pozostać wyłącznie na płaszczyźnie wrażeń estetycznych – form i kolorów lub przypisać sematowi jakim jest kwiat znaczenia symboliczne. Kwiaty w pełni rozkwitu są najczęściej symbolem wspaniałości natury w szczytowym okresie jej rozwoju²⁷.

W serii obrazów Poloka inspirowanej albumem z fotografiami kwiatów autorstwa Karla Bloosfeldta interesujące jest też zestawienie stylu malowania z tematem. Zgodnie z ogólnie panującym przekonaniem, kwiaty odzwierciedlają wszystkie aspekty bierne i kobiece i kojarzone są z pięknem a także doskonałością duchową i pokojem²⁸. Tymczasem, faktura obrazów i inne aspekty formalne dowodzą ekspansywnego, gwałtownego a nawet brutalnego operowania narzędziami (co potwierdza w wywiadzie sam artysta). Na poziomie konotacyjnym mamy tu więc do czynienia ze zderzeniem powszechnych skojarzeń związanych z kwiatami ze sposobem obrazowania. W pierwotnej intencji to kontrastowe zestawienie sposobu malowania z tematyką miało być rodzajem walki między światem męskim a kobiecym. Kwiaty natomiast – w intencji twórcy – miały bronić się delikatnością i dostojnością. W walce tej – zdaniem artysty – wygrała łagodność²⁹. Na poziomie konotacyjnym mamy tu więc do czynienia ze zderzeniem powszechnych skojarzeń związanych z kwiatami ze sposobem obrazowania. Zgodnie z ogólnie panującym przekonaniem, kwiaty odzwierciedlają wszystkie.

W odczytaniu na poziomie konotacyjnym klucza interpretacyjnego dostarcza tytuł serii prac, która złożyła się na wystawę Alfreda Poloka „KWIATo stan radosny”. Tytuł ten to – zgodnie ze słowami

²⁷ K. Wilkinson, Znaki i symbole, tł. B. Kocołowska, Warszawa 2009, s. 82.

²⁸ Tamże.

²⁹ <http://www.raciborz.com.pl/art13058.html>

artysty – połączenie kwiatostanu i radosnego stanu emocjonalnego³⁰. Dzięki graficznemu zróżnicowaniu w słowie „KWIATostan” oraz zestawieniu go ze słowem „radosny” odbiorca zostaje zaangażowany w ciekawą grę semantyczną opartą na zjawisku polisemiczności. Efekt zaintrygowania odbiorcy oraz wieloznaczność tytułu zostają osiągnięte dzięki zaskakującej *syntagmie złożonej ze słów znaków należących do odmiennych sfer: świata botaniki i świata emocji*. Semilogowie dzielą relacje między znakami na paradygmatyczne, tj. relacje między znakami w określonym zbiorze znaków oraz syntagmatyczne, tj. relacje między znakami w określonej, konkretnej wypowiedzi. Wszystkie składowe paradygmaty muszą mieć ze sobą coś wspólnego³¹. Za każdym razem kiedy komunikujemy, musimy najpierw dokonać wyboru znaku lub znaków z paradygmatu. W przypadku gdy znaków jest więcej niż jeden, łączą się one z innymi. Taką kombinację złożoną z dwóch lub więcej elementów nazywamy **syntagmą** lub **układem syntagmatycznym**. Pewne kombinacje znaków w układzie syntagmatycznym są preferowane a inne nie. W przypadku tytułu „KWIATostan radosny” znaczeniowa gra z odbiorcą polega na skonstruowaniu niekonwencjonalnej syntagmy, która nie respektuje powszechnie stosowanych reguł kombinacji słów. Innymi słowy, zamiast konwencji realistycznej autor wybiera konwencję poetycką. Użycie w tej syntagmie słowa „radosny” wnosi jeszcze jeden trop interpretacyjny. Określenie „radosny” stosowane jest najczęściej w odniesieniu do stanu emocjonalnego człowieka. Zastosowanie go w odniesieniu do kwiatostanu nadaje obrazom kwiatów cechy ludzkie, jest rodzajem personifikacji. Ujęcie takie koresponduje z zabiegiem powiększenia przedstawionych kwiatostanów, niejako dopasowaniem ich do ludzkiej skali. Przyjmując taką interpretację, ukazane kwiaty można odbierać na poziomie symbolicznym. Kwiaty w pełni rozkwitu są symbolem wspaniałości natury w szczytowym okresie jej rozwoju.

Alfred Polok jest nie tylko malarzem, ale również poetą. Jego twórczości malarskiej często towarzyszy słowo. Na okoliczność wystawy „KWIATostan radosny” napisał wiersz, który jest poetyckim komentarzem do cyklu, a jego lektura otwiera przed odbiorcą dodatkowe konotacyjne znaczenia. Kwiaty, jak zauważa artysta:

*„Nigdy nie pouczają nachalnie, lecz uczą nas wymownym milczeniem
jak podziwiać piękno,
jak być wrażliwym, jak być cierpliwym
Przypominają nam o osobach najbliższych i najdalszych,
Podsuwają pomysł by pocieszyć obcego człowieka
(...)
Zawsze gotowe dać się ściąć pod ręczną gilotyną, aby złożyć nam*

³⁰ Tamże.

³¹ Dobrym przykładem takiego zbioru jest np. restauracyjne menu.

hołd, by uświetnić najbanalniejsze wydarzenie

By nas wyręczyć, kiedy krępujemy się wypowiedzieć na głos

*słowa: kocham cię, wybacz mi...*³²

Powyższe fragmenty wskazują na zaakcentowanie aspektu komunikacyjnego kwiatów. Obok walorów estetycznych jest on w wielu sytuacjach ich wielkim atutem. Od dawien dawna kwiaty wykorzystywano do rytuałów, natomiast w czasach wiktoriańskich wykształcił się specyficzny „język kwiatów” używany do przekazywania ukrytych wiadomości. W kontekście trudności i ograniczeń komunikacyjnych, których doświadczają w społeczeństwie osoby niesłyszące, zagadnienie niewerbalnej „mowy kwiatów” nabiera szczególnego znaczenia. Ten alternatywny sposób przekazywania informacji wskazuje na bogactwo i różnorodność komunikacyjnego – a zarazem semiotycznego – uniwersum. Odwołanie się do wymownego i subtelnego „języka kwiatów” stanowi przypomnienie o wielowymiarowym komunikacyjnym potencjale, który nie może być zredukowany do przekazu słownego w konkretnych językach etnicznych.

Jak zauważył Mieczysław Wallis, motyw w sztukach plastycznych przejawia dwoiste właściwości: obrazotwórcze, umiejscawiające „znak przedmiotowy” w przedstawieniowym polu obrazu, i semantyczne³³. Takie też właściwości przejawia w analizowanych pracach motyw drzewa i kwiatu. Obydwa motywy są tutaj symbolami wewnętrznych doświadczeń artysty, a zarazem w dużym stopniu symbolami życia człowieka.

7.3 Analiza wybranych prac Danuty Giergun

Sylwetka artystki

Danuta Giergun (ur. 1940). Krakowska malarka, założycielka koła malarskiego w Domu Kultury PZG w Krakowie, aktywna działaczka i promotorka głuchych artystów krakowskich. Malarstwem interesuje się od dziecka. W szkole zawodowej dodatkowo pobierała lekcje malarstwa akwarelowego. W jej obrazach, grafikach można odnaleźć fascynację pejzażem, wiejskim krajobrazem, martwą naturą – zwłaszcza kwiatami. Maluje techniką olejną, akwarelową, pastelą. Laureatka licznych nagród, m.in.: w 1996 r. – Ogólnopolskim Plenerze Malarskim Niesłyszących w Kraków zajęła III miejsce, w kategoriach: grafiki zajęła I miejsce w Plenerze Malarskim w Łodzi „Malarstwo w terapii 2005”, malarstwa olejnego i grafiki zajęła III miejsce w Ogólnopolskim Plenerze Malarskim Osób Niesłyszących – Lanckorona 2005³⁴.

³² *Wojownik. Z Alfredem Polokiem rozmawia Anna Tomaszewska*, 2009, „Świat Cisy” nr IX, s. 15.

³³ Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 107.

³⁴ <http://pjmwro.fotolog.pl/giergun-danuta,1635820,komentarze.html>



Ilustracja: autor - Danuta Giergun, bez tytułu, farba olejna

Analiza ikonograficzna i ikonologiczna

1. Opis preikonograficzny

Na pierwszym planie dostrzegamy fragment lustra wody i stojące obok dwie postacie ludzkie – mężczyznę i kobietę. Obie postacie są nagie, stoją w bliskiej odległości do siebie i są zwrócone do siebie twarzami. Ich wzajemne usytuowanie, relacja między nimi, sugeruje, że mężczyzna i kobieta zdają się być pogrążeni w konwersacji. Konfiguracja tych obiektów tworzy więc wydarzenie, jakim jest **rozmowa**. Biorąc pod uwagę całość kompozycji, trzy wymienione powyżej formy: para ludzi i pobliskie drzewo stanowią główny element tematyczny. Na drugim planie, zaraz za parą ludzi znajduje się zielone drzewo przypominające palmę. Podobne drzewo, również w kolorze zielonym sytuuje się na kolejnym, dalszym planie. Pozostałe formacje roślinne są trudne do zidentyfikowania, ale dwie zaobserwowane palmy mogą sugerować, że jest to roślinność śródziemnomorska lub tropikalna. W tle całej kompozycji widać jasnoniebieskie czyste niebo.

2. Analiza ikonograficzna

Główny element tematyczny, na który składa się para ludzi i drzewo jest łatwy do zidentyfikowania. Nagość pary oraz obecność drzewa nasuwa wyraźne skojarzenia z biblijną pierwszą parą ludzi – Adamem i Ewą. Księga Rodzaju nie podaje wielu informacji na temat ogrodu Eden. Wiadomo jedynie, że roślo tam wiele różnych drzew „miłych dla oka i smaczne owoce rodzące” (por. Rdz. 2, 9) oraz że wypływała z niego rzeka, nawadniająca go i dzieląca się na cztery odnogi. Z uwagi na ogólnikowość informacji, ukazana na obrazie roślinność oraz fragment lustra wody mogą uchodzić za ilustrację biblijnego opisu.

W ikonografii chrześcijańskiej Adam i Ewa są najczęściej ukazywani w scenie kuszenia, obok drzewa poznania dobra i zła. Zgodnie z opisem w Księdze Rodzaju, drzewo to roślo w środku rajskiego ogrodu Eden. Pięcioksiąg nie określa gatunku drzewa poznania. Tradycja hebrajska widziała tu owoc winnego krzewu lub figowca, zaś tradycja chrześcijańska kojarzyła zakazany owoc z jabłkiem. Jeśli przyjąć, że usytuowane najbliżej ludzi drzewo to palma, nasuwa się pytanie: dlaczego na obrazie Danuty Giergun biblijne drzewo przybrało taką właśnie formę? W tradycji judeochrześcijańskiej trudno bowiem o przykład, w którym drzewo poznania pojawia się w formie palmy. Takie wyobrażenie pojawia się jednak w objawieniach prywatnych osiemnastowiecznej mistyczki bł. Anny Katarzyny Emmerich. W wizji tej pień drzewa poznania pokryty jest łuskami jak u palmy, a szerokie duże liście wyrastają bezpośrednio z pnia.

Mimo bliskiego usytuowania drzewa nie można jednak kategorycznie stwierdzić, czy przedstawiona scena jest istotnie sceną kuszenia. Brak bowiem bardzo istotnego dla tej sceny motywu węża, który (owinięty wokół pnia) jest stałym motywem ikonograficznym w przedstawieniu tego wydarzenia już od czasów wczesnochrześcijańskich (np. freski z katakumb). Ponadto, w dłoniach postaci nie dostrzegamy owocu. Brak węża i owocu może sugerować, że rozmowa postaci odbywa się jeszcze przed tym kluczowym dla Księgi Rodzaju wydarzeniem lub też po nim. Na obrazie pojawia się jeszcze jedna niezgodność w stosunku do tradycyjnej ikonografii. Zgodnie ikonografią religijną, Adam ukazywany był po prawej stronie drzewa oznaczającej „dobro”, zaś Ewa po lewej jako symbol grzechu³⁵. Niezależnie od tych wątpliwości, wyobrażenie głównego elementu tematycznego pozwala stwierdzić, że najprawdopodobniej jest to przedstawienie pierwszych ludzi w ogrodzie Eden. Co więcej, warto zauważyć, że w przypadku analizy pracy D. Giergun widać jedną z wad metody ikonograficznej – a mianowicie problem „nieuprzedzonego oka”, koniecznego dla przeprowadzenia badania preikonograficznego. Można bowiem stwierdzić, że odbiorcy wychowanemu w kręgu kultury chrześcijańskiej, stosunkowo trudno jest postrzegać to przedstawienie na poziomie preikonograficznym. Skojarzenia z przedstawieniami Adama i Ewy są tak silne, że

³⁵ P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*, Kraków 2008.

odbiorca znajdujący kody ikonograficzne właściwe dla tradycji judeochrześcijańskiej, automatycznie niemal przechodzi do etapu analizy ikonograficznej.

3. Analiza ikonologiczna.

Temat Adama i Ewy w ogrodzie Eden był jednym z najpopularniejszych w malarstwie europejskim, szczególnie w dobie renesansu. Zainteresowanie artystów tym tematem, poza względami religijnymi, wynikało także z faktu, że dawał on niczym nie skrępowaną okazję do zaprezentowania aktu mężczyzny i kobiety (zwłaszcza w średniowieczu). Zważywszy jednak na to, że analiza ikonologiczna bierze pod uwagę czas powstania dzieła oraz na fakt, że praca Danuty Giergun jest dziełem współczesnym, kwestia ograniczeń związanych z ukazywaniem aktów nie jest z pewnością aktualna. W sztuce dawno już bowiem obalono wszelkie możliwe tabu. Pojawiają się więc pytania:

- Dlaczego współcześnie artyści podejmują ten temat?
- Jakie znaczenia tym razem implikuje wybór tego tematu tak ważnego dla tradycji judeochrześcijańskiej? Czy jest tylko pretekstem do czysto formalnej gry barw? Czy wiąże się z sytuacją egzystencjalną artystki?

W przypadku analizy pracy Giergun widać jedną z wad metody ikonograficznej – a mianowicie problem „nieuprzedzonego oka”, koniecznego dla przeprowadzenia badania preikonograficznego. Teoria semiotyczna i teoria postrzegania podkreślają fakt, że widz styka się ze sztuką, jako indywidualność ukształtowana przez doświadczenia, wyznawane wartości i wiedzę historyczną i kulturową. Jeśli, na przykład, wychowaliśmy się w kulturze chrześcijańskiej, bardzo trudno będzie nam postrzegać przedstawienie na poziomie preikonograficznym. W takim wypadku natychmiast znajdujemy się na etapie analizy ikonograficznej.

7.4 Wnioski ogólne z analizy prac

Tematyka

W wielu przypadkach tematyka prac nie jest wyłącznym wyborem artysty lecz pod pewnymi względami uwarunkowana jest okolicznościami, w jakich powstają. Zależność ta dotyczy przede wszystkim dzieł powstających podczas plenerów malarskich, których tematykę – w oczywistej dość konsekwencji – stanowią pejzaże.

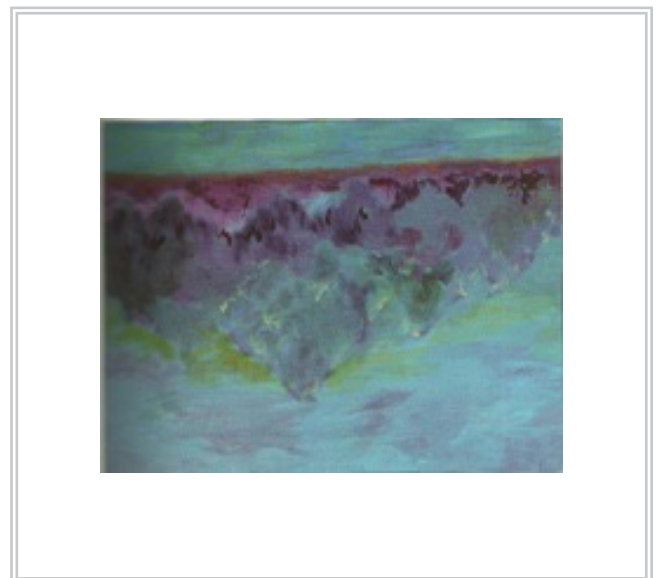
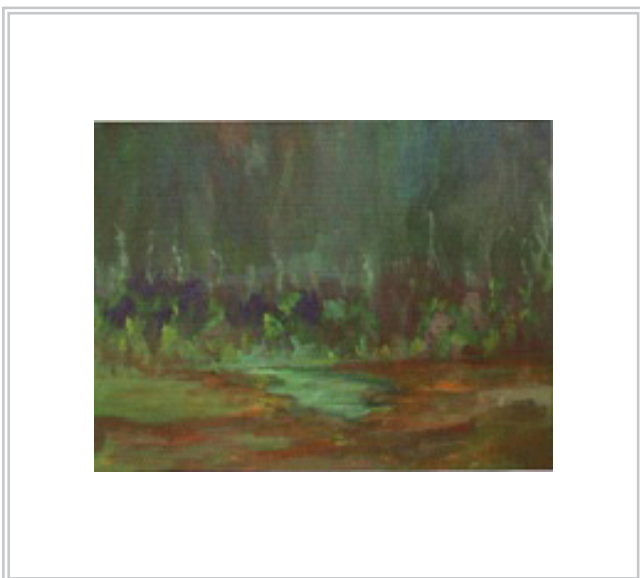
Termin „pejzaż” odnosi się do malarstwa przedstawiającego krajobraz, widok natury lub otoczenia miejskiego. W zależności od przedstawionej rzeczywistości wyróżnia się pejzaż topograficzny – odzwierciedlający konkretny motyw i pejzaż fantastyczny – będący wytworem wyobraźni.

Dzieli się też pejzaże w zależności od obrazowanego motywu:

- weduta – pejzaż przedstawiający scenę miejską
- marina – krajobraz marynistyczny, morski
- pejzaż ze sztafażem – w pejzażu pojawia się postać ludzka lub zwierzęca

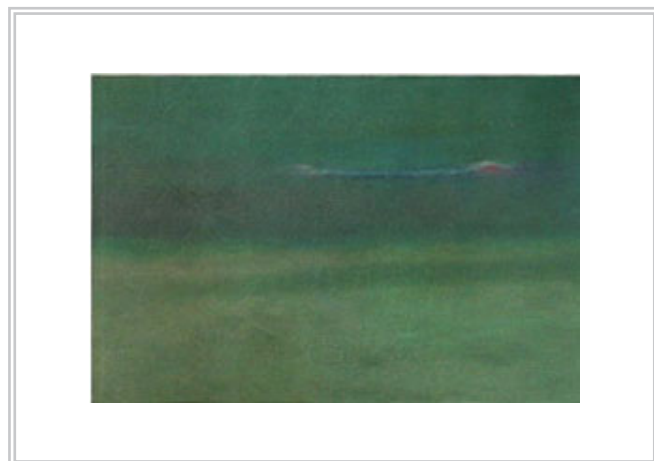
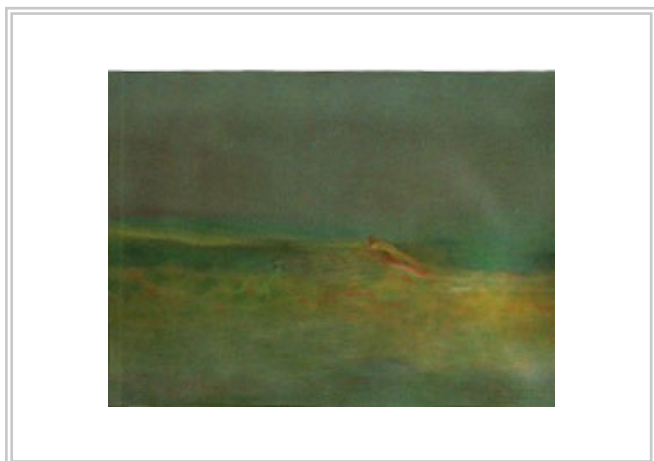
Niekiedy pejzaże stanowią punkt wyjścia do powstania abstrakcji niegeometrycznej. W niektórych z tych prac można jeszcze wyróżnić pewne elementy o charakterze przedstawiającym, tzn. zidentyfikować poszczególne formy jako znaki i sematy np. chmury, słońce czy fale. Z taką sytuacją odbiorczą mamy np. do czynienia w pejzażach Jarosława Prystupiuka. Nie są to zwykłe pejzaże jakie można zobaczyć podczas wycieczek plenerowych. Silna stylizacja – płynne kształty i specyficzna kolorystyka (preferencja dla fioletu, granatu, żółci i pomarańcza) sprawia, że część z pejzaży Prystupiuka sytuuje się na granicy abstrakcji organicznej. Jednocześnie obecność pewnych elementów – szczególnie linii horyzontu – powoduje, że nie można ich jednoznacznie zaklasyfikować jako prac o charakterze abstrakcyjnym. Prace te można potraktować jako czysto formalną grę pastelowych kolorów, ale także można przypisać im pewne jakości semantyczne i uznać, że kompozycje te opowiadają o świecie autora, w którym najważniejsze są delikatność i miękkość. Pewne jakości o charakterze sensualnym można więc interpretować szerzej, kojarząc z nimi określone elementy systemu wartości artysty. Prace Prystupiuka posiadają ponadto rys intertekstualny, gdyż niektóre z nich stylizowane są na obrazy impresjonisty Claude'a Moneta.

W jaki sposób Jarosław Prystupiuk tworzy swoje obrazy? Najpierw przychodzi mu do głowy pewna myśl, która z czasem dojrzewa, a w którymś momencie zostaje przelana na płótno. Źródłem inspiracji jest więc umysł artysty, nie bezpośrednio rzeczywistość zewnętrzna³⁶.



³⁶ Pejzaże Jarosława Prystupiuka

Z podobną estetyką mamy do czynienia w przypadku niektórych pejzaży **Jacka Gałczyńskiego** (ur. w 1960 roku). Jest on artystą profesjonalnym, uczęszczał do Liceum Plastycznego w Lublinie, następnie ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie na Wydziale Grafiki u prof. Haliny Chrostowskiej obronił dyplom (1988).



Tak jak w obrazach Prystupiuka, subtelna, rozmyta, niemal niedostrzegalna linia, dzieląca obraz, która – jeśli zinterpretujemy ją jako widnokrąg – pozwala (fakultatywnie) przypisać obrazowi tożsamość pejzażu. O ile jednak w obrazach Prystupiuka pojawiają się jeszcze inne elementy, którym można przypisać znakowy charakter i zidentyfikować je jako części krajobrazu np. krzewy, o tyle w obrazach Gałczyńskiego o tego typu elementy trudno. Barwne smugi składające się na kompozycje są znacznie bardziej enigmatyczne. Używając terminologii stosowanej przez U. Eco, są raczej figurami niż znakami czy sematami. Przewaga barw złamanych i słabych walorów wywołuje konotacje tj. delikatność, nostalgia, czy nawet tęsknota. Zajmując się grafiką, malarstwem, rysunkiem, a nawet rzeźbą sakralną, prezentuje różnorodny dorobek artystyczny. Brał udział w wystawach w Polsce, Danii, USA, Niemczech i Włoszech. Po studiach przez pięć lat pracował jako konserwator zabytków sakralnych we Włoszech. Uczestniczył w wielu plenerach i konkursach, zajmując wysokie miejsca. W serii nostalgicznych krajobrazów Gałczyńskiego delikatne, miękkie widoki wyrażają tęsknotę za idealnym obrazem natury. Najważniejszymi środkami ekspresji są światło i barwa³⁷.

Kolorystyka

Czy prace niestylizowanych wyróżniają się jakąś szczególną kolorystyką?

W większości przypadków kolorystyka prac jest bardzo intensywna: operuje szeroką gamą barwną, a plamy barwne posiadają mocny walor. Co więcej, dobór kolorów w wielu pracach czy też ich

³⁷ Warto wspomnieć także o serii pastelowych widoków architektury Białej Podlaskiej. Cykl delikatnych pastelów tworzy osobistą ikonografię miejsc, które zachwycają i inspirują artystę. Rysunki o cienkiej, ale wyrazistej, zdecydowanej linii, wydobywają zarysy architektury, perfekcyjnie oddają detale danej budowli, tworząc z jednej strony jej dokładny obraz, z drugiej ukazując malarską, sentymentalną wizję miasteczka.

fragmentach nie jest podyktowany wyborem koloru lokalnego. Termin „kolor lokalny” to określenie dominującej barwy przedmiotu, czasem też nazywanym prawdziwym kolorem przedmiotu w naturze. Ta dominująca barwa jest niezależna od wpływu światła i cienia lub refleksów innych kolorów. W wielu pracach niesłyszących barwy lokalne zostają zastąpione barwami subiektywnymi³⁸, które sugerują stany emocjonalne. Dotyczy to nie tylko dzieł ukazujących „rzeczywistość wewnętrzną” ich autorów, ale również w tych, które są odzwierciedleniem konkretnej rzeczywistości zewnętrznej. Dobrym tego przykładem są prace powstałe podczas Pleneru Malarskiego Osób Niesłyszących, który odbył się w 2005 roku w Jarosławiu i Lwowie³⁹. W obrazach ukazujących zabytki architektoniczne tych miast wyraźnie dominują kolory subiektywne, często zestawione w sposób kontrastowy. Prawidłowość ta dotyczy pięciu prac reprodukowanych w artykule dotyczącym pleneru⁴⁰ – obrazów Michała Justyckiego, Agnieszki Kołodziejczak, Marka Laseckiego, Edwarda Pasowicza i Jarosława Prystupiuka⁴¹. Jedynie w akwareli Ewy Oliwkowskiej dominują kolory lokalne. Zastosowanie koloru subiektywnego najwyraźniej widać w zielonej i czerwonej barwie nieba na obrazach Michała Justyckiego i Marka Laseckiego. Powyższe prace odznaczają się bardzo dużą różnorodnością kolorystyczną. Pojawiają się w nich zarówno barwy czyste jak i złamane, barwy ciepłe i zimne. Jak relacjonuje autor artykułu, a zarazem uczestnik pleneru, artyści starali się przekazać w swoich pracach niezwykłą atmosferę i duchowość Jarosławia i Lwowa⁴².

Takie zastosowanie kolorów przywodzi na myśl dzieła artystów tworzących w obrębie kierunku zwanego ekspresjonizmem i jego odłamowi o nazwie fowizm⁴³. Ekspresjonizm⁴⁴ miał na celu wyrażenie uczuć artysty i przeciwstawiał się naturalizmowi. Sprzeciw ten wyrażał się m.in. przez stosowanie sugestywnego koloru, często w kontrastowych (dysonansowych) zestawieniach. Fowiści (przede wszystkim H. Matisse) na swoich obrazach zestawiali czyste kolory, często pozbawiając je ich związków z rzeczywistością. Niekiedy zabiegi te polegały raczej na wyostrzeniu kolorów niż ich zamienianiu. Te cechy formalne często pojawiają się w analizowanych pracach. Służą one

³⁸ Określenie „subiektywny” jest umowne, gdyż de facto barwa jest tylko pozornie cechą materii (przyzwyczailiśmy się, że każda rzecz ma swój kolor) w rzeczywistości jest cechą subiektywną. Barwa nie istnieje w rzeczywistości, a jedynie powstaje wyobrażenie barwy w naszym mózgu. Badania dowodzą, że kolor nie jest stałą cechą danej substancji.

³⁹ Zajęcia plenerowe prowadzili instruktorzy niesłyszący, według opracowywanych na bieżąco programów ustalanych razem z uczestnikami.

⁴⁰ M. Lasecki, *Jesienny plener malarski*, „Świat Cisy” 2005, nr XI-XII, s. 19-12.

⁴¹ Wśród obrazów polskich artystów jedynie w pracy Ewy Oliwkowskiej i Renaty Rosiek dominują kolory lokalne.

⁴² M. Lasecki, dz. cyt., s. 20.

⁴³ Fowizm to właściwie odłam ekspresjonizmu, który jednak nie posiada płaszczyzny dramaturgicznej i intelektualnej.

⁴⁴ Kierunek w sztuce rozwinął się na dobre na początku XX w. w Niemczech, ale korzeniami sięga do eksperymentów artystycznych wielkich twórców schyłku XIX w.: Vincenta van Gogha, Edwarda Muncha, Jamesa Ensora i Paula Gauguina, których można określić jako prekursorów ekspresjonizmu.

spotęgowaniu siły wyrazu, czyli ekspresji. Ekspresja (łac. expressio – wyrażać) to wyrazistość, siła oddziaływania dzieła na odbiorcę, na emocjonalną sferę jego psychiki. „Dzieło ekspresyjne” i „ekspresjonistyczne” to dwa osobne pojęcia.

Reasumując przemyślenia uczestników pleneru, biorący w nim udział Marek Lasecki dzieli się interesującą refleksją:

(...) doszliśmy do wniosku, że umiejętność malowania i rysowania nie zależy od jakiegoś ukrytego talentu czy też od wrodzonej swobody posługiwania się przyborami plastycznymi, lecz raczej od opanowania zdolności patrzenia na przedmioty w sposób inny niż się zwykle patrzy.⁴⁵

Wnioski

Pierwszym wnioskiem nasuwającym się w trakcie analizy powyższych prac malarskich jest fakt, że wśród artystów niesłyszących **nie ma silnego podziału na profesjonalistów i amatorów**. Zarówno w grupie profesjonalistów, jak i amatorów, można dostrzec bardzo ciekawe indywidualności i osobowości artystyczne, mające swój niepowtarzalny styl, rozpoznawalny na „pierwszy rzut oka”.

W analizowanych pracach trudno dostrzec specyficzne stylistyczne bądź tematyczne oznaki, które pozwalają się domyślać, że dany obraz wykonała osoba głucha. Brak w nich jednoznacznych znaków czy symboli odnoszących się do pojęcia głuchoty i sytuacji osób niesłyszących w społeczeństwie.

Niektórzy niesłyszący artyści często wyrażają w swych pracach czy wypowiedziach (w wywiadach) przekonanie, że twórczość stanowi dla nich przezwyciężanie braku słuchu. Nie jest to jednak regułą. Niektórzy artyści bowiem w ogóle nie lubią, gdy w ten sposób stawia się sprawę. Dobitnie wyraża to przekonanie Agnieszka Kołodziejczak:

Nie lubię mówienia o „niesłyszących” artystach. Artystą się jest niezależnie od słuchu. Sama nie słyszę i nie uciekam od środowiska artystów niesłyszących, ale nie podoba mi się stanowisko zamykania tego środowiska. To nie jest droga do integracji.

Sama stara się wystawiać swoje prace w ogólnodostępnych galeriach, a nie tylko w środowisku głuchych.

⁴⁵ M. Lasecki, dz. cyt., s. 21.

8. Grafika

8.1 Ogólne informacje o technikach graficznych

Grafika to dział sztuk plastycznych, który obejmuje techniki pozwalające na powielanie rysunku na papierze lub tkaninie z uprzednio przygotowanej formy. Zależnie od funkcji rozróżniamy **grafikę artystyczną** zwaną też warsztatową oraz **grafikę użytkową** zwaną też stosowaną. Grafika artystyczna wyróżnia się skupieniem w rękach artysty całego procesu twórczego od projektu przez wykonanie matrycy do wykonania odbitek — rycin, które mają wartość oryginalnych dzieł sztuki. Grafika użytkowa związana jest z rynkiem wydawniczym i reklamą; obejmuje m.in.: plakat, ilustracje, druki okolicznościowe, magazyny, gazety, znaczki pocztowe, ekslibrisy i liternictwo.

Istnieją trzy podstawowe grupy technik graficznych wyróżniane ze względu na sposób opracowania matrycy (np. cięcie, trawienie) i materiał, z którego jest zrobiona (np. drewno, gips, miedziana płyta)

1. techniki **druku wypukłego** polegają na żłobieniu w matrycy linii i płaszczyzn, które mają pozostać niewydrukowane – na odbitce ślad pozostawią wypukłe części formy drukowej; są to m.in.: drzeworyt, kamienioryt, linoryt, gipsoryt;
2. techniki **druku wklęsłego** polegają na żłobieniu lub trawieniu w matrycy linii i płaszczyzn, które odbiją się na papierze:
 - techniki suche (ryte): miedzioryt, staloryt, sucha igła (suchoryt), ceratoryt, mezzotinta (sztuka czarna);
 - techniki trawione: akwaforta, akwatinta, miękki werniks, heliograviura
 - techniki metalowe – te z technik suchych i trawionych, które do wykonania matrycy wykorzystują metalową płytkę;
3. techniki **druku płaskiego** polegają na takim spreparowaniu matrycy, aby część niepokryta rysunkiem była odporna na przyjmowanie farby drukarskiej; np. litografia, monotypia⁴⁶.

Poza tymi trzema grupami istnieje jeszcze **druk sitowy** oraz **druk cyfrowy**. Pierwszy różni się od technik z powyższych grup tym, że farba jest przetłaczana przez matrycę, a wykorzystywany jest w technice serigrafii. Druk cyfrowy natomiast, w odróżnieniu od reszty, nie wymaga użycia formy drukowej.

⁴⁶ Na podstawie: K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.

Gdy w latach osiemdziesiątych rozpowszechniły się komputery osobiste, powszechnym stała się grafika komputerowa, która wykorzystuje techniki komputerowe do celów wizualizacji artystycznej.

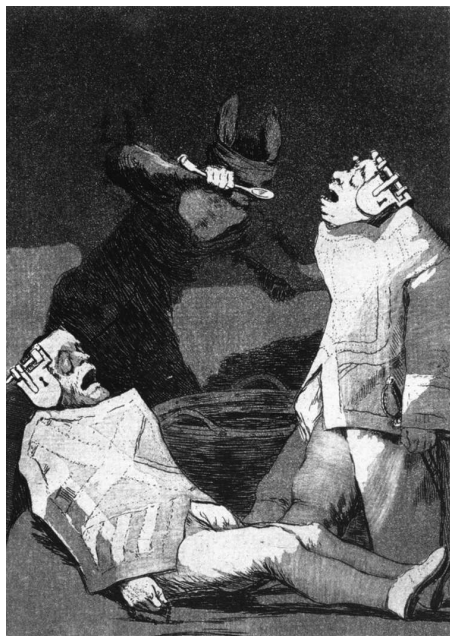
8.2 Głusi i grafika

Najwybitniejszym głuchym artystą parającym się technikami graficznymi był bezwątpienia hiszpański artysta Francisco José de Goya y Lucientes. Jego karierę na dworze hiszpańskim w 1792 r. przerwała roczna choroba, w wyniku której stracił słuch (pozostał głuchy do końca życia). Po przebytej chorobie zainteresował się technikami graficznymi. W 1799 r. ukazał się cykl grafik pt. *Kaprysy*. Malarz mistrzowsko połączył tu dwie techniki – akwafortę i wynalezioną około trzydziści lat wcześniej akwatintę. Choć nazwa cyklu kojarzy się nam bardziej z zachcianką, fanaberią artysty, mamy tu do czynienia z brutalną prawdą o świecie. Celem cyklu, jak podano w zawiadomieniu reklamującym serię, było „potępienie ludzkich błędów i wad” oraz „ekstrawagancji i szaleństw” właściwych każdemu cywilizowanemu społeczeństwu⁴⁷. Goya wnikliwie obserwował społeczeństwo i jego wady. A czasy, w których żył, same dostarczały mnóstwa tematów. Szalejąca inkwizycja, zwyczaj wydawania za mąż młodych dziewcząt za pieniądze, panujące przekonanie, iż praca hańbi szlachetnie urodzonych. Wszystkie prace łączy jeden temat – demony, które prześladowały Goyę. Demony duszy i demony świata zewnętrznego.

Kolejny cykl 82 rycin (akwaforta z akwatintą) powstawał w latach 1810–15 pod wpływem doświadczeń wojny hiszpańsko-francuskiej. Po śmierci artysty wydano grafiki opracowane w latach 1815–23 pt. *Szaleństwa*. Ryciny wyrażały absurd egzystencji, siłę zła, wszechobecność obłudy, nieuchronne zwycięstwo cierpienia, starości i śmierci. Wypełniły je groźne potwory, absurdalne i nierealne zjawy – owoce halucynacji. Jak zauważyli historycy sztuki, nikt z artystów europejskich nie wypowiedział się do tej pory tak osobiście, tak całkowicie **poza konwencją**⁴⁸. Pod koniec 1825 r. zainteresował się nową techniką – litografią. Wykonał w niej grafiki, których tematem były walki byków.

⁴⁷ Rose Marie Hagen, Rainer Hagen, *Francisco Goya*. Warszawa 2003, s. 7-12.

⁴⁸ Np. Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa*, Warszawa 1976.



Francisco José de Goya y Lucientes; z cyklu *Kaprysy*

Czy głuchota na jaką zapadł Goya wpłynęła na jego twórczość? Z pewnością tak. W jego malarstwie rejestr kolorystyczny stał się stopniowo coraz niższy i ciemniejszy. Co więcej – zarówno w malarstwie, jak i w podjętej działalności graficznej – Goya zaczął wyrażać emocje (np. strach) nie poprzez rysy twarzy, gestykulację czy mimikę, ale poprzez ekspresję samych elementów formalnych. Są to takie środki jak: gwałtowność kontrastów, zwłaszcza czerni i bieli, zderzenie kierunków napięcia lub kształt plamy. Ponadto, po utracie słuchu, jego prace miały charakter coraz bardziej osobisty, a integralną częścią wizji malarskiej stały się: deformacja, brzydota, monstrualność i zjawy. Przestał malować na zamówienie, opanowała go własna wizja świata. Nie bał się zaryzykować, że jego sztuka przestanie się podobać. Siłą jego sztuki stała się prowokacyjna kpi-
na. Jak zauważył José Ortega y Gasset: „Goya ukazuje jedną z najważniejszych właściwości sztuki, która potrafi brutalnie zmusić nas do zobaczenia najstraszniejszych stron życia, czego zwykle za wszelką cenę staramy się unikać”⁴⁹. Warto przytoczyć też uwagę Alfonso Péreza Sáncheza: „w tej samej chwili dwaj nieznający się geniusze, obaj dotknięci głuchotą, Goya i Beethoven, otwierają drogę sztuce nowego wieku. Żaden z nich nie jest romantykiem, lecz właśnie w nich romantycy dostrzegają wzór”⁵⁰.

⁴⁹ F. Gambrelle, *Wielcy malarze, ich życie, inspiracje i dzieło*, Warszawa 2005, s. 12.

⁵⁰ A. E. Pérez Sánchez: *Muzeum Prado. Arcydzieła malarstwa*, Warszawa 2011, s. 170.

8.3 Analiza wybranych prac Kazimierza Wiszniewskiego

Sylwetka artysty

Wśród grafik wykonanych przez polskich artystów niesłyszanych na szczególną uwagę zasługuje twórczość zmarłego w 1960 roku Kazimierza Wiszniewskiego (ur. 1894). Wiszniewski nie słyszał od urodzenia. W wieku 10 lat został uczniem Instytutu Głuchoniemych w Warszawie. Po jego ukończeniu w 1909 roku studiował w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem wybitnych profesorów – Ignacego Pieńkowskiego i Stanisława Lentza. W 1920 roku Wiszniewski przeniósł się do prywatnej szkoły Konrada Krzyżanowskiego, a w 1922 do Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych, którą ukończył w 1924 roku. W tej szkole artysta pogłębił swoją wiedzę w dziedzinie plastyki, głównie dzięki profesorom: Mieczysławowi Kotarbińskiemu (malarstwo, rysunek), Edmundowi Trojanowskiemu (sztuka dekoracyjna, zdobnictwo) oraz Władysławowi Skoczylasowi (grafika). Kazimierz Wiszniewski czerpał wiedzę na temat sztuki także z różnorodnych publikacji, gdyż bardzo dobrze władał językiem polskim i był czytany.

W latach 1924-1939 Wiszniewski mieszkał kolejno w Lublinie, Puławach i Węgrowie Podlaskim, zaś po II wojnie światowej w Kielcach i Krakowie.

Kazimierz Wiszniewski wykonywał swoje prace w różnych technikach plastycznych (malarstwo, rysunek⁵¹) lecz głównym polem jego działalności była **grafika**. Pozostawił po sobie przeszło tysiąc drzeworytów i linorytów. Wystawy indywidualne dzieł Wiszniewskiego odbyły się w Lublinie w 1931 i 1961 roku⁵².

Drzeworyt – ulubiona technika Wiszniewskiego – jest najstarszą techniką graficzną⁵³. W Europie w powszechne użycie wszedł w XIV wieku⁵⁴. Drzeworyt to technika należąca do tzw. druku wypukłego, w którym odbitka powstaje poprzez odbicie farby nałożonej na częściach wypukłych formy drukowej. Na deskę nanosi się rysunek, a następnie przy pomocy specjalnych narzędzi wycina się tło, które na odbitce będzie białe. Klocek pokrywa się farbą drukarską i odbija na papierze. Druk powstaje dzięki wypukłym miejscom.

⁵¹ Wykonał kilkaset rysunków (ołówkiem, węglem, piórkiem, kredkami), dwieście akwarel i kilkadziesiąt obrazów olejnych.

⁵² Sylwetka artysty na podstawie: *Kolekcja prac Kazimierza Wiszniewskiego, Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 115, Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1936, s. 25; *Wystawa drzeworytów Kazimierza Wiszniewskiego (1984-1960)*, Lublin, Muzeum w Lublinie 1961, 12 s.; M. Lasecki, *Wspomnienie o Kazimierzu Wiszniewskim*, „Świat Ciszy” nr 1-2, 2005, s. 15-17.

⁵³ Powstał w starożytności, był m.in. używany do druku (stemple) tkanin, najstarszym zachowanym okazem są tkaniny koptyjskie z VI wieku. Na podstawie: J. Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, Warszawa-Kraków 1981.

⁵⁴ Przed wynalezieniem czcionki drukarskiej w technice drzeworytniczej odbijano w średniowieczu całe książki – w tym samym klocek wycinano zarówno tekst, jak i ilustracje (były to tzw. książki blokowe).

W swojej działalności twórczej Wiszniewski zwrócił uwagę głównie na znak książkowy (exlibris) oraz pokrewny mu znak – muzykalia. Wykonał przeszło 400 sztuk exlibrisów w drzeworycie. Z tym osiągnięciem nie może równać się żaden polski grafik. Wiszniewski tworzył ilustracje książkowe i artystyczne bilety wizytowe. Tematy jego drzeworytów obejmują architekturę, pejzaż, portrety i sceny rodzajowe. Artysta najczęściej interesował się architekturą zabytkową różnych miast. Szczególnie chętnie koncentrował się też na tematyce religijnej.

Należy podkreślić wyjątkową aktywność społeczną artysty zarówno w środowisku artystów słyszających, jak i głuchych. W 1928 roku Wiszniewski został członkiem Związku Polskich Artystów Grafików, później Związku Polskich Artystów Plastyków. Brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. Zdobył szereg nagród i odznaczeń, m.in. w roku 1930 na „Salonie Grafiki Polskiej” w Zachęcie warszawskiej, zaś w roku 1957 nagrodę na Międzynarodowej Wystawie Prac Artystów Głuchych w Rzymie. W latach okupacji Wiszniewski włączył się do działalności konspiracyjnej Koła Miłośników Exlibrisu i Grafiki w Warszawie. Kilka miesięcy przed śmiercią, w wieku 65 lat, uzyskał dyplom ukończenia Studium Towarzystwa Wiedzy Powszechnej z zakresu historii, kultury życia codziennego, etnografii, historii sztuki, literatury i geografii.

Na potrzeby raportu dokonam analizy semiotycznej czterech drzeworytów artysty.

Analiza prac



Kazimierz Wiszniewski, *Nieśwież*, 1937, technika: drzeworyt, wymiary 90 x 137

Poziom denotacji: Kompozycja składa się z następujących znaków i sematów: niebo, chmury, wzgórze, budynek kościoła, most, rzeka. Składają się one na fragment miejscowości Nieśwież.

Poziom konotacji: Pochmurna pogoda determinuje oświetlenie całości krajobrazu i jego nastrój. W konsekwencji, w kompozycji dominantą są ciemne kreski, które pokrywają również niebo. Modelunek brył i płaszczyzn artysta osiągnął przy pomocy **szrafowania** – metody oddawania kolorów lub stopni szarości za pomocą cienkich, równoległych lub krzyżujących się kresek⁵⁵. **Szrafowanie** to metoda zastępcza stosowana w wielu technikach graficznych uniemożliwiających posługiwanie się półtonami. Kreski mogą być ciągłe, przerywane lub nawet składające się z rzędów kropek, mogą być o stałej lub różnej gęstości. Szrafowanie może być też stosowane do cieniowania, lub ukazania trójwymiarowości motywu obrazu. W *Nieświeżu* szrafowanie pokrywa większość obiektów. Jedyne białe, czyste plamy to most, jedna ze ścian budynku kościoła oraz niewielki fragment otaczającej go przestrzeni, łącznie z białymi chmurami. **Kolor biały** jest od wieków symbolem absolutu, doskonałości, duchowości, życia (wiecznego), uświęcenia, chwały, niewinności⁵⁶. Ze względu na utrwalone w kodach kulturowych znaczenia bieli takie zaakcentowanie wybranych elementów kompozycji wydaje się być znaczące. Chociaż artysta ukazuje rzeczywisty fragment miasta Nieśwież (obecnie w granicach Białorusi), **waloryzacja światłocieniowa nadaje kompozycji wymiar symboliczny**.

Jakie konotacje na poziomie znaczeń symbolicznych niosą poszczególne znaki i sematy? W tradycji biblijnej **chmura** symbolizuje świętość, tajemnicę, niebo i prawdę. W Starym Testamencie obłok wielokrotnie pojawia się jako miejsce epifanii i apoteozy, stąd emblemat Opatrzności, łaskawości, mądrości, świętości⁵⁷. W tym kontekście, zważywszy na związki bieli z duchowością, most można postrzegać jako ostatni element drogi prowadzącej do Boga. W kodach kulturowych **most** symbolizuje bowiem łączenie tego, co rozłączone w czasie i przestrzeni, połączenie dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, Boga i człowieka, sposób przekroczenia nieprzebytych przeszkód. Stanowi on również symbol połączenia poznawalnego z niepoznawalnym, przeobrażenie, przejście z jednego stanu do drugiego (w wielu kulturach), przejście od spraw przyziemnych do wzniosłych, od świata zmysłów do świata nadzmysłowego⁵⁸.

Warto zwrócić uwagę, że artysta nie przeciwstawia sobie światłocieniowo nieba i ziemi. Deszczowe niebo przedstawione jest przy pomocy tych samych gęstych i ciemnych równoległych kresek

⁵⁵ W 2. połowie XV wieku w drzeworycie pojawia się cieniowanie przy pomocy szrafowania; wcześniej zaznaczano tylko kontury, bez uwzględnienia światła i cieni.

⁵⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: biel

⁵⁷ Tamże, hasło: chmura.

⁵⁸ Tamże, hasło: most.

co zaorane (czy też pokryte ściętą trawą) wzgórze. To bardzo oryginalny oraz interesujący semantycznie „chwyt” formalny, dzięki któremu odbiorca pracy odnosi wrażenie, że niebo i ziemia złożone są z tej samej materii.

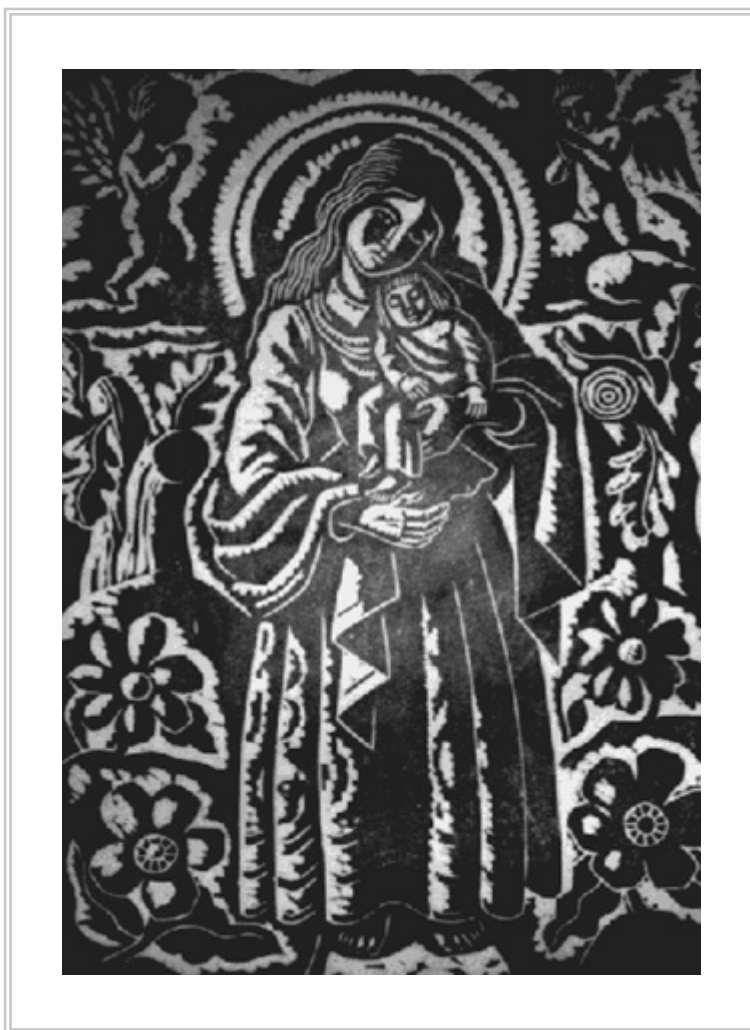


Kazimierz Wiszniewski, *Wilno 1936*, 1936, technika: drzeworyt, wymiary: 149 x 97

Poziom denotacji: Kompozycja składa się z następujących znaków i sematów: ulica, przechodnie, dorożka, kamienice, brama. Tytuł pracy pozwala zidentyfikować bramę jako jeden z najbardziej charakterystycznych zabytków Wilna – Ostrą Bramę. Późnogotycka brama miejska na Starym Mieście wzniesiona w latach 1503–1514⁵⁹ wraz z przylegającym do niej fragmentem muru obronnego stanowi jedyną pozostałość dawnych fortyfikacji miejskich. Od strony wewnętrznej bramy znajduje się klasycystyczna kaplica Ostrobramska z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej Królowej Korony Polskiej wzniesiona w 1829 r.

⁵⁹ M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa, 1990, s. 11.

Poziom konotacji: Tematyka pracy nawiązuje do biografii artysty, który w latach 1915-1919 mieszkał (z uwagi na przeprowadzkę rodziny) w Nowogródku na Litwie. Kompozycja łączy fascynację Wiszniewskiego architekturą historyczną oraz jego zainteresowania tematyką religijną. Aspekt religijny został podkreślony poprzez specyficzną organizację elementów kompozycji. Jej górną część zajmuje ciemna chmura, zaś spacerujący w jej cieniu przechodnie wyraźnie koncentrują się przy ścianie bramy. Zważywszy na fakt, że w znajdujący się Ostrej Bramie wizerunek Maryi zwany jest Matką Boską Miłosierdzia, układ ludzkich sylwetek można interpretować jako wyraz potrzeby ochrony przed ogólnie pojętymi niebezpieczeństwami. W układzie tym Ostra Brama funkcjonuje niczym magnes przyciągający przechodzące postacie. Wymowa ta została zaakcentowana przez odpowiednie użycie światłocienia. Bryła bramy oraz otaczająca ją przestrzeń są jasne, natomiast pozostałe części kompozycji są ciemnoszare lub czarne. Wszystkie postacie ludzi przyjmują formę anonimowych ciemnych sylwetek. Taka waloryzacja sprawia, że religijny wymiar drzeworytu staje się wyraźnie zauważany.



Kazimierz Wiszniewski, *Madonna z Dzieciątkiem*, 1932,
technika: drzeworyt, wymiary: 350 x 250

Poziom denotacji: W centrum usytuowana jest młoda kobieta z dzieckiem i głową otoczoną aureolą; obok nich – nadnaturalnej wielkości kwiaty i konary z liśćmi dębu, zaś powyżej – dwa modlące się aniołki.

Poziom konotacji: elementy kodu ikonograficznego takie jak: znajdująca się nad postacią kobiety aureola oraz obecność dziecka trzymanego na ramieniu i towarzyszące im aniołki pozwalają zidentyfikować parę jako Matkę Boską z małym Jezusem. W przeciwieństwie np. do kodów stosowanych w estetyce ikony, gdzie postać Matki Boskiej i innych świętych osób są przedstawione w sposób hieratyczny, tutaj postać ta przypomina zwykłą dziewczynę. Jedynie obecność aureoli i aniołów sprawia, że „odczytujemy” ten semat w określony sposób. Taki sposób ukazywania Matki Boskiej został zapoczątkowany przez mistrzów renesansu – Filippo Lippiego oraz Rafaela Santiiego.

Zastosowany przez artystę kod stylistyczny odwołuje się jednak wyraźnie do **sztuki ludowej**, zwłaszcza poprzez obecność charakterystycznych ornamentów roślinnych. W polskiej sztuce ludowej drzeworyt był bardzo ważną techniką. Jest on czymś pośrednim między malarstwem ludowym a snycerką. Z malarstwem łączy go lapidarność konturu i ornament kwiatowy, z rzeźbą – nasycanie całej powierzchni rytmiką drobnych elementów, głównie równoległych kreseczek. Polski drzeworyt ludowy jest zbliżony do stylu i charakteru naszych ludowych obrazów malowanych i polega na zupełnie płaskim przedstawianiu mocnym konturem obwiedzonej postaci, której sylweta przyjmuje niejednokrotnie bardzo dekoracyjne kształty. Drugim czynnikiem dekoracyjnym jest ornament, przeważnie kwiatowy, rzucany na szaty świętego lub otaczające go tło. Trzecią i najistotniejszą cechą dla stylu polskiego ludowego drzeworytu jest podział szat lub innych płaszczyzn obwiedzionych konturem, na pasma złożone z krótkich, równoległych, działających rytmiką swego układu kresek. Ich efekt dekoracyjny dominuje w całości i decyduje o artystycznym obliczu drzeworytu⁶⁰.

Analizowana kompozycja ma charakter dwukodowy. Wiszniewski stosuje w niej bowiem zarówno kody tzw. sztuki wysokiej, jak i sztuki ludowej. Dla przykładu: artysta używa mocnego konturu charakterystycznego dla polskiego drzeworytu ludowego, ale jego modelunek postaci nie jest płaski. Innymi słowy – Wiszniewski nie próbuje udawać artysty ludowego, który nie odbył edukacji w dziedzinie plastyki. Używa konwencji sztuki ludowej, ale jednocześnie nie ukrywa swojej profesjonalnej znajomości warsztatu. Ponadto, kompozycja ta jest złożona także na poziomie ikonograficznym. Znajdujące się w górnej części drzeworytu nagie aniołki są bowiem elementami o proveniencji innej niż ludowa. Aniołki w takiej postaci – tzw. putta – były powszechnie stosowane w dekoracjach kościelnych w okresie baroku i rokoka. Ich forma wywodzi się od przedsta-

⁶⁰ J. Grabowski, *Sztuka Ludowa; formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1966.

wień antycznego bóstwa – Erosa⁶¹. Putto jako motyw dekoracyjny rozpowszechniło się w okresie renesansu, który nawiązywał do wzorów antycznych. Stosowane było w następnych okresach architektonicznych we wnętrzach budowli oraz jako ozdoba tarasów, parków i ogrodów.

Umiejętnie zastosowana przez Wiszniewskiego dwukodowość mówi o jego erudycji w dziedzinie plastyki, a także ujawnia jego talent do połączenia odmiennych kodów w harmonijną całość. Znacznie większe niż w przypadku pozostałych drzeworytów rozmiary pracy nadają mu charakter obrazu kultowego.



Kazimierz Wiszniewski, *Exlibris Ignacego Mościckiego*,
technika: drzeworyt

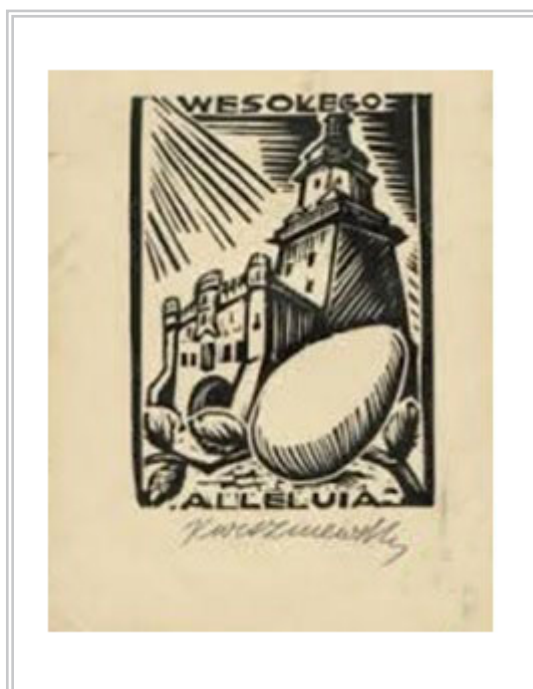
Poziom denotacji: w centrum kompozycji znajduje się łaciński napis *ex libris* („z książek”) oraz nazwisko „Ignacy Mościcki”. Na dole usytuowane są halabardy obwiedzone wstęgą i promienie, zaś po bokach stylizowane ornamenty kwiatowe. Exlibris jest znakiem własnościowym danego egzemplarza książki. Najczęściej ozdobny, wykonany w technice graficznej, z imieniem i nazwiskiem właściciela księgozbioru. Czas wykonania exlibrisu pozwala identyfikować nazwisko z naukowcem i politykiem, który w latach 1926–1939 był prezydent Rzeczypospolitej Polskiej.

Poziom konotacji: W przypadku polskiego odbiorcy liczne konotacje uruchamia przede wszystkim nazwisko „Ignacy Mościcki”. Odbiorca wiąże je ze sferą polityki, dyplomacji oraz nauki, Mościcki był bowiem budowniczym polskiego przemysłu chemicznego. W 1926 wybrany na urząd

⁶¹ *Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011, s. 338, seria: Historia Sztuki. Biblioteka Gazety Wyborczej.

Prezydenta RP, w 1933 r. wybrany na II kadencję. Blisko związany z obozem sanacyjnym Józefa Piłsudskiego. Stylizowane ornamenty kwiatowe nasuwające skojarzenia z drzeworytem ludowym mogą stanowić nawiązanie do ludowych sympatii Ignacego Mościckiego. Warto wspomnieć, że w latach 1927-1938 organizował on doroczne Dożynki Prezydenckie w Spale.

Usytuowane na dole kompozycji skrzyżowane halabardy to broń drzewcowa, która od XVI w. używana była przez straż pałacową i miejską. Dzięki swej prostej budowie, wysokiej skuteczności i niskiemu kosztowi produkcji była bardzo popularna i szeroko dostępna. W późniejszych wiekach, pomimo nieprzydatności bojowej, halabardy są wciąż obecne, chociaż jedynie jako broń reprezentacyjna (np. Gwardia Szwajcarska). Taką właśnie funkcję spełniają one w exlibrisie prezydenta Mościckiego. Za życia Józefa Piłsudskiego Ignacy Mościcki jako prezydent pełnił funkcje przede wszystkim reprezentacyjne i honorowe.



Kazimierz Wiszniewski, karta pocztowa,
technika: drzeworyt

Poziom denotacji: Na pierwszym planie znajduje się dużej wielkości owalna forma przypominająca jajko lub kamień w tym kształcie, na drugim planie: gałązka, na trzecim: zabytkowy budynek. Kompozycji towarzyszy napis: „Wesołego Alleluja”.

Poziom konotacji: W kompozycji użyte zostały dwa kody: wizualny i kod języka werbalnego. Funkcją drugiego z kodów jest najczęściej dookreślenie komunikatu wizualnego. W tym przypadku, spełnia on dokładnie taką właśnie funkcję. Napis odnoszący się do Świąt Wielkanocnych wyjaśnia

zestawienie elementów składających się na tę raczej nietypową syntagmę jaką stanowią: historyczna budowla, gałązka, forma w kształcie jaja. Szczególnie ostatni ze znaków tradycyjnie wiąże się z obchodami świąt Zmartwychwstania Chrystusa. Od niepamiętnych czasów jajo symbolizuje bowiem zmartwychwstanie, odrodzenie, nieśmiertelność. Jajka wkładano do przedhistorycznych grobów, do grobowców staroegipskich, do katakumb rzymskich. W grobowcach beockich znaleziono posążki Dionizosa z jajkiem w dłoni, obietnicą reinkarnacji. Jako znak zmartwychwstania, powrotu, powtarzania się życia, jajko wyobraża zwycięstwo wiosny i Słońca w walce z zimą i nocą w okresie wiosennego przesilenia. Jajka zostały przejęte przez chrześcijaństwo jako emblemat zmartwychwstania Chrystusa (który wstał z grobu jak pisklę z jajka), z zachowaniem pogańskich, wiosennych, kwietnych ozdób symbolicznych⁶². Pod tym względem, obecność znaku jaja i towarzyszącej jej gałązki z liśćmi (symbol wiosny, nowej wegetacji) nie odbiega od tradycyjnego kodu ikonograficznego w sztuce chrześcijańskiej. Wyjątek stanowi umieszczony w tle budynek, którego obecność należy wiązać z osobistymi fascynacjami tematycznymi artysty. Analizowana kompozycja jest oryginalna również z innego powodu: proporcji między elementami. Usytuowane na pierwszym planie jajo jest wyjątkowo duże w stosunku do znajdującego się na dalszym planie budynku. Jego rozmiary sprawiają, że jajo może być postrzegane również jako wielki kamień, co budzi skojarzenia z kamieniem zakrywającym wejście do Grobu Pańskiego. Wieloznaczność tej owalnej formy została osiągnięta także dzięki technice drzeworytu i czarno-białej tonacji.

Podsumowanie:

Prace artysty cechują stylizacja i dekoracyjność wywodzące się ze sztuki ludowej. Wyraźnie widoczne są wpływy stylu jego nauczycieli – Władysława Skoczylasa i Wojciecha Faworskiego. Drzeworyty Wiszniewskiego są dziełami o wyjątkowych walorach artystycznych. Poszukiwanie wyrazu przejawia się w nich w różnorodny sposób: poprzez czarny linearyzm, poprzez użycie szarych płaszczyzn konstruowanych z drobnych czarnych linii lub rozjaśnianie ciemnego tła białymi cętkami.

Warto zwrócić szczególną uwagę na kod materiałowy drzeworytu – ulubionej techniki Wiszniewskiego. Na przełomie XIX i XX wieku drzeworyt ustąpił miejsca innym technikom, ale nadal był wykorzystywany przez niektórych artystów, np. Emila Nolde, Paula Gauguina, Edvarda Muncha. W Polsce na przełomie XIX i XX w. nieliczne zachowane jeszcze ludowe drzeworyty zaczęły wzbudzać coraz większe zainteresowanie w środowiskach kolekcjonerów i znawców sztuki ludowej. Pojawiły się pierwsze wzmianki i opracowania naukowe (m.in. J.S. Bystroń). Zainteresowali się nimi także artyści. Dla W. Skoczylasa – odnowiciela współczesnego drzeworytu polskiego – oraz dla jego uczniów, jak również dla artystów z kręgu formistów, drzeworyt ludowy stał się źródłem

⁶² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: jajo.

nowych tematów i nowej ekspresji. Twórców zafascynowało odmienne, arealistyczne spojrzenie na świat, a ważną rolę w ich pracach zaczęły odgrywać rytm, symetria i ornament. W XX wieku pojawiły się też pojedyncze, inspirowane z zewnątrz, próby wskrzeszenia drzeworytu ludowego. Wiele prac K. Wiszniewskiego wpisuje się w ten nurt. Trudno natomiast dopatrzeć się w jego twórczości jakichkolwiek cech dystynktywnych, które można by wiązać z głuchotą artysty.

Biografia i prace Wiszniewskiego dowodzą, że brak słuchu nie przeszkodził mu ani w edukacji, ani w imponująco bogatej działalności twórczej, ani też w społecznym zaangażowaniu w organizacjach artystycznych. Jego prace cechują się także wysokim poziomem erudycji i dogłębną znajomością różnorodnych kodów kulturowych. Są świadectwem pełnego, głębokiego uczestnictwa artysty w kulturze swoich czasów.

8.4 Analiza wybranych prac Przemysława Sławika

Sylwetka artysty

Przemysław Sławik jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Studia ukończył z wyróżnieniem (najlepszy dyplom ASP 2007) z grafiki i multimediiów u prof. Eugeniusza Get Stan-kiewicza i prof. Wiesława Gołucha. Obecnie Przemysław Sławik prowadzi zajęcia w Autorskim Studium Dizajnu i Fotografii (ABRYS) z historii sztuki, grafiki użytkowej, rzeźby, projektowania graficznego, kompozycji, fotografii i filmu. Jako słabostyszający posiłkuje się systemem języka oralno-migowego, co słuchaczom słabo słyszającym i niesłyszającym zapewnia wysoki stopień zrozumienia i skuteczność komunikacji.

Jako artysta i grafik bierze udział w konkursach i wystawach indywidualnych i zbiorowych. Między innymi: XX, XXI i XXII Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego Malbork 2007, 2009 i 2011, „Święto Wrocławia”, „Plastyczny Wrocław non stop” festiwal Młodej Sztuki pt. „Żywioty Ziemi”, Międzynarodowa wystawa fotografii „LUX” Dolnośląskie Centrum Fotografii, Domek Romański we Wrocławiu, III i IV Międzynarodowy Konkurs Rysunku Wrocław 2005 i 2009, Międzynarodowy konkurs „Ex-Libris Biblioteka Bodio Lango” Italia 2008, Międzynarodowe biennale Exlibrisu Współczesnego XX, XXI, XXII Malbork 2002, 2008 i 2010, Międzynarodowe Warsztaty Exlibrisu w Krzyżowej 2007, Międzynarodowe Warsztaty Exlibrisu Galeria Impart W-w, Międzynarodowy konkurs malarstwa, grafiki, rysunku „AKT” Marquardt Gallery Łódź, Triennale Grafiki Ufa-Ural Rosja 2008 i 2010.

Jako projektant w działalności artystycznej i gospodarczej „PRIMKO” Przemysław Sławik podejmuje oferty w zakresie reklamy, rysunku, malarstwa, multimediiów, filmu, grafiki, animacji, foto,

intermediów, ilustracji, itp. Jego projekty to m.in. Mapa graficzna Krzyżowej, Akademia Sztuk Pięknych wg Przemysława Sławika rok 2008 (filmy – animacje + dokumentalny), grafika książkowa ilustracje „Planet LUC”, okładka płyt rysunek „PLANET LUC ENERGOCYRKULACJE”⁶³.

Na potrzeby raportu dokonam analizy semiotycznej 3 prac artysty.

Analiza prac



1–16 Przemysław Sławik, bez tytułu, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w IX Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2006 roku, I nagroda

⁶³ Na podstawie: <http://abrys.art.pl/wykladowcy/prezentacja/osoba/przemyslaw-slawik>, (5.082014).

Poziom denotacji: Kompozycja całości podzielona jest na szesnaście prostokątnych części, ułożonych w czterech rzędach. Poszczególne części składają się z następujących znaków i sematów ułożonych na czarnym tle:

- 1) Głowa mężczyzny z zamkniętymi oczami (i fragmentem szyi) oraz szpulka cienkiego sznurka, który wydaje się przechodzić przez jedno jego ucho i wychodzić drugim.
- 2) Głowa mężczyzny z zamkniętymi oczami i miniaturowym uchem odwrócona od szeroko otwartych kobiecych ust, które wydają się krzyczeć lub wołać.
- 3) Głowa mężczyzny pozbawiona uszu i z otwartymi oczami, które wydają się patrzeć na usytuowane w górnej części prostokąta ucho. Poniżej znajduje się fragment sznurka ułożony w pętelkę.
- 4) Głowa mężczyzny z otwartymi oczami patrzącymi wprost na widza, powyżej unosi się patyczek higieniczny do czyszczenia uszu, zaś poniżej – fragment modelu anatomicznego ucha.
- 5) Głowa mężczyzny pozbawiona uszu i z zamkniętymi oczami, leżąca w dolnej części kompozycji, jakby pogrążona we śnie. Powyżej unosi się ucho z przyczepionym do niego białym piórkiem.
- 6) W górnej części usytuowany jest wzniesiony do góry sierp, poniżej zaś spadające w dół odcięte ucho, które zdaje się wpadać do ustawionego pod nim słoika.
- 7) W górnej części usytuowany jest fragment twarzy mężczyzny ujęty z profilu. W dolnej części widać fragmentem przedramienia z dłonią trzymającą talerz, na którym leży odcięte ucho.
- 8) W dolnej części widać przedramię i dłoń, obok której leży odcięte ucho.
- 9) W równych odstępach leżą usytuowane równoległe do siebie: odcięte ucho, gwóźdź i młotek.
- 10) W górnej części usytuowany jest fragment twarzy mężczyzny ujęty z profilu. W dolnej części widać dłoń wskazującą małym palcem na usytuowane obok odcięte ucho.
- 11) Głowa mężczyzny z otwartymi oczami patrzącymi wprost na widza. Jego lewe ucho zatkane jest kulą ze srebrnej celofanowej folii. Poniżej usytuowany jest klucz – narzędzie służące do dokręcania i odkręcania nakrętek i śrub.
- 12) Głowa mężczyzny z otwartymi oczami patrzącymi wprost na widza, ściśnięta w wielkim imadle.
- 13) W dolnej części usytuowany jest fragment twarzy mężczyzny patrzącego w dół. Powyżej znajduje się znak zakazu z przekreślonym znakiem ucha.
- 14) W centrum usytuowana jest maszynka do mielenia mięsa, zaś nad nią odcięte ucho.
- 15) W dolnej części usytuowana jest otwarta męska dłoń, zaś w górnej części unosi się odcięte

ucho. Odnosi się wrażenie, jakby dłoń chciała je uchwycić.

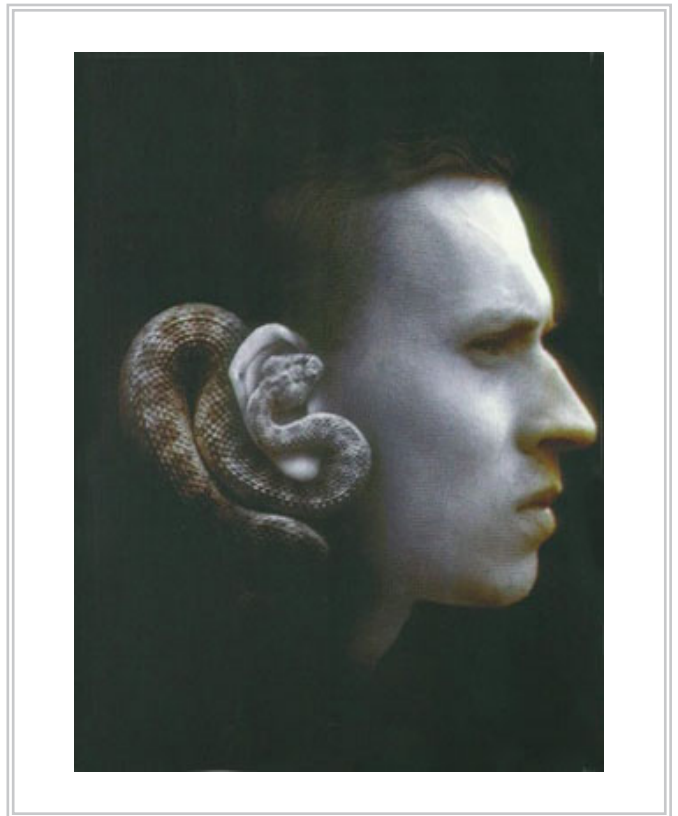
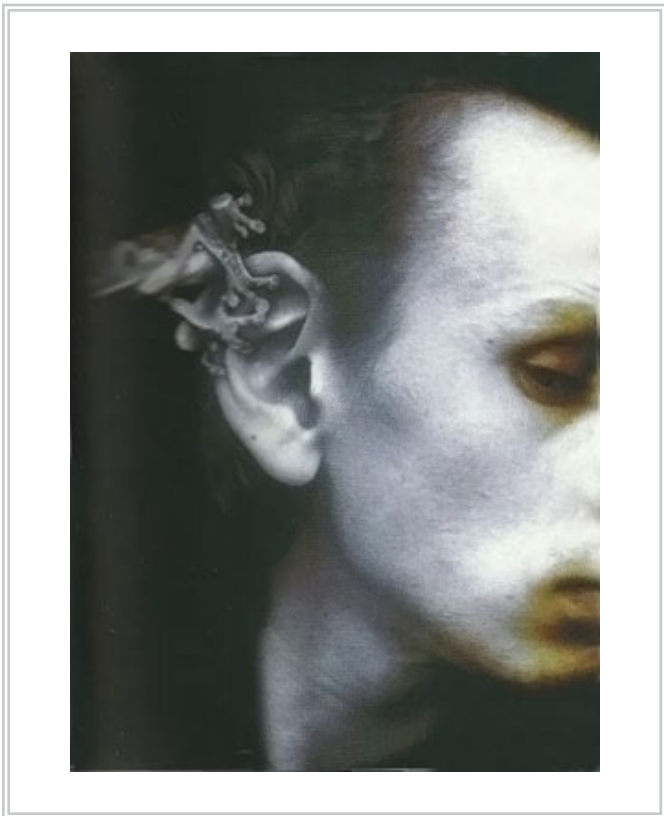
16) W centrum usytuowana jest twarz mężczyzny patrzącego w dół. Nad nią unosi się odcięte ucho, zaś poniżej otwarta pułapka na myszy.

Poziom konotacji: Najczęściej powtarzającym się we wszystkich częściach kompozycji sematem jest **głowa mężczyzny**, zaś najczęściej powtarzającym się znakiem jest **ucho**. Szczególnie znaczącym wydaje się fakt, że ucho pojawia się w pracy oderwane od głowy, a jego usytuowanie na czarnym tle podkreśla jeszcze jego znakowy charakter. W układach tych ucho często zdaje unosić się w przestrzeni, żyć własnym życiem, co sprawia, że odbiorca postrzega je jako byt autonomiczny. Widoczna w większości części głowa mężczyzny, to zdjęcie samego autora, co pozwala wnioskować o silnie autobiograficznym charakterze pracy oraz interpretować ją w odniesieniu do osoby artysty.

Przyjmując takie założenie, można postrzegać dryfujące w przestrzeni ucho nie tylko jako część ciała, ale także jako pojemny semantycznie znak odnoszący się do zagadnienia percepcji słuchowej. W kontekście biograficznym oderwanie ucha od głowy może być interpretowane jako poczucie braku kontroli nad tym kanałem percepcji i jednocześnie – nad sferą komunikacji. Do problemów z komunikacją odnosi się szczególnie druga część kompozycji. Zakłócenia i utrudnienia w percepcji słuchowej zostały również wyrażone w inny sposób, przy użyciu innych znaków, takich jak przechodzący przez uszy sznurek, tkwiąca w uchu duża celofanowa kula, ściskające uszy imadło. Można zauważyć także próby przejęcia kontroli nad tą sferą percepcji np. w geście dłoni próbującej schwytać unoszące się w powietrzu ucho.

Większość składających się na pracę części to kompozycje czerpiące wyraźnie z dwóch sfer: biologii/natury oraz kultury, czy wężej – technologii. Artysta czerpie więc z dwóch różnych układów paradygmatycznych, tworząc niezwykle wyraziste i wymowne syntagmy. Sferę biologii reprezentują: głowa, ucho, ramię, dłoń i usta, zaś sferę technologii różne narzędzia np. sierp, młotek, maszynka do mielenia.

Analiza praca ma silnie semiotyczny charakter, co zostało osiągnięte środkami formalnymi. We wszystkich częściach kompozycji sematy i znaki są silnie wyizolowane z kontekstu i usytuowane w abstrakcyjnej, czarnej przestrzeni. Zastosowany przez artystę kod stylistyczny, mimo iż mamy do czynienia z grafiką komputerową, przywodzi na myśl kody stosowane w malarstwie, szczególnie światłocień zwany *maniera tenebrosa*, zapoczątkowany przez Carravaglia i stosowany przez jego naśladowców.



2–3 Przemysław Sławik, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w X Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2007 roku, II nagroda

Poziom denotacji: Analizowana praca składa się z dwóch części. W pierwszej widać fragment męskiej twarzy ukazany z profilu. Na uchu mężczyzny niczym na gałązce siedzi żabka rzekotka, obejmując kończynami małżowinę uszną. Mężczyzna kątem oka spogląda na przyklepionego do jego ucha płaza. W drugiej pracy widać męską twarz ukazaną z profilu. Ucho mężczyzny oplata średniej wielkości wąż, którego głowa zakrywa otwór w małżowinie usznej. Na twarzy można dostrzec wyraz niechęci i zniecierpliwienia.

Poziom konotacji: Warto zwrócić uwagę, że analizowana praca ma formę dyptyku (z grek. *díptichos* – „podwójnie składany”), czyli artystycznego obiektu składającego się z dwóch połączonych zawiasami tabliczek (zwanymi skrzydłami), zwykle przenośnego, niewielkich rozmiarów. Dyptyk pojawił się w sztuce sakralnej i początkowo służył celom dewocyjnym⁶⁴. Na tabliczkach umieszczone były malowane lub płaskorzeźbione przedstawienia o treściach religijnych. Niewielkie dyptyki służyły prywatnemu nabożeństwu, np. w podróży. W końcu XV wieku wykształciły się **dyptyki portretowe**, o treściach przede wszystkim świeckich, np. z portretami dwojga małżonków. W sztuce współczesnej dyptykiem nazywa się też czasem parę obrazów połączonych ze sobą treściowo i kompozycyjnie.

⁶⁴ najpierw w bizantyjskim malarstwie ikonowym, do sztuki chrześcijaństwa zachodniego przeniknął w XIII wieku we Włoszech.

W tym przypadku jest to bezwątpienia dyptyk portretowy o treściach świeckich, a jednocześnie bardzo osobistych, gdyż mamy do czynienia z **podwójnym autoportretem**. Obydwa układy syntagmatyczne są bardzo proste. Każdy z nich składa się z dwóch sematów: twarz i żaba oraz twarz i wąż. Oszczędność przekazu nie oznacza jednak w tym przypadku ubóstwa treści. Wręcz przeciwnie, zestawienie powyższych sematów w nietypowej konfiguracji prowokuje do bogatych interpretacji. Zważywszy na autobiograficzny charakter pracy oraz głuchotę artysty, umiejscowienie żaby i węża na uchu jest z pewnością nieprzypadkowe i należy je interpretować w biograficznym kontekście. Można przypuszczać, że w obu przypadkach sematy te w symboliczny sposób wyrażają blokady, zakłócenia i utrudnienia w percepcji słuchowej. Jakże ponadto niosą ze sobą konotacje?

Z żabą wiąże się wiele kompleksów znaczeniowych, które niekiedy diametralnie się od siebie różnią, np. w hinduizmie symbolizuje ona podporę świata, zaś w kulturze zachodniej czcze przechwałki, próżność, kłamliwość, wścibstwo. Z uwagi na kontekst pracy, bardziej zasadnym wydaje się skupienie na znaczeniach przypisywanych jej w kulturze zachodniej, które wiążą się z nadzwyczaj donośnymi odgłosami wydawanymi przez tego płaza. Żaba rechocząca, kumkająca, skrzecząca kojarzona była z takimi ludzkimi wadami jak paplanina, gadatliwość, plotkarstwo. Z drugiej strony warto przypomnieć, że starożytni Grecy darzyli żaby dużą sympatią, przypisywali je do sfery apollońskiej i wiązali z wyrocznią i przepowiednią⁶⁵.

Odnosząc się do najpowszechniejszych skojarzeń związanych z żabą, czyli gadatliwości i próżności, nasuwa się kontrast z najpowszechniejszą konotacją związaną z osobami głuchymi, czyli światem ciszy. W takim kontekście, uczepiona ucha żaba może być postrzegana jako ironiczny reprezentant świata słyszających i komunikujących się przede wszystkim głosem.

Znaczenia symboliczne przypisywane wężowi są wyjątkowo bogate i różnorodne – zarówno pozytywne jak i negatywne. Wąż jest symbolem pierwotnych sił kosmicznych, oddziaływania boskiego, wieczności, nieśmiertelności, śmierci, zmartwychwstania, koła kosmicznego, energii, siły, odrodzenia, zniszczenia, pnia mózgu i rdzenia kręgowego, duszy ludzkiej, podświadomości, zasady męskiej (fallusa), zasady żeńskiej, mocy uzdrowicielskich, zmysłowości, seksu, płodności, świata podziemnego, zmarłych, odprowadzania dusz, wiedzy, mądrości, dociekliwości, wtajemniczenia⁶⁶. Prawdopodobnie to osobliwy wygląd węża, istoty bez kończyn, ale zwinnej, niezależnej i zazwyczaj samotnej, oraz niebezpiecznej dla człowieka sprawił, że wąż często występuje w wierzeniach religijnych, ceremoniach kultowych, legendach i folklorze licznych krajów i ludów. Ze względu na mnogość odniesień, ograniczę się do europejskiego kręgu kulturowego. W staro-

⁶⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: żaba.

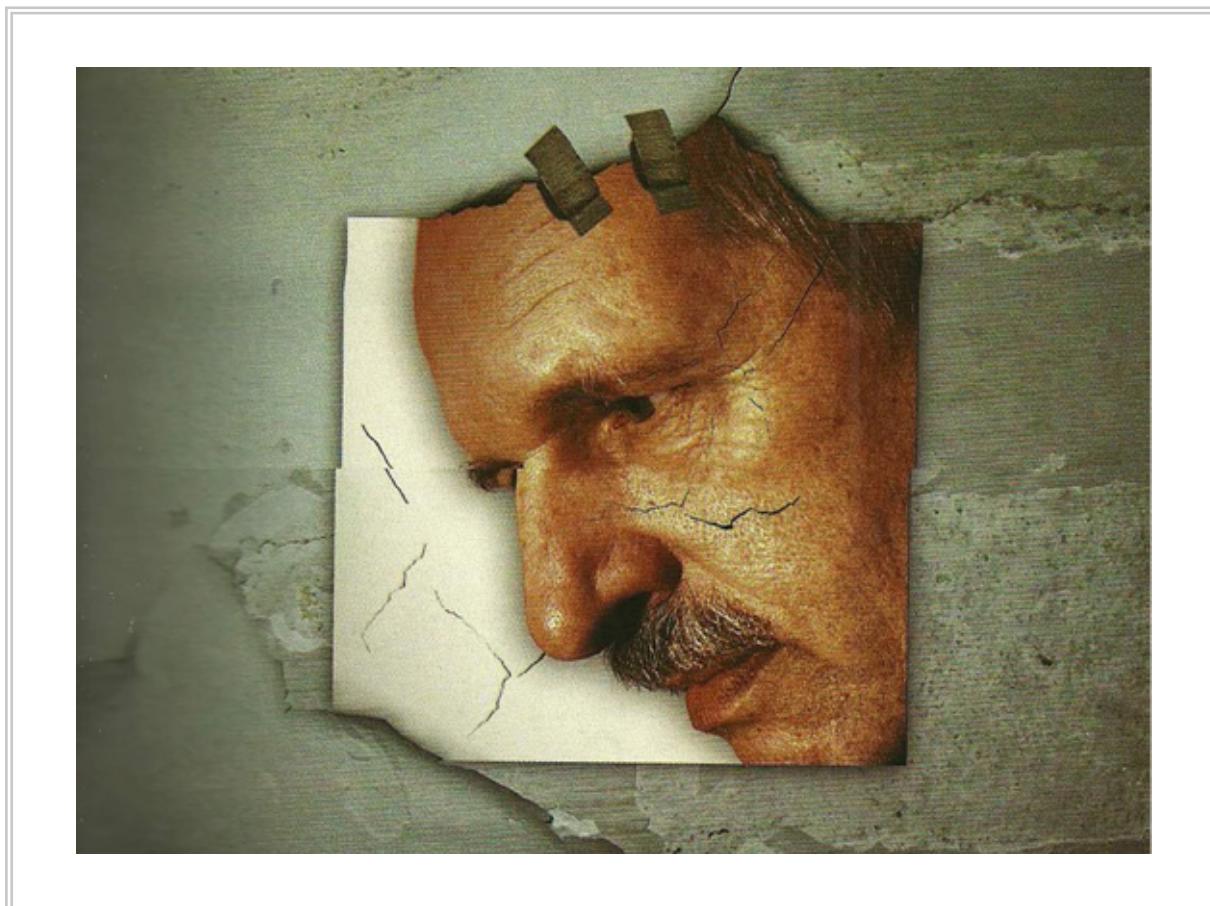
⁶⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: wąż.

żytnej Grecji spotykamy węże w kultach wielu bóstw, jak Atena, Demeter, Dionizos i Asklepios. Grecy i Rzymianie uważali węże za duchy opiekuńcze świątyń i ołtarzy. Dziś, wobec perspektywy kontaktu fizycznego z wężem reagujemy niechęcią, podobne odczucia towarzyszą też zapewne przeciętnemu odbiorcy patrzącego na pracę Przemysława Sławika. Wyraz twarzy modela z wężem przy uchu także manifestuje takie odczucia. Tymczasem, w starożytnej Grecji węże były zwierzętami domowymi. Dzieci bawiły się nimi, a kobiety chłodziły sobie nimi latem dekolty. W kontekście analizowanej pracy należy szczególnie zwrócić uwagę na fakt, że **dawni Grecy wierzyli, iż osoby, którym uszy polizał wąż zostają obdarzeni darem wróżenia, przepowiadania**. Kasandra i jej brat Helenos otrzymali ten dar (a przy tym zdolność rozumienia mowy ptaków i owadów) w czasie snu w świątyni Apollina, gdy święty wąż polizał im uszy. Odnosząc się do tego przekonania, można stwierdzić, że **drugą część dyptyku cechuje znaczeniowa ambiwalencja**. Z jednej strony bowiem, w dawnym dziedzictwie Europy wąż jest wyobrażeniem spraw tajemniczych, dostępnych tylko wybranym, strażnikiem bogactw duchowych przedstawianych w kształcie ukrytych skarbów, z drugiej zaś – od czasu wprowadzenia chrześcijaństwa – niesie wiele negatywnych skojarzeń. Konotacje te obejmują zespół znaczeń, do którego zaliczają się: niebezpieczeństwa, zło, Szatan, zdrada, zemsta, podstęp, trucizna, pokusa, grzech, kara, niewola. Złożoność i ambiwalencja tych konotacji widoczna w pracy Sławika może odnosić się do jego własnych doświadczeń związanych z głuchotą. Wobec kompleksowości tych konotacji, z jednej strony głuchota może być odczuwana negatywnie jako problem niosący alienację, ale też jako szczególnego rodzaju wyróżnienie, które umożliwia dostęp do innych wymiarów ludzkiej percepcji.

Można przypuszczać, że wąż pojawił się w pracy Sławika nie tylko ze względu na swoją wyjątkową semantyczną pojemność. Ponieważ wąż nie posiada jakiegokolwiek formy zewnętrznych uszu i bębenków usznych, do niedawna jeszcze wnioskowano, że gady te są głuche. Eksperymenty przeprowadzone w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku dowiodły, że węże jednak słyszą, a ich organem słuchowym jest szczeka. Za jej pomocą wąż odbiera drgania z otaczającego środowiska. Fala akustyczna wędruje następnie do ślimaka ucha wewnętrznego, gdzie znajdują się komórki nerwowe, przekazujące odpowiednie sygnały do mózgu⁶⁷. Wiedza o zmianach w postrzeganiu głuchoty węża budzi także pewne skojarzenia, przede wszystkim związane z niebezpieczeństwem wpadnięcia w pułapkę pozorów podczas oceny czyichś procesów percepcji.

⁶⁷ P. Kobel, Słyszysz bez uszu, <http://kopalniawiedzy.pl/waz-szczeka-ucho-sluch-dzwiek,4409> (10.08.2014).

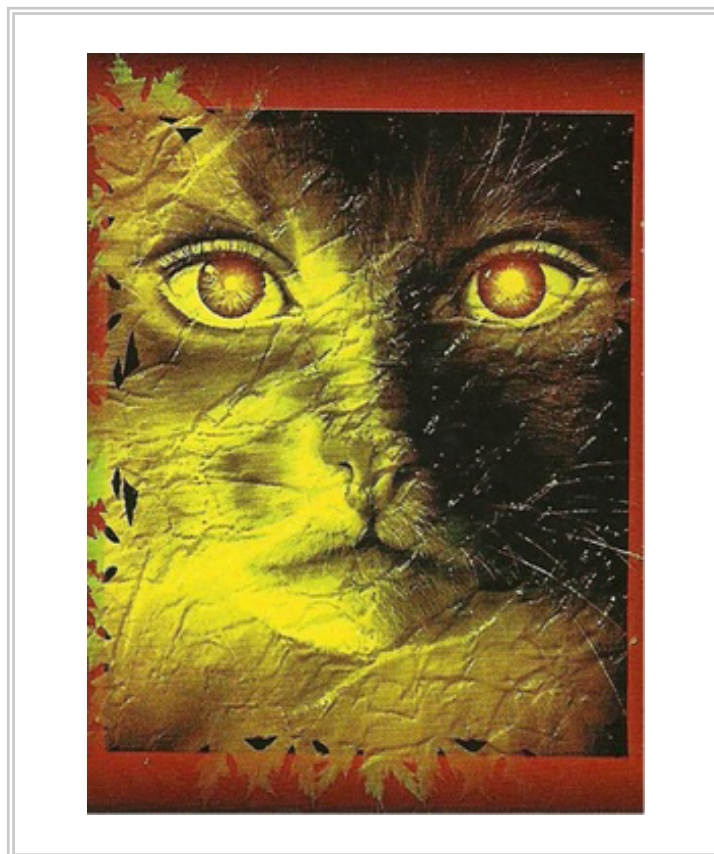
8.5 Analiza prac Jerzego Pawłowskiego



Jerzy Pawłowski, bez tytułu, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w IX Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2006 roku, III nagroda

Poziom denotacji: ściana, fotografia przyklejona do ściany dwoma czarnymi plastrami, przedstawiająca twarz mężczyzny w średnim wieku.

Poziom konotacji: Ściana z odpadającym tynkiem, ślady zniszczenia na fotografii oraz oznaki starzenia się na twarzy mężczyzny budzą wyraźne skojarzenia z upływem czasu i nieuchronnością przemijania. Wymowa kompozycji nie jest jednak wyłącznie pesymistyczna. Ukazana na zdjęciu twarz emanuje mądrością i spokojem oraz wewnętrzną radością. Warto zwrócić uwagę na fakt, że fragment twarzy został skadrowany w ten sposób, że nie ukazuje uszu. Ośrodkiem kompozycji zdają się być oczy.



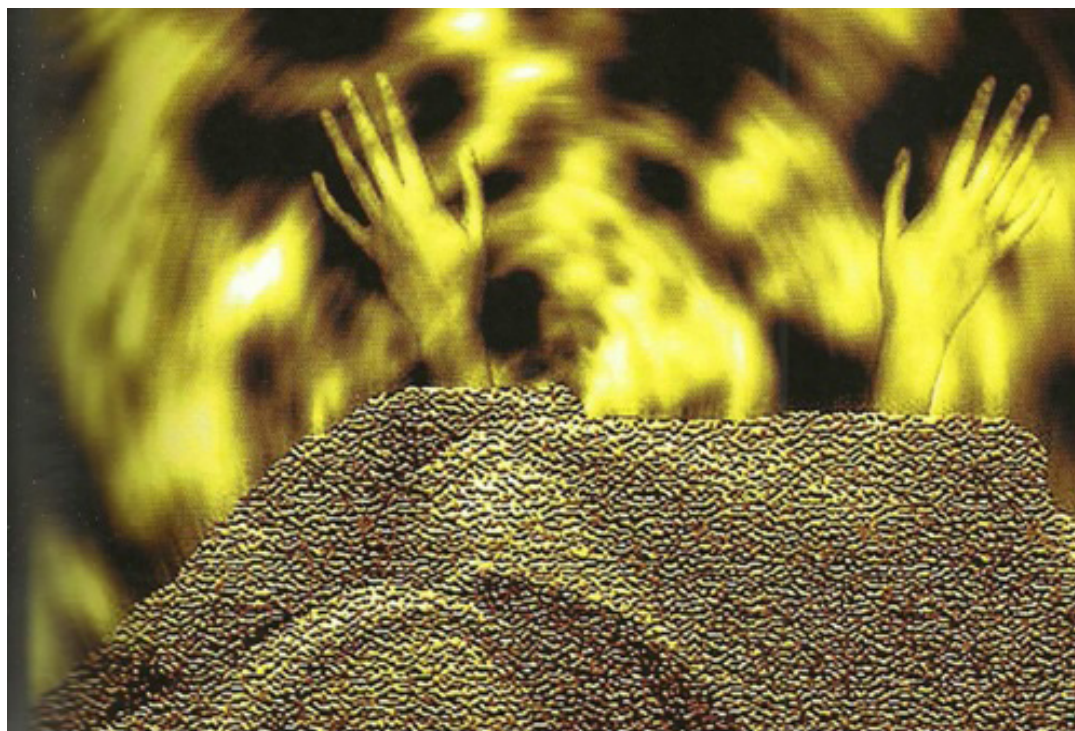
Jerzy Pawłowski, bez tytułu, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w IX Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2006 roku, III nagroda

Poziom denotacji: Na kompozycję składają się następujące znaki i sematy: głowa kota z umieszczonymi w niej kobiecymi oczami, zarysy liści obramowujące całość.

Poziom konotacji: Zakres semantyczny związany z postacią kota jest bardzo szeroki. Dominują w nim następujące skojarzenia: czary, niezależność, swoboda, lenistwo, domatorstwo, wdzięk, delikatność. Z uwagi na fakt, że w zastosowanym układzie syntagmatycznym głowa kota została połączona z kobiecymi oczami, najważniejszym będzie skupienie się na znaczeniach, które łączą kota z elementem żeńskim. Wiąż ta ma długą historię, gdyż już w starożytnym Egipcie kot był atrybutem bogini Bastet, którą wyobrażano sobie jako kotkę lub kobietę z głową kotki. Związany był z płodnością, szczęściem, radością i ciepłem słonecznym⁶⁸. Do podobnych jakości nawiązuje praca Pawłowskiego, gdyż w całość kompozycji dominuje złoty kolor oraz wrażenie, że hybrydyczna kocio-kobieca forma emanuje słonecznym światłem. Niezależność i rezerwa kota uczyniła z niego w średniowiecznej Europie synonim fałszu i obłudy. W bajkach La Fontaine’a z XVIII w., kiedy kot rozpowszechnił się już jako zwierzę domowe i łowca myszy, występuje on jako wcielenie oszustwa, dwulicowości, cynizmu. Wydaje się jednak, że w grafice Pawłowskiego trudno szukać

⁶⁸W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: kot.

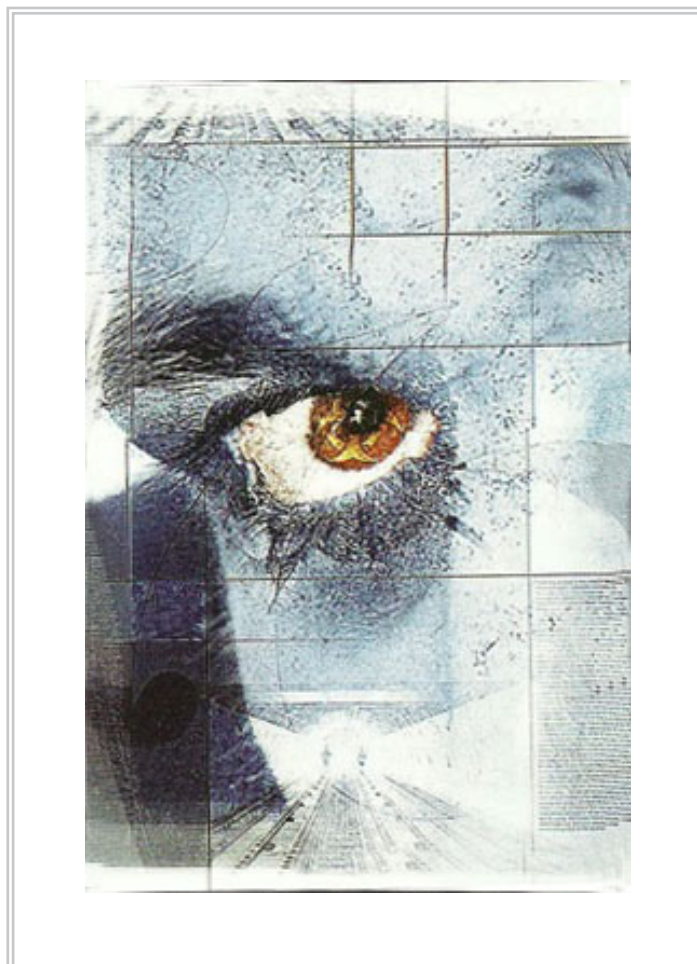
tych negatywnych konotacji. Kobięce oczy w twarzy kota stanowią centrum kompozycji tchną wrażliwością, dobrem i delikatnością. W kontekście głuchoty autora znamienym wydaje się, że głowa kota została skadrowana z pominięciem jego uszu. Autor pracy wyraźnie skupia uwagę odbiorcy na zmyśle wzroku, podkreślając jego wagę poprzez wprowadzenie znaków z innego układu paradygmatycznego, ignoruje natomiast atrybuty zmysłu słuchu.



Jerzy Pawłowski, bez tytułu, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w IX Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2006 roku, III nagroda

Poziom denotacji: Na pierwszym planie znajduje się fragment rozbitej szyby, na drugim planie wzniesione do góry dłonie, na trzecim zaś – wirujące kręgi światła.

Poziom konotacji: Składające się na kompozycję elementy mogą być interpretowane wielorako. Skupienie się na aspekcie biograficznym artysty pozwala zawęzić to szerokie pole interpretacyjne. W kontekście braku słuchu **usytuowany na pierwszym planie fragment rozbitej szyby można odnieść do bariery komunikacyjnej, która została częściowo rozbita.** Znajdujące się na drugim planie wzniesione do góry, rozchylone dłonie mają w relacji do głuchy także szczególne znaczenie. Często używanym symbolem środowiska osób niesłyszących są bowiem otwarte dłonie, które symbolizują możliwość porozumienia. Widoczne w tle świetliste, pulsujące kręgi budzą pozytywne konotacje z ruchem, dynamiką i ciepłem.



Jerzy Pawłowski, bez tytułu, technika: grafika komputerowa, praca nagrodzona w IX Ogólnopolskim Konkursie Grafiki Komputerowej organizowanym przez „Świat Ciszy” w 2006 roku, III nagroda

Poziom denotacji: Fragment ludzkiej twarzy z zaakcentowanym okiem, tory kolejowe, w prawym dolnym rogu kolumna zapisanych drobnym drukiem słów, w lewym dolnym rogu forma przypominająca odwrócony i powiększony znak interpunkcyjny – przecinek.

Poziom konotacji: Większość kompozycji utrzymana jest w błękitno-szaro-czarnych barwach. Ta chłodna tonacja kolorystyczna kontrastuje z jasnobrązową tęczówką oka, w której można dostrzec kilka zachodzących na siebie złotych półksiężyców oraz czarnego żuka, który znajduje się w miejscu źrenicy. Wszystkie te intrygujące elementy oraz inne zastosowane środki formalne, takie jak podział kompozycji na prostokąty i kwadraty, skupiają uwagę widza na oku postaci i jego wnikliwym spojrzeniu. W licznych wyrażeniach oko utożsamiane jest umysłem w licznych wyrażeniach np. w czyichś oczach (według jego poglądu, oceny); czytać w oczach – odgadywać myśli; oczy komuś otworzyć – uświadamiać coś; przejrzeć na oczy – poznać prawdę.

Podsumowanie

W twórczości Pawłowskiego można dostrzec elementy charakterystyczne dla *DeafArt*, czyli sztuki Głuchych artystów, odnoszącej się do ich doświadczeń. Charakteryzuje się ona głównie wykorzystaniem symboli nawiązujących do pojęcia głuchoty i sytuacji osób niesłyszących w społeczeństwie. Stąd popularny jest motyw oczu oraz dłoni będących dla Głuchych istotnymi narzędziami porozumiewania się. Dla osób słyszących naturalną znakiem dysfunkcji słuchu i całego środowiska niesłyszących są uszy. Tymczasem Głusi zazwyczaj nie przywiązują wielkiej wagi do tej symboliki. Z ich punktu widzenia uszy po prostu nie pełnią tak istotnych funkcji jak np. ręce. Niemniej jednak znak ten czasami się pojawia, co może być odczytywane jako wpływ środowiska słyszących. Przykładem tej drugiej tendencji jest twórczość Przemysława Sławika, w której motyw ucha wydaje się kluczowy.

9. Fotografia artystyczna

Powyższa kategoria – fotografia artystyczna – to termin wyjątkowo niejednoznaczny, do tego obciążony wyrazistą definicją z przeszłości (piktorializmu). Termin ten otwiera pole niekończącym się dyskusjom i interpretacjom. To pojęcie wyjątkowo szerokie, wykraczające niejednokrotnie poza tradycyjne podziały i gatunki oraz sposoby jego pojmowania (o czym mogą świadczyć działania artystów doby „fotografii postmedialnej”, „fotografii po fotografii”). Najogólniej jednak rzecz ujmując – fotografia artystyczna to fotografia w rękach artysty, który wykorzystuje medium jako środek wyrazu.

9.1 Analiza semiotyczna zdjęcia pt. *Niepewność* autorstwa Beaty Postawy-Ćwierz



Sylwetka artystki

Urodzona w roku 1978 w Częstochowie, Beata Podstawa-Ćwierz jest niesłyszącą absolwentką Akademii Podlaskiej w Siedlcach. Uczęszczała do Szkoły Podstawowej nr 37 im. Jana Pawła II i Zasadniczej Szkoły Zawodowej w Częstochowie (dla słyszących). Naukę kontynuowała w Technikum Zawodowym dla Niesłyszących w Krakowie o profilu krawieckim. W 1999-2004 roku studio-

wała na Wydziale Pedagogicznym o kierunku opiekuńczo-wychowawczym, a po dwóch latach tj. w 2001 roku podjęła drugi fakultet – pedagogikę z plastyką. Dzięki temu zapoznała się z różnymi dziedzinami sztuki: malarstwem, grafiką, fotografią, rzeźbą, rysunkiem. Lubi przeprowadzać różne eksperymenty w technice malarstwa: farbą olejną, tuszem drukarskim, temperą, a najczęściej używała farby akrylowej. Maluje przeważnie fantazyjną architekturę i abstrakcje⁶⁹. Zajmuje się także fotografią artystyczną.

Poziom denotacji: Scenerię kompozycji stanowi duże przestronne pomieszczenie, które z uwagi na układ architektoniczny można zidentyfikować jako fragment kościoła. W tle widać wnękę – prawdopodobnie boczną kaplicę, zaś nieco bliżej siedzącą na krześle postać. Z uwagi na nieostrość obrazu trudno zidentyfikować jej płeć i dokładny wiek, jednak sylwetka wskazuje, że z pewnością jest to osoba dorosła. Postać ustawiona jest bokiem do widza; biorąc pod uwagę charakter pomieszczenia można przypuszczać, że osoba siedzi przodem do głównego ołtarza w kościele. Na pierwszym planie widoczne są w zbliżeniu deski podłogi z wyraźnie zaakcentowanym bardzo małym stożkowatym obiektem na jej powierzchni, który przypomina wystający gwóźdź lub małą muszelkę.

Poziom konotacji: Przyjmując przypuszczenie, że fotografia przedstawia wnętrze świątyni chrześcijańskiej, skojarzenia, jakie wzbudza obraz to: skupienie, przestrzeń sakralna, modlitwa, wyciszenie, kontemplacja. Są one wzmocnione poprzez fakt, że wnętrze jest puste, znajduje się w nim tylko jedna osoba, prawdopodobnie pogrążona w wewnętrznej rozmowie z Bogiem. Powyższe konotacje pogłębiają cechy formalne zdjęcia. Jego kolorystyka utrzymana jest w tonacjach sepii i bieli. Ograniczenie kolorystyki sprawia, że widz nie jest uwodzony barwami, a w rezultacie nie zatrzymuje się „na powierzchni” obrazu. Ponadto, większość planów kompozycji jest nieostra, co również utrudnia, czy wręcz niekiedy uniemożliwia skupienie się na szczegółach fotografii. Ascetyzm formalny stanowi w tym przypadku bodziec do szczególnego rodzaju percepcji obrazu, która wychodzi poza to, co widzialne. Przewaga nieostrych partii skłania widza do intensywnego uruchomienia wyobraźni. W umyśle widza same wręcz rodzą się pytania: Jak dokładnie wygląda wnętrze? Kim jest siedząca na krześle osoba? W jakim jest nastroju? Jakie uczucia malują się na jej twarzy? Nie ulega bowiem wątpliwości, że samotna postać w tle, to jeden z dwóch elementów, które najsilniej przyciągają uwagę. Drugim elementem jest wspomniany już detal usytuowany na pierwszoplanowej desce podłogi ukazanej z tzw. żabiej perspektywy (sposób kadrowania zdjęcia lub ujęcia polegający na ustawieniu obiektywu poniżej środka rejestrowanego obiektu). Zogniskowanie ostrości na tym – wydawałoby się mało znaczącym – szczególe jest zabiegiem bardzo oryginalnym. W pracach plastycznych z kręgu kultury europejskiej zarówno fotograficznych, jak i malarskich, w których ukazany jest człowiek dominuje perspektywa antropocentryczna. W tym

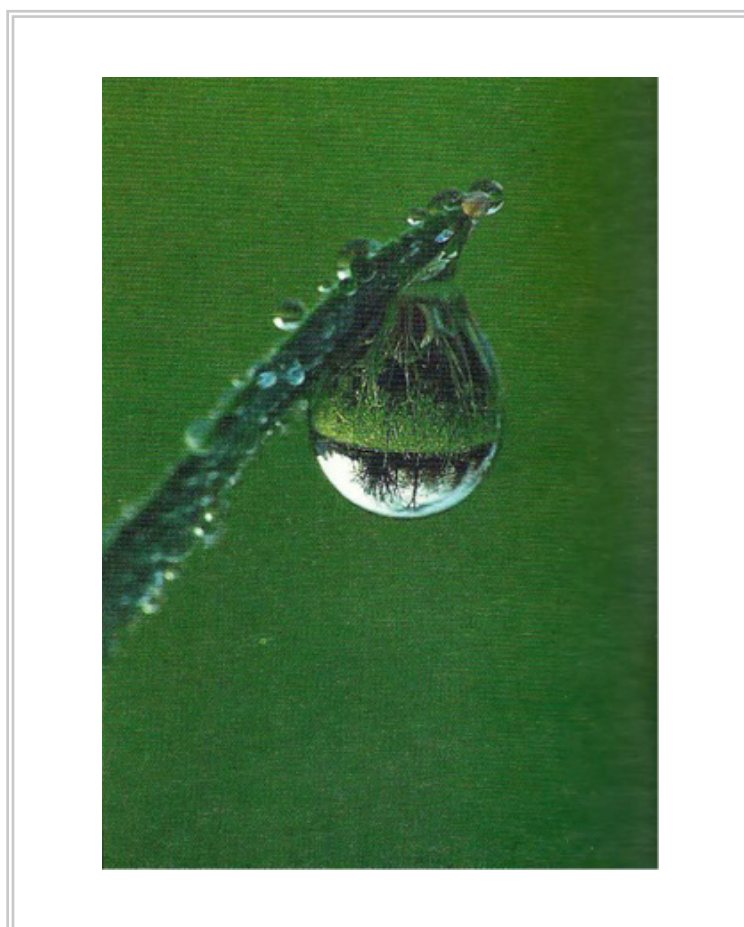
⁶⁹ <http://www.festiwal.pzg.lodz.pl/>, (1.10.2014).

przypadku, nieostra sylwetka ludzka jest elementem tła, zaś uwaga fotografki została skupiona na fragmencie podłogi. Jest to chwyt tak niezwykły – zważywszy na dominujące w kulturze Zachodu kody kulturowe – że widz może go odebrać jako wręcz prowokujący, a na pewno silnie intrygujący.

Fotografia Beaty Postawy-Ćwierz nabiera dodatkowych znaczeń w kontekście jej wymownego tytułu. Zważywszy na dość szeroki zakres semantyczny terminu, można odnosić go zarówno do niepewności odczuwanej przez widoczną na zdjęciu osobę, jak i niepewności percepcyjnej odczuwanej przez odbiorcę. W drugim przypadku, tytułowa niepewność wiąże się z zastosowaną przez artystkę specyficzną głębią ostrości, która sprawia, że większość obrazu jest bardzo wieloznaczna i niełatwa do precyzyjnego odczytania zarówno na poziomie denotacyjnym, jak i konotacyjnym.

Należy podkreślić, że dzięki przewadze nieostrych partii analizowana fotografia jest bardzo malarska. Przywodzi na myśl szkic lawowany sepią lub monochromatyczną akwarelę. To wrażenie przypomina o fakcie, że autorka zdjęcia jest również malarką, która chętnie eksperymentuje w tej dziedzinie.

9.2 Analiza semiotyczna zdjęcia pt. *Bombka* autorstwa Tomasza Pietryszka



Sylwetka artysty

Tomasz Pietryszek jest laureatem II Nagrody w XIX Ogólnopolskim Konkursie Fotograficznym Nie-słyszących organizowanym przez Dom Kultury Głuchych we Wrocławiu w 2006 roku. Nagrodę tę Tomasz Pietryszek otrzymał za całokształt swojej twórczości. Zdjęcie pt. *Bombka*

Poziom denotacji: Na jednolicie zielonym tle widać fragment źdźbła trawy obficie pokrytego kroplami rosy. Na czubku źdźbła znajduje się największa kropla, w której odbija się otaczający pejzaż – zielona trawa i drzewa. Zgodnie z zasadami optyki, które rządzą zwierciadłami wypukłymi, obraz widoczny w kropli jest odwrócony.

Poziom konotacji: Przedmiot fotografii oraz jej kolorystyka nasuwają wyraziste skojarzenia: natura, świeżość, czystość, relaks. Zdjęcie Tomasz Pietryszka nie jest jednak zwyczajnym zdjęciem detalu ze świata przyrody. Wyizolowanie źdźbła trawy z otoczenia i umieszczenie go w centrum kompozycji sprawia, że odbiorca postrzega ją zupełnie inaczej niż po prostu jako jedno z niezliczonych źdźbeł na łące. Można rzec, że sposób kadrowania nie tylko podnosi rangę przedstawionego fragmentu, ale również pozwala spojrzeć na niego z zupełnie innej perspektywy. Najczęściej, przechodząc po trawie, nie zwracamy uwagi na to, co mamy pod stopami. Niekiedy, zwłaszcza idąc po trawie boso, możemy zwrócić uwagę na jej miękkość lub inne doznania dotykowe towarzyszące spacerowi. Bardzo rzadko natomiast zdarza się, że zwracamy uwagę na pojedyncze źdźbła, czy też znajdujemy się w sytuacji „oko w oko” z trawą. Nawet kiedy siedzimy czy leżymy na trawie, rzadko kontemplujemy jej poszczególne elementy. Tymczasem Tomasz Pietryszek proponuje nam taką właśnie kontemplację.

Wysmakowana kompozycja z niezwykle oryginalnym przedstawieniem krajobrazu zamkniętym w przejrzystej wypukłej kropli nabiera dodatkowych konotacji w zestawieniu z tytułem pracy. Dzięki specyficznemu wykadrowaniu i silnemu zbliżeniu, zawieszona na czubku źdźbła kropla istotnie przypomina zawieszoną na gałązce bożonarodzeniowej choinki świąteczną szklaną bombkę. Zwłaszcza jednobarwne bombki często odbijają w swojej powierzchni obraz pomieszczenia. Wprowadzona w tytule analogia nie tylko poszerza pole semantyczne zdjęcia, ale również – w pewnym sensie – zaciera wyraźną granicę między światem natury i kultury.

Artyzm analizowanej fotografii leży nie tylko w jej metaforycznej wymowie. Wartość artystyczna zdjęcia może być również wzbogacona przez jego porównanie do dzieł mistrzów malarstwa niderlandzkiego, którzy często wprowadzali do swoich kompozycji zwierciadła wypukłe. W ich obrazach lustra te również pokazują fragmenty rzeczywistości pochodzące z przestrzeni

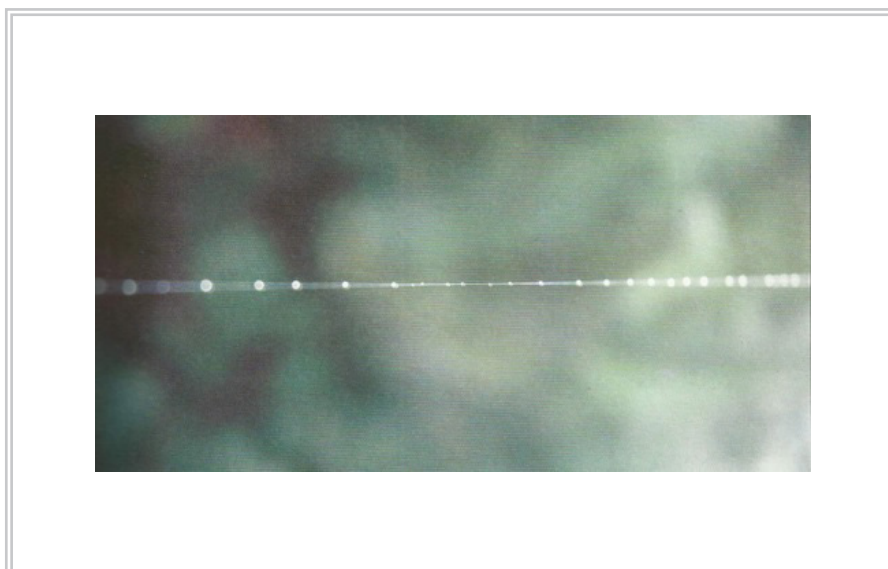
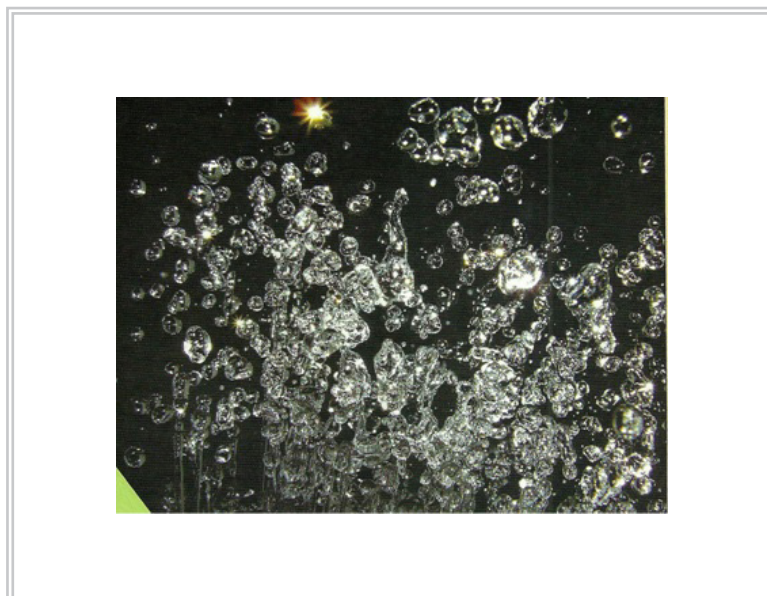
pozakadrowej. Ukazanie tych fragmentów przypomina widzowi, że przedstawiona na obrazie scena to jedynie wycinek rzeczywistości oraz w szczególny sposób poszerza przestrzeń kadru.

Skala przyjęta w fotografii Tomasza Pietryszka dowodzi jego wyraźnej fascynacji mikroświatem. Widać ją także w jego drugiej pracy pt. *Relief* (poniżej).



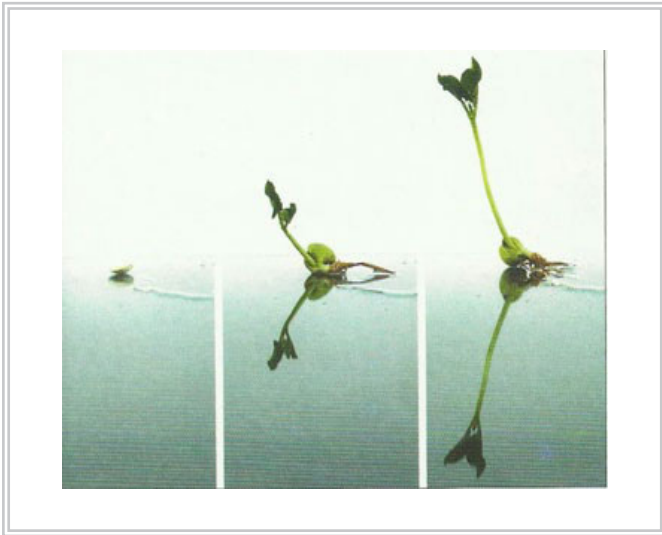
W tym przypadku, uwaga fotografa skupiona jest na fragmencie szyby pokrytej szronem, który układa się we florystyczne wzory. Te drobne lodowe kryształki w postaci igieł powstają na dowolnym podłożu wodolubnym w procesie resublimacji pary wodnej. Skąd te niezwykle wzory? Można powiedzieć, że natura kocha matematykę a szczególnie lubi fraktale... Za jedną z cech charakterystycznych fraktala uważa się samopodobieństwo, to znaczy podobieństwo fraktala do jego części. Figura „samopowtarzalna” to taka, której najmniejszy szczegół przypomina całość, można je przybliżyć i oddalać w nieskończoność, znajdując kolejne „miniatury”. Taką strukturalną cechą mają również wzory, które tworzy zamarzająca na szybie para. W tytule pracy ponownie pojawia się odwołanie do świata kultury, a konkretnie sztuki. Użycie słowa „relief” sprawia, że mróz może być postrzegany nie jako bezosobowe zjawisko fizyczne, lecz jako artysta, którego materiałem twórczym jest woda w różnych stanach skupienia.

Warto wspomnieć, że podobne zainteresowanie mikroświatem można zauważyć w wielu innych pracach niesłyszących artystów. Przykładem takiej perspektywy są np. prace innego laureata Ogólnopolskich Konkursów Fotograficznych Niesłyszących – Przemysława Sławika.



W obu powyższych fotografiach Przemysława Sławika widzimy wspomniane już cechy tematyczno-formalne: wybór skali makro, fascynację wielokształtnością żywiołu wody, skupienie na detalu, wprowadzenie stylistyki nadrealizmu, zredukowanie tła do postaci barwy.

Potwierdzeniem wspomnianej obserwacji są dwie prace autorstwa Grzegorza Ślempa – laureata XX Ogólnopolskiego Konkursu Fotograficznego Niestyszających. Pierwsza z nich ma formę tryptyku. W pierwszej części na biało-niebieskim tle widzimy leżące na powierzchni wody ziarno fasoli, które w drugiej części wypuszcza zieloną łodyżkę i listek. W trzeciej części łodyżka i listek jest już dwukrotnie większa, sięga niemal górnej granicy kadru. Ponieważ nasionko fasoli usytuowane jest centralnie, łodyżka z liściem symetrycznie odbija się w wodzie.



Na drugiej fotografii autorstwa Grzegorza Ślempa widzimy wijące się na czarnym tle kłęby biało-niebieskiego dymu. Z uwagi na sposób kadrowania trudno odnaleźć źródło pochodzenia dymu, można jednak przypuszczać, że jest to dym pochodzący z papierosa. Z semiotycznej perspektywy dym należy do grupy znaków, które klasyk semiotyki Charles Sanders Peirce określił mianem – indeksów. Znaki z tej grupy charakteryzują się tym, że posiadają bezpośredni związek fizyczny z przedmiotem, do którego się odnosi. W tym wypadku jest to związek ognia z dymem. W tym wypadku – oderwanie indeksu od jego przedmiotu nie tylko wprowadza element zagadki, ale również sprawia, że kompozycja nabiera charakteru niemal abstrakcyjnego. Fotografia ta ma również wyraźny wymiar kontemplacyjny, a konotacje jakie budzi to: spokój, rozleniwienie, relaks, spokojny wieczór lub noc.

9.3 Analiza semiotyczna wybranych zdjęć autorstwa Kingi Hołdy

Sylwetka artystki

Kinga Hołda urodziła się w roku 1987. Pochodzi z Katowic, gdzie ukończyła studia na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych. Obecnie jest studentką Studiów Podyplomowych Wydziału Fotografii Warszawskiej Szkoły Fotografii. Pracuje w Telewizji „TVS” jako grafik komputerowy i wykonuje sesje zdjęciowe dla TVS.

Sama artystka tak mówi o swojej twórczości:

Potrafię uchwycić ulotne chwile, których inni czasem nie potrafią dostrzec. Moje zdjęcia to nie tylko krajobrazy, ale też portrety, akty, zdjęcia dzieci i fotografia reportażowa.⁷⁰

⁷⁰ <http://www.kingaholda.pl/omnie.html>

Kinga Hołda oprócz fotografowania uwielbia podróże. Zwiedziła już Europę Środkową, Tajlandię, Japonię, Birmę. Zdjęcia przedstawiających codzienne życie i zabytki Birmy prezentowane były w 2010 r. w galerii mieszczącej się w Raciborskim Centrum Kultury. Fotografie młodej artystki przedstawiają codzienne życie mieszkańców Birmy, zabawy dzieci, jak również zabytki tego pięknego azjatyckiego miasta⁷¹. W tym samym roku w Domu Kultury „Strzecha” w Raciborzu pt. „Tworzę więc jestem – wspomnienia z wakacji”, Kinga Hołda otrzymała wyróżnienie za zdjęcie z cyklu „podróż do Japonii”.

Prace w jej internetowej galerii podzielone są na kilka kategorii: akty, krajobrazy, dzieciaki, portrety, reportaże, ciążowe, artystyczne⁷².



Kinga Hołda, bez tytułu. Źródło: <http://mwybrani.cba.pl/>

Poziom denotacji: Kadr wypełnia ujęcie widzianej od dołu klatki schodowej o spiralnym kształcie. Uwagę zwraca metalowa, dekoracyjna balustrada, towarzysząca kręconym schodom. Na poziomie ostatniego piętra w owalnym otworze widać silne światło słoneczne.

Poziom konotacji: Spiralna klatka schodowa jest współcześnie dość rzadko spotykaną formą architektoniczną. Występuje znacznie częściej w dawnych stylach historycznych, a zatem najbardziej ogólne skojarzenie jakie budzi to styl retro i elegancja. Forma ta, ze względu na swój

⁷¹ <http://www.naszraciborz.pl/site/art/0-/0-/11524-birma-w-objektywie-kingi-holdy.html>

⁷² <http://www.kingaholda.pl/omnie.html>

atrakcyjny kształt, często pojawia się w dziełach filmowych, jako sceneria ważnych momentów akcji np. w filmie „Pokolenie” (1956) Andrzeja Wajdy.

Dodatkowe znaczenia konotacyjne, jakie uruchamia praca Kingi Hołdy związane są ze sposobem kadrowania oraz oświetleniem. Przyjęta perspektywa sprawia, że ukazana forma architektoniczna przypomina biomorficzną, organiczną formę – szczególnie wewnątrz muszli ślimaka. W metaforycznym znaczeniu dom jest jak muszla ślimaka, w której mieszkańcy mogą się schronić. Klatka schodowa w takiej formie oraz w ujęciu, które tę formę podkreśla, akcentuje tę analogię bardzo wyraźnie.

Analizowaną pracę można odczytywać na jeszcze jednym poziomie: jako analogię trudnej, skomplikowanej sytuacji. Piętrzące się ku górze kręte schody mogą stanowić analogię zawitej sytuacji czy międzyludzkiej relacji. Usytuowany w centrum świetlisty owal u wylotu klatki schodowej można natomiast postrzegać jako znak, który sugeruje, że z każdej zawitej sytuacji jest wyjście. Trzeba tylko podjąć wysiłek by wspiąć się po schodach.



Kinga Hołda, bez tytułu. Źródło: <http://mwybrani.cba.pl/https://plus.google.com/109823506712193801143/posts>

Poziom denotacji: Z mroku wyłania się para dłoni. Jedna ręka obejmuje szyję oraz uniesiony do góry podbródek, których widzimy niewielkie fragmenty, zaś druga ręka obejmuje nadgarstek pierwszej dłoni.

Poziom konotacji: W procesie komunikacji dłonie odgrywają ważną rolę. Podczas konwersacji osób słyszących, dłonie spełniają istotną funkcję w sferze komunikacji niewerbalnej. Na przekaz ten składają się użyte świadomie gesty lub nieświadomie wykonywane układy rąk. Gesty, którymi się posługujemy mają różnorodny charakter, niektóre z nich są wrodzone. Między innymi należy do nich sposób okazywania wyrazem twarzy podstawowych emocji: strachu, radości, gniewu, smutku, rozpaczy, pogardy, wstydu, zaskoczenia. Wiele naszych gestów jest jednak wyuczonych.

W komunikacji osób głuchych, w języku migowym dłonie odgrywają kluczową rolę. W analizowanej fotografii ich szczególne znaczenie dla społeczności głuchych podkreślone jest poprzez oświetlenie. Większość przestrzeni kadru wypełnia mrok. Niewielki strumień światła wydobywa z czerni centralnie usytuowane dłonie. Ich układ nie przywodzi na myśl żadnego powszechnie znanego, kulturowo skodyfikowanego gestu. Wydobyte z ciemności, punktowo oświetlone dłonie układają się w interesującą graficznie formę. W kompozycji tej najważniejsze są więc głównie walory artystyczne związane z grą światła i cienia i koncentracją na czystej formie. Niemniej jednak przedmiot tych zabiegów formalnych jest również ważny pod względem denotacyjnym, gdyż dłonie stanowią jeden z ważniejszych znaków i symboli w obrębie nurtu *Deaf Art*.

9.4 Wystawa pt. „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE”

Wystawa pt. „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE” odbyła się w dniach 6 – 22 czerwca 2014 r., w Stowarzyszeniu Nasza Galeria w Łodzi. Wystawa towarzyszyła Fotofestiwalowi 2014 w Łodzi. Wszyscy uczestniczący w projekcie artyści są członkami Grupy Artystów Głuchych, zatem ***Somewhere to nie tylko artystyczna wypowiedź kilku twórców na temat jednego z głównych motywów przewodnich tegorocznego Fotofestiwalu, ale także prezentacja sztuki osób związanych z kulturą Głuchych.***

Członkowie Grupy Artystów Głuchych – w skrócie GAG – na swojej stronie internetowej tak opisują jej specyfikę: „Łączy nas miłość do sztuki, każdy z nas uprawia inny jej rodzaj. Malarstwo, rysunek, rzeźba, fotografia, grafika komputerowa, grafika warsztatowa, sztuka medialna i inne”⁷³. Zdaniem członków GAG, korzeni grupy należy szukać w wieloletnich plenerach dla artystów głuchych organizowanych od roku 1995 w Polsce. Na bazie zawartych przyjaźni, znajomości i silnej integracji artystów głuchych, po latach w roku 2012 powstała Grupa Artystów Głuchych.

⁷³ <http://gag.art.pl/index.html?PL>

GAG skupia ok. 45 członków (z całej Polski), zarówno amatorów jak i profesjonalistów (studentów i absolwentów artystycznych szkół wyższych), dla których sztuka jest bardzo ważnym elementem życia codziennego. GAG zajmuje się malarstwem, artystyczną fotografią, grafiką warsztatową i kreatywną, artystyczną sztuką użytkową, sztukami wizualnymi⁷⁴.

Na wystawie „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE” artyści z GAG zaprezentowali następujące prace:

Tomasz Grabowski – Obawa

Kinga Hołda – Labirynt

Karolina Jakóbczak – Pokolenia

Olgierd Koczorowski – Zawsze będą kolejne Wenus

Agnieszka Kołodziejczak – Praktyczne wskazówki dla składacza przyszłości

Daniel Kotowski – Kobieta/Mężczyzna

Marek Krzysztof Lasecki⁷⁵ – Niewolnicy życia

Katarzyna Szafran - Nicość

Wystawa zbiorowa zdjęć artystów należących do Grupy Artystów Głuchych prezentowała prace fotograficzne powstałe na wspólny temat traktujący o przyszłości. Osiem różnych ujęć tak szerokiego pojęcia, a zatem osiem różnorodnych – mniej lub bardziej podobnych – sposobów interpretacji rzeczywistości, która nas otacza i zarazem wiąże się z pewnym elementem niepewności jutra. Jak wyrazili to członkowie grupy GAG, przyszłość to: „Pewne miejsce w czasie, którego nigdy nie ogarniesz w pełni. Jest czymś nieodkrytym, tajemniczym, nieznanym. Wiąże się z nim pewne oczekiwania, marzenia lub po prostu obojętność a także otwartość, na to co Ci los przyniesie. Nazywa się PRZYSZŁOŚĆ⁷⁶.

Hasło Olgierda Koczorowskiego: „Zawsze będą kolejne Wenus” niosło za sobą kilka różnych możliwości. Po pierwsze, mogło sugerować podążanie za ideałem kobiecego ciała. Po drugie, mogło być próbą uchwycenia zmienności kanonów kobiecego ciała w historii sztuki (w ślad za *Historią piękna* Umberto Eco). Hasło to mogło wreszcie stanowić zachętę do wydobywania piękna tkwiącego w każdej kobiecie, do afirmacji jej kobiecości – realnej, nie idealnej – ze wszystkimi niedoskonałościami. Wartość pracy Koczorowskiego tkwi w świadomości tych wszystkich możliwych tropów i balansowaniu pomiędzy nimi, dzięki czemu otrzymujemy odświeżającą wariację banalnego już motywu aktu kobiecego: fotografie zróżnicowanych, niekiedy dalekich od modelowych, kobiecych ciał, przysłoniętych, wydobywających się z pęknięć, spod kolejnych warstw, niczym dzieła dawnych mistrzów.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Galeria fotografii M. Laseckiego znajduje się na stronie: <http://mareklasecki.art.pl/>

⁷⁶ http://gag.art.pl/evens_20140508.html?PL

Motyw ciała oraz płci był także niezwykle istotny w zdjęciach Daniela Kotowskiego („Kobieta/mężczyzna”), które próbują „dotknąć” obecnie bardzo gorącego w Polsce, ale i ważnego tematu genderowej interpretacji tego, co jest (ma być) „kobiecy”, a co „męskie”.

Odrębny i dość zaskakujący był projekt Katarzyny Szafran „Nicość”, ponieważ odstąpił inne, bardziej niepokojące oblicze natury. Artystka akcentuje ogromną różnorodność przyrody uwiecznianej na niezliczonych kolorowych zdjęciach. Jednocześnie w pracach Szafran stykamy się z pewnym dystansem, chłodem, wręcz obojętnością, ale nie cyniczną lecz raczej melancholijną, przesyconą smutną mądrością, wobec człowieka – jego działań i emocji. Życie jednostkowego człowieka szybko przemija, natura trwa, mimo zagrażającej jej ze strony człowieka degradacji.

„Wskazówki dla składacza przyszłości” Agnieszki Kołodziejczak to dość przewrotny tytuł, gdyż praca ta proponuje poszukiwanie owych odpowiedzi w przeszłości, w starych zdjęciach, ale tam znajdujemy białe plamy, pęknięcia, wyblakłe postacie. Luki, których nie da się już zapętnić, tak samo jak i przywrócić do życia uwiecznione twarze oraz uchwycone chwile – one bezpowrotnie minęły. I to stanowi dla nas wyzwanie, pobudzające naszą wyobraźnię, ale także wezwanie – do pielęgnacji pamięci, do refleksji, skąd pochodzimy i dokąd zmierzamy, co przeżyjemy przyszłości, co po nas zostanie...

W dziele Karoliny Jakóbczak „Pokolenia” zestawione zostały ze sobą współczesne i stare zdjęcia, ukazujące dorosłych i dzieci oraz łączące ich relacje, więzi. Różnice w przedstawianiu postaci, ale także pewne podobieństwa – przede wszystkim pozytywne emocje wyrażane w niepozornych gestach – pozwalają nam na snucie pewnych wyobrażeń, co do przyszłych relacji między generacjami oraz na zachowanie nadziei, a może nawet pewności, że potrzeba bliskości więzi pozostanie niezmienna, niezależnie od daleko zachodzących zmian. Karolina Jakóbczak urodzona w Warszawie w 1984 roku jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (specjalizacja komunikacja wizualna) oraz Polsko-Japońskiej Wyższej Szkoły Technik Komputerowych w Warszawie (uzyskanie w 2011 r. dyplomu magisterskiego na Wydziale Sztuki Nowych Mediów, specjalizacja animacja klasyczna). Z zawodu jest grafikiem i zajmuje się wszystkim, co jest związane ze sztuką płaskiego wymiaru, w tym: ilustratorstwo, grafika komputerowa, grafika warsztatowa, fotografia, malarstwo i rysunek. Jej prace: fotografia, malarstwo oraz grafika warsztatowa były na różnych wystawach zbiorowych oraz indywidualnych w Polsce i za granicą⁷⁷.

Wystawa „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE” była prezentacją sztuki osób związanych z kulturą Głuchych, ale przede wszystkim była to artystyczna wypowiedź kilku twórców na temat jednego z głównych motywów przewodnich tegorocznego Fotofestiwalu. Dlaczego to takie ważne?

⁷⁷ Prace znajdują się na stronie internetowej artystki: www.35mm-and-more.eu

Warto tutaj przywołać poznańską wystawę **Widzę, nie słyszę, tworzę** (wernisaż: 9 marca 2013, CK Zamek). Wystawa ta imponowała ilością prac przysłanych z całej Polski (a także z zagranicy), jednak nie w pełni wykorzystano potencjał miejsca, w którym umieszczono wystawę. W efekcie, stanowiła ona raczej po prostu prezentację twórczości głuchych i niedosłyszących. Wystawa stanowiła więc znakomitą okazję do integracji, ale nie była jednak przemyślaną i w pewien sposób wyselekcjonowaną, kuratorsko-programowo wypowiedzią grupy artystów. Oczywiście nie można negować społecznej wartości tego typu wydarzeń, jednak można stwierdzić, że lepsze efekty wywołuje połączenie tych dwóch aspektów, czyli popularyzacja sztuki osób z wadą słuchu poprzez tworzenie pewnych określonych tematycznie czy formalnie projektów artystycznych. Takim właśnie udanym mariażem była łódzka wystawa, gdzie każdy z ośmiu twórców przedstawił swoją własną fotograficzną wizję *gdzieś tam* – wyobrażenie przyszłości. Największym atutem „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE” była różnorodność podejścia do tytułowego tematu. Wszystkie propozycje razem dobrze ilustrują także nasze własne różne perspektywy, które obieramy myśląc o przyszłości, zarówno tej bliższej, jak i dalszej. Nawet tam, gdzie pozornie może się wydawać, że mamy do czynienia z powtórzeniem tego samego pomysłu, czyli wykorzystanie starych czarno-białych zdjęć (prace Karoliny Jakóbczak i Agnieszki Kołodziejczak), to jednak figurują one w odmiennych kontekstach, przez co efekt końcowy – w tym nasze wrażenia jako widzów – jest także zróżnicowany. W tym tkwi siła fotografii, ale również źródło nieporozumień i różnic w interpretacji.

Na wielkie uznanie zasługuje także dopracowana, minimalistyczna, ale spójna i konsekwentna strona wizualno-graficzna wszystkich materiałów promujących to wydarzenie. Rzadko widuje się przy projektach o tej skali dbałość o najmniejsze nawet detale. Na szczególną uwagę zasługuje krótki film promujący wydarzenie, w bardzo oryginalny sposób wykorzystujący połączenie języka migowego i animacji rysunkowej⁷⁸.

Reasumując – wystawa „GDZIEŚ TAM / SOMEWHERE” dowodzi, że artyści niesłyszący zajmujący się fotografią potrafią nie tylko się integrować, ale także z dużym sukcesem współistnieć z artystami słyszczymi w obrębie tzw. mainstreamowych wydarzeń kulturalnych. Z jednej strony nie negują swojej tożsamości osób głuchych, o czym świadczy nazwa grupy, z drugiej zaś fakt ten nie stanowi przeszkody, aby prezentowali swoje prace w ramach wydarzeń kulturalnych, które nie są inicjowane przez społeczność głuchych. Takie rozwiązanie wydaje się opcją idealną. W tym układzie bowiem głuchota nie jest traktowana ani jako swoista „taryfa ulgowa”, ani też nie jest przyczynkiem do gettoizacji twórczości wymienionych wyżej artystów.

⁷⁸ http://gag.art.pl/evens_20140508.html?PL

10. Migane storytelling

Na stronie internetowej Fundacji Promocji Kultury Głuchych KOKON znajduje się dział zatytułowany „Twórczość Głuchych”. Dział jest podzielony na następujące poddziały:

- historia
- opowiadania
- poezja i piosenki⁷⁹

Odwiedzając powyższą stronę, nie znajdziemy przykładów pochodzących z pierwszego poddziału, ani jego charakterystyki. Znaleźć można natomiast przykład twórczej wypowiedzi pochodzący z drugiego poddziału, czyli: opowiadanie pod tytułem: „Bajka o Gluciaku”. Jak głosi umieszczony obok filmu napis jest to „Bajka Polskiego Języka Migowego (PJM). Dla dzieci, chemików, i nie tylko”.

Opowiada: Joanna Łacheta

Tłumaczenie/Napisy: Bartosz Marganiec

Reżyseria: Agnieszka „Bronka” Bronowska

Dźwięk: Dave Evans

Film został zrealizowany we współpracy z f.r.u. Studio⁸⁰.

Na początku warto podkreślić, że opowiadanie zostało „zamigane” w Polskim Języku Migowym (PJM) i jest interpretacją bajki, która powstała w **American Sign Language (ASL)**. ASL wykształcił się we wczesnym XIX wieku w American School for the Deaf w Hartford, (stan Connecticut). Obecnie ASL jest językiem migowym używanym przez większość głuchych mieszkańców USA, anglojęzycznej części Kanady i Meksyku. Poza Ameryką Północną, dialekty bazujące na ASL używane są przez społeczności głuchych w zachodniej części Afryki i w niektórych częściach południowo-wschodniej Azji. Nauczanie American Sign Language jest powszechne w społecznościach głuchych, które mieszkają poza wymienionymi obszarami jako drugi język. Można więc powiedzieć, że ASL ma niemalże status swoistego *lingua franca* wśród głuchych na całym świecie⁸¹. Wśród repertuaru znaków składających się na ASL istnieje też pewna liczba tzw. *phonemic components*, do których należą ruchy twarzy i torsu oraz specyficzne ruchy rąk. Mimo, że ASL nie jest formą

⁷⁹ <http://www.fundacjakokon.pl/tworczosc-gluchych/>, (12.09.2014).

⁸⁰ <http://www.fundacjakokon.pl/tworczosc-gluchych/opowiadania/>, (13.09.2014).

⁸¹ http://en.wikipedia.org/wiki/American_Sign_Language, (13.09.2014).

pantomimy, nie ulega wątpliwości, że ikoniczność odgrywa w nim szczególnie dużą rolę. Z perspektywy semiotycznej wszelkie **znaki konwencjonalne** dzielą się na **motywowane (ikoniczne) i niemotywowane (arbitralne)**. Ikoniczne opierają się na podobieństwie formy znaku oznaczającego i elementu oznaczanego. Jedną z cech odróżniających język ludzki od zwierzęcych sposobów porozumiewania się jest arbitralność kodu, którym posługujemy się w kontaktach z innymi przedstawicielami naszego gatunku. Oznacza to, iż formy, których używamy mają znaczenia, a znaczenia te nie są w żaden sposób powiązane z naszą tych form percepcją zmysłową. Innymi słowy semantyka formy nie zależy od tego, jak dana forma wygląda lub brzmi. Od tej reguły jest jednak bardzo dużo wyjątków: nawet w języku mówionym wiele przykładów użycia języka dowodzi, że nasz kod jest wysoce ikoniczny⁸² – język pokazuje, wizualnie lub akustycznie, co mamy na myśli. Najbardziej znanym przykładem ikony akustycznej jest onomatopeja, figura stylistyczna polegająca na takim zestawieniu wyrazów, by razem dały efekt dźwiękonaśladowczy właściwy dla opisywanego zjawiska. U Staffa *O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni, jesienny i pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny* ma naśladować odgłosy padających kropli, w tym monotonną ich kadencję. U Mickiewicza *zdarło żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei. Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki* udają odgłosy burzy i atmosferę trwogi na łodzi.

Wracając do ASL – można przypuszczać, że wysoki stopień jego ikoniczności sprzyja posługiwaniu się tym językiem w tworzeniu narracji.

Już od początku 5 minutowego filmu można zauważyć, że został on zrealizowany w konwencji filmu niemego. Film jest czarno-biały, co konotuje styl retro, a ponadto dzięki użyciu technik cyfrowych, autorzy filmu uzyskali efekt starej podrapanej taśmy filmowej. Dla widza słyszącego elementami, które jeszcze wzmacniają wrażenie seansu z lat 20-tych XX wieku są charakterystyczny dźwięk terkoczącego projektora oraz muzyka „z epoki”. Tłumaczenie z ASL na pisany język polski zostało pomysłowo wkomponowane w całość, w formie, która znakomicie wpisuje się w dominujący w przekazie kod stylu retro. Mianowicie, tłumaczenie wprowadzono do narracji w ASL w formie plansz z napisami ozdobionymi stosownym ornamentem, tak jak praktykowano to w okresie kina niemego.

⁸² Ikona w używanym tu znaczeniu to schematyczny obrazek, który w skonwencjonalizowany (w oparciu o umowę społeczną) sposób pokazuje jakieś zjawisko. Symbole używane w prognozie pogody, na pulpicie komputera/ w menu telefonu komórkowego czy umowne wizerunki pani/pana na drzwiach toalet to ikony.

10.1. Analiza *Bajki o Gluciaku* opowiedzianej w PJM przez Joannę Łachetę

Głównymi bohaterami „Bajki o Gluciaku” są dwaj chemicy. Jeden z nich pracuje właśnie w laboratorium gdy przychodzi kolega. Witają się, po czym pierwszy z nich szybko wraca do swoich eksperymentów, informując kolegę, że dopiero za chwilę będzie mógł poświęcić mu uwagę. Jednocześnie prosi go o przyniesienie potrzebnej mu czerwonej fiołki. Kolega idzie spełnić jego prośbę, ale po drodze zapomina w jakim kolorze miała być fiołka. Stoi przed zestawem różnobarwnych fiołek, rozgląda się i usilnie próbuje sobie przypomnieć polecenie kolegi. Po chwili zastanowienia dochodzi do mylnego wniosku, że prawdopodobnie chodziło o niebieską fiołkę. Przynosi ją koleżance, ten wlewa zawartość fiołki do roztworu, miesza... Obaj chemicy zostają odrzuceni przez silną eksplozję. W kłębach dymu spoglądają na siebie i zauważają, że zostali umazani jakąś dziwną, nieznaną sobie substancją. Odklejają tę lepką substancję ze swoich ubrań, a ona samoistnie formuje się w postać niewielkiego stworka, który podskakuje i zmienia kształty. Narratorka nazywa stworka „gluciakiem”. Gluciak skacze przez drzwi, po schodach, ucieka na ulicę i znika. Chemicy podążają w ślad za nim. Biegnących ulicą mężczyźn zauważa policjant, który zaintrygowany sytuacją również podąża za nimi. Wszyscy troje w pośpiechu kolejno potracają psa ogryzającego kość. Rozzłoszczony pies rzuca się za nimi w pogoń. Narratorka w akcie opowiadania podkreśla sekwencyjność pogoni. Używane przez nią znaki układają się w następujący ciąg syntagmatyczny: „Ulica! Pędzi gluciak, chemik i kolega! Pędzi policjant na sygnale! Pędzi pies i szczeka!”. W ten sposób kreuje silne wrażenie ogólnego rozgardiaszu. Na ulicy stoi grubas, który je wielkiego hamburgera i rozgląda się dookoła. Potracony przez biegnących, rusza ich śladem, aby wymierzyć im sprawiedliwość. Na rosnącym przy ulicy kwiatku siedzi pszczoła. Zdeptana przez biegnących dołącza na koniec „łańcuszka” do grupy poszkodowanych. Nieopodal na drzewie siedzi ptaszek, ćwierka i patrzy. Uczestnicy pościgu wpadają na drzewo zakłócając jego spokój. Zirytowany ptaszek z pretensjami podąża za biegnącymi. W pewnym momencie pościg zatacza koło: wszyscy po kolei dobiegają do laboratorium skąd zaczęła się pogoń za gluciakiem. Pierwszy do laboratorium wpada gluciak i zatraskuje drzwi. Na zamknięte drzwi wpadają kolejno rozpędzeni uczestnicy pogoni: chemik i kolega, policjant na sygnale, szczekający pies, grubas, bzycząca pszczoła, a na końcu – ptaszek. Drzwi nie wytrzymują naporu i wypadają z futryny, dym, kłębowisko, zamieszanie i harmider. Wszyscy patrzą niepewnie, oszołomieni. Psu ucho opadło, chemika boli noga, ptaszek ma złamane skrzydło, pszczoła skrzywioną trąbkę... Wszyscy patrzą przed siebie... Przed nimi podskakuje prowadzący całego incydentu – gluciak. Jedynie on jest w dobrej formie. Nadal podskakuje, zmienia kształty i z uciechą wystawia język.

Narratorka bardzo sugestywnie ukazuje finałową kotłowaną oraz godny pożałowania stan uszkodzonych w finałowej kolizji. Ostatnia sekwencja – czy używając terminologii semiotycznej – ostatni ciąg syntagmatyczny znaków i sematów, może być bez trudu zrozumiany nawet przez odbiorców nie znających PJM. Pozostałe sekwencje mogą sprawiać większe trudności, jednak w każdej z nich zauważyć można pewne znaki, które mogą dość łatwo zostać prawidłowo odczytane przez widza nieznającego PJM. Są to np. znaki języka migowego, które wyrażają:

- witanie się i towarzyszące mu uściski (1 scena),
- zafrasowany i zamyślony wyraz twarzy osoby, która usilnie próbuje przypomnieć sobie ważną informację (2 scena),
- eksplozja substancji wybuchowej (3 scena),
- jedzenie wielkiego hamburgera (scena 6),
- czynność wpadania na drzwi kolejnych uczestników pościgu (scena finałowa).

Szczególnie silną ikonicznością cechuje się seria gestów, wyrażająca czynność pościgu: narratorka sytuuje swoją dłoń na przedramieniu umieszczonym na wysokości torsu i szybko przebiega po niej dwoma wyciągniętymi palcami, które imitują nogi (palec mały i wskazujący). W tym przypadku bardzo wyrazista ikoniczność wpływa na wyjątkową czytelność przekazu.

Ponieważ powyższa czynność powtarza się w narracji wielokrotnie, odbiorca nie znający PJM, który oglądałby analizowane opowiadanie bez tłumaczenia na polski język pisany, prawdopodobnie odniósłby ogólne wrażenie, że treść zasadniczo dotyczy pościgu. Miałby jednak z pewnością problemy z dokładnym zrozumieniem opowiedzianej historii, z uwagi na niezajomość kodów języka migowego. W tłumaczeniu zwraca uwagę fakt, że PJM obejmuje również znaki dźwiękonaśladowcze, których odpowiedniki w polskim języku pisany to: ćwirrr, łup!, hau hau, bum!

Warto zwrócić uwagę na sposób inscenizacji „Bajki o gluciaku”. Narratorka stoi na czarnym tle i ubrana jest na czarno – w konsekwencji widzimy tylko jej dłonie, przedramiona, szyję i twarz. Dzięki temu zabiegowi formalnemu uwaga widza jest całkowicie skupiona na tych częściach ciała, które „opowiadają”. Żadne zbędne szczegóły nie odwracają uwagi widza, co wzmacnia jego koncentrację na prowadzonej narracji oraz intensyfikuje ekspresję wymienionych części ciała.

Struktura narracji nasuwa skojarzenia z różnymi kodami kulturowymi. Zważywszy na amerykański rodowód bajki, jako pierwsze należałoby wskazać pochodzące z pierwszej dekady XX wieku i wczesnych lat dwudziestych amerykańskie komedie slapstickowe, których czołowym twórcą był reżyser Mack Sennett. Komedie slapstickowe oparte są na gagach, a ich wyznacznikami są ustawiczne pościgi, ucieczki i potknięcia, a także przemoc fizyczna w zabawnym wydaniu. Głównie

nymi przedstawicielami gatunku byli: Ch. Chaplin, B. Keaton, H. Lloyd, O. Hardy i S. Laurel. Widz odnosi wrażenie, że narratorka świadomie odnosi się do slapstickowych konwencji i stylu gry powyższych aktorów, zwłaszcza Ch. Chaplina. Z drugiej strony, struktura narracji „Bajki o Gluciaku” bardzo przypomina znany polski utwór wierszowany: „Rzepka” Juliana Tuwima. W utworze tym mamy do czynienia z analogicznym spiętrzeniem akcji, rozwijającymi się powtórzeniami, wielokrotnym wyliczaniem osób biorących udział w wydarzeniu oraz satyrycznym punktem kulminacyjnym. Wiersz Tuwima inspirowany był bajką rosyjską, a więc podobnie jak „Bajka o Gluciaku” jest formą artystycznego przekładu z kodu obcej kultury narodowej na kod kultury rodzimej.

Z uwagi na fakt, że utrwalonej w formie filmu „Bajce o Gluciaku” towarzyszy dźwięk i tłumaczenie na polski język pisany, można zakładać, że całość przedsięwzięcia zaprojektowana była z myślą zarówno o widzu głuchym jak i słyszącym. Świadczy to niewątpliwie o tym, że celem realizatorów tego miganego *storytelling* było wyjście poza krąg odbiorców niesłyszących. Cel taki zaś wynika niewątpliwie z ich przeświadczenia, że prezentowany utwór może być dobrą rozrywką dla każdego odbiorcy, bez względu na jego uwarunkowania percepcyjne.

10.2 Analiza semiotyczna opowiadania pt. *Kot i mysz*.

Wykonawca: Monika Kamińska

Prezentacja utworu odbyła się podczas Festiwalu Poezji Miganej, który odbył się 28.06.2014 r. w Krakowie w Klubie Rotunda. Autorka nie mogła przybyć na festiwal osobiście, więc widzom została zaprezentowana projekcja filmu z nagraniem miganego utworu.

Analizowany utwór utrzymany jest w konwencji bajki lub baśni, która została wprowadzona już na początku, poprzez użycie charakterystycznej frazy „Dawno, dawno temu...”. Tak zaczyna się niemal każda bajka, a trzy początkowe słowa odmieniane są bodaj we wszystkich językach świata. Fraza ta jest wizualizowana w serii gestów. Najpierw autorka uderza palcem wskazującym we wnętrze otwartej dłoni, wyznaczając jakby punkt w czasoprzestrzeni, a następnie wskazuje na siebie. Następnie, wykonuje jednym ramieniem i otwartą dłonią kilka zamasztych ruchów do tyłu (za siebie), zdając się sugerować odległy czas przeszły. W tak zobrazowanym czasie sytuuje wydarzenie, jakim jest podział kuli ziemskiej na dwie części. Obu ramionami maksymalnie obszernym ruchem kreśli wielką kulistą formę, po czym jednym ramieniem z rozpostartą dłonią wykonuje gest przypominający przecinanie dużym ostrym narzędziem wielkiego arbuza. Dwie wymagowane połówki zostają usytuowane po lewej i prawej stronie autorki. Informuje nas ona, że na jednej stronie ziemi zamieszkały koty a na drugiej myszy. Razem żyć nie mogły, ponieważ bardzo się kłóciły. Zażarty konflikt zobrazowany zostaje ruchami ramion i dłoni przypominających

kotłowaninę oraz grymasem wyraźnej niechęci malującym się na twarzy. W prowadzonej narracji znakiem rozpoznawczym kotów są długie wąsy wyrażone przez autorkę gestem przeciągania dłońmi od ust wzdłuż długich niewidzialnych, wiszących w dół wąsów. „Logo” myszy natomiast to szpiczasty pyszczek zobrazowany przez gest dłoni, który sugeruje wydłużanie nosa.

Opowiadając o społecznościach kotów i myszy zamieszkujących podzielone półkule ziemskie, Monika Kamińska stosuje jedną z zasad używanych przy tworzeniu poezji migowej, a mianowicie: **różnicowanie wielkości**. Pokazuje, że myszy, o których mowa, były różne: z mniejszymi uszami, z większymi uszami, z krótkimi lub długim ogonami. Gesty-symbole odnoszące się do ich poszczególnych części ciała zostają odpowiednio zmodyfikowane, aby pokazać to różnicowanie. Np. mówiąc o dużych uszach, autorka wykonuje nad głową bardziej zamaszyste gesty. Wizualizuje też różnicowanie w świecie kotów, pokazując, że w świecie tym żyły różne egzemplarze tego gatunku: kościste, włochate, tyse, rude, chude, wysokie i małe.

Pewnego dnia mała myszka w świecie myszy spytała rodziców: „Czy istnieje jeszcze jakiś inny świat?”. Rodzice powiedzieli jej, że absolutnie nie wolno jej udać się na drugą stronę. Różnica między małą myszką a jej rodzicami zostaje zaakcentowana ponownie dzięki zastosowaniu zasady różnicowania wielkości. Jej zainteresowanie alternatywnym światem wyrażone jest głównie przez mimikę oraz operowanie gestem w przestrzeni, która została wcześniej ustrukturuwana, czyli podzielona na dwie połowy, zamieszkałe przez myszy i koty. Postawiony przez rodziców zakaz wyrażony jest poprzez gwałtowne krzyżowanie wskazujących palców oraz uderzanie dłońmi o siebie, co można odczytać jako wizję ewentualnej kary za złamanie zakazu. Rodzice wyjaśnili jej, że przejście do drugiego świata jest niebezpieczne, ponieważ koty mogą ją zjeść. Myszka stwierdziła, że rozumie. Nastąpiła noc. Myszka przez okienko obserwowała, co się dzieje w świecie kotów. Bardzo chciała się tam udać, ale wiedziała, że rodzice jej na to nie pozwalają. Narastające zainteresowanie małej myszki światem kotów i jej wahania związane z silną pokusą przekroczenia zakazu zobrazowane są wielorako: postawą ciała, wychyleniem głowy przez narysowane w powietrzu okienko, ruchami przedramion raz w jedną, raz w drugą stronę. Bardzo pomocna jest w tym przypadku stworzona wcześniej przez autorkę dualistyczna struktura przestrzeni. Przemyślenia myszki nad tym jak wygląda rzeczywistość kotów wyobrażone są przyłożeniem do głowy jednego palca do głowy i przechyleniem jej w obie strony. Jest to dość konwencjonalny gest wyrażający zastanawianie się, czy ogólnie – przebieg procesów myślowych. Ostatecznie ciekawość zwycięża. Myszka wpada na pomysł, że spakuje rzeczy do worka, przywiąże go do kija i pójdzie sprawdzić, czy rodzice śpią. Czynności te są wizualizowane tak, jakby autorka rzeczywiście pakowała niewidzialne przedmioty i związywała worek, a następnie zarzucała sobie na plecy. Czynność chodzenia, a właściwie ukradkowe kroki, które wykonuje myszka, by nie obudzić rodziców,

zobrazowane są gestem opuszczonej w dół dłoni, która przebiera szybko palcami. Następnie pojawia się gest ostrożnego uchylania drzwi oraz wizualizacja obserwacji śpiących rodziców myszki – autorka z przymkniętymi oczami wykonuje przesadnie głębokie oddechy, wyraźnie wypychając brzuch. Imituje w ten sposób stan głębokiego snu. Wielka radość i ekscytacja myszki wobec perspektywy realizacji swojego zakazanego marzenia wyrażona jest nie tylko pojawiającym się na twarzy uśmiechem, ale również podkreślona narysowanym palcem w miejscu twarzy półkolem, który jest powszechnie popularnym znakiem uśmiechu.

Ucieczkę myszki z domu autorka przedstawia imitując niesienie kija z tobołkiem, pogwizdywanie. Czynnościom tym towarzyszy zadowolony, rozmarzony wyraz twarzy. Myszka idzie cały dzień i noc, aż się poczuła zmęczona. Zmianę stanów emocjonalnych myszki podczas wędrówki aktorka obrazuje stopniowym pochylaniem ciała. We fragmencie tym stosuje kolejną z zasad używanych przy tworzeniu poezji migowej, a mianowicie: **różnicowanie tempa**. Następnie ukazuje biwakowanie bohaterki swojej opowieści poprzez zatrzymanie ciała i wykonywanie czynności picia oraz odkręcania i zakręcania butelki. Potem obserwujemy wyciąganie z bagażu koca, nakrywanie się nim i zapadnięcie w sen.

Obudzenie się myszki rankiem zostaje zobrazowane poprzez czynność przeciągania się. Jej nagły przestach po zaobserwowaniu, że została otoczona przez koty wyrażony jest zmianą mimiki, gestem ramion wokół tułowia ukazującym osaczenie oraz skuleniem ciała. W tym kluczowym dla opowiadanej historii fragmencie utworu, autorka stosuje kilka zasad używanych przy tworzeniu poezji migowej. W geście wyrażającym osaczenie odwołuje się do zasady, która polega na operowaniu figurami: panorama i krajobraz. Następnie używa figury zwanej „awaria silnika” – metafory, która służy do wyrażenia różnych sytuacji, m.in. przestachu. Autorka sygnalizuje obecność kotów, używając ich „logo”, czyli stosując gest głaskania długich wąsów charakterystyczny dla tych zwierząt. Przerazenie myszki jest dodatkowo wyrażone wniesieniem twarzy i rąk ku górze w geście poszukiwania pomocy oraz przez trzepotanie rękami. Oprócz strachu pojawia się też u myszki poczucie winy: myśl, że niepotrzebnie zlekceważyła przestrogi rodziców. Jest to zobrazowane przez pochylenie ciała i uderzanie się w piersi. Następnie obserwujemy czynność chowania się myszki pod koc. Okazuje się jednak, że niebezpieczeństwo nadal czyha, gdyż kiedy tylko myszka próbuje wymknąć się spod koca, koty próbują ją atakować.

Sytuacja zmienia się, gdy do kręgu zebranych wokół ukrytej myszki kotów zbliża się przechodzący kot. Zaintrygowany zbiegowiskiem przerywa krąg, co ukazane jest ruchem ramion i dłoni, który przypomina rozchylanie ciężkich zasłon lub przepychanie się w tłumie. Czynność wpatrywania się nowego przybysza w myszkę została zaakcentowana przy pomocy wizualnego symbolu:

intensywnego, kilkakrotnego przesuwania dłoni od oczu w kierunku podłogi. Następnie autorka gestami i mimiką sugeruje perswazję przybysza, który usiłuje zawstydzić pozostałe koty, że chcą zrobić krzywdę małej, ślicznej myszce. Pokazuje też ich zdziwienie taką reakcją. Myszka mimo przerażenia, daje się przekonać namowom przybyłego kota, który podnosi ją z ziemi, sadza sobie na ramieniu i podąża w stronę świata myszy, obiecując, że odniesie ją rodzicom. Za nimi podąża cała chmara zebranych wcześniej kotów. Wymienione czynności zostają ukazane z użyciem „logo” odnoszących się do kotów i myszy.

Myszki widząc zbliżający się do ich świata tłum kotów, alarmują pozostałe o niebezpieczeństwie. Autorka wizualizuje czynności zamykania drzwi na klucz i zamykania okien. Na „placu boju” pozostają jedynie rodzice małej nieposłusznej myszki, w nadziei, że spotkanie z kotami pomoże im odzyskać dziecko. Gestykulacja i mimika autorki wyraża desperację i oczekiwanie. Zauważają z radością i niedowierzaniem, że kot nie zjadł ich dziecka. Kot pozwala myszce pobiec do rodziców. Myszka w ekspresyjnych, konwencjonalnych gestach wyraża głęboką skruchę a rodzice – zadowolenie z jej powrotu. Kot obserwuje całą sytuację i nagle komunikuje rodzicom myszki, że chce ją poślubić. Po początkowej konsternacji, mała myszka również wyraża chęć, by kot pojął ją za żonę, gdyż postrzega go jako swojego wybawcę. Perspektywa zamążpójścia została zobrażowana połączeniem dłoni, a miłość przyłożeniem złączonych jedna na drugiej dłoni do serca. Pozostałe koty reagują na tę propozycję niedowierzaniem i rozbawieniem.

W kolejnej sekwencji gestów autorka przedstawia przygotowania kota i myszki do ślubu. Suggestywnie wizualizuje jak kot nakłada garnitur i krawat, zaś myszka – ślubną suknię. Stosując „logo” przypisane obu gatunkom oraz gest dłoni przypominający uderzenia w klawiaturę, ukazuje podążające za nowożeńcami tłumy myszy i kotów. W finale autorka rysuje obiema dłońmi wielki znak serca, szeroko rozciągając ramiona i uśmiechając się. Warto podkreślić, że Monika Kamińska stosuje bardzo szeroki repertuar środków ekspresji, a zarazem konsekwentnie respektuje zasady rządzące poezją migową. Wykazuje wielokrotnie wiele inwencji podczas kreowania symbolu (np. węzełek na kiju jako symbol wędrówki). Należy też zauważyć, że na poziomie semantyczny utwór jest dość niekonwencjonalny. Autorka gra bowiem z oczekiwaniami widza, a zakończenie ostatecznie rozmija się z jego oczekiwaniami ukształtowanymi uprzednio przez kody kulturowe. Już bowiem w średniowiecznej Europie niezależność i rezerwa kota (widoczna zwłaszcza przez kontrast z uległością i przywiązaniem psa) uczyniła z niego synonim fałszu i obłudy. W bajkach La Fontaine’a z XVIII wieku, kiedy kot rozpowszechnił się już jako zwierzę domowe i łowca myszy, występuje on jako wcielenie szelmostwa, oszustwa, dwulicowości, okrucieństwa i cynizmu. Podobnie w folklorze, który uważa go za najchytrzejsze (prócz lisa) zwierzę. Kot jako spryciarz pojawia się też w bajce Ch. Perraulta *Kot w butach* (1697). W literaturze polskiej kot także wystę-

puje w podobnej roli. W utworze Ignacego Krasickiego *Mysz i kot* oba zwierzęta występują w tradycyjnie przypisanych im rolach ofiary i podstępnego napastnika. Mysz w bajce Krasickiego uważa się za mądrą, ponieważ niegdyś zjadła całą książkę i dlatego podejmuje się misji nawrócenia kota. Ten początkowo pilnie jej słucha, wzdycha i płacze. Mysz ośmielona jego skruchą, jeszcze bardziej wpada w kaznodziejski zapał, wysuwa się z dziury i pada ofiarą kota.

Wychowany na takich tekstach kultury widz spodziewa się, że zachowanie kota z utwory prezentowanego przez Monikę Kamińską to przemyślany podstęp – zarówno odeskortowanie myszki do świata myszy, jak i propozycja ożenku. Od momentu nawiązania porozumienia kota z myszką autorka buduje suspens i dwukrotnie zaskakuje widza, który oczekuje, że kot w końcu pokaże swoją prawdziwą twarz – spryciarza i oszusta. Ta gra z oczekiwaniami nadaje prezentowanej opowieści walor intertekstualny.

W analizowanych powyższej opowiadaniach zwraca uwagę bardzo ekspresyjna mimika twarzy, która wzmacnia znaczenie gestów rąk lub je precyzuje. Warto jednak podkreślić, że językowe **wykorzystywanie mimiki twarzy** charakterystyczne dla osób posługujących się językiem migowym jest różne od tego, z którym możemy zetknąć się na co dzień, czyli z mimiką twarzy wyrażającą najczęściej określone emocje⁸³. Ma ono bardziej skodyfikowany, skonwencjonalizowany charakter.

⁸³ O. Sacks, *Zobaczyć głos. Podróż do świata cisy*, tł. A. Małaczyński, 1998, s. 139.

11. Poezja migana

Pierwsze analizy poezji miganej pojawiły się w USA w latach 80-tych. Przełomowa publikacja na ten temat to praca Clayтона Valli pt. *Poetics of American Sign Language poetry* wydana w 1993 r. W Polsce pierwsze wzmianki o poezji migowej zaczynają pojawiać się od około 2004 roku (Instytut Głuchoniemych).

11.1 Charakterystyka poezji miganej

Osoba, która tworzy poezję miganą ma do dyspozycji swoje ciało, mimikę, dwie ręce i tyle przestrzeni wokół siebie, ile jest w stanie objąć. Czy z pomocą takich środków można pokazać wiersz? Okazuje się, że tak. Nie można go jednak przełożyć na język foniczny. Z jakich względów? Przede wszystkim dlatego, że język migowy bardzo różni się od jakiegokolwiek języka fonicznego. **W języku migowym znaczenie jest niesione przez gest, mimikę, powtarzalność, przez „zaprojektowanie” sytuacji przestrzennej.** Mimika twarzy pełni w nim często specjalne funkcje gramatyczne. Na przykład tylko mimicznie pokazuje się granice zdania podrzędnego czy zaprzeczenie. Mimika może też służyć wyrażaniu pewnych konstrukcji składniowych, takich jak okresy warunkowe czy pytania, oraz funkcjonować jak przysłówki lub przedimki⁸⁴. Gramatyka języka migowego funkcjonuje w przestrzeni, w trzech wymiarach. Z tego względu ważne jest miejsce ciała, przy którym pokazuje się znak: często ten sam gest „zamigany” na wysokości głowy i na przykład przy ramieniu zmienia znaczenie. Można powiedzieć, że to dwa słowa różniące się jedną głoską (jak po polsku np. „tam” i „dam”). To unikatowe lingwistyczne wykorzystanie przestrzeni jest cechą wyróżniającą język migowy spośród innych języków.

Kolejna ważna cecha języka migowego to **wielopoziomowość**, która wynika z możliwości przekazywania znaczeń jednocześnie za pomocą mimiki i ciała. **To, co zachodzi w sposób liniowy i sekwencyjny w języku mówionym, staje się jednoczesne i wielopoziomowe w języku migowym.** Jest to także zasadnicza cecha odróżniająca poezję miganą od mówionej czy pisanej.

Reasumując: to właśnie kompresja znaków języka migowego oraz fakt, że wszystkie ich modyfikacje mają charakter przestrzenny, czyni ten język zupełnie odmiennym od wszystkich języków mówionych. Mimo swej niezwykłości język migowy **jest językiem** (co można potwierdzić na poziomie neurologicznym), mimo że w swoim charakterze jest obrazowy, a nie słuchowy, i raczej

⁸⁴ Tamże, s. 122.

przestrzenny niż sekwencyjny⁸⁵. Jest ewolucyjną alternatywą w stosunku do języków mówionych. Potencjał językowy jest zakodowany w mózgach wszystkich ludzi i może pozwalać również na powstanie języka o charakterze wizualnym.

Oprócz wymienionych wyżej podstawowych różnic wynikających z diametralnej odmienności używanego języka, istnieją jeszcze inne różnice, związane ze specyfiką języka poetyckiego. Co składa się na te różnice?

Po pierwsze: **odmienny sposób tworzenia rymu**. Podczas gdy w języku fonicznym rym opiera się na powtarzalności brzmienia części wyrazów (np. „woda-uroda”, „zew-krew”), w przypadku poezji w ASL rym polega na powtarzaniu kształtu dłoni i ścieżki ruchu.

Po drugie: **odmienny sposób tworzenia rytmu**, czyli występującej w przebiegu wypowiedzi⁸⁶ powtarzalności ekwiwalentnych segmentów mowy, które pełnią funkcję jednostek rytmicznych. W wierszu tworzonemu w języku mówionym są to jednostki miary wierszowej, jak: metrum, stopa, wers, zestrój akcentowy, człon wersowy. W języku migowym rytm tworzony jest przez intencjonalne działanie na znakach np. modyfikowanie szybkości migania, powtarzanie pauzy, zatrzymywanie znaku w powietrzu.

Z powyższych względów, jak już zostało wspomniane, poezja migowa jest nieprzetłumaczalna na język foniczny. Wiersza w języku migowym nie da się zapisać, opowiedzieć słowami. Można go zobaczyć, ale tylko przez chwilę. Trwa bowiem akurat tyle, ile czasu zajmuje jego „recytacja”. Poezja ta jest więc bardzo ulotna. Można jedynie próbować ją utrwalić, używając pisma języków wizualno-przestrzennych (tak zwany *signwriting*). Dzięki niemu daje się notować gesty tak samo jak figury w tańcu. Już teraz w Internecie można znaleźć wiersze migowe zapisywane w tym systemie. Inny sposób ich utrwalenia to rejestracja procesu tworzenia wiersza przy pomocy kamery.

Poezję PJM możemy podzielić na następujące odmiany:

- **poezja kształtu**: podczas wypowiedzi ręce cały czas pozostają w jednym, tym samym układzie
- **poezja liczbowa**: rymem są numery
- **poezja imienna**: służy do wyrażania osobistych pasji, opowiadania o nich
- **poezja ABC**: wykorzystując cały alfabet palcowy, opowiada historię, która zaczyna się od litery A, a kończy na literze Z⁸⁷.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Rytm występuje zwłaszcza w wypowiedzi poetyckiej literackiej.

⁸⁷ Typologię zaczerpnęłam z wykładu, który przedstawiła Pani Joanna Łacheta z Fundacji KOKON: „Poezja PJM”. Wykład został zaprezentowany podczas Festiwalu Poezji Miganej, który odbył się 28.06.2014 w Krakowie.

Podczas Festiwalu Poezji Miganej, który odbył się 28.06.2014 r. w Krakowie w Klubie Rotunda, niesłyszący aktor Arkadiusz Bazak zaprezentował podstawowe zasady jej tworzenia w Polskim Języku Migowym (PJM). Przede wszystkim należy podkreślić, że do jej tworzenia nie jest potrzebna znajomość języka migowego. Poezja migana jest bardziej kreatywna, niż posługiwanie się ustalonymi, konwencjonalnymi znakami języka migowego. Dla przykładu: pokazując jakieś zwierzę, nie używa się po prostu znaku tego zwierzęcia zaczerpniętego z PJM, lecz wizualizuje się je, akcentując jego cechy dystynktywne. Poezja w języku migowym cechuje się większym stopniem emocjonalności oraz inwencji niż komunikaty przekazywane w „zwykłym” PJM czy *Francuskim Języku Migowym*. Z tych względów słyszającej osobie, której podstawowym językiem jest polski, łatwiej nauczyć się tworzenia poezji miganej, niż komunikować się w Polskim Języku Migowym, który ma własną, odmienną od polskiej, strukturę gramatyczną. Jedyny warunek by osoby słyszące nauczyły się „pokazywać” wiersze, to otwarcie się na nową metodę komunikacji. Muszą przestać myśleć o języku, tak jak do tego przywykli oraz pokonać opór przy strojeniu wyrazistych, niekiedy dziwnych min oraz wykonywaniu ekspresyjnych ruchów rękami, tułowiem i nogami.

W przeciwieństwie do niekiedy skrajnie różnych języków migowych (tj. np. Amerykański Język Migowy i Brytyjski Język Migowy) **poezja migowa jest ponadkulturowa**. Jej utwory mogą być tak samo dobrze rozumiane w USA, jak i we Francji. W jej tworzeniu używa się przede wszystkim wyobraźni oraz następujących zasad:

1. Różnicowanie wielkości – duży/mały
2. Różnicowanie tempa – wolne/szybkie
3. Operowanie opozycją: zamrożenie/rozpuszczenie np. lód/woda (płynąca). „Zamrożenie” to chwilowe zastygnięcie, zatrzymanie ruchu czy pozycji, które można porównać do zająknięcia u słyszących.
4. Operowanie figurami: panorama i krajobraz
5. Tzw. „awaria silnika” – metafora, która służy do wyrażenia różnych sytuacji i związanych z nimi emocji np. kłótni, przestraszenia
6. Kreowanie symbolu np. rzęsy
7. Mimika musi być dopasowana do gestu i sytuacji
8. Używanie „logo”, czyli gestu służącego pokazaniu bohatera (zakończenie zależy od tego, kto jest bohaterem opowieści).

Jak zauważa Olga Woźniak w artykule „Poezja ciszy” komunikat wizualno-przestrzenny jakim jest wiersz tworzony w języku migowym przypomina teatr lalek:

Wyobraźmy sobie, że opowiadamy w języku migowym historię, której uczestnicy to: mama, babcia, wnuczka. Każdej z tych postaci, gdy pojawi się w opowieści pierwszy raz, migający wyznacza miejsce w przestrzeni, „stawia” ją w określonym miejscu. Jeśli za kilka chwil wróci na przykład do mamy, pokaże miejsce, gdzie ją „postawił” na początku. Czynność, którą wykonuje mama w tej opowieści, zlokalizuje tam, gdzie poprzednio mamę <zostawił>. To taka wirtualna rzeczywistość.⁸⁸

Warto zaznaczyć, że mimo pewnych powierzchownych podobieństw poezja migana nie ma zbyt wiele wspólnego z pantomimą. W przeciwieństwie do aktora w pantomimie, który przemieszcza się po scenie, poeta tworzący wiersz w PJM stoi w jednym miejscu i tworzy obrazy przed sobą i wokół siebie. Są to więc oddzielne formy ekspresji⁸⁹.

Zastosowanie terminologii semiotycznej do analizy wydaje się szczególnie adekwatne, gdyż zasady tworzenia poezji w PJM mają wiele wspólnego z semiotyką. Dla przykładu: pokazując jakieś zwierzę, akcentuje się jego cechy dystynktywne np. trąbę słonia, ogon psa. Te cechy dystynktywne pojawiają się w terminologii semiotycznej jako **elementy relewantne**, czyli podstawowe elementy postrzeżenia, które odpowiadają za właściwe rozpoznanie danego obiektu (występują w kodzie perceptualnym).

W trakcie wspomnianego już Festiwalu Poezji Miganej, który odbył się 28.06.2014 r. w Krakowie w Klubie Rotunda, wystąpiło wielu głuchych artystów tworzących poezję miganą oraz migane *storytelling*. Jedną z artystek była Katarzyna Szymula, która wykonała na scenie dwa utwory. Pierwszy zaprezentowany utwór należał do „poezji imienia”. Autorka przedstawiła swoje imię „Katarzyna”. Drugi zaprezentowany utwór, który chcę przeanalizować należał do „poezji kształtu”. Zgodnie z jej założeniami, przez cały czas trwania utworu, dłonie autorki ułożone były w tym samym kształcie: otwarte, z prosto wyciągniętymi palcami, ułożonymi blisko siebie. Na początku widzimy dłonie rozkładające płasko niewidzialną tkaninę i wygładzającą ją na wyimaginowanej powierzchni. Potem, obserwujemy gest otwierania pojemnika i smarowania jakąś substancją przedramion i ramion. W tym momencie można się już domyślać, że chodzi o czynność nakładania kremu lub olejku do opalania. Następnie wykonuje gest nakładania kapelusza i okularów (najprawdopodobniej słonecznych) i wachlowania się. Kolejny gest – dłoń przyłożona równole-

⁸⁸ Olga Woźniak, „Poezja ciszy”, „Przekrój” 28.09.2006 http://www.przekroj.pl/cywilizacja_nauka_artykul,1141.html (25.07.2014)

⁸⁹ Przykłady tej formy ekspresji znaleźć można m.in. na stronie: <http://tpgslask.wordpress.com/2014/06/30/festiwal-poezji-miganej-28-06-2014> (1.08.2014).

gle do czoła, pozwala przypuszczać, że autorka rozgląda się i wypatruje czegoś w oddali – być może patrzy na płynące po morzu statki. Kolejne gesty mogą świadczyć o silnych promieniach słonecznych padających na autorkę, tym bardziej, że za chwilę wykonuje ona gest ocierania potu z czoła. Obserwujemy jej drogę po plaży do morza, a potem ruchy kojarzące się z pływaniem. Następnie – powrót na plażę, ponowne smarowanie się olejkiem. Tym razem opalanie zostaje szybko przerwane z powodu zmieniającej się pogody. Zmiany tej można się domyślać, obserwując jak autorka z zaniepokojeniem patrzy na niebo, a następnie wyciąga do góry ramiona i dłońmi wykonuje gwałtowne, chaotyczne ruchy, które przywodzą na myśl kłębiące się burzowe chmury. Widzimy jej szybkie ruchy, zbieranie rozłożonych rzeczy i pełną popłochu ucieczkę. Na twarzy maluje się wyraz ulgi, co może świadczyć o tym, że kobieta zdążyła schronić się przed burzą w bezpiecznym miejscu.

Drugi utwór zaprezentowany przez Katarzynę Szymulę należał do grupy „poezja liczb”. Pierwszy gest oraz ruchy ciała budzą skojarzenia z trzymaniem cugli i jazdą konną. Z kolejnych gestów i ruchy ciała można wnioskować, że do jadącego na koniu zbliża się inny człowiek, który stopniowo wchodzi w jego osobistą przestrzeń. Następnie ułożenie ramion i sylwetki komunikuje, że jeździec zsiadł z wierzchowca i przygotowuje się do pojedynku rewolwerowego. Potem rozpoznać można imitację szybkich strzałów oddawanych z krótkiej broni, symbolicznie oddany ruchem dłoni akt padania przeciwnika na ziemię i wydobywający się z broni niewidzialny dym, który zostaje zdmuchnięty z wyrazem satysfakcji na twarzy. Wiersz kończą gesty: wkładania koltów do kabur, nakładania kapelusza, siarczystego splunięcia na ziemię i odejścia z miejsca pojedynku. Analizowany utwór jest interesujący przede wszystkim z uwagi na intertekstualne odwołania do kodu filmowego. Autorka w dziesięciu fazach umiejętnie skopiowała postawy i gesty znane z westernów, które powszechnie funkcjonują w zbiorowej świadomości. Zostały one dodatkowo przerysowane, co potęguje ich czytelność. Utwór ma więc charakter metatekstu. Warto też zwrócić uwagę, że zastosowana w wierszu cytatowość ma – z uwagi na autorkę – transgenderowy charakter. Autorka konstruuje bowiem swój utwór z gestów typowo męskich, przypisanych tradycyjnie do sfery „prawdziwych mężczyzn” z Dzikiego Zachodu. Takie odwrócenie ról nadaje utworowi ironiczny i komiczny charakter.

11.2 Poezja mówiona i pisana a poezja migana: problem przekładu

Już w przypadku tłumaczenia poezji z jednego języka fonicznego na drugi, jest to bardzo trudne, a co dopiero, gdy chcemy przetłumaczyć na język migowy. Jest to jednak możliwe! Dokonali tego członkowie Fundacji Kultury Głuchych KOKON. Razem z Agnieszką Bronowską, której pasją jest performance, taniec i teatr wspólnie stworzyli spektakl *Nic dwa razy* (ang. *Nothing twice*). Na

spektakl złożyły się różne formy ekspresji: taniec, recytowane wiersze Wisławy Szymborskiej, tłumaczenie ich tekstów na język angielski pojawiające się na ekranach, ich wersja w języku migowym oraz oprawa muzyczna. Spektakl mógł być więc z powodzeniem odbierany zarówno przez osoby słyszące jak i głuche. Agnieszka Bronowska stworzyła choreografię, zaś członkowie Fundacji KOKON przetłumaczyli wybrane wiersze na PJM i zamigali je przed kamerą. Aktorzy zamigali wiersze Szymborskiej takie jak *Kadysz*, *Odzież*, *Żona Lota*, *Kot w pustym mieszkaniu*, *Wszelki wypadek*. W tle sceny umieszczone zostały trzy duże ekrany, na których wyświetlany był tekst wierszy w języku polskim i angielskim, a także obrazy fotograficzne i krótkie filmy odnoszące się do tematyki tych utworów, np. ukazujące tytułowego kota w pustym mieszkaniu⁹⁰. Obrazy towarzyszące tekstowi pogłębiały ikoniczność przekazu. Przedstawieniu towarzyszyła dodatkowo oprawa muzyczna więc miało ono charakter wielokodowy oraz „dwukulturowy” – skierowane było zarówno do odbiorców głuchych, jak i słyszących.

Z pionierską próbą tłumaczenia poezji z języka polskiego mówionego na język migowy oraz tłumaczenia poezji migowej na język polski mówiony, publiczność mogła się spotkać podczas slamu poetyckiego w Krakowie. Slam poetycki odbywa się cyklicznie w Kolanku na ul. Józefa 17. Dzięki współpracy Fundacji Między Uszami z Fundacją Magazyn Kultury 12 kwietnia 2014 udało się połączyć slam poetycki z prezentacją poezji miganej. Prezentacje artystów głuchych były tłumaczone na język polski przez tłumaczy PJM. Jednym z artystów niesłyszących, który wystąpił wówczas w Kolanku, był wspomniany już aktor Arkadiusz Bazak. Przedstawił on utwór poetycki dotyczący ważnych i uniwersalnych tematów ogólnoludzkich, takich jak: fenomen życia na naszej planecie w świecie zwierzęcym i w świecie ludzi, pokój, wojna, miłość i fascynacja erotyczna rodząca się między mężczyzną a kobietą, macierzyństwo, ojcostwo, konflikty w związku, problemy w komunikacji na poziomie jednostkowym oraz społecznym. Uniwersalny, czy wręcz kosmiczny wymiar jego utworu, został wyraźnie zaakcentowany już na samym początku. Arkadiusz Bazak gestami ramion i dłoni przedstawił wszechświat i krążące w nim planety. Następnie skupił się na planecie Ziemia i pokazał różnorodność mieszkających na niej zwierząt i ludzi. Cechy dystynktywne zwierząt zostały wybrane bardzo trafnie i zademonstrowane tak sugestywnie, że zidentyfikowanie poszczególnych gatunków tj. żyrafy, konia czy małpy, nie było zapewne trudnością dla zebranych widzów. Na końcu artysta zapytał samą publiczność: czy wy też stworzyliście szczęście, uczucia, dobro, zło? Warto podkreślić, że artysta najpierw zaprezentował swój utwór, a dopiero potem odbyło się tłumaczenie. Taka kolejność pozwoliła na to, aby publiczność miała możliwość własnej interpretacji dzieła. Uwaga ta dotyczy zarówno publiczności słyszającej jak i głuchej, gdyż jak zostało już wspomniane, poezja migana nie posługuje się skodyfikowanymi znakami konkretnych języków migowych. Jest więc – można powiedzieć – swoistym „dziełem otwartym”.

⁹⁰ <http://www.fundacjakokon.pl/nic-dwa-razy/>, 14.08.2014.

11.3 Podsumowanie

Analizując opowiadania „migane” w PJM, nasuwa się pytanie: czy język migowy jest dobrym medium do przekazu narracji? Kolejne pytanie brzmi: czym przekaz ten różni się od narracji mówionej? Olivier Sacks, przyglądając się rozmówcom posługującym się językiem migowym, zauważył, że jest w nim coś, co rzadko spotykamy w języku mówionym: **styl o charakterze gry czy nawet zabawy**. Wyraża się on w tendencji do improwizowania, bawienia się poszczególnymi znakami, wprowadzania do języka swojej osobowości, swojego humoru. Język staje się wtedy nie tylko manipulowaniem symbolami w zgodzie z regułami gramatycznymi, ale także „głosem” danej osoby – głosem o specjalnej sile, bo wyrażanym własnym ciałem⁹¹. Ponadto, chociaż język migowy jest w pełni sformalizowany i gramatyczny, to jednak jest on w znacznym stopniu obrazowy, zawiera wiele elementów świadczących o tym, że jest to język, który „przedstawia”. Wymienione powyżej cechy języka migowego sprawiają, że wydaje się on idealnym środkiem przekazu do plastycznego, wyrazistego i wielowymiarowego opowiadania historii/*storytelling*. Silna dynamika i niezwykła ekspresja analizowanych powyżej utworów potwierdza tę obserwację. Należy również podkreślić, że ludzie niestyszący „są nadzwyczaj świadomi pewnych subtelnych tonów związanych z obrazowością języka, którym się posługują. Porozumiewając się między sobą, opowiadając, często uwypuklają i wzmacniają mimikę. Manipulowanie obrazowością języka migowego występuje nierzadko w poezji i sztuce (...). Tak więc istnieje pewna dwoistość języka migowego – ma on strukturę formalną, a jednocześnie w odniesieniu do mimiki i gestów w nim używanych jest językiem o dużej dozie swobody wyrazu.”⁹²

Należy podkreślić, że poezja języka mówionego i pisanego opiera się przede wszystkim na skojarzeniach, w mniejszym stopniu na obrazowaniu; możliwe jest wywołanie pewnych nastrojów, przypomnienie obrazów, jednak przedstawienie ich staje się bardzo trudne (z wyjątkiem sytuacji gdy można zastosować onomatopcję). W świecie ludzi słyszących mowa i pismo odeszły więc od obrazowego przedstawiania treści, język migowy natomiast zachował siłę obrazowego przedstawiania, która nie ma swojego odpowiednika w języku mówionym i nie może być na ten język przetłumaczona. Specyfika analizowanych utworów dobrze ilustruje dwie ważne cechy języka migowego zauważone przez O. Sacksa:

Podczas gdy formalne cechy oraz struktury głębokie j. migowego umożliwiają wyrażenie najbardziej abstrakcyjnych pojęć i treści, jego obrazowość i „mimiczność” sprawiają, że jest to język bardzo konkretny, w stopniu, którego niemal nie można osiągnąć w języku mówionym.”⁹³

⁹¹ O. Sacks, dz. cyt. s. 166.

⁹² E. Klima, U. Bellugi, *The Signs of Language*, 1979, wstęp i rozdział 1.

⁹³ O. Sacks, dz. cyt., s. 168.

Zdaniem niemieckiego filozofa i językoznawcy Wilhelma von Humboldta **charakter języka jest elementem o odniesieniu kulturowym** – wyraża on (a być może również określa) sposób myślenia i odczuwania określonej grupy ludzi⁹⁴. W przypadku języka migowego owa odrębność językowa ma również charakter biologiczny, ponieważ wyrasta ona z gestu, obrazowości i bezpośredniego przekazu o charakterze wizualnym, czego nie stwierdza się w żadnym z języku. mówionym⁹⁵. Te wszystkie cechy wpływają na szczególny charakter miganego *storytelling*.

Obserwacja wykonawców przedstawiających zarówno opowiadania jak i poezję miganą wyraźnie pokazuje, że posiadają oni wyjątkową zdolność do rozpoznawania pewnych dyskretnych konfiguracji czy „układów” z ciągłego strumienia zmieniających się układów przestrzennych. Zdaniem O. Sacksa zdolność ta dowodzi kolejnej ważnej umiejętności niesłyszących, mianowicie **„rozkładu gramatycznego” ruchu**. Umiejętność ta jest analogiczna do umiejętności wyodrębniania poszczególnych elementów mowy ze strumienia fal dźwiękowych. Jednak ta pierwsza umiejętność dana jest tylko osobom władającym językiem migowym i jest niezbędna dla zrozumienia języka, który jest rozciągnięty zarówno w czasie, jak i w przestrzeni⁹⁶. Z tego względu, osoby takie potrafią najpełniej odbierać treści przedstawiane w miganych *storytelling*. Niemniej jednak, osoby niesłyszące i nieposiadające umiejętności „rozkładu gramatycznego” ruchu, także mogą wiele odczytać z tego rodzaju przekazów oraz uczyć się z nich bardziej uważnego spojrzenia na otaczającą ich rzeczywistość, a dzięki temu doświadczać jej w sposób bardziej świadomy.

⁹⁴ E. M. Kowalska, *Wilhelm von Humboldt : życie, dzieło, mit*, Rzeszów, 2006.

⁹⁵ O. Sacks, dz. cyt., s. 169.

⁹⁶ Tamże, s. 139.

12. Tekst pisany i analiza strukturalno-semiotyczna

Z uwagi na zachowanie spójności metodologicznej kluczem do odczytania wybranych utworów poetyckich i prozatorskich będzie **analiza strukturalno-semiotyczna**. Pojęcie dzieła jako struktury znalazło się w tezach Praskiej Szkoły Strukturalnej (1926-1948) – kierunku metodologicznego, który czerpał inspirację z prac językoznawcy i semiologa Ferdynanda de Saussure’a. Dla przedstawicieli tej szkoły, takich jak m.in. Roman Jakobson, podstawową inspirację stanowiło rozumienie języka jako systemu znaków, tworzących binarne opozycje, oraz postulat badań synchronicznych. W rezultacie, zaproponowali oni nowe podejście do literatury: w miejsce badań genetycznych – koncentrację na samym dziele, poszukiwanie w nim wewnętrznego porządku. Specyficzność poezji starali się opisać w opozycji do nie-poezji: do języka potocznego, komunikatywnego. Badali, czym język poetycki różni się od nie-poetyckiego. Te obserwacje pozwoliły Jakobsonowi sformułować **koncepcję funkcji poetyckiej** jako swoistego nadmiaru, dodatkowego uporządkowania, zbędnego w zwykłej, potocznej komunikacji językowej⁹⁷.

Czym jest więc analiza strukturalno-semiotyczna? Najogólniej ujmując jest ona konsekwencją tezy, że **dzieło literackie stanowi strukturę**, to znaczy sfunkcjonalizowaną całość, w której **relacje są ważniejsze niż tworzywo**. W tym ujęciu, dzieło jest spójnym systemem, w którym elementy są wzajemnie powiązane, każdy z nich znajduje swoje miejsce i pełni określoną funkcję. Strukturaliści zauważyli, że w poezji „znaczą” nawet elementy mniejsze niż wyraz: końcówka fleksyjna, budowa morfologiczna, zbieżności brzmieniowe. Jakobson akcentował, że każdy element językowy może być obciążony dodatkową funkcją, każdy jest nośnikiem poetyckości tekstu i że rozdział na „treść” i „formę” nie ma sensu.

W latach 60. strukturalizm się zmienił, a jego centrum przeniosło się do Paryża (Roland Barthes, Algirdas J. Greimas) i Tartu (Jurij Łotman, Boris Uspienski). Pod wpływem inspiracji płynących z antropologii strukturalnej (widocznych zwłaszcza w nurcie francuskim) dzieło literackie zaczęło być postrzegane w szerszym, kulturowym kontekście. Według Rolanda Barthesa strukturalizm to sposób postępowania z dziełem literackim, który sprowadza się do dwóch czynności: cięcia i składania. Badacz, analizując utwór literacki, musi najpierw dokonać cięcia: wyodrębnić elementy, a później odkryć system reguł, jaki je wzajemnie wiąże i zinterpretować te reguły. Następnie przechodzi się do opisu funkcji poszczególnych elementów i odkrywania ich „ideologii”, tj.

⁹⁷ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, w: *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926-1948*, pod red. M. Mayenowej, Warszawa 1966.

znaczeń filozoficznych czy socjologicznych. Badacz wykracza poza samo dzieło – interpretuje je w kontekście zjawisk kulturowych, jako tekst funkcjonujący obok innych „tekstów kultury” (termin Łotmana). W ten sposób strukturalizm przeradza się w semiotykę – naukę o systemach znakowych.

Bazując na założeniach strukturalizmu, Janusz Sławiński w 1974 r. rozróżnił analizę dzieła od interpretacji. Analiza to rozłożenie dzieła na prostsze elementy oraz opis relacji, jakie zachodzą między nimi. Pozwala ona oswoić utwór, znaleźć w nim to, co znane oraz wyznaczyć płaszczyzny odniesienia. Dzięki analizie możemy umieścić dzieło w jakimś tematycznym czy gatunkowym kontekście. Konfrontacja dzieła z kontekstem, ukazanie tego, co konwencjonalne i tego, co oryginalne, to domena interpretacji.

Z perspektywy semiologicznej dzieło, potraktowane jako akt komunikacji staje się uczestnikiem rozmaitych gier komunikacyjnych, „znaczy” w systemie kultury, funkcjonując w społeczeństwie staje się „tekstem”, który nosi piętno swojego czasu. Semiologia uwrażliwiła literaturoznawstwo na proces komunikacji i różnorodne role komunikacyjne. Z perspektywy semiologicznej, **każde dzieło literackie to wielopoziomowy akt komunikacji**, w którym istnieją różne instancje nadawcze i odbiorcze. Uwzględnienie wszystkich „ról” komunikacyjnych, to odczytanie znaczeń dzieła na co najmniej trzech płaszczyznach: na płaszczyźnie języka naturalnego, na płaszczyźnie funkcji literackiej, na płaszczyźnie odniesień i aluzji kulturowych.

13. Poezja

13.1 Analiza utworów Małgorzaty Anny Spychaj

Sylwetka autorki

Małgorzata Anna Spychaj jest osobą niedosłyszącą. Mieszka w Ostrowcu Świętokrzyskim, z zawodu jest bibliotekarką. W literackim świecie dała się poznać jako utalentowana poetka.

Publikowała na łamach wielu pism literackich oraz otrzymywała nagrody na prestiżowych konkursach poetyckich. Jej wiersze publikowane były m.in. w zeszytach literackich „Aspektu”, antologii ostrowieckiej poezji i prozy „Nad Kamienną”, Pokonkursowym Almanachu im. Stanisława Leca czy w miesięcznikach: „Sekrety serca”, kulturalno-artystycznym „Ikar”. Otrzymała również pierwszą nagrodę w ogólnopolskim konkursie „Godność człowieka”.

Małgorzata Anna Spychaj opublikowała cztery tomiki poezji: *Talia*, *Czas drogi i miejsca*, *Image* oraz *Cisza mówi*. *Image* to portret kobiety ukazujący wnętrze płci pięknej, *Czas drogi i miejsca* mówi o upływie czasu oraz pokazuje ważne dla poetki miejsca, począwszy od rodzinnego Ćmielowa do Nowego Jorku. Szczególnie ważny z punktu widzenia głuchnięcia jest tomik pt. *Cisza mówi*. Poetka ukazuje w nim bowiem okres swojego głuchnięcia i sposób widzenia różnych spraw po założeniu aparatu słuchowego.

W roku 2011 zadebiutowała jako autorka opowiadań zainspirowanych pobytem w Ameryce pt. *Kopciuszek na Manhattanie. Nowojorskie opowiadania*, które już wcześniej były publikowane na łamach miesięcznika „Radostowa”⁹⁸. Od 20 lat Małgorzata Anna Spychaj jest członkinią Literackiego Klubu „Aspekt”.

Poddam analizie jej wybrane utwory poetyckie, które zostały opublikowane w trzech numerach magazynu „Świat Ciszy”: w roku 2005, nr I-II oraz w roku 2006, nr III i IV a także w nr IX-X. (Pisownia zgodna z oryginałem)

⁹⁸ <http://mck.ostrowiec.pl/aktualnosci/archiwum/249-kopciuszek->, (12.09.2014).

Doznania

Gdy nie słyszysz
oczy
pomagają ci
w zrozumieniu
każdego szczegółu
wydarzenia
zawierasz
w pytaniu
o zło
dlaczego jest
łatwiejsze
w użyciu
kłamstwo bywa
chlebem
niektórych
tylko cenisz
i odczuwasz
indywidualnie
prawdę
która się unosi
jak wtedy
więc po co
cofać czas.

Na przełomie...

Lato.
Wrzątek.
Przerażająca cisza.
Wersalka Tabletki.
Aparat w głowie.
Ból.
Nie działa
Ucho jak czajnik.
Wysypka
Długie czekanie na wizytę...
Któraś z kolei poty.
Nie masz siły liczyć.
Brdne naczynia i kurz.
Błona
Nie chcesz wstawać...
Modlitwa w przedpokoju.
Dokądś idziesz.
Przyspieszasz.
Błokowisko.
Kręcisz się wkoło.
Gdzieś są przecież ludzie.

Bez muzyki

Gdy twój świat
składa się
z atomów
ciszy,
ty jesteś
bezdźwięczną
nutą
a nawet
stajesz się
instrumentem
jej
pełnym
i niesłyszac
grasz
na czułych
strynach
żyjesz
bez koloratury...

Telefon nadal bez podgła-
śniacza...
Zebranie o przyjazd.
Jesteś silna. Skandujesz.
Bo tak powiedziała Elka.
Klatka.
Na schodach
Trzymasz się
Ściany;
Oby tylko do kiosku.
Kupujesz gazetę
I zaczynasz zazdrościć
Kobietom
Które walczą
Z celulitem.
Ty zrobisz wszystko
Żeby mie myśleć...
Pochowałaś zdjęcia
Teraz widzisz je
Przez szufladę.
Sama byłaś kiedyś
Przezroczyista...

Cisza

Cisza jak
mgła
ogranicza
pole widzenia
i nie jest
namacalna
więc, chociaż
krąży
na zewnątrz
to w środku
ciebie
może obudzić
krzyk.

Tęsknoty
Półśmiertelne
Infekcje
Trendy
Samooskarżania
Mijają
w drodze
W psychoanalizie
Wygrywasz
Multilotka
Kod
Siedemdziesiąt siedem...
Moc
W szukaniu
Powrót
W Biblii.

Jest taka cisza...

*Kiedy wyłączasz
aparat
jest taka
cisza
jakby cię
nie było, więc
mówisz coś
szybko, żeby
to sprawdzić
i uzyskać
dowód, że się
nie rozplynęłaś;
słyszysz szum
wiec do jutra
popłyniesz
znowu na fali niesłyszenia*

Byłaś jak lustro...

*Byłaś jak lustro
dobroci
odbijałaś
wszystkie sylwetki
z uśmiechem
żyły
w tobie
na każdym
twoim
rozbitym
kawałku*

Wiersze są...

*Wiersze są ciszą
i namiastką
raju
wydają się
tatuazem
duszy
wzorki
węże liter
na ciele
blokują dostęp
do wnętrza
lęku
środek
jest krzykiem
drzwi
i otwarciem.*

Wszystkie utwory poetyckie Małgorzaty Anny Spychaj pisane są wierszem białym, który jest bezrymowy oraz pozbawiony wyrazistego związania wersów. W konsekwencji, jej utwory przejawiają cechy znamienne dla wiersza białego – brakuje w nich regularnej powtarzalności, klauzule wyznaczone są przez sygnały intonacji, akcent paroksytoniczny (na przedostatniej sylabie wyrazu). Natomiast indywidualną charakterystyczną cechą poezji Małgorzaty Anny Spychaj są bardzo krótkie wersy, które zazwyczaj składają się z jednego lub dwóch wyrazów, rzadziej trzech. Autorka stosuje więc wyjątkowo często tzw. przerzutnię (inaczej: zwarcie międzywersowe). Jest to niezgodność między porządkiem składniowo-intonacyjnym a wersyfikacyjnym w wersie; przeniesienie wyrazu lub części zdania do następnego wersu lub strofy np. w celu zaakcentowania wypowiedzi, zwiększenia dynamiki i pobudzenia wyobraźni osoby czytającej. W wierszach Spychaj nie ma podziału na strofy, więc przerzutnia polega tutaj na przeniesienie wyrazu lub części zdania do następnego wersu⁹⁹. Autorka stosuje więc **przerzutnię klauzulową**. W jej utworach funkcją przerzutni jest najczęściej **zwiększenie wieloznaczności** wypowiedzi podmiotu lirycznego. Przykładem takiego zastosowania może być fragment wiersza *Doznania*:

*zawierasz
w pytaniu
o zło
dlaczego jest
łatwiejsze w użyciu*

⁹⁹ A. Kulawik, *Poetyka : wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1994, s. 172, 200.

Zastosowanie przerzutni klauzulowej w powyższej wypowiedzi w konsekwencji implikuje zarówno pytanie o źródło istnienia zła w ogóle, jak też pytanie o przyczyny o jego swoistej „praktyczności”. Z podobnym rezultatem polisemantyczności mamy do czynienia we fragmencie wiersza *Bez muzyki*:

*Gdy twój świat
składa się
z atomów
ciszy*

Biorąc pod uwagę trzy pierwsze wersy, wypowiedź podmiotu lirycznego jest stwierdzeniem udowodnionego naukowego faktu. Słowo „cisza” w czwartym wersie modyfikuje znaczenie poprzednich, zwracając uwagę na szczególną sytuację percepcyjną.

Analizowane wiersze mają charakter intymnego wyznania, w którym podmiot liryczny mówiący bezosobowo można utożsamić z autorką utworów. Co prawda podmiot ten zdaje się nie mówić o sobie, lecz zwracać się do dobrze mu znanej osoby i opisywać oraz komentować jej kondycję i odczucia, jednak z uwagi na poruszaną w utworach problematykę, można utożsamić tę osobę z „ja” lirycznym. Głównym przedmiotem refleksji w wierszach są bowiem zagadnienia związane z funkcjonowaniem zmysłów i percepcją, a zwłaszcza ograniczeniami w sferze percepcji słuchowej. Wyjątkiem jest wiersz pt. *Byłaś jak lustro*, który mówi o relacjach międzyludzkich. W utworze tym podmiot liryczny zwraca się do bliżej nieokreślonej kobiety, komentując jej zachowania oraz sposób życia z przeszłości. Podkreśla jej empatię oraz wyjątkową wrażliwość i dobro w stosunku do innych, a także mówi o bliżej niesprecyzowanej dezintegracji tej osoby, odnosząc się do jej „rozbitych kawałków”.

Wracając do kwestii kategoryzacji liryki ze względu na sposób uobecniania się podmiotu lirycznego, można stwierdzić, że poezja M.A. Spychaj reprezentuje zazwyczaj lirykę inwokacyjną (wypowiedź w 2 osobie liczby pojedynczej). W tym rodzaju liryki, podmiot liryczny występuje jawnie kierując swą wypowiedź do określonego adresata i to ów adresat stanowi ośrodek wypowiedzi (liryczny „ty”). Niektóre z utworów natomiast, np. *Wiersze są...* sytuują się w obrębie szczególnej odmiany liryki pośredniej, jaką jest **liryka opisowa**. W tym rodzaju liryki, osobista perspektywa ujawniona jest w sposobie przedstawienia przedmiotów, stanów, sytuacji czy zdarzeń.

Jak już zostało wspomniane, dominuje tematyka związana ze zmysłem słuchu. W utworach M.A. Spychaj bardzo często pojawiają się słowa, które są różnymi odmianami czasownika „słyszeć”, rzeczowników „słuch” oraz „cisza”. Ograniczenia i trudności związane ze słyszeniem postrzegane i doświadczane są różnorodnie. W wierszu *Cisza* jawią się one jako przeszkoda:

*Cisza jak
mgła
ogranicza
pole widzenia*

W jeszcze bardziej negatywny sposób cisza doświadczana jest przez podmiot liryczny w wierszu *Na przetłomie...*:

*Lato.
Wrzątek.
Przerażająca cisza.
Wersalka Tabletki
Aparat w głowie.
Ból.
Nie działa.
Ucho jak czajnik.*

Semantyka wyrazów, które składają się na powyższy ciąg syntagmatyczny budzi w większości przypadków pejoratywne skojarzenia. Sama cisza zaś została wprost określona jako „przerażająca”. Użycie tego przymiotnika odgrywa dużą rolę w sprecyzowaniu doznań „ja” lirycznego, bowiem samo słowo cisza jest znaczeniowo neutralne. Co więcej, zwłaszcza we współczesnych utworach literackich odnoszących się do trybu życia w dużym mieście, cisza bywa określana jako „błoga” lub „kojąca”, a jej doświadczenie często bywa opisywane jako pozytywne. Od dawna istnieje także popularne przysłowie: „Mowa jest srebrem a milczeniem złotem”. W tym przypadku jednak cisza wiąże się z doznaniem niemocy oraz wymuszonej izolacji a także cierpienia.

W kolejnym wierszu pt. *Jest taka cisza*, zdolność słyszenia zostaje wręcz utożsamiona z poczuciem istnienia, wydaje się być fundamentem egzystencji jako takiej:

*Kiedy wyłączasz
aparat
jest taka
cisza
jakby cię
nie było, więc
mówisz coś
szybko, żeby*

*to sprawdzić
i uzyskać
dowód, że się nie rozplynąłeś;*

W twórczości M.A. Spychaj pojawiają się jednak również utwory, w których cisza jest waloryzowana pozytywnie. Dla przykładu: w utworze pt. *Wiersze są...*, tytułowe wiersze zostają określone jako „cisza i namiastka raj”, a także „wydają się być tatuażem duszy”. W tym przypadku cisza zostaje wręcz utożsamiona z poezją oraz wydaje się być pożądana. Z podobnym postrzeganiem ciszy mamy do czynienia w wierszu *Bez muzyki*. Osoba niesłysząca zostaje w nim porównana do „bezdźwięcznej nuty” oraz „instrumentu” ciszy. Jak zauważa „ja” mówiące w wierszu ów milczący „instrument” żyje „bez koloratury”, a więc obce mu są fragmenty kompozycji wokalne (np. arii), złożonego z przebiegów gamowych, pasaży i innych ozdobników, wymagających od wykonawcy biegłości i sprawnego dysponowania skalą głosu. Mimo to, ów milczący „instrument” nadal zachowuje rangę instrumentu, dając świadectwo ciszy. Wydaje się, że źródłem tej ambiwalencji jest biografia autorki, którą można utożsamić z „ja” lirycznym. Autorka była początkowo osobą słyszącą, słuch straciła stopniowo. Jest więc w pełni świadoma zarówno kondycji człowieka słyszącego, jak i głuchego. Osobie, która ma porównanie jak funkcjonuje się odbierając rzeczywistość wszystkimi zmysłami, jest z pewnością trudniej pogodzić się z brakiem możliwości słyszenia niż osobie, która od początku była tej możliwości pozbawiona i nie może wiedzieć, co utraciła. Osoby z wrodzoną głuchotą nie mają bowiem tzw. wyobraźni słuchowej, nie potrafią wyobrazić sobie czym jest dźwięk. Z drugiej strony, autorka jako osoba, która przez część swojego życia posługiwała się słowem mówionym i obserwowała jego używanie, jest też w większym stopniu świadoma różnorodnych nadużyć związanych z tym sposobem wyrażania się. W wierszu *Doznania* podmiot liryczny zauważa, że „kłamstwo bywa chlebem niektórych”. Spostrzeżenie to jest więc gorzką uwagą o powszechności kłamstwa w świecie ludzi słyszących.

Warto podkreślić, że „ja” liryczne wyraża się o problemach związanych ze słyszeniem w zróżnicowanej stylistyce. Niekiedy wypowiedź ma znamiona realistycznego opisu jak np. w wierszu *Na przetłomie...*, gdzie kontekst sytuacyjny przedstawiony został stosunkowo dosadnie poprzez przywołanie takich szczegółów z otoczenia jak: „brudne naczynia i kurz”. W innych z kolei utworach, głuchota i związana z nią cisza bywają traktowane bardzo generalnie, a niekiedy wręcz metaforycznie. W innych zaś przypadkach głuchota ściśle wiąże się z fizjologią i wspomagającą ją (lub nie) technologią: wyłączony aparat słuchowy (*Jest taka cisza*) czy telefon – bezużyteczny, bo pozbawiony podgłaśniacza (*Na przetłomie...*).

W twórczości M.A. Spychaj pojawiają się też spostrzeżenia dotyczące wzajemnych relacji zmysłów. W utworze *Doznania* podmiot liryczny zauważa, że:

*Gdy nie słyszysz
oczy
pomagają ci
w zrozumieniu każdego szczegółu
wydarzenia*

Obserwacja ta odnosi się do zjawiska kompensacji, czyli zastępowania utraconego zmysłu słuchu, wzrokiem. Prawdopodobnie to właśnie dzięki temu zjawisku niesłyszący tak dokładnie zwracają uwagę na otoczenie, koncentrując się często na jego najdrobniejszych nawet detalach. Naukowcy zauważyli, że u osób głuchych posługujących się językiem migowym lewa półkula w pewnym sensie „przejmuje” percepcję wizualno-przestrzenną, modyfikuje ją i wyostreza w specyficzny, niemający precedensu sposób, nadając jej wysoce analityczny i abstrakcyjny charakter. Umożliwia w ten sposób funkcjonowanie zarówno języka wizualnego jak i wizualnego myślenia¹⁰⁰.

Ze względu na sposób wypowiedzi podmiotu lirycznego poezję M.A. Spychaj można zaliczyć do **liryki osobistej**. W jej utworach bezpośrednio wyznania podmiotu lirycznego prezentują tu bowiem rozważania na temat myśli, uczuć poety utożsamianego z podmiotem lirycznym. Argumentując przypisanie tej twórczości do typu liryki osobistej, można powołać się na słowa samej autorki, która przyznała:

„Piszę o tym, co czuję, o miejscach, które widziałam i które zapisały się w mojej pamięci. Przedstawiam nie tylko uroki tych zakątków, ale i osoby; bo miejsca bez ludzi byłyby puste. Po prostu ubieram uczucia w słowa”¹⁰¹.

Natomiast **ze względu na rodzaje wyrażanych przeżyć**, poezję M.A. Spychaj można usytuować w obrębie **liryki refleksyjno-filozoficznej**. Tematem tego typu liryki jest istota bytu, los człowieka, możliwość poznania świata, zagadnienia etyczne, przekonania światopoglądowe. Autorka także koncentruje się na rozważaniu pojęć i uczuć w uogólniający sposób, mimo że punktem wyjścia są osobiste doświadczenia „ja” lirycznego.

¹⁰⁰ O. Sacks, *Zobaczyć głos. Podróż do świata ciszy*, tł. A. Małaczyński, Poznań 1998, s. 134.

¹⁰¹ <http://www.wiadomosci.o-c.pl/archiwum.php?pokaz=wiecej&kategoria=7&news=6804>, (12.09.2014).

13.2 Analiza utworów Jerzego Orczykowskiego

Sylwetka poety

Jerzy Orczykowski urodził się w 1936 r. w Błoniu pod Łęczycą. Przewlekła choroba, na którą zapadł w czasach szkolnych – zapalenie opon mózgowych – odebrała mu całkowicie słuch. Bardzo długo nie chodził do szkoły. Skończył szkołę podstawową dla osób głuchych w Łodzi. Ukończył kilka kursów zawodowych. Uzyskał dyplom mistrzowski w zakresie ślusarstwa. Obecnie jest na emeryturze, mieszka w Łodzi. W wolnych chwilach pisze wiersze i wspomnienia¹⁰². Jerzy Orczykowski jest członkiem Polskiego Związku Głuchych od już 1954 r. i obecnie – mimo podeszłego wieku – nadal angażuje się w sprawy niesłyszących. Świadectwem jego aktywności jest fakt, że posiada on Złotą Odznakę Polskiego Związku Głuchych. W 2011 roku ukazał się tomik jego poezji pt. *Wiersze*.

Z życia wzięte

Humor

*Szedł niesłyszący drogą
Za nim szedł w pewnej odległości
Znany szyderca w okolicy
Który z wrzaskiem głośno szydził z jego głuchoty
Ominął go słyszący rowerzysta i nagle przystanął
Myślał, że te przezwiska są pod jego adresem
Dał mu cięgi, nie pomogło tłumaczenie.
Niesłyszący nie zauważył tego, co działo się za nim
Spokojnie szedł dalej...*

Łódź, czerwiec 2009 r.

Utwór pt. *Z życia wzięte*. Humor swoją treścią oraz zasobem leksykalnym przypomina prozę, lecz ze względu na cechy formalne – występujący w nim podział na wersy – sytuuje się w obrębie liryki. Z uwagi na sposób ujawniania się podmiotu lirycznego, utwór ten można zaklasyfikować do **liryki pośredniej**. **Podmiot liryczny wypowiada się tu bowiem w trzeciej osobie i jest bardziej ukryty niż w przypadku liryki bezpośredniej**. **Utwór ten zawiera cechy dwóch odmian liryki i sytuuje się w obrębie rodzaju jakim jest liryka pośrednia**. Podmiot liryczny relacjonuje tu pewną anegdotę, przywołując jednocześnie okoliczności wydarzenia. Zatem, wiersz ten można umieścić w dwóch kategoriach: **liryki opisowej** – podmiot liryczny wypowiada się bowiem poprzez opis obrazu apelującego do przedstawień wyobrażeniowych odbiorcy oraz **liryki narracyjnej**. **W przypadku drugiej odmiany**, podmiot liryczny wypowiada się poprzez opowiadanie metaforyczne lub symboliczne. Z takim przypadkiem mamy również do czynienia w utworze Orczykowskiego. Na

¹⁰² http://archiwum.pzg.lodz.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=628:qwierszeq-jerzego-orczykowskiego&catid=5:europjskie-centrum-kultury-gsuchych&Itemid=36 , (12.09.2014).

pierwszym opisowym poziomie podmiot liryczny relacjonuje zabawny incydent. Obrażliwy komunikat skierowany do głuchego mężczyzny zostaje – niezamierzenie dla nadawcy – odebrany przez przypadkowego rowerzystę. Sprowokowany rowerzysta reaguje agresją i szyderca zostaje ukarany.

W wymiarze metaforycznym lub symbolicznym sytuacja ta – zrelacjonowana białym wierszem – manifestuje dodatkowe znaczenia, nie incydentalne, ale uniwersalne. Jest refleksją podmiotu lirycznego na temat świata ludzi słyszających i głuchych, a także – refleksją na temat ambiwalentnej mocy słowa. Zwykle możliwość niezakłóconej problemami percepcyjnymi werbalnej komunikacji postrzegana jest jako przywilej słyszających stanowiący o ich przewadze nad osobami głuchymi. Sytuowana w kontraście do głuchoty, jest darem. Tymczasem podmiot liryczny zwraca uwagę na fakt, że słowo w ustach złego człowieka przybiera formę szyderstwa, przezwiska czy przekleństwa. Usytuowanie komunikatu werbalnego w ciągu syntagmatycznym słów takich jak: „wrzask”, „głośno”, „szyderstwo”; obciąża ów komunikat wyraźnie negatywnymi konotacjami.

Wobec takiego nadużycia daru słowa, głuchota okazuje się błogostawieństwem. Osoba niesłysząca pozostaje nieświadoma zła, które przejawia się w postaci werbalnej agresji. Świat ciszy jawi się w tym kontekście jako enklawa spokoju i milczącej harmonii.

Na tym nie kończą się metaforyczne znaczenia utworu. Zawiera on również metaforyczny morał. Obrażliwe, nienawistne przezwiska, chociaż nie docierają do właściwego odbiorcy, niczym bu-merang, wracają do swojego nadawcy, karząc go za jego złe intencje i brak tolerancji dla inności i niepełnosprawności. Można by rzec, że słowa „puszczone w obieg” zaczynają żyć własnym życiem, a konsekwencje jego oddziaływania bywają nieprzewidywalne. Zabawna anegdota okazuje się więc mini-traktatem o meandrach komunikacji oraz o etyce mówionego słowa.

Międzynarodowy Dzień Głuchego

*Jest dniem
by oznajmić światu
że wśród słyszących
żyją niesłyszący
i serce bije im jednak
mają pragnienia, uczucia, marzenia
marzenia których spełnić nie mogą
... żeby usłyszeć dźwięki.*

*Więc w ten dzień dla nich tak uroczysty
orkiestra grać nie będzie
fanfary nie będą grzmieć.
Nie wyjdą na ulice
nie będą powiewać –
chorągiewkami.*

*W tym dniu spotkają się w jednej sali
będą tradycyjne przemowy
tłumacz będzie tłumaczył
w przerwie dyskusje, refleksje
chwila zadumy
... nad przeszłym
i teraźniejszym życiem
które toczy się będzie dalej
w wiecznej ciszy...*

Kolejny utwór J. Orczykowskiego pt. *Międzynarodowy Dzień Głuchego* jest również przykładem liryki pośredniej. Podobnie jak w poprzednim utworze, nie znajdziemy tu środków stylistycznych zwykle stosowanych w poezji, takich jak: peryfrazę, metonimie, anafora, czy rymy. Opis sytuacji, który stanowi treść utworu – z uwagi na język – ma charakter prozatorski, lecz ze względu na cechy formalne – występujący w nim podział na wersy – sytuuje się w obrębie liryki. Wiersz ten można umieścić w jednej z kategorii liryki pośredniej, w **liryce opisowej**. Podmiot liryczny wypowiada się tutaj bowiem poprzez opis obrazu apelującego do przedstawień wyobraźni odbiorcy.

Głównym tematem wiersza są **obchody Międzynarodowego Dnia Głuchego** (ang. *International Day for the Deaf*). Święto to obchodzone corocznie w ostatnią niedzielę września, zostało ustanowione w 1958 roku przez Światową Federację Głuchych (ang. *World Federation of the Deaf*, WFD). Święto to wieńczy Międzynarodowy Tydzień Głuchych (ang. *International Week of the Deaf*, IWD) upamiętniający powstanie organizacji we wrześniu 1951 roku. Celem IWD oraz Międzynarodowego Dnia Głuchego jest zwrócenie uwagi polityków, władz, opinii publicznej i mediów na problemy osób niesłyszających na całym świecie, na ich prawa, osiągnięcia oraz ich obawy w codziennym

życiu, m.in. przed dyskryminacją. Podczas obchodów Tygodnia są organizowane imprezy, marsze, kampanie i spotkania, poświęcone promowaniu praw ludzi niesłyszących, na których m.in. władze lokalne lub krajowe prezentują swoje aktualne programy działania. W Polsce obchody te organizuje Polski Związek Głuchych.

W wierszu Orczykowskiego mamy do czynienia z wypowiedzią w trzeciej osobie. W konsekwencji, podmiot liryczny jest bardziej ukryty niż w przypadku liryki bezpośredniej. Mimo to, „ja” liryczne nie jest tutaj całkowicie ukryte, a utwór nie jest bezosobową refleksją. Z wypowiedzi można bowiem wywnioskować, że podmiot liryczny to osoba należąca do świata głuchych. Świadczy o tym sposób, w jaki wypowiada się o tytułowym święcie. Zwraca przede wszystkim uwagę na sposób świętowania – a dokładnie – jego odmiennosc. Zwykle bowiem w świecie ludzi słyszących obchodom świąt towarzyszy muzyka i wesoły gwar. W tym przypadku świętowanie odbywa się w ciszy, która w świecie ludzi słyszących zwykle wiąże się ze smutkiem i żałobą. Zmarłym oddaje się cześć poprzez zwyczajową „minutę ciszy”. Tradycyjne przemowy, które towarzyszą Międzynarodowemu Dniowi Głuchego, również nie docierają do zebranych w sposób bezpośredni, ale dzięki tłumaczowi.

Podmiot liryczny akcentuje, że ludzie niesłyszący są tak naprawdę tacy sami jak słyszący. Różni ich tylko to, że nie mogą zrealizować swojego marzenia, aby słyszeć. Cisza, która w życiu społecznym ludzi słyszących pojawia się tylko w szczególnych momentach, im towarzyszy zawsze. Słyszający zwykle nie są świadomi tego faktu, więc „ja” liryczne zwraca na to uwagę. W wierszu, pomimo że tytuł odnosi się do wydarzenia takiego jak święto, które zwykle wiąże się z radością, dominuje atmosfera zadumy i swoistej nostalgii.

14. Proza

14.1 Analiza opowiadania pt. *Zobaczyć głos* autorstwa Rafała Silenckiego; źródło: „Świat Ciszy” nr VII-VIII, 2006.

Opowiadanie jest to krótki utwór epicki o prostej akcji, niewielkich rozmiarach, najczęściej jedno wątkowej fabule, pisany prozą. Często zawiera w sobie dialogi. Opowiadanie nie ma tak zwartej budowy jak nowela, różni się od niej luźną konstrukcją i brakiem obowiązujących w niej rygorów. Cechuje się brakiem wyraźnie zaznaczonego **punktu kulminacyjnego i puenty**. Opowiadanie to utwór w porządku przyczynowo-skutkowym – prezentuje kolejne zdarzenia rozgrywające się w przeszłości. Forma ta rozwijała się na marginesie innych regularnie zbudowanych gatunków. Autonomię gatunkową zyskała w XIX w., a w XX wyparła niemal całkowicie poddaną rygorom konstrukcyjnym nowelę. Przekształcenia gatunku w XX w. łączą się na ogół z wprowadzeniem toku refleksyjnego, dla którego zdarzenia pełnią funkcję przykładów.

Ważną rolę pełni w opowiadaniu **narrator** – często nawet fabuła służy ukazaniu jego światopoglądu. Z taką właśnie istotną funkcją narratora mamy do czynienia w przypadku opowiadania R. Silenckiego. Występuje w nim narracja pierwszoosobowa, więc istnieje duże prawdopodobieństwo, że narratora można utożsamiać z autorem. Przypuszczenie takie potwierdza również treść opowiadania. Dotyczy ono bowiem problemów bohatera związanych ze zbyt głośno działającym odbiornikiem telewizyjnym. Bohater nie jest świadom tego faktu z uwagi na swoją głuchotę. Upomina go słyszająca mama, do której pretensje zgłasza sąsiad z dołu. Z dalszej narracji wynika, że jest on jedyną osobą głuchą w rodzinie. Jego brat i ojciec to również osoby słyszące.

Bohater może jedynie wyczuwać zbyt głośny dźwięk poprzez wibracje parkietu w pokoju. Nie zawsze jednak pamięta, że takie natężenie dźwięku może być trudne do zniesienia dla osób słyszących. Narrator daje wyraz temu, że jest świadom tej sytuacji w wypowiedzi:

*Zakłócanie dźwiękiem świata słyszącym, nie korzystając z niego – to nasza specjalność
– pomyślałem ironicznie.*

Znamienne jest, że w reakcji na upomnienie matki, bohater nie ścisza dźwięku lecz wyłącza go całkowicie. W istocie dźwięk nie jest mu bowiem w ogóle potrzebny. Można powiedzieć, że bohater „ogląda telewizję” w dosłownym tego słowa znaczeniu. Powyższy incydent staje się dla

bohatera punktem wyjścia do szerszych rozważań o funkcjonowaniu i kondycji osoby niesłyszącej w świecie ludzi słyszących:

...Trzaskamy za mocno drzwiami, przesuujemy za głośno krzesła, chodzimy za głośno, nie słysząc mówimy za głośno... chyba nie ma czynności nie zakłócającej słyszącym poukładanego świata. To musi być bardzo dziwne – żyć w świecie dźwięków... Jedne dźwięki przeszkadzają innym, bo czy można słuchać radia, gdy w czajniku gotuje się woda? Czy nie przeszkadzają innym, bo czy można słuchać radia, gdy w czajniku gotuje się woda? Czy nie przeszkadza w rozmowie szelest liści? Czy szelest liści jest głośniejszy od szumu wody w rzece, czy odwrotnie? Czy bardziej przyjemnym dźwiękiem jest śpiew ptaków, czy muzyka z instrumentów... na przykład skrzypiec... I które ptaki śpiewają... i co to znaczy śpiewają...

Wypowiedź ta wyraźnie świadczy, że rozważania na temat dźwięku mają dla narratora charakter abstrakcyjny. Pytania i hipotezy, które sobie stawia mają charakter wyłącznie teoretyczny. W powyższej refleksji widać też swoistą fascynację i ogromne zainteresowanie narratora nieznanym mu światem dźwięków, do którego nie może mieć dostępu. Dźwięki, nad którymi się zastanawia, zna jedynie z opisu innych, są one dla niego tajemnicą.

W drugiej części opowiadania bohater spotyka się ze swoim kolegą Maćkiem. Dzieli się z nim problemem z notorycznie zbyt głośno włączanym przez niego telewizorem oraz wynikającą z tego faktu irytacją domowników. W odpowiedzi na tę relację, kolega pokazuje bohaterowi kartkę, na której obok nazw kanałów narysowane są kreski różnej długości. Zdziwionemu wyjaśnia, że kreski te odpowiadają różnej sile głośności poszczególnych kanałów telewizyjnych. Wyznaczona przez kreskę długość – od dwóch do piętnastu centymetrów odpowiadają uzgodnionej przez wszystkich domowników optymalnej sile dźwięku na danym kanale. Bohater jest bardzo zaskoczony widokiem tej „głosowej ściągawki”. Ta właśnie „ściągawka” stanowiąca instrukcję obsługi telewizora w rodzinie kolegi wyjaśnia zagadkowy tytuł opowiadania *Zobaczyć głos*. Jest ona jednocześnie swego rodzaju pomostem między światem słyszących a rzeczywistością ludzi głuchych. Ci ostatni bowiem mogą mieć „dostęp” do dźwięku jedynie w jego postaci wizualnej. Praktyczne ułatwienie, którego zadaniem jest zminimalizowanie konfliktów w rodzinie odnośnie do zbyt głośno działającego telewizora, staje się dla narratora konkretną i syntetyczną metaforą, która opisuje percepcję ludzi niesłyszących.

Jednocześnie, tytuł opowiadania Rafała Silenckiego może odnosić się do książki Oliviera Sacksa, która również nosi tytuł: *Zobaczyć głos Podróż do świata ciszy* przetłóżonej na język polski i opublikowanej na polskim rynku w roku 1998. W publikacji tej Sacks, jako neurolog ukazuje różnice

w procesie percepcji i komunikacji między osobami głuchymi i słyszącymi. Autor pokazuje też świat ludzi głuchych przez pryzmat zmian, jakie zachodziły w ostatnich stuleciach w przekonaniach dotyczących głuchoty oraz zmian w podejściu do edukacji osób niesłyszących. Taki wybór tytułu opowiadania można więc uznać za intertekstualne nawiązanie do ważnej publikacji na temat rzeczywistości ludzi głuchych.

14.2 Analiza opowiadania pt. *Medal* autorstwa Rafała Silenckiego; źródło: „Świat Ciszy” nr I-II, 2007.

Drugie z opowiadań Rafała Silenckiego pt. „Medal” ma również formę narracji pierwszoosobowej. Jak można wywnioskować z kontekstu, jego bohaterem jest młody mężczyzna, który porozumiewa się ze swoim kolegą za pomocą języka migowego. Z tego powodu, podobnie jak w przypadku poprzedniego opowiadania, istnieją przesłanki, na podstawie których narratora można utożsamiać z autorem.

Fabula opowiadania koncentruje się wokół tytułowego medalu. Ma go otrzymać Maciek, kolega narratora, który jednak z pewnym niedowierzaniem przyjmuje tę informację. Uzasadnienie tych wątpliwości wyraża w zdaniu: „I to Maciek ...szary i głuchy mieszkaniec naszego miasta (...) Pytałem kpiąco czy za wyprawę na Księżyc, czy za wojnę w Iraku, czy za zwycięstwo w olimpiadzie?”. Opis kolegi podkreśla zarówno jego przeciętność jak i głuchotę, które to cechy – w oczach narratora – nie predysponują do uroczystego otrzymania wyróżnienia w tak ważnej instytucji, jaką jest urząd miejski. Innymi słowy, w wypowiedzi tej głuchota występuje jako przeszkoda utrudniająca odnoszenie sukcesów w sferze życia publicznego, która oczywiście jest zdominowana przez słyszącą większość.

Mimo wspomnianego niedowierzania, narrator, po kilkukrotnej zachęcie ze strony kolegi, daje się przekonać i przyjmuje jego zaproszenie. Warto podkreślić, że czyni dopiero po zawarciu z Mackiem swoistej umowy: jeśli okaże się, że Maciek kłamał w kwestii medalu, będzie musiał zrekomensować to finansowo narratorowi poprzez kupno karnetu na wszystkie mecze ich ulubionego klubu w tym sezonie. Zakład ten świadczy o tym jak dalece informacja o otrzymaniu nagrody przez głuchego kolegę, wydawała się narratorowi nieprawdopodobna. Zachowanie się narratora i jego odczucia towarzyszące mu podczas wejścia do urzędu miejskiego, również potwierdzają jego obawy związane z funkcjonowaniem w ważnych instytucjach użytku publicznego: „Nieśmiało wszedłem do środka – nie miałem przecież ważnej sprawy do załatwienia, ani zaproszenia na jakąś uroczystość”.

Po wejściu do sali okazuje się, że Maciek mówił prawdę. Narrator widzi kolegę siedzącego w pierwszym rzędzie, w oczekiwaniu na przyznanie medalu. Na Sali widzi również inne znane mu osoby

nie słyszające. Moment wręczenia wyróżnienia poprzedzają przemówienia, które są tłumaczone na język migowy: „A choć występowało wiele osób, wszyscy mówili podobnie. O problemach w życiu ludzi niepełnosprawnych, o pokonywaniu barier, o codziennej komunikacji. Punktem kulminacyjnym uroczystości jest wręczenie Maćkowi odznaki, nagrody i dyplomu za jego bohaterski czyn. Potem ma miejsce część artystyczna, na którą składają się tańce.

Okazuje się, że Maciek został honorowo wyróżniony za uratowanie kobiety w parku. Narratorowi znane było to wydarzenie i początkowo je deprecjonuje: „Przecież nic nie zrobiłeś... Tylko tam byłeś... Przez przypadek byłeś tylko w pobliżu... Sam mówisz... nie uciekłeś, bo nie słyszałeś chuliganów... nie słyszałeś...”. Jak wynika z opisu sytuacji, Maciek zachował się w odważny sposób, być może głównie z tego powodu, że nie słysząc, nie był świadomy zagrożenia, jakie mogło spotkać kobietę, której pomógł, jak również jego samego. Narrator nie ujawnia nam szczegółów tego incydentu, nie możemy więc orzec, jak dużą rolę odegrała w tej sytuacji głuchota Maćka, a jak dużą jego odwaga. Nie jest to jednak najważniejsze. Najbardziej istotnym jest fakt, że niepełnosprawność nie zawsze musi wiązać się z wycofaniem czy też brakiem zaangażowania. Przeciwnie, jak się okazało, niekiedy ograniczenia percepcyjne mogą być pomocne w aktywności danej osoby, a nawet zwiększać jej empatię wobec potrzebującego pomocy człowieka.

W opowiadaniu Silenckiego znajdujemy pewną charakterystyczną semantycznie cechę dystyngtywną, która świadczy o odmienności w sposobie porozumiewania się dwóch bohaterów. Chodzi mianowicie o użycie czasowników będących różnymi odmianami słowa „migać”. W prozie pisanej przez osoby słyszące, mowie zależnej towarzyszą różne czasowniki wyrażające akt werbalnej komunikacji takie jak: „powiedział”, „rzekła”, „oznajmił”, „zapytała”, „stwierdziła” itp. To, co w opowiadaniu *Medal* szczególnie zwraca uwagę słyszącego czytelnika, to nieobecność podobnych czasowników, które zostały tu zastąpione użyciem słowa „migał”. W przypadku osoby słyszącej słowo to stwarza coś w rodzaju „efektu obcości”, lecz w przypadku czytelnika niesłyszającego z pewnością brzmi znajomo. Nie ulega natomiast wątpliwości, że wydaje się ono bardziej adekwatne do opisu komunikacji osób głuchych, niż używanie czasowników denotujących komunikację werbalną. Dzięki temu opowiadanie *Medal* wydaje się bardziej wiarygodne jako utwór pisany przez osobę głuchą oraz może uchodzić za utwór reprezentatywny dla Kultury Głuchych.

15. Podsumowanie

Reasumując analizy prac reprezentujących poszczególne kategorie najważniejszym wydaje się próba odpowiedzi na pytanie: Czy artyści niesłyszący przejawiają specyficzny sposób widzenia świata? Innymi słowy: czy w ich pracach można dostrzec pewne cechy dystynktywne?

W większości przypadków pracach trudno dostrzec specyficzne stylistyczne bądź tematyczne oznaki, które pozwalają się domyślać, że daną grafikę, rysunek czy obraz wykonała osoba głucha. Brak jednoznacznych znaków czy symboli odnoszących się do pojęcia głuchoty. Można przypuszczać, że po części wynika to z faktu, że w wielu przypadkach tematyka prac została pod pewnymi względami zdeterminowana okolicznościami, w jakich powstały. Zależność ta dotyczy przede wszystkim dzieł powstających podczas zorganizowanych dla niesłyszących plenerów malarskich, których tematykę – w oczywistej dość konsekwencji – stanowią pejzaże. Ich jedyną cechą charakterystyczną jest w większości przypadków bardzo intensywna kolorystyka operująca szeroką gamą barwną i mocnym walorem. Co więcej, dobór kolorów najczęściej nie jest podyktowany wyborem koloru lokalnego: **wyraźnie dominują kolory subiektywne, często zestawione w sposób kontrastowy. Służą one spotęgowaniu siły wyrazu, czyli ekspresji.** Spostrzeżenie to znajduje potwierdzenie w wynikach badań prowadzonych nad rysunkiem dzieci z wadą słuchu. Oczywistym jest, że zdobywanie doświadczeń przez dzieci niesłyszące przebiega w inny sposób niż u dzieci mających słuch w normie. Dzieci słyszące, postrzegając otoczenie, odbierają jednocześnie dźwięki. Często jest również tak, że zanim dziecko coś spostrzeże to najpierw usłyszy dźwięk. Taka sytuacja nie występuje u dzieci głuchych. Poznają one tylko te rzeczy, które widzą. Z tych powodów, prace plastyczne dzieci z wadą słuchu są specyficzne. Zdaniem badaczy prace te są **przekaznikiem emocji** oraz pokazują, w jaki sposób dzieci odbierają otaczający je świat. Dzieci zazwyczaj przedstawiają w pracach swoje emocje zaznaczając je mocniejszym, kontrastowym kolorem czy też wyeksponowaniem osoby, przedmiotu wzbudzającego szczególne emocje¹⁰³. Odnosząc się do zawartych w raporcie analiz, podobną cechę dystynktywną można zauważyć w pracach osób dorosłych.

Kolejną z najbardziej istotnych cech dystynktywnych występujących w pracach plastycznych osób niesłyszących jest **analizacyjność**. Cecha ta przejawia się w różny sposób:

- poprzez koncentrację na detalach we wszystkich obiektach ukazanych na kompozycji,
- poprzez wyeksponowanie wybranego detalu (zabieg pojawiający się zwłaszcza w pracach fotograficznych,

¹⁰³ P. Wallon , A. Cambier , D. Engelhart, *Rysunek dziecka*, Warszawa, 1993.

- poprzez ukazanie wybranego detalu w serii różnych konfiguracji, w których pozostałe elementy wpływają na jego semantykę (np. prace P. Sławika z dominującym motywem ucha).

Zaobserwowana cecha dystynktywna nie jest z pewnością efektem przypadku wynikającym z arbitralnego doboru prac. Jeden z badaczy, który zajmował się rysunkiem dzieci z wadą słuchu, porównał rysunki 200 dzieci niesłyszących z rysunkami dzieci słyszących¹⁰⁴. Thiel zauważył, że w przypadku dzieci niesłyszących rysunki charakteryzują się analitycznością. Dzieci niesłyszące częściej przedstawiają szczegóły na obrazku niż dzieci słyszące. Zapamiętują one znacznie lepiej obiekt, przedmiot, który mają narysować niż słyszący rówieśnicy. Prawdopodobnie tę potwierdził również B. Hoffmann, który dostrzegł, że rysunki dzieci niesłyszących w „porównaniu z rysunkami dzieci słyszących charakteryzuje znacznie więcej i wcześniej pojawiających się szczegółów, jak np. rzęsy, brwi, paznokcie itp.”¹⁰⁵ Szczególnie zauważa się to u dzieci posługujących się językiem migowym, które w trakcie codziennych kontaktów częściej zwracają uwagę na mimikę twarzy, a następnie przedstawiają to w swoich pracach plastycznych. Rysunek, zdaniem Hoffmanna, jest bardzo ważnym elementem terapii dziecka z wadą słuchu. Tworząc, może ono zobrazować swój stan emocjonalny, co często nie jest możliwe do przekazania w inny sposób.

Inni badacze: Taillefer i Francois zauważyli zależność między słowem i gestem a rysunkiem dzieci z wadą słuchu. Zaobserwowali, że niesłyszący częściej przerywają pracę, aby najpierw przedstawić za pomocą gestu i mimiki to co mają narysować. W pracach dzieci głuchych autorzy zauważyli **trudności rysowania z wyobraźni**.

Przyglądając się pracom osób niesłyszących i analizując je, można zaobserwować, że duże znaczenie dla rozwoju ich twórczości i sposobu, w jaki powstają dzieła ma zjawisko kompensacji. Prawdopodobnie to właśnie dzięki temu zjawisku artyści ci tak dokładnie zwracają uwagę na otoczenie, koncentrując się często na jego najdrobniejszych nawet detalach.

Wymienione cechy dystynktywne potwierdzają istnienie w środowisku głuchych artystów tzw. **zjawiska kompensacji, czyli zwiększenia wrażliwości jednego zmysłu w przypadku zaniku funkcjonowania innego**. Zaobserwowane podczas badań zjawisko kompensacji polega na większej szybkości reakcji na bodźce wizualne. Prawdopodobnie to właśnie dzięki temu zjawisku artyści ci tak dokładnie zwracają uwagę na otoczenie, koncentrując się często na jego najdrobniejszych nawet detalach. Zjawisko kompensacji pojawia się przede wszystkim u głuchych posługujących się językiem migowym, ale występuje również w percepcji tych głuchych, którzy nim nie władają. Jak stwierdza neurolog Olivier Sacks, wszyscy głusi, nawet ci, którzy utracili słuch już po tym, jak

¹⁰⁴ Badani byli w wieku 4- 9 lat. Podają za: P. Wallon , A. Cambier , D. Engelhart, *Rysunek dziecka*, Warszawa, 1993.

¹⁰⁵ B. Hoffmann, *Surdopedagogika w teorii i praktyce*, Warszawa, 2001, s. 88.

nauczyli się mówić i ciągle posługują się językiem mówionym, mają pewną większą wrażliwość zmysłu wzroku. Zachodzi u nich coś, co można by określić jako **bardziej wizualną orientację w stosunku do otaczającego ich świata**¹⁰⁶. Będąc odcięty od bodźców słuchowych, głusi uczą się czerpać niezbędną im wiedzę z najdrobniejszych spostrzeżeń, dlatego też częściej niż słyszący zauważają drobne gesty i ruchy, zmiany postawy czy wyrazu twarzy.

Powyższe spostrzeżenie można odnieść również do dzieł z kategorii migane *storytelling*. Analizy opowiadań i utworów poetyckich z tej kategorii dowodzą, że ludzie niesłyszący są nadzwyczaj świadomi pewnych subtelnych tonów związanych z obrazowością języka, którego używają. Opowiadając historię czy tworząc wiersz, często uwypuklają i wzmacniają mimikę. W utworach tych dowodzą, że język jakim się posługują posiada dużą dozę swobody wyrazu. Ponadto okazuje się, że poezja migana jest pełna słowotwórczej inwencji i bogatej metaforyki.

Percepcja dzieł artystów niesłyszących

W 1962 roku Umberto Eco w swojej książce *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* przedstawił semiotyczną koncepcję analizy dzieła sztuki. Koncepcja ta podkreśla polisemiczność każdego dzieła i przenosi akcent w analizie dzieła z relacji: twórca – dzieło na relację: dzieło – odbiorca. Według Eco każde dzieło sztuki, poczynając od starożytności, może być określone mianem dzieła otwartego, gdyż zależy to nie od intencji autora, lecz od podejścia odbiorcy, który dokonuje interpretacji. Eco zauważył, że każda percepcja dzieła jest zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie¹⁰⁷. Eco rozróżnia czytelnika modelowego i czytelnika empirycznego. Czytelnik empiryczny to każdy, kto czyta jakiś tekst. Czytelnik modelowy natomiast jest skonstruowany przez tekst do czytania go w określony sposób. W kontekście analizowanych prac rodzi się pytanie: **czy dzieła artystów niesłyszących zakładają jakiegoś „czytelnika modelowego”? A jeśli tak, to kim jest ów zaprojektowany „modelowy czytelnik”, idealny odbiorca?** Szukając odpowiedzi na to pytanie, dochodzimy do wniosku, że istnieją w analizowanych dziełach instancje, które można nazwać czytelnikiem modelowym, jednak w przeważającej większości przypadków instancja ta nie ma nic wspólnego z kwestią głuchoty. Kryterium określającym czytelnika modelowego są przede wszystkim kompetencje estetyczne odbiorcy, a nie jego ograniczenia w percepcji słuchowej lub ich brak. Część prac autorstwa osób niesłyszących nie wymaga bowiem wysokich kompetencji, lecz odwołuje się jedynie do tzw. dobrego smaku odbiorcy i jego wrażliwości na harmonię kolorystyczną czy harmonię form. Mowa tutaj o popularnej tematyce takiej jak: pejzaże, martwe natury, akty, portrety, wedyuty miejskie oraz kodzie stylistycznym związanym z konwencją reali-

¹⁰⁶ O. Sacks, dz. cyt., s. 141.

¹⁰⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte: Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa, 2008, s. 26.

styczną lub impresjonistyczną. Powyższa tematyka i kody zostały przyswojone przez większość odbiorców, a odczytanie tego typu dzieł nie sprawia zazwyczaj trudności przeciętnemu odbiorcy. Inaczej kwestia odczytania wygląda w przypadku tych dzieł artystów głuchych, które wpisują się wyraźnie w estetyki nawiązujące do awangardowych lub trans-awangardowych nurtów sztuki współczesnej. W tego rodzaju dziełach zarówno tematyka i symbolika, jak i zastosowane kody ikonograficzne czy stylistyczne mają wybitnie indywidualny charakter i najczęściej nie podlegają łatwemu rozkodowaniu. Należy podkreślić, że źródłem tych trudności nie jest głuchota autorów i jej wizualizacja przy użyciu środków ekspresji właściwym sztukom plastycznym, lecz czerpanie ze środków wyrazu właściwym sztuce współczesnej tj. wyrafinowana aluzja, eliptyczność czy pastisz.

Warto pamiętać o jeszcze jednej prawidłowości. Patrząc na obraz, odbieramy go w sposób estetyczny, czyli kierujemy się na ogół upodobaniami estetycznymi. Dopiero informacja o tym, że twórca jest głuchy, przyczynia się lub nie do innego spojrzenia na obraz. Wtedy możemy zacząć obraz interpretować z punktu widzenia osoby głuchej, próbować sobie wyobrazić jej emocje, jej poczucie izolacji ze społeczeństwa itp.¹⁰⁸

Organizacja środowiska i kryterium profesjonalizmu

Od kilkunastu lat Polski Związek Głuchych organizuje coroczne plenery malarskie dla niesłyszących artystów, które odbywają się w różnych miejscach w Polsce, a nawet za granicą. Plastycy przyjeżdżający na zajęcia kształtują swoje umiejętności twórcze, a przy okazji integrują się z innymi uczestnikami. Jak podkreśla Marek Lasecki, organizator i współorganizator plenerów, zajęcia odbywają się według precyzyjnie opracowanych wzorców, lecz za każdym razem są inne, by artyści niesłyszący mieli możliwość zgłębiania różnych zagadnień plastycznych oraz doskonalenia umiejętności warsztatowych¹⁰⁹. Od około trzech lat odbywają się plenery prywatne, tzw. prywatne inicjatywy artystów głuchych, które wypełniły częściowo brak plenerów malarskich organizowanych przez poszczególne oddziały Polskiego Związku Głuchych. W Polsce nie ma odpowiedniej szkoły artystycznej dla głuchych, więc plenery stanowią dla nich rodzaj szkoły. Artyści uczestniczący w plenerach dzielą się na dwie grupy. Przedstawiciele pierwszej z nich to profesjonalści mający za sobą studia w szkołach artystycznych czy akademiach sztuk pięknych. Drugą grupę stanowią twórcy bez wykształcenia artystycznego, ale posiadający zdolności w tym zakresie. Stosując to rozróżnienie, warto zaznaczyć, że słowo „amator”, powszechnie rozumiane jako twórca nieprofesjonalny, jest jednak nieadekwatne w stosunku do niektórych utalentowanych artystów

¹⁰⁸ A. Kołodziejczak, *Deaf art w Polsce – kwestia tożsamości głuchych artystów*, „DEAF STUDIES w Polsce”, tom 1, red. M. Sak, Łódź 2014, s. 137.

¹⁰⁹ M. K. Lasecki, *Polscy artyści niesłyszący*, http://www.pzg.lodz.pl/attachments/article/29/TSKG_20_lasecki.pdf, (2.07. 2014).

niestyszających. Marek Lasecki obserwujący ich środowisko jako organizator plenerów, podkreśla, że obrazy malarzy samouków nie są prymitywnie nieporadne, lecz są realistyczne i dojrzałe pod względem technicznym. U podstaw ich sztuki leży szczere zaciekawienie światem i wrażliwość. Zdaniem Laseckiego, cechą dobrego malarza, bez względu na rodzaj etykiety – „amator” czy „profesjonalista”, jest styl, cecha wyróżniająca¹¹⁰.

Rozwój wyższego stopnia wizualności

Język migowy ma charakter wizualno-przestrzenny, ale mimo to ma swój substrat neuronalny w lewej półkuli. Z tego powodu, osoba posługująca się językiem migowym staje się swego rodzaju ekspertem (wizualnym) zarówno w zakresie zadań o charakterze językowym jak i pozajęzykowym. Dzięki temu można też zrozumieć w jaki sposób dochodzi do specyficznej wrażliwości i inteligencji wizualnej. Badania potwierdzają wzmocnienie u osób niestyszających funkcji wizualno-kognitywnych¹¹¹. Szczególnie warto zwrócić uwagę na badania nad poznaniem wzrokowym u niestyszających posługujących się językiem migowym przeprowadzone przez Ursulę Bellugi jej współpracowników¹¹². Korzystając z serii testów wizualno-przestrzennych, porównali oni dzieci niestyszające, dla których język migowy był pierwszym językiem, z dziećmi słyszącymi. Dzieci niestyszające wypadły lepiej w zakresie konstrukcji i organizacji przestrzennych. W teście Bentona (test rozpoznawania twarzy i umiejętności dokonywania przekształceń przestrzennych) dzieci niestyszające uzyskały lepsze wyniki niż słyszające, znacznie przekraczając średnią przewidzianą dla ich wieku. Uzyskane wyniki testów dowodzą istnienia szczególnych umiejętności związanych z posługiwaniem się językiem migowym. Zgodnie z tym co twierdzi Bellugi, test organizowania przestrzennego zawiera nie tylko elementy rozpoznawania i nazywania obiektów, ale również rotacje przestrzenne i percepcję formy – wszystkie te operacje są podstawą przestrzennej składni języka migowego. Zdolność rozpoznawania twarzy oraz subtelnych zmian mimiki jest również bardzo ważna dla osób posługujących się językiem migowym, ponieważ mimika ma istotne znaczenie w gramatyce ASL¹¹³.

Analiza dzieł artystów niestyszających we wszystkich wyodrębnionych w raporcie kategoriach potwierdza opinie badaczy. Wiele interesujących i oryginalnych dzieł, które zostały poddane analizie dowodzi, że u głuchych dochodzi do powstania innych, specyficznych uzdolnień związanych ze zmysłem wzroku, specyficznej przestrzeni wizualnej oraz szczególnej inteligencji wizualnej. Jak dotąd, trudno natomiast mówić o istnieniu w polskim środowisku nurtu *deaf art*. W Polsce nie ma sztuki Głuchych, w takim wymiarze jak na Zachodzie, zwłaszcza ze względu na brak jed-

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ O. Sacks, *Zobaczyć głos. Podróż do świata ciszy*, tł. A. Małaczyński, 1998, s. 147.

¹¹² U. Bellugi, L. O'Grady, *Enhancement of Spatial Cognition in Hearing and Deaf Children*, 1989.

¹¹³ Tamże.

noznacznych odniesień – przede wszystkim w sferze treści – do społeczności Głuchych. Brak symbolicznych form odnoszących się do doświadczenia głuchoty. Jak zauważa A. Kołodziejczak, dotychczasowa tematyka obrazów osób niesłyszących w Polsce właściwie nie różni się niczym od tematyki innych obrazów. Jej zdaniem, głusi mają podobne emocje, podobne zmartwienia, różnorakie doświadczenia życiowe i trudno byłoby tutaj mówić o jakiegokolwiek specyfice tematycznej bądź formalnej charakterystycznej tylko i wyłącznie dla grupy artystów głuchych¹¹⁴. Przedstawiona w raporcie analiza prac zdecydowanie potwierdza powyższe spostrzeżenie. Odnosząc się do wyników analiz, można również zgodzić się inną uwagą A. Kołodziejczak. W jej przekonaniu, statyczny obraz – czyli dzieło malarskie, graficzne lub rysunkowe – nie jest w stanie oddać w pełni specyfiki świata osoby niesłyszącej¹¹⁵. Istotnie, spośród wyodrębnionych kategorii jedynie migane *storytelling* jest tą formą ekspresji, która od razu ukazuje specyfikę świata głuchych. Reasumując, do oddania specyfiki tej rzeczywistości najlepiej nadają się formy w ruchu: żywa opowieść lub „zamigany” wiersz albo rejestracja tych form na filmie. Powyższa prawidłowość wiąże się przede wszystkim z faktem przestrzenności języka migowego, który może być najpełniej pokazany w ruchu. Fotografia czy dzieła malarskie natomiast chwytają jedynie nieruchomy kadr. Na koniec pozostaje tylko otwarte pytanie: czy wszyscy niesłyszący artyści czują potrzebę by uzewnętrznić swoją głuchotę, czy też chcieliby przedstawić coś innego, co niekoniecznie musi wiązać się z brakiem słuchu?

¹¹⁴ A. Kołodziejczak, *Deaf art w Polsce – kwestia tożsamości głuchych artystów*, „DEAF STUDIES w Polsce”, tom 1, red. M. Sak, Łódź 2014, s. 137.

¹¹⁵ Tamże, s. 138.

16. Bibliografia

- A. D'Alleva, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008.
- J. Białostocki, *Symbole i obrazy. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1982.
- R. Cesare, *Ikonologia*, Kraków 1998.
- U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972.
- U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1996.
- R. Gilian, *Semiologia. Interpretacja materiałów wizualnych*, Warszawa, 2010.
- M. Głowiński (red.), *Symbole i symbolika*, Czytelnik, Warszawa 1991.
- P. Guiraud, *Semiologia*, Warszawa 1970.
- S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, tł. W. Lipnik, I. Siwiński, w: „Przekazy i Opinie” 1987 nr 1-2.
- D. Morris, *Naga małpa*, Warszawa 2005.
- E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth*, Penguin, 1970.
- E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa, 1971.
- E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984.
- S. Szuman, *Sztuka dziecka*, Warszawa, 1990.
- M. Wallis, *Sztuki i znaki*, Warszawa 1983.
- P. Wallon P., A. Cambier, D. Engelhart, *Rysunek dziecka*, Warszawa, 1993.
- B. Żyłko, *Semiotyka kultury*, Gdańsk 2009.



KRAKÓW 2014