

EWA NIESTOROWICZ
Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej, Lublin
Zakład Wiedzy Wizualnej

Język a artystyczna projekcja świata. Badanie recepcji rzeźb głuchoniewidomych twórców

Language and artistic projection of the world. A study of reception
of the deaf-blind artists' sculpture

STRESZCZENIE

Artykuł niniejszy podejmuje problem badań nad recepcją twórczości osób głuchoniewidomych. Celem artykułu jest więc próba odpowiedzi na pytania: czy odbiorcy dostrzegają różnice w ocenach poszczególnych grup rzeźb i czy różnice te odzwierciedlają podziały głuchoniewidomych twórców w zależności od rodzaju dysfunkcji i stopnia opanowania języka.

Klucz do tak skonstruowanych badań stanowi teza Herdera–Humboldta, która mówi o nadrzędnej roli języka w postrzeganiu świata. Teza ta w interpretacji S. Grabiasa brzmi: „Język buduje w umysłach ludzkich obraz rzeczywistości. Żyjemy w takim świecie, jaki nam język zaprojektuje. Różne języki budują różne obrazy świata”.

Rolę odbiorców dzieł głuchoniewidomych artystów pełnią, przygotowani do interpretacji sztuki, studenci Wydziału Artystycznego UMCS.

Słowa kluczowe: głuchoniewidomi, język, twórczość, obraz rzeczywistości w umyśle.

SUMMARY

The present article focuses on the issues pertaining to the research on the reception of the creative output of deaf-blind people. The aim of the paper is to answer the following questions: do recipients (audiences) perceive any qualitative difference as regards particular groups of sculptures and do any of these differences reflect the types of disabilities that the deaf-blind artists are affected by and/or the level of their linguistic competence.

The recipients of the creative output produced by the deaf-blind artists in question are students of Maria Curie-Skłodowska University's Arts Department, who are fully competent as far as art criticism is concerned.

Key words: the deaf-blind, language, creativity, creative output, mental image of the world.

Sztuka towarzyszy człowiekowi od pradziejów jego istnienia, tworzenie i przeżywanie było zawsze ludzką żywą potrzebą. Podejmując badania nad twórczością osób głuchoniewidomych, kierowałam się przeświadczeniem, że człowiek nawet w ekstremalnej sytuacji funkcjonowania społecznego, a taką bez wątpienia stanowi brak słuchu i wzroku, jest istotą kreatywną, zdolną do zachowań artystycznych. Człowiek pozbawiony wzroku i słuchu, tkwiący więc w subiektywnym świecie przeżyć, zapewne po swojemu projektuje zjawiska rzeczywistości, nadaje im swoiste formy i obdarza znanymi mu przeżyciami i emocjami.

Dokonując analizy twórczości osób głuchoniewidomych, przyjmuję obecną od dawna w teorii poznania i w lingwistyce tezę, że to język etniczny, naturalny dla człowieka i łatwo dostępny osobie słyszącej, buduje w umysłach ludzkich obraz rzeczywistości i umożliwia przekazywanie wiedzy o sobie i o świecie innym uczestnikom życia społecznego¹. Człowiek pozbawiony języka etnicznego pozostaje we własnym świecie. Jest on budowany na miarę zmysłowych możliwości jednostki i zindywidualizowanego procesu socjalizacji. Głuchoniewidomym socjalizacja przynosi strzępy wiedzy kulturowej zdobywane za pomocą wielorakich kodów: języka migowego, alfabetu do dłoni, samorzutnych zachowań mimiczno-gestowych.

W dziele sztuki twórca ujawnia własną interpretację obiektów rzeczywistości i zdarzeń – kreuje nowe byty. Zakładam, że akt twórczy jest kreacją, w której uczestniczą przynajmniej następujące komponenty: subiektywne doświadczenia twórcy, wiedza intersubiektywna, którą artysta czerpie z kultury, a także jego stan emocjonalny i wolicjonalny (Jackowski, 1997, 5–7; Willet, 1984, 162–165; Trojan, 1973, 162–165). Rzeźba osób głuchoniewidomych jest więc projekcją całego świata wewnętrznego twórców, zarówno ich wiedzy, jak i emocji. Intersubiektywnym narzędziem zdobywania wiedzy jest język. Osoby porozumiewające się ikonycznym językiem migowym czy tylko gestami, posiadają w umyśle swoisty obraz rzeczywistości, inny niż osoby porozumiewające się językiem etycznym.

Z tak postawionego problemu badawczego wynikają poniższe tezy.

1. Człowiek pozbawiony wzroku i słuchu swoiście postrzega świat.
2. Osoba głuchoniewidoma, pozbawiona języka, pozostaje we własnym subiektywnym świecie.
3. Osoba głuchoniewidoma, która opanowała język, buduje obraz świata także za pomocą kategorii intersubiektywnych. Różnica między sposobami pojmowania świata ujawnia się w rzeźbie i akcie tworzenia.

Celem niniejszego artykułu jest więc próba odpowiedzi na pytania: czy róż-

¹ Szczególną inspiracją w takim ujmowaniu sprawy były dla mnie rozprawy S. Grabiasa: *Język w zachowaniach społecznych*, UMCS, Lublin 2003 i K. Krakowiakowej: *Fonogesty jako narzędzie formowania języka dzieci z uszkodzonym słuchem*, UMCS, Lublin 1995.

nice w ocenach poszczególnych grup rzeźb są istotne i czy różnice te odzwierciedlają podziały głuchoniewidomych twórców w zależności od rodzaju dysfunkcji i stopnia opanowania języka.

Aby znaleźć odpowiedzi na powyższe pytania, wyodrębniłam trzy grupy głuchoniewidomych rzeźbiarzy, w zależności od rodzaju dysfunkcji i stopnia znajomości języka. Pierwszą grupę stanowią twórcy całkowicie głuchoniewidomi, nieznający żadnego języka. Osoby te porozumiewają się za pomocą nieusystematyzowanych gestów. Druga grupa to całkowicie głuchoniewidomi, porozumiewający się językiem migowym. Trzecią wreszcie grupę stanowią ci głuchoniewidomi twórcy, którzy porozumiewają się językiem etnicznym.

Aby zobiektywizować ocenę badanych rzeźb głuchoniewidomych twórców, przeprowadziłam eksperyment z udziałem sześćdziesięciu studentów Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, zakładając, że są to osoby przygotowane do odbioru sztuki.

Scenariusz obiektywizacji – spojrzenie na dzieła głuchoniewidomych artystów zawarty jest w ankiecie oceny rzeźby, którą opracowałam na podstawie prac z zakresu estetyki i psychologii twórczości (Popek, 1999, 122; Hohensee-Ciszewska, 1976, 84–143; Morawski, 1960, 22; Wallis, 1968, 62–63; Gołaszewska, 1973, 215–246).

Badaniu poddanych zostało sześćdziesięciu respondentów, studentów pierwszego roku Wydziału Artystycznego UMCS. Grupa miała w założeniu odpowiadać kryterium kompetentnego przygotowania do odbioru dzieł sztuki. Respondenci zostali podzieleni na dwie grupy: eksperymentalną i kontrolną. Grupa kontrolna, licząca trzydzieści osób, nie posiadała żadnych danych o autorach badanych rzeźb. Grupa eksperymentalna, również licząca trzydzieści osób, została poinformowana, iż oceniane dzieła są wykonane przez głuchoniewidomych autorów. Obie grupy miały za zadanie ocenić zdjęcia dwunastu rzeźb i dokonać analizy każdej z nich za pomocą zaprezentowanej niżej ankiety.

Ankieta oceny rzeźby jest modelem struktury wytworu plastycznego, który to model pozwala wyeksplikować w dziele sztuki następujące perspektywy (warstwy dzieła sztuki):

- 1) perspektywę treści,
- 2) perspektywę formy,
- 3) perspektywę wartości (aksjologię).

Analiza **pierwszej warstwy** (perspektywy treści) ma na celu uzyskanie odpowiedzi na następujące pytania: „Co rzeźba przedstawia, jakie treści poznawcze wyraża?”; „Jaki jest poziom konkretyzacji obrazowanych treści (Popek, 1999, 122).?”; „W jaki sposób ujmuje rzeczywistość?”

Pierwsza część ankiety, przeznaczona do analizy treści, ma następującą strukturę.

Nr pyt.	I. Warstwa pierwsza – treść przedstawieniowa
	1. PROSZĘ OCENIĆ, CZY BADANA RZEŹBA MOŻE BYĆ UZNANA ZA RZEŹBĘ PRZEDSTAWIAJĄCĄ (ODSYŁAJĄCĄ DO ŚWIATA RZECZY):
P 1	Na zasadzie ikony (odwzorowuje rzeczywistość)
	1.1.1. Realizm „naiwny” 3 2 1 0
P 2	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób naiwny – niezgodny z naukowym, krytycznym obrazem świata?</i>
	1.1.2. Realizm intelektualny 3 2 1 0
	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób zgodny z naukowym obrazem świata?</i>
P 3	Na zasadzie symbolu (odsyła do rzeczywistości)
	1.2.1. Realizm „naiwny” 3 2 1 0
P 4	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób naiwny – niezgodny z naukowym, krytycznym obrazem świata?</i>
	1.2.2. Realizm intelektualny 3 2 1 0
	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób zgodny z naukowym obrazem świata?</i>
P 5	Na zasadzie ikony i symbolu jednocześnie
	1.3.1 Realizm „naiwny” 3 2 1 0
P 6	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób naiwny – niezgodny z naukowym, krytycznym obrazem świata?</i>
	1.3.2. Realizm intelektualny 3 2 1 0
	<i>Czy odwzorowuje postać w sposób zgodny z naukowym obrazem świata?</i>
P 7	2. PROSZĘ OCENIĆ, CZY BADANA RZEŹBA MOŻE BYĆ UZNANA ZA RZEŹBĘ NIEPRZEDSTAWIAJĄCĄ – ABSTRAKCYJNĄ, (ODSYŁAJĄCĄ DO ŚWIATA IDEI), CZY BĘDZIE TO:
	2.1. Abstrakcja pozorna – „naiwna” 3 2 1 0
P 8	<i>Czy bazuje na naturze w sposób naiwny – niezgodny z naukowym, krytycznym obrazem świata?</i>
	2.2. Abstrakcja intelektualna 3 2 1 0
	<i>Czy bazuje na naturze w sposób zgodny z naukowym obrazem świata?</i>

W tej części ankiety należało wybrać tylko jedną z dwóch możliwości (punkt pierwszy lub drugi), najlepiej określającą przedstawienie rzeźby, a wraz z wybraną możliwością określić, czy sposób jej przedstawienia jest „naiwny” czy zintelektualizowany. W razie wyboru punktu pierwszego i uznaniu rzeźby za przedsta-

wiającą, respondent musiał określić sposób prezentowania rzeczywistości (rzeźba ikoniczna, symboliczna lub ikoniczna i symboliczna jednocześnie). Stopień nasilenia wybranej cechy w prezentowanej rzeźbie należało określić w skali od 0 do 3, a więc poprzez ocenę, czy nasilenie danej cechy jest bardzo duże (3), umiarkowane (2), słabe (1) bądź też czy dana cecha w ogóle nie występuje (0).

Analiza **drugiej warstwy** (perspektywa formy) miała na celu uzyskanie odpowiedzi na następujące pytanie: „Jak artysta przedstawia treść, za pomocą jakich środków wyrazu plastycznego, (jakiego »alfabetu sztuki«?)”. Część ta, przeznaczona do analizy formalnej, prezentuje się następująco.

Nr pyt.	II. Warstwa druga – forma PROSZĘ OCENIĆ, KTÓRA Z CECH UKŁADU KOMPOZYCYJNEGO, KSZTAŁTU I SPOSOBU WYKONANIA CHARAKTERYZUJE BADANE DZIEŁO: Układ kompozycyjny rzeźby
P 9	3.1.1. Symetryczność 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest symetryczny?</i>
P 10	3.1.2. Asymetryczność 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest asymetryczny?</i>
P 11	3.1.3. Harmonia 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest harmonijny?</i>
P 12	3.1.4. Dysharmonia 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest nieharmonijny?</i>
P 13	3.1.5. Statyczność 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest statyczny?</i>
P 14	3.1.6. Dynamiczność 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji jest dynamiczny?</i>
P 15	3.1.7. Rytmiczność 3 2 1 0 <i>Czy elementy odznaczają się rytmiczną powtarzalnością?</i>
P 16	3.1.8. Układ centralny 3 2 1 0 <i>Czy ujawnia się centralny element rzeźby?</i>

P 17	3.1.9. Układ z dominantą 3 2 1 0 <i>Czy ujawnia się dominujący element kompozycji?</i>
P 18	3.1.10. Układ otwarty 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji rzeźby pozwala na uzupełnianie elementów?</i>
P 19	3.1.11. Układ zamknięty 3 2 1 0 <i>Czy układ kompozycji rzeźby wyklucza uzupełnianie elementów?</i>
	Kształt rzeźby
P 20	3.2.1. Realistyczny..... 3 2 1 0 <i>Czy zjawisko jest odwzorowane zgodnie z rzeczywistymi proporcjami?</i>
P 21	3.2.2. Uproszczony 3 2 1 0 <i>Czy zjawisko charakteryzuje się zmniejszoną ilością i zmianą proporcji elementów?</i>
P 22	
P 23	3.2.3. Deformacja zamierzona 3 2 1 0 <i>Czy wzorzec jest odkształcony w sposób zamierzony?</i>
	3.2.4. Deformacja przypadkowa 3 2 1 0 <i>Czy wzorzec jest odkształcony w sposób niezamierzony?</i>
P 24	Sposób wykonania rzeźby
P 25	3.3.1. Faktura zróżnicowana 3 2 1 0 <i>Czy materiał rzeźbiarski w rzeźbie jest zróżnicowany?</i>
P 26	3.3.2. Faktura jednolita 3 2 1 0 <i>Czy materiał rzeźbiarski w rzeźbie nie jest zróżnicowany?</i>
P 27	3.3.3. Zwarta konstrukcja 3 2 1 0 <i>Czy poszczególne komponenty rzeźby są spójne?</i>
	3.3.4. Brak zwartości konstrukcji 3 2 1 0 <i>Czy poszczególne komponenty rzeźby nie stanowią spójności?</i>

Analizując formę (kompozycję, kształt i sposób wykonania rzeźby), respondenci mieli ocenić każdą cechę ujętą w poszczególnych punktach. Stopień nasilenia danej cechy w prezentowanej rzeźbie należało określić, tak jak w poprzedniej części ankiety, w skali od 0 do 3.

Analiza **trzeciej warstwy** (kreatywności i emocjonalności wytworu) miała na celu ocenę dzieła w ujęciu aksjologiczno-estetycznym. Ankieta dotycząca tej warstwy jest następująca.

Nr pyt.	III. Warstwa trzecia – kreatywność i emocjonalność wytworu
	1. PROSZĘ OKREŚLIĆ, CZY BADANA RZEŻBA MA NASTĘPUJĄCE CECHY:
P 28	4.1. Nowość 3 2 1 0 <i>Czy rzeźba jest nowa na tle innych, znanych, dotyczących tego problemu?</i>
P 29	4.2. Oryginalność 3 2 1 0 <i>Czy rzeźba jest oryginalna i niepowtarzalna w sposobie przedstawienia formy i treści?</i>
P 30	2. PROSZĘ OCENIĆ WARTOŚCI ESTETYCZNE DZIELA:
P 31	5.1. Akceptacja 3 2 1 0 <i>Czy rzeźba Ci się podoba?</i>
	5.2. Brak akceptacji 3 2 1 0 <i>Czy rzeźba Ci się nie podoba?</i>

Studenci mieli za zadanie ocenić każdą cechę ujętą w poszczególnych punktach. Stopień nasilenia danej cechy w prezentowanej rzeźbie należało określić, tak jak w poprzednich częściach, w skali od 0 do 3.

W syntezie oceny rzeźb pod względem treści, formy, kreatywności i emocjonalności uwzględniłam wypowiedzi ankietowe wszystkich badanych osób bez względu na to, czy wiedziały one, że dana rzeźba jest dziełem twórcy głuchoniewidomego (30 osób interpretujących), czy też nie były tego świadome (także grupa 30 osób). Respondenci oceniali osobno każdą z dwunastu rzeźb, według zamieszczonej wyżej ankiety.

Aby uzasadnić tezę niniejszego artykułu, że to język kształtuje rzeczywistość w umyśle ludzkim (Grabias, 2003, 42 i n.), wyodrębniłam trzy grupy głuchoniewidomych rzeźbiarzy, w zależności od rodzaju dysfunkcji i stopnia znajomości języka. Pierwszą grupę stanowią twórcy całkowicie głuchoniewidomi (autorzy rzeźb od 1 do 4), nieznający żadnego języka. Druga grupa to całkowicie głuchoniewidomi twórcy (autorzy rzeźb od 5 do 8), porozumiewający się językiem migowym. Trzecią wreszcie grupę stanowią ci głuchoniewidomi twórcy (autorzy rzeźb od 9 do 12), którzy porozumiewają się językiem etnicznym. Podział niniejszy pełni w opisywanym eksperymencie rolę głównej zmiennej niezależnej.

Jak już zostało wspomniane, ocenie studentów zostało poddanych 12 rzeźb osób głuchoniewidomych, po cztery rzeźby w każdej z następujących grup:

a) grupę pierwszą (rzeźby od 1. do 4.), stanowiły dzieła osób głuchoniewidomych nieznających żadnego języka, posługujących się własnymi, dalece subiektywnymi gestami;

b) do grupy drugiej (rzeźby 5. – 8.), zaliczam dzieła tych osób głuchoniewidomych, które posługują się sprawnie językiem migowym;

c) grupę trzecią (rzeźby 9. – 12.), stanowiły dzieła wykonane przez osoby głuchoniewidome, posługujące się językiem etnicznym (z uwzględnieniem przekazu alfabetem do dłoni).

Badani zarówno z grupy eksperymentalnej, jak i badawczej nie zostali poinformowani o wymienionym podziale.

Wyniki ocen respondentów w tabeli 1., uwzględniającej różnicę między trzema grupami (po cztery rzeźby w każdej grupie), podaję w formie wartości procentowych według następującego wzoru:

$$\frac{\bar{V}}{3} * 100\%$$

\bar{V} – otrzymany wynik w średniej arytmetycznej,

3 – jest to skala ocen, jaką dysponowali studenci, analizując ankietę (0 – 3).

W punktach 1–8 (pytania w ankiecie od 1. do 8.) biorę pod uwagę procentową liczbę studentów, którzy ocenili poszczególne pytania.

Aby otrzymać wynik procentowy liczby osób, które odpowiedziały na poszczególne punkty, korzystam z następującego wzoru:

$$\frac{n}{60} * 100\%$$

n – liczba studentów, która odpowiedziała na poszczególne punkty ankiety (1–8),

60 – liczba wszystkich studentów biorących udział w eksperymencie.

Punkty 2., 3., 4., 5. nie są możliwe do zinterpretowania ze względu na zbyt małą liczbę osób, które odpowiedziały na nie.

Tab. 1. Ocena rzeźb pod względem treści, formy oraz kreatywności i emocjonalności (wartości procentowe)

Numer pytania	Pierwsza	Druga	Trzecia
P_1	69,3%	79%	77%
P_2	-----	-----	-----
P_3	-----	-----	-----
P_4	-----	-----	-----
P_5	78,6%	71,6%	72,6%
P_6	61%	66,6%	76%

P_7	-----	-----	-----
P_8	76%	73%	83,3%
P_9	73,3%	65,6%	46,6%
P_10	31%	35%	55,3%
P_11	76,3%	76,6%	75%
P_12	22,3%	24,3%	28%
P_13	74,6%	81%	57%
P_14	34,6%	24,3%	55%
P_15	45,3%	44%	36%
P_16	66,3%	61%	56,6%
P_17	38,6%	45,3%	51%
P_18	26,6%	14%	21,6%
P_19	68,3%	83,3%	77%
P_20	37,6%	28,6%	53,3%
P_21	60,3%	70%	46,6%
P_22	64,3%	73%	58%
P_23	30%	22,6%	30%
P_24	43,3%	37%	57%
P_25	60,3%	60%	44%
P_26	86%	87,6%	80%
P_27	11%	11%	16,3%
P_28	55,6%	65%	69%
P_29	61%	66,6%	63,3%
P_30	68%	65,3%	70,6%
P_31	19,6%	20,3%	16,3%

Analiza danych zamieszczonych w tabeli 1. stwarza podstawy do następujących sądów.

1. Największe rozbieżności w ocenach respondentów możemy dostrzec w odpowiedziach na pytania drugiej części ankiety, dotyczących formalnego aspektu dzieła sztuki. Warto zwrócić uwagę na zbliżone wartości procentowe ocen przypisywane rzeźbom grupy pierwszej (głuchoniewidomi bez języka) i dru-

giej (głuchoniewidomi z językiem migowym), przy wyraźnej różnicy wyników ocen dla rzeźb grupy trzeciej (głuchoniewidomi z językiem etnicznym). Różnice ocen studentów uczestniczących w eksperymencie nie są natomiast statystycznie istotne w części trzeciej, odnoszącej się do kreatywności i emocjonalności wytworu.

2. W pierwszej części ankiety, przy pytaniach dotyczących treści badanych dzieł, jedyne wyraźnie występujące rozbieżności odnoszą się do punktu 6. i 8., czyli oceny rzeźb przedstawiających zjawiska na zasadzie ikony i symbolu jednocześnie (odwzorowujących rzeczywistość w sposób zintelektualizowany) oraz opinii, które dotyczą rzeźb abstrakcyjnych. W ocenach tych rysuje się tendencja podobna do wyników drugiej części ankiety. Możemy dostrzec podobieństwo grupy pierwszej i drugiej (zatem osób nieposługujących się językiem etnicznym), przy znacznej różnicy wyników grupy trzeciej (osób z językiem etnicznym).

Respondenci doszukali się realizmu na zasadzie ikony i symbolu jednocześnie w rzeźbach badanych w grupach pierwszej i drugiej odpowiednio w 61% i w 66,3%, natomiast w rzeźbach grupy trzeciej aż w 76%. Abstrakcję natomiast możemy odnaleźć w rzeźbach grupy pierwszej i drugiej odpowiednio w 76% i 73%, a w grupie trzeciej aż w 83,3%. Inne uzyskane wyniki w tej części ankiety nie są statystycznie istotne. Ponadto studenci stwierdzili, że wśród rzeźb osób głuchoniewidomych najwięcej jest dzieł nacechowanych realizmem „naiwnym”, które odwzorowują rzeczywistość na zasadzie ikony i symbolu jednocześnie. Nie odnaleźli wśród analizowanych dzieł ani jednej rzeźby symbolicznej, prezentującej świat na zasadzie realizmu intelektualnego. Z badań wynika również, iż rzeźby głuchoniewidomych wyróżniają się realizmem, przedstawiającym rzeczywistość na zasadzie ikony i symbolu jednocześnie (30% wskazań). Ponadto około 13% respondentów uznało niektóre rzeźby jako ikoniczne, przedstawiające świat techniką realizmu naiwnego. Zdarzały się też pojedyncze oceny wskazujące na ujmowanie świata w sposób intelektualny, czyli zgodny z naukowym obrazem.

3. Druga część ankiety (warstwa formalna) przyniosła najwyraźniejsze różnice w ocenach między pierwszą i drugą grupą, a grupą trzecią. Różnice wyraziście uwidoczniły się w ocenie symetrii i asymetrii dzieła oraz jego statyki i dynamiki. W ocenie symetrii, stopień nasilenia cechy w dziełach głuchoniewidomych rzeźbiarzy wynosi dla grupy pierwszej i drugiej odpowiednio 73,3% oraz 65,6%, natomiast dla grupy trzeciej jest wyraźnie mniejszy i wynosi 46,6%. W ocenie kryterium asymetrii stopień nasilenia cechy w badanych rzeźbach wynosi dla grupy pierwszej i drugiej odpowiednio 31% i 35%; w grupie trzeciej jest wyraźnie większy i wynosi 55,3%.

W drugim zestawie cech, statyce i dynamice dzieła, także odnotowano znaczące rozbieżności. Stopień nasilenia statycznością w badanych dziełach wynosi dla grupy pierwszej i drugiej odpowiednio 74,6% i 81%, natomiast dla grupy trze-

niej jest dużo mniejszy i wynosi 57%. W ocenie dynamiki dzieła, stopień nasilenia cechy wynosi w grupie pierwszej i drugiej odpowiednio 34,6% i 28,3%; w grupie trzeciej zaś aż 55%.

Ta sama tendencja utrzymuje się w ocenie kształtu rzeźby. Największe różnice dotyczyły kształtu realistycznego, kształtu uproszczonego oraz deformacji zamierzonej. Respondenci przypisali największe nasilenie realistycznego odwzorowania cech przedmiotów rzeźbom z grupy trzeciej (53,3%), natomiast w grupie pierwszej i drugiej nasilenie tej cechy jest wyraźnie mniejsze i wynosi odpowiednio 37,6% i 28,6%. Kształtem uproszczonym wyraziście posługują się twórcy grupy pierwszej i drugiej (nasilenie badanej cechy wynosi odpowiednio 60,3% oraz 70%).

W drugim zestawie cech (deformacja zamierzona – deformacja przypadkowa) rozbieżności odnotowano wyłącznie w ocenie deformacji zamierzonej, natomiast w przypadku deformacji przypadkowej nie wykazano statystycznie istotnych różnic.

W ocenie sposobu wykonania rzeźby różnice dotyczyły dwóch cech: faktury zróżnicowanej i faktury jednolitej. Respondenci uznali za najbardziej zróżnicowane fakturalnie rzeźby z grupy trzeciej (nasilenie cechy wynosi 57%), natomiast w grupach pierwszej i drugiej nasilenie danej cechy jest mniejsze i wynosi odpowiednio 43,3% oraz 37%. Ocena występowania faktury jednolitej wyraziście rysuje się w rzeźbach grupy pierwszej i drugiej (i wynosi odpowiednio 60,3% oraz 60%). W grupie trzeciej natomiast nasilenie badanej cechy jest mniejsze i wynosi 44%.

4. Jak już była o tym mowa, wszelka działalność artystyczna uwarunkowana jest wiedzą intersubiektywną, którą artysta czerpie z kultury, wiedzą subiektywną twórcy, a także jego stanem emocjonalnym i wolicjonalnym (Jackowski, 1997, 5–7; Willet, 1984, 162–165; Trojan, 1973, 87). Intersubiektywnym narzędziem zdobywania wiedzy jest język. Osoby porozumiewające się ikonycznym językiem migowym czy tylko gestami, mają w umyśle swoisty obraz rzeczywistości, inny niż osoby porozumiewające się językiem etnicznym.

Tezę tę potwierdzają wyniki badań otrzymane na podstawie pytań zawartych w drugiej części ankiety, dotyczącej formalnego aspektu dzieła sztuki. Oceny respondentów pokazują bardzo podobne wyniki w grupie pierwszej i drugiej, i zdecydowanie różne w grupie trzeciej. Największe różnice ujawniły się w pytaniach dotyczących formy rzeźby. Formą nazywa się wizualną postać dzieła sztuki, co wyodrębniono pytaniem, jak zjawisko zostało ujęte? (Hohensee-Ciszewska, 1976, 87).

Oczywiście zakładamy, że osoby głuchoniewidome korzystały z dostępnego im zasobu wiedzy o rzeczywistości, a studenci oceniając ich rzeźby, dostrzegli podobieństwo w sposobie przedstawienia świata właściwe grupom pierwszej

i drugiej (głuchoniewidomym rzeźbiarzom bez dostatecznie opanowanego języka etnicznego) i znaczne różnice w grupie trzeciej (głuchoniewidomych dysponujących językiem etnicznym). Prawidłowości te dotyczyły całego formalnego układu rzeźby, a więc jej kompozycji, kształtu, a także sposobu wykonania.

W układzie kompozycyjnym respondenci zaobserwowali dużo większą symetrię rzeźb grup pierwszej i drugiej (różnica wyników między tymi grupami wynosi tylko 7,7%), przy znacznie mniejszej symetrii rzeźb grupy trzeciej (różnica wyników między grupami pierwszą i trzecią oraz drugą i trzecią wynosi odpowiednio 26,7% i 19%). Największą asymetrią charakteryzują się rzeźby z grupy trzeciej. Dzieła z tej grupy odznaczają się także najsilniejszą dynamiką. Natomiast rzeźby z grup pierwszej i drugiej wykazują tendencję odwrotną – najmniejszą dynamiką układu kompozycyjnego dzieła.

Najbardziej realistyczny sposób przedstawienia świata uzyskały, zdaniem respondentów, rzeźby grupy trzeciej, przy znacznie mniejszym realizmie rzeźb grup pierwszej i drugiej. Kształt uproszczony natomiast został przypisany w dużo większym stopniu rzeźbom grupy pierwszej i drugiej, podobnie zresztą jak i deformacja kształtu dzieła.

Oceniając sposób wykonania rzeźby, respondenci za najbardziej zróżnicowane fakturalnie uznali dzieła grupy trzeciej, a rzeźbom grup pierwszej i drugiej przypisali jednolitą fakturę.

W ocenach treści badanych rzeźb, różnice między grupami nie rysują się tak wyraźnie. Zarówno w rzeźbach abstrakcyjnych, jak i w rzeźbach przedstawiających (na zasadzie symbolu i ikony jednocześnie) interpretacja rzeczywistości w sposób zgodny z intelektualnym obrazem świata ujawnia się najwyraźniej, według respondentów, w dziełach grupy trzeciej. W grupach pierwszej i drugiej również występują oba sposoby prezentowania treści, ale w dużo mniejszym stopniu.

To, jak odbierają respondenci sposób przedstawienia świata, potwierdza tezę, że to język kształtuje obraz rzeczywistości w umyśle ludzkim. Według badanych, osoby posługujące się ikonicznym językiem migowym (grupa druga) czy też indywidualnymi gestami (grupa pierwsza), dysponują innym obrazowaniem rzeczywistości niż osoby posługujące się dalece uspołecznionym językiem etnicznym (grupa trzecia). Na tym tle oczywiste staje się, że ocena sposobu wykonania rzeźby, czyli jej forma, wykazuje znaczne różnice między grupami posługującymi się gestycznymi sposobami komunikacji (pierwszą i drugą) a grupą trzecią językową. Rozbieżności zacierają się w sferze kreatywności i emocjonalności. Wydaje się więc, że znajomość języka etnicznego w niewielkim stopniu wpływa na te właśnie komponenty dzieła, a zasadniczo na sposób jego przedstawienia, bez względu na to, czy będzie to prezentacja naiwna, czy też zintelektualizowana.

WNIOSKI

W badaniu eksperymentalnym uczestniczyły zgodnie z zamierzeniem trzy grupy głuchoniewidomych twórców: do grupy pierwszej zaliczeni zostali głuchoniewidomi posługujący się tylko subiektywnymi sposobami komunikacji – tacy, którzy tkwią we własnych, dostępnych tylko sobie sposobach interpretowania świata; do grupy drugiej – głuchoniewidomi znający język migowy; do grupy trzeciej wreszcie głuchoniewidomi posługujący się językiem etnicznym.

Postępowanie badawcze pozwoliło ujawnić następujące tendencje.

1. Rzeźby w swojej warstwie treściowej nie wykazały istotnych różnic między grupami w wyborze treści rzeźby, wystąpiły natomiast różnice w sposobie prezentowania dzieła: w sposób naiwny – grupa pierwsza i druga, w sposób intelektualny – grupa trzecia. Największe różnice w ocenach poszczególnych grup wystąpiły w warstwie dotyczącej formy rzeźb. Różnice te zatarły się w części dotyczącej kreatywności twórcy i emocjonalności dzieła.

2. Forma prezentowanych dzieł podzieliła wyraźnie głuchoniewidomych twórców na dwie grupy: przeciwstawiła osoby posługujące się językiem etnicznym osobom orientującym się w świecie za pomocą języka migowego lub indywidualnymi doświadczeniami.

Forma, która jest wizualną postacią dzieła sztuki, pozwala odbiorcy odróżnić dzieło „naiwne” od dzieła zintelektualizowanego; to właśnie forma decyduje o cechach sztuki „naiwnej” i pełni funkcję dystynktywną w odróżnieniu sztuki ludowej od sztuki profesjonalnej. W formie odzwierciedla się sposób postrzegania rzeczywistości przez autora dzieła.

Analiza uzyskanych wyników badań potwierdza tezę, że to właśnie język kształtuje obraz rzeczywistości w umyśle ludzkim – stąd podobieństwo w ocenach warstwy formalnej dzieł osób głuchoniewidomych posługujących się gestami (grupa pierwsza) i ikonicznym językiem migowym (grupa druga) oraz zdecydowane różnice w ocenach strony formalnej dzieł osób głuchoniewidomych, posługujących się językiem etnicznym (grupa trzecia). Okazuje się, że osoby głuchoniewidome posługujące się gestami i językiem migowym mają, widoczny dla studentów (odbiorców rzeźb), swoisty sposób kreowania świata – inny niż osoby głuchoniewidome, posługujące się językiem etnicznym.

Ze względu na sposób ujęcia treści istotny okazał się podział rzeźb na dwie grupy: takie rzeźby, które ujmowały rzeczywistość w sposób zintelektualizowany, zgodnie z naukowym obrazem świata, i rzeźby, które ujmowały obiekty rzeczywistości w sposób potoczny – naiwny. Naiwność przypisali respondenci twórcom głuchoniewidomym prelingwalnie oraz innym twórcom nieposługującym się językiem etnicznym (w mojej trylogii była to grupa pierwsza i druga). Intelktualizowanie tematu właściwe było osobom, które posługiwały się języ-

kiem etnicznym. Analogicznego podziału głuchoniewidomych twórców dokonali studenci ze względu na formę ocenianych rzeźb. W świetle kryteriów ilościowych także wyraźnie zarysował się podział na twórców głuchoniewidomych znających język etniczny i twórców, którym dostępne są tylko kody zastępcze: język migowy, język migany, subiektywne kody budowane na miarę własnych możliwości (intelektualnych i fizycznych) w zindywidualizowanych kontaktach społecznych.

W ten sposób badania ilościowe potwierdziły tezę o roli języka w postrzeganiu świata. Teza ta, zwana tezą Herdera–Humboldta, w interpretacji S. Grabiasa brzmi: „Język buduje w umysłach ludzkich obraz rzeczywistości. Żyjemy w takim świecie, jaki nam język zaprojektuje. Różne języki budują różne obrazy świata” (Grabias, 2005, 21).

Studenci uczestniczący w badaniach ankietowych zauważyli, że osoby głuchoniewidome posługujące się subiektywnymi gestami i językiem migowym odznaczają się swoistym sposobem widzenia świata, innym niż osoby głuchoniewidome posługujące się językiem etnicznym. Zastosowana w badaniach metodologia analizy rzeźb nie docierała do bardziej subtelnej oceny możliwości ludzkich. W grupie głuchoniewidomych osób nieznających języka etnicznego, nieistotny ilościowo okazał się podział na głuchoniewidomych posługujących się językiem migowym i głuchoniewidomych nieznających tego języka, a orientujących się w świecie za pomocą sposobów subiektywnych, budowanych na własny tylko użytek.

BIBLIOGRAFIA

- Chlewiński Z., 1999, *Umysł. Dynamiczna organizacja pojęć. Analiza psychologiczna*, PWN, Warszawa.
- Gołaszewska M., 1973, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa.
- Grabias S., 2003, *Język w zachowaniach społecznych*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Grabias S., 2005, *Interakcja językowa i jej uwarunkowania. Perspektywa lingwistyczna*, [w:] *Barriere i pomosty komunikacji językowej Polaków*, red. J. Bartmiński, U. Majer-Baranowska, Lublin.
- Hohensee-Ciszewska H., 1976, *Podstawy wiedzy o sztukach plastycznych*, WSiP, Warszawa.
- Jackowski A., 1997, *O rzeźbach i rzeźbiarzach*, Wyd. Krupski i S-ka, Lublin.
- Krakowiak K., 1995, *Fonogesty jako narzędzie formowania języka dzieci z uszkodzonym słuchem*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Milewski T., 1965, *Językoznawstwo*, PWN, Warszawa.
- Morawski S., 1960, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Etyka”, nr 2.
- Mayenowa M. R., 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław.
- Nęcka E., 2001, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wyd. Psychologiczne, Gdańsk.
- Niestorowicz E., 2007, *Świat w umyśle i rzeźbie osób głuchoniewidomych*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Pietrański Z., 1969, *Myślenie twórcze*, PZWS, Warszawa.

- Popek S., 2001, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Popek S., 1999, *Model struktury i wytworu plastycznego*, [w:] *Barwy i psychika*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Saussure F. de, 2002, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1982, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
- Tomaszewski T., 1969, *Wstęp do psychologii*, PWN, Warszawa.
- Trojan A., 1973, *Sztuka czarnej Afryki*, WP, Warszawa.
- Wallis M., 1968, *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2.
- Willet F., 1984, *IFE. Niezwykła kultura Afryki Zachodniej*, WAiF, Warszawa.