

EWA NIESTOROWICZ
Uniwersytet Marii-Curie Skłodowskiej, Lublin
Instytut Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego

Wizja rzeźby w wypowiedziach osoby głuchoniewidomej

The vision of sculpture as defined in conversations
with a deafblind person

STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą opisu aktu twórczego osoby z jednoczesnym uszkodzeniem wzroku i słuchu. Ukazuje sposób kreowania obrazu rzeczywistości w rzeźbie, a także indywidualny, specyficzny stosunek do świata i wyobraźnię twórczą głuchoniewidomego artysty.

Podstawową metodą badania procesu twórczego była rozmowa z całkowicie głuchoniewidomym twórcą, prowadzona za pomocą wszelkich możliwych kodów komunikacyjnych na temat świata i pojedynczych zjawisk rzeczywistości, rzeźbiarskiego aktu twórczego oraz przeżyć artysty w czasie rzeźbienia i po jego zakończeniu, gdy przychodził czas na ocenę rzeźby. Proponowana metoda mieści się w narzędziach badań kognitywnych.

Artykuł zawiera najważniejsze wnioski z moich badań dotyczących możliwości twórczych oraz wiedzy rzeźbiarza na temat określonych zjawisk rzeczywistości. Kluczem do proponowanego modelu analizy aktu twórczego jest pojęcie znaku wypracowane przez semiotykę (Morris i Peirce).

Słowa kluczowe: głuchoniewidomi, język, rzeźba, proces twórczy, obraz rzeczywistości w umyśle.

SUMMARY

This article aims at describing a piece of art created by a person with simultaneous visual and hearing impairment. It is an attempt to show how the picture of reality is conveyed through the sculpture. It also indicates individual and specific approach to the world and creative imagination of a deafblind person.

The basic method of studying the creative process were discussions with the dabbling deafblind artists about the world and individual phenomena of reality, about the act of creating a sculpture, as well as their experiences accompanying the act of creation and its finalisation, when

it was time to assess their piece of art. Various methods of communications were used to interview the artists (sign language, fingerspelling, gestures and others), which allowed to place the method in the field of cognitivism.

The article consists of the most vital conclusions of the author's research concerning creative possibilities as well as knowledge of the artists about particular phenomena. The key to such model of analysis is the notion of sign as defined by semiotics (Morris and Peirce).

Key words: deafblind people, language, sculpture, creative process, mind, vision of reality.

Artykuł podejmuje próbę opisu dzieła sztuki, jakim jest rzeźba autorstwa osoby z jednoczesnym uszkodzeniem wzroku i słuchu.

Podstawową metodą badania procesu twórczego była rozmowa z głuchoniewidomym twórcą, prowadzona za pomocą wszelkich możliwych kodów komunikacyjnych na temat świata i pojedynczych zjawisk rzeczywistości, rzeźbiarskiego aktu twórczego oraz przeżyć twórcy w czasie rzeźbienia i po jego zakończeniu, gdy przychodził czas na ocenę rzeźby. Proponowana metoda mieści się w narzędziach badań kognitywnych.

Kluczem do proponowanego modelu analizy aktu twórczego jest pojęcie znaku wypracowane przez semiotykę (Morris, Peirce, 1974)¹. Jeśli bowiem uznamy rzeźbę za „znak”, to winniśmy, jak w każdym znaku semiotycznym, dostrzegać jej semantykę (wynika z relacji, jaka zachodzi między rzeźbą a odpowiadającym jej zjawiskiem rzeczywistości), syntaktykę (wynika z relacji między rzeźbą a innymi rzeźbami; w wypadku rzeźbiarzy głuchoniewidomych polem porównań winna być tzw. rzeźba „naiwna”) i pragmatykę (wynika z relacji, jakie zachodzą między rzeźbą a jej twórcą i między rzeźbą a odbiorcami dzieła)².

Wydaje się, że człowiek pozbawiony wzroku i słuchu, tkwiący w subiektywnym świecie przeżyć, po swoim projektuje zjawiska rzeczywistości, nadaje im swoiste formy i obdarza znanymi mu przeżyciami i emocjami.

¹ Ch. Morris: *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago 1938; w literaturze polskiej koncepcję znaku semiotycznego w ujęciu E. Peircea i Ch. Morrisa omawia dokładnie R. Mayenowa, 1974, 107–126.

² Omawiana koncepcja znaku pozostaje w związku z dwuwymiarową koncepcją znaku językowego w ujęciu twórcy strukturalizmu F. de Saussure'a (1961), według którego dźwięk ewentualnie zestaw dźwięków symbolizuje rzecz. W języku relacja między dźwiękiem a rzeczą jest relacją symboliczną. Znaki zdaniem F. de Saussure'a łączą się ze sobą na zasadzie styczności w zdaniu i na zasadzie podobieństwa w umyśle. Łączność na zasadzie styczności nazywa F. de Saussure syntagmatyką, łączność na zasadzie podobieństwa paradygmatyką.

Koncepcję bliską semiotycznemu modelowi znaku przedstawił wcześniej twórca modelu funkcji języka, przedstawiciel lingwistycznego strukturalizmu, K. Bühler (za: Milewski, 1965).

Wypowiedź językowa zdaniem Bühlera odsyła do rzeczywistości i pełni w ten sposób funkcję reprezentatywną. W wypowiedzi obecny jest także nadawca i odbiorca. W relacji do nadawcy ujawnia się funkcja ekspresywna, w stosunku do odbiorcy – funkcja impresywna.

Rzeźba jest zawsze jakąś projekcją wiedzy o zjawiskach rzeczywistości, którą artysta ujmuje w określoną formę, w którą są wkomponowane również emocje i przeżycia autora³.

Aby ocenić akt twórczy u osoby głuchoniewidomej, usiłuję dotrzeć za pomocą badań kognitywnych do tego wycinka wiedzy tkwiącej w umyśle rzeźbiarza, który generuje kreowane w rzeźbie zjawisko. Staram się zatem ustalić: zakres wiedzy o zjawisku, źródło tej wiedzy oraz motyw podjęcia tematu. Opis procesu twórczego zawiera ponadto te czynności, które wykonał twórca w trakcie pracy nad rzeźbą. Uwzględniam również interpretację rzeźby i aktu twórczego dokonaną przez autora, a także ocenę dzieła przez twórcę. Opis rzeźby zawiera także komponenty moich własnych ocen procesu twórczego. Proponuję również klasyfikację analizowanej rzeźby ze względu na sposób ujęcia rzeczywistości. Badaną rzeźbę analizuję również pod względem kategorii, jakie historia sztuki i estetyka proponuje do opisu rzeźb „naiwnych” (Niestorowicz, 2007).

Przyjmując tezę Herdera-Humboldta, że to język buduje obraz rzeczywistości w umyśle ludzkim (Grabias, 2005), podejmuję analizę aktu twórczego oraz rzeźby badanej osoby głuchoniewidomej, uwzględniając perspektywę związaną z zakresem opanowania języka, a także ze stopniem utraty wzroku i słuchu.

Materiał badawczy stanowi rzeźba powstała podczas pleneru głuchoniewidomych twórców w Orońsku. Przedmiotem mojej obserwacji była rzeźba jako efekt procesu twórczego, a także sam proces twórczy. W trakcie badania, posługiwałam się językiem migowym, alfabetem palcowym (osobie badanej – całkowicie głuchoniewidomej przekazywałam treść „migając” do jej ręki albo wykonując migi jej rękami), a także językiem etnicznym, pisząc drukowane litery na dłoni rozmówcy.

Szczegółowej analizie poddaję jedną rzeźbę pt. „Wieża Babel”, wykonaną przez osobę całkowicie głuchoniewidomą perilingwalnie, a więc posiadającą podstawy języka etnicznego. Autor rzeźby, H. Kowalczyk, jest osobą całkowicie głuchoniewidomą. Ma problemy ze wzrokiem od 34. roku życia, problemy ze słuchem od 4. roku życia. Był uczestnikiem kilkunastu plenerów rzeźbiarskich dla osób głuchoniewidomych w Orońsku. Porozumiewa się znakami języka migowego, alfabetem palcowym dla osób głuchych nadawanym dotykowo, alfabetem dotykowym głuchoniewidomych (alfabet Lorma), zwykłym drukowanym alfabetem pisanym na dłoni. Trochę mówi. Kontakt z panem Kowalczykiem jest łatwy, to osoba otwarta i chętna do rozmowy, bardzo samodzielna.

Materiał badawczy zaprezentowany zostanie według następującego układu treściowego podanego niżej:

³ Por. Popek, 2001; Hohensee-Ciszewska, 1976; Morawski, 1960; Wallis, 1968; Nęcka, 2001; Pietrański, 1969.

A. Obraz rzeczywistości w umyśle głuchoniewidomego twórcy i jego projekcji w rzeźbie:

- wiedza o zjawisku rzeczywistości a rzeźba,
- interpretacja rzeźby przez twórcę,
- emocje twórcy w rzeźbie,
- ocena aktu twórczego.

B. Rzeźba ze względu na sposób ujęcia rzeczywistości:

- rzeźba ikoniczna,
- rzeźba symboliczna,
- rzeźba ikoniczna i symboliczna jednocześnie.

C. Rzeźba głuchoniewidomego twórcy a inne rzeźby:

– badana rzeźba na tle rzeźb „naiwnych”.



Henryk Kowalczyk „Wieża Babel”

Ad A. Badanie kognitywne (docieranie do wiedzy o rzeczywistości głuchoniewidomego rzeźbiarza oraz do ocen jego rzeźby i aktu twórczego autora).

Interpretacja rzeźby i aktu twórczego przez twórcę

Od samego początku autor miał wizję rzeźby; w trakcie aktu twórczego ciągle wizja ta dojrzewała. Zamiast gwiazd, które miały wieńczyć dzieło i według twórcy, łączyć ludzi z Bogiem, powstała opiekuńcza dłoń Stwórcy.

Tab. 1. Docieranie do wiedzy o rzeczywistości (tytuł rzeźby: „Wieża Babel”)

Pytanie	Zachowanie komunikacyjne pytanego	Uwagi
a) docieranie do wiedzy o zjawisku		
Pytam w języku migowym, „migam” do dłoni autora treść pytania.	Badany w trakcie całej rozmowy mówi i miga.	Doskonale rozumie treść komunikatu. Mówi niezrozumiale – pojedyncze wyrazy. Czasem zdania niegrammatyczne. Próbę wypowiedzi ustnej wspomaga migami. Wypowiedź jest zrozumiała jako całość: migi i słowa. Kontakt z rzeźbiarzem jest bardzo dobry, ponieważ jest on osobą bardzo otwartą, chętną do rozmowy.
Powiedz mi, co będziesz rzeźbił?	„Ja robić do nieba Wieża Babel. Do Boga – łączy ludzi z Bogiem”.	Badany postanowił zrobić wieżę, która sięgnie nieba. Wieża ta (Babel) będzie łączyła ludzi z Bogiem.
Jak nazwiesz swoją rzeźbę?	„Wieża Babel”	
Opowiedz o swojej rzeźbie. Jak będzie wyglądała? Jak sobie ją wyobrażasz?	„Wieża Babel wysoka w niebie. Do Boga. Od dołu schody, a tam gwiazdy. Pięć gwiazdy. To droga. Schody, a koniec gwiazdy. Ja jeszcze nie wiem dokąd, zobaczyc. Schody ja zrobić okrągło. Okrągło, okrągło, schody. Na górze pięć schody w pięć gwiazd. Schodnie w gwiazdy w niebie do Boga. Schodnie droga, idą ludzie w niebie do gwiazdy. Łączyć ludzie i Bóg”.	Opis rzeźby połączony jest z wyrazistym ruchem rąk. Badany pokazuje, jak będzie wyglądała jego rzeźba. Ma świadomość formy rzeźby, którą będzie wykonywał. Wieża Babel będzie wysoka aż do nieba. Z dołu będą wychodziły schody, które będą się ciągnęły przez całą wysokość wieży. Będzie to droga człowieka do Boga. Na górze schody będą rozgałęziały się na pięć części. Części te zostaną zakończone gwiazdami. Gwiazdy, które sięgają Boga, będą łączyły ludzi z Bogiem. Badany nie ma jeszcze dokładnie sprecyzowanej koncepcji zakończenia. Jest to na razie pomysł, który musi przemyśleć.
Czy twoja rzeźba będzie wesola, czy smutna?	„Wesoła. Smuteczna nie, diabeł. Wesoła z Bogiem”.	
Czy będzie ładna, czy brzydka?	„Ładna”.	

c.d. tab. 1.

Twoja rzeźba będzie dobra, czy zła?	„Zła nie, dobra”.	
b) docieranie do źródeł wiedzy o zjawisku		
Skąd wiesz o Wieży Babel?	„Ja robię wieżę do w niebie. Do Boga. Tomek powiedział Babel”.	Badany robi wieżę do nieba, która ma łączyć ludzi z Bogiem. Słowo Babel usłyszał od kolegów z pleneru. Nie zna biblijnej historii wieży Babel. Nie wie nawet, co to jest Biblia.
Co znaczy Wieża Babel?	„Wieża wysoko w niebie. Babel nie wiem. Babel ludzie z Bogiem. Ja robić wieża w niebie. Tomek powiedział Babel”.	
Czy wiesz, co to jest Biblia?	„Nie wiem. Kurowski mówił, że Wieża Babel, Biblia. Kłamię. Biblia nie ma Babel”.	
c) motyw podjęcia tematu		
Dlaczego chcesz robić Wieżę Babel?	„Dawno ja robił kombinacja wesoła. Podobna. Ja chciałem robić wieżę do nieba. Ona wysoka w niebie Bóg”.	Badany wyrzeźbił „Kompozycję wesołą”. Rzeźba ta zainspirowała go i postanowił zrobić wieżę do nieba, która dostępnie Boga.
Dlaczego lubisz rzeźbić?	„Pan Bóg zrobił Adam i Ewa z gliny, ja też z gliny. Jak Bóg zrobił Adam – smutno. Ewa wesoło. Ja robić glina wesoło”.	Podobnie jak Bóg zrobił z gliny pierwszych ludzi, badany ma możliwość rzeźbienia w tym samym materiale, z czego jest bardzo zadowolony.
Ocena rzeźby dokonana przez autora		
Jak Ci się podoba twoja rzeźba?	„Jadna”.	

c.d. tab. 1.

A inne rzeźby?	„Kaczor dobrze, Koza dobrze, ale ta naj... (najładniejsza)” (nazwiska głuchoniewidomych kolegów).	Inne rzeźby (rzeźby pana Kędziora, rzeźby pana Kozy) też podobają się badanemu, ale najbardziej podoba mu się jego własna.
Jak wysoka jest twoja rzeźba?	„Wieża wysoka, ma 2 m 65 około”.	
Czy twoja rzeźba jest smutna czy wesoła, jaka?	„Wesoła”.	
Czy twoja rzeźba wyszła tak, jak chciałeś na początku?	„Dobra wieża, inna na koniec. Inna. Głina inna, kamienik, piach, twarda pękła”.	Zmianie uległ wierzchołek rzeźby – koncepcja dłoni. Badanemu nie podoba się też glina, która od pewnego momentu zrobiła się twarda, pełna piachu i kamieni.
Czy lubisz swoją rzeźbę?	„Trudno, ciężko robić, ale lubię, lubię. Normalno, długo robi, lubić”.	
Twoja rzeźba jest dobra, czy zła?	„Zła nie. Dobra. To był mądry pomysł. Ja zadowolony”.	
Jaka jest twoja wieża? Opowiedz.	„Wysoka w niebie. Na końcu prawica Boga. Bo Chrystus po prawicy. Prawica Boga. Ksiądz mówi. Na palcach schodnie, schodnie. Droga. Chodzić święte ludzie. Prawica do nieba. Święte chodzić po prawicy. Na dole diabeł. W środku chodzić normalne ludzie do Boga”.	„Wieża Babel” jest wysoka. Sięga nieba. Zakończona jest prawicą Boga. Badany zna modlitwę <i>Wierzę w Boga</i> . Wieża do Boga skojarzyła się badanemu ze słowami modlitwy <i>Wierzę w Boga</i> . Badany formę czasownika „wierzę” (wiarą) zinterpretował jako rzeczownik „wieża”. Zakończenie rzeźby – motyw prawicy Boga ma swoje źródło również w tej modlitwie. „Wierzę w Boga Ojca wszechmogącego i Jezusa Chrystusa syna jego jedynego, który siedzi po prawicy Boga Ojca...”. W ten sposób ujawniła się w przykładowym myśleniu konkretnego „wieża do Boga” (zamiast wiary) i „ręka Boga” (prawica). Badany więc rzeźbił wieżę zakończoną prawicą, a motywem tej rzeźby była modlitwa. Na palcach dłoni znajdują się schody, to schody świętych. Niżej również znajdują się schody. Te, które nie dosięgają prawicy Boga, są ścieżkami zwykłych, pospolitych śmiertelników. Na samym dole, pod podstawą rzeźby mieszka diabeł.

c.d. tab. 1.

<p>Co zmieniłbyś w swojej rzeźbie?</p>	<p>„Palce małe, niedobrze. Nierówno, źle. Syposz mówi nie, a Bóg ma równo”.</p>	<p>Badany chciałby zrobić równą, doskonałą anatomicznie dłoń o długich palcach. Ponieważ „Wieża Babel” ma być pomnikiem i „logo” plenerów rzeźbiarskich głuchoniewidomych, prowadzący zajęcia nie zgodzili się z koncepcją autora, bo przecież biblijna Wieża Babel nie została skończona. Autor ma jednak zupełnie inne wyobrazenie wieży. Dla niego jest to prawica Boga, która jest formą doskonałą, jak sam mówi: „Bóg ma równo”. Zakończenie rzeźby nie jest po myśli autora i wynika z innej koncepcji prowadzących zajęcia; dla nich źródłem rzeźby była biblijna wieża Babel, dla autora zaś inspiracją była prawica Boga, z modlitwy <i>Wierzę w Boga</i>, która jest doskonała.</p>
--	---	---

Dla autora symbolika rzeźby ma zupełnie inną wymowę niż dla nas, widzących, którym Wieża Babel kojarzy się jednoznacznie z historią biblijną. Twórca nie znał jednak tej historii, nie wiedział nawet, co to jest Biblia. Słowo „Babel” usłyszał od kolegi z pleneru. Koncepcja „Wieży Babel” zainspirowana została przez modlitwę „Wierzę w Boga Ojca wszechmogącego i Jezusa Chrystusa syna jego jedyne, który siedzi po prawicy Boga Ojca...”. W ten sposób ujawniła się w przykładzie myślenia konkretnego „wieża do Boga” (zamiast wiary) i „ręka Boga” (prawica). Badany więc rzeźbił wieżę zakończoną prawicą, a motywem rzeźby była modlitwa. Na palcach dłoni znajdują się schody, to ścieżki świętych. Schody niżej, które nie dosięgają prawicy Boga, są ścieżkami zwykłych, pospolitych śmiertelników. Na samym dole, pod podstawą rzeźby, mieszka diabeł.

Twórca pragnął zrobić równą, doskonałą anatomicznie dłoń o długich palcach. Ponieważ „Wieża Babel” ma być pomnikiem i „logo” plenerów rzeźbiarskich dla głuchoniewidomych, prowadzący zajęcia nie zgodzili się z koncepcją autora, bo przecież biblijna Wieża Babel nie została skończona. Autor jednak długo się buntował przeciw takiemu zakończeniu, dla niego było to niezrozumiałe, bo przecież prawica Boga jest formą doskonałą. Jak mówi twórca: „Bóg ma równo”. Zakończenie pracy nie jest więc po myśli autora i wynika z innej koncepcji prowadzących zajęcia; dla nich źródłem inspiracji była biblijna wieża, dla autora zaś doskonała prawica Boga z modlitwy *Wierzę w Boga*.

Emocje twórcy w rzeźbie

Autor jest bardzo zadowolony ze swojej rzeźby. Mówi, że jest ładna. Twórca „Wieży Babel” zdaje sobie sprawę, że jego rzeźba najbardziej podoba się zwiedzającym pracownię, a także głuchoniewidomym kolegom. Jest on uważany za pewnego rodzaju „gwiazdę” pleneru. Takie uznanie bardzo mu odpowiada. Istnieje jednak szczegół, który zmieniłby w swojej pracy. Autor chciałby dokończyć palce na „prawicy Boga”, tak by były anatomicznie doskonałe.

Badanemu podobają się rzeźby kolegów z pleneru, mówi: „Kaczor dobrze, Koza dobrze, ale ta naj” (najładniejsza), jednak najbardziej podoba mu się jego własne dzieło.

Ocena aktu twórczego

Podczas całego procesu twórczego można było zauważyć duże skupienie autora i zaangażowanie się w pracę. Od samego początku Kowalczyk miał wizję rzeźby i konsekwentnie ją realizował. Na skutek perswazji prowadzących zmianie uległo zakończenie rzeźby, co autor, buntując się, ostatecznie zaakceptował. Technologicznie „Wieża Babel” jest rzeźbą bardzo śmiałą. Mało kto z zawodowców odważyłby się zbudować tak dużą rzeźbę jako samą tylko, bez konstrukcji,

skorupę samonośną, pustą w środku. „Wieża Babel” to rzeźba bardzo przez autora przemyślana. Nie ma w niej rzeczy niepotrzebnych. Powstawała przy udziale myślenia, intuicji, koncentracji i skupienia uwagi. Autor, rzeźbiąc, balansował na granicy niemożliwości. Odchylał, ile tylko mógł, poszczególne elementy od pionu tak, iż istniało niebezpieczeństwo zawalenia całej formy. Rzeźba była jednak stabilna, ponieważ autor robił to świadomie, korzystając ze swojego dużego doświadczenia rzeźbiarskiego.

Ad B. Rzeźbę H. Kowalczyka można uznać za symboliczną. Dzieło przedstawia ekspresyjną kompozycję abstrakcyjną, zakończoną otwartą dłonią. Z całą pewnością elementy pracy bazują na naturze, nie są jednak ikoną rzeczywistości. Elementy te autor rzeźby poukładał w niepowtarzalny sposób, tworząc wspaniale przestrzennie uformowaną bryłę.

Symbolika „Wieży Babel” niesie ze sobą głęboką treść. Dla nas, widzących, oczywisty jest fakt, że to biblijna wieża symbolizująca pragnienie człowieka, aby dorównać Bogu, co, jak wiadomo, skończyło się niepowodzeniem, stąd niedokończona partia rzeźby. Dla autora jednak symbolika rzeźby ma zupełnie inną wymowę. Jest to, owszem, wieża, ale wieża do Boga, jak twierdzi autor, droga człowieka do Boga, w którego dłoni – prawicy, każda istota ludzka może czuć się bezpieczna i szczęśliwa.

Ad. C. Rzeźby H. Kowalczyka pt. „Wieża Babel” z pewnością nie da się porównać do wytworów sztuki „naiwnej”. Po pierwsze, to praca abstrakcyjna, a twórcy ludowi na całym świecie tworzą sztukę figuratywną, po drugie, to dzieło tak przemyślane i niekonwencjonalne, z karkołomną konstrukcją architektoniczną, że śmiało może dorównywać pracom profesjonalistów, czego dowodzi album wydany przez Związek Artystów Plastyków – *Artyści XX wieku*, w którym zdjęcie „Wieży Babel” znalazło się pośród prac czołowych artystów polskich.

Badana praca ma niektóre cechy prostej formy w odniesieniu do kompozycji, tj. harmonię czy symetrię. Autor odbiega jednak od statyki, wprowadzając do dzieła dynamikę i ekspresję. Pozostałe cechy przypisywane prostocie formalnej, tj. kształt naturalny czy deformacja, nie mają w badanej pracy zastosowania⁴

⁴ Prostota formalna dzieł sztuki naiwnej zawarta jest w następującym układzie cech dostrzeżonych przez teoretyków sztuki.

1. Prostota układu kompozycyjnego:
 - harmonia,
 - symetria,
 - statyka.
2. Prostota kształtu:
 - równowaga ciężaru bryły,
 - kształt naturalny (odwzorowuje naturę),
 - deformacja kształtu (układ elementów rzeźby nie odpowiada anatomii).

(Jackowski, 1997, 18; Hohensee-Ciszewska, 1976). Rzeźba H. Kowalczyka jest z całą pewnością pracą harmonijną. Poszczególne starannie przemyślane elementy bryły dopełniają się i stanowią zgodną całość, tworząc formę o niepowtarzalnym kształcie. Wrażenie harmonii tej monumentalnej bryły potęguje układ symetryczny pracy, który określają podobnie rozmieszczone elementy kompozycji po dwóch stronach osi środkowej, na zasadzie lustrzanego odbicia.

Badaną pracę, mimo że opiera się na podstawie poziomej, cechuje układ dynamiczny. Dynamikę rzeźby autor uzyskał poprzez zastosowanie elementów skośnych, falistych i skłębionych. Badane dzieło ma kształt organiczny (naśladujący naturę), o płynnym, falistym konturze, przywodzącym na myśl skały wapienne wyżłobione i oszlifowane przez wiatr i wodę. Widzącym nasuwa to na myśl założenie architektoniczne A. Gaudiego, który kościołowi Sagrada Familia w Barcelonie nadał właśnie taką – organiczną formę, naśladującą naturalny wapień. Kształt organiczny badanej rzeźby stanowi odstępstwo od konwencjonalnej cechy określającej formę prostą.

Praca o niezwykle proporcjonalnej budowie stanowi przykład dzieła o układzie zamkniętym, bez możliwości „dodawania” nowych motywów. Skomplikowany układ kompozycyjny elementów, rytmiczny układ schodów, wpisanych w rzeźbę, a także zróżnicowanie fakturalne pracy powodują niezwykłą grę światła i cienia. Fakt ten świadczy o sporej wrażliwości rzeźbiarskiej autora, który jako osoba całkowicie głuchoniewidoma nie może podziwiać stworzonego przez siebie efektu – układu światła na trójwymiarowej formie. Dzieło H. Kowalczyka stanowi niezwykłą formę architektoniczną, dorównującą rzeźbom profesjonalnym. Autor zaskakuje wyobraźnią twórczą, świadomością i siłą ekspresji. Dzieło H. Kowalczyka świadczy o tym, że ograniczenia zmysłowe nie są barierą nie do przełamania.

Przeprowadzając wywiady z głuchoniewidomymi artystami, a także obserwując ich działania twórcze, celem moim było dotarcie do wiedzy o świecie tych osób i ustalenie sposobu, w jaki tę wiedzę konceptualizują w rzeźbie. Starłam się więc ustalić: zakres wiedzy o zjawisku, który jest motywem rzeźby; inność tej wiedzy w stosunku do projekcji budowanej poprzez język etniczny, a także źródło tej wiedzy (Niestorowicz, 2007). Zarówno analiza wypowiedzi osób głuchoniewidomych, jak i obserwacja ich aktu twórczego pozwala mi na potwierdzenie tezy postawionej na początku artykułu, że człowiek całkowicie pozbawiony wzroku i słuchu, tkwiący zatem we własnych przeżyciach, po swojemu projektuje zjawiska rzeczywistości. Osoby głuchoniewidome nie są całkowicie pozbawione dostępu do wiedzy intersubiektywnej determinowanej przez kulturę. Zdobywają często informacje fragmentaryczne, które tworzą w ich umysłach zupełnie nieoczekiwane

3. Prostota sposobu wykonania:

- faktury,
- konstrukcji.

obrazy. Docierając do wiedzy głuchoniewidomego twórcy dowiadujemy się, że rzeźba, która dla nas, pełnosprawnych, posiadających ogromny bagaż kulturowy, operujących znajomością stylów, prezentuje się w odbiorze zupełnie inaczej niż w intencji głuchoniewidomego artysty, o czym świadczy interpretacja „Wieża Babel” przez autora.⁵

Dzieło sztuki, jak już była o tym mowa, zawsze jest determinowane przez subiektywną wiedzę autora, wiedzę intersubiektywną niesioną przez kulturę, a szczególnie język, oraz poprzez warsztatowe możliwości artysty. Zdobywanie każdej wiedzy związane jest z funkcjami poznawczymi człowieka. Wybór motywu rzeźby bywa także uwarunkowany nastawieniem rzeźbiarza do świata, co ma związek z jego systemem wartości.

Jeśli prawdą jest, jak pisze S. Grabias (2003, 184), że za pomocą języka filtrujemy doświadczenia i ujmujemy rzeczywistość zgodnie z zawartymi w nim kategoriami, to wszystkie wyeksplikowane z zachowań ludzkich wartości są w równej mierze wartościami poznawczymi. Poznajemy przecież rzeczywistość, oceniając ją w kategoriach odcuciowych (*ibidem*, 183) i estetycznych, witalnych, moralnych i transcendentnych.⁶ Rzeźba dla głuchoniewidomych jest ich narracją

⁵ Całkowicie głuchoniewidomy badany przeze mnie artysta, H. Kowalczyk jest autorem ponaddwumetrowej rzeźby, którą nazwał „Wieża Babel”. Sięga ona nieba, jak twierdzi autor, a zakończona jest ręką samego Stwórcy. Płatanina schodów to ścieżki człowieka, którymi usiłuje on dojść do Boga. Do dłoni Boga sięgają tylko święci.

Dla osób pełnosprawnych *Wieża Babel* jest symbolem przypowieści biblijnej. Twórca natomiast wyrzeźbił wieżę do nieba, która ma łączyć ludzi z Bogiem. Słowo *Babel* usłyszał od kolegów z pleneru. Nie znał historii biblijnej. Nie wiedział nawet, co to jest Biblia. Znał natomiast modlitwę *Wierzę w Boga...* Wieża do Boga skojarzyła się autorowi ze słowami modlitwy *Wierzę w Boga*. Autor rzeźby zinterpretował formę czasownika „wierzę” (wara) jako rzeczownik „wieża”.

Zakończenie rzeźby – motyw prawicy Boga, ma swoje źródło również w tej modlitwie „Wierzę w Boga Ojca Wszchemogącego i Jezusa Chrystusa, Syna Jego Jedyne, który siedzi po prawicy Ojca...”. W ten sposób ujawniła się w rzeźbie dosłowna interpretacja tekstu modlitwy, zgodna ze sposobem rozumienia tego tekstu.

„Wieża Babel” jest formą podziękowania dla Najwyższego, bo jak twierdzi autor tej rzeźby, chociaż Bóg nie obdarzył go zmysłami wzroku i słuchu, ale dał mu za to możliwość rzeźbienia. Na dodatek pozwolił mu rzeźbić w glinie, materiale, od którego Stwórca sam zaczynał (artysta zna biblijną historię stworzenia człowieka): „Pan Bóg zrobił Adam i Ewa z gliny, ja też [robię] z gliny”.

⁶ S. Grabias, sugerując się ustaleniami R. Ingardena i koncepcją J. Puzyniny, proponuje następującą typologię wartości.

I. Wartości transcendentne.

II. Wartości egzystencjalne:

1) witalne, związane z instynktem samozachowawczym,

2) odcuciowe, pozwalające interpretować rzeczywistość w kategoriach doznań fizycznych i psychicznych.

III. Wartości kulturowe:

1) moralne,

2) poznawcze – dotyczące wiedzy o świecie.

o świecie i o sobie. Narracją na miarę ich fizycznych możliwości i psychicznych przeżyć dostępną.

Głuchoniewidomi artyści, wybierając temat, często tworzą rzeźby niefiguralne. To właśnie w abstrakcjach odkrywają radość organizowania elementów w niespotykane całości. „Kompozycja ciekawa – objaśnia H. Kowalczyk – bo wszystko można. Kompozycja to dużo, różnie, ładnie, a głowa równo”. Rzeźba abstrakcyjna bowiem daje autorowi pełną swobodę twórczą i interpretacyjną, podczas gdy portret w jakiś sposób ją ogranicza.

Osoby głuchoniewidome żyją zwykle w izolacji i samotności. Mają znikomy dostęp do „dialogu między człowiekiem a społeczeństwem”. Świat osoby głuchoniewidomej jest często tylko jej własnością, a możliwość tworzenia, choćby taka, jaką udało się zorganizować dzięki plenerom rzeźbiarskim w Orońsku, staje się czasem jedyną ścieżką docierania do tego świata.

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:] *Barierzy i pomosty komunikacji językowej Polaków*, red. J. Bartmiński, U. Majer-Baranowska, Wyd. UMCS, 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.
- Mayenowa M. R., 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wyd. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław.
- Milewski T., 1965, *Językoznawstwo*, PWN, Warszawa.
- Morawski S., 1960, *O realizmie jako kategorii artystycznej*, „Etyka”, 2.
- Nęcka E., 2001, *Psychologia twórczości*, Gd. Wyd. Psychol., Gdańsk.
- Niestorowicz E., 2007, *Świat w umyśle i rzeźbie osób głuchoniewidomych*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Popek S., 1999, *Barwy i psychika*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Popek S., 2001, *Człowiek jako jednostka twórcza*, Wyd. UMCS, Lublin.
- Pietrański Z., 1969, *Myślenie twórcze*, PZWS, Warszawa.
- Saussure F. de, 2002, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, PWN, Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1982, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa.
- Tomaszewski T., 1969, *Wstęp do psychologii*, PWN, Warszawa.
- Wallis M., 1968, *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2.

3. Estetyczne.

4. Obyczajowe – zgodność z obyczajem lub brak przystosowania do zwyczajów.