

Poezja języka migowego jako czynnik kulturotwórczy

Sign language poetry as a factor which create the culture

Aleksandra Rąbel
(Wrocław)

Abstract

In the paper there are presented different forms of sign language poetry. They are created by the Deaf, a language and culture minority, using the natural sign language. They are also forms of games and activities and thus create a culture of deaf community. In addition, each of the described forms of poetry is referred to the Roger Caillois's conception of a *paidia-ludus* axis.

*Postawa ludyczna musiała istnieć już, zanim powstała
kultura ludzka czy też ludzkie zasoby mowy i wyrazu.*
Johan Huizinga, *Homo ludens*

Naturalny język migowy osób kulturowo Głuchych¹ spełnia nie tylko podstawową funkcję języka – funkcję komunikatywną; stanowi również doskonale narzędzie ekspresji, wykorzystywane przez Głuchych w akcie tworzenia poezji języka migowego.

Johan Huizinga zwraca uwagę na

¹ „Głusi”, pisani wielką literą, to określenie społeczności językowej i kulturowej, natomiast „głusi” to ludzie ze znaczącym ubytkiem słuchu, nazywani tak z medycznego punktu widzenia. Terminologia ta przyjęta jest w środowisku Głuchych (za: Świdziński 2005).

konieczność pozbycia się poglądu, iż poezja ma jedynie funkcję estetyczną, względnie iż jedynie na podstawie założeń estetycznych można ją wyjaśnić lub zrozumieć. We wszelkiej kwitnącej, żywej kulturze, a przede wszystkim w kulturach archaicznych, poezja jest funkcją życiową, społeczną i liturgiczną. Wszelka stara poezja jest jednocześnie i zarówno: kultem, odświętną uciechą, grą towarzyską, sprawnością, próbą lub zagadką, mądrym pouczeniem, perswazją, oczarowaniem, wróżbą, prorocstwem i rywalizacją.” (Huizinga 1985: 173).

Spośród tych określeń najtrafniejsze są według mnie: uciecha, gra towarzyska, sprawność, próba, perswazja, oczarowanie. Odnoszą się one jednak do różnych typów poezji migowej. Sfera określeń powiązanych z kultem jest natomiast, moim zdaniem, nieadekwatna do poezji tworzonej przez Głuchych.

Głównym problemem czy też zadaniem przed jakim stoi społeczność Głuchych, zwłaszcza w Polsce, jest popularyzacja naturalnego języka migowego (w Polsce – polskiego języka migowego – PJM-u) i kultury Głuchych. Wokół niego skupia się zatem tematyka bądź też formalna realizacja ich poezji. Nawet wiersze w języku fonicznym, spisane przez Głuchych poetów, nienależące jednak do poezji migowej *sensu stricto*, podejmują w zdecydowanej większości tematy ciszy i rąk, co świadczy o istotności tego typu problematyki dla środowiska Głuchych (zob. Kowal 2008).

Poezja języka migowego nie poddaje się bowiem regułom rządzącym poezją w językach fonicznych. Warto zauważyć przy tej okazji jak bardzo odmienne są wiersze pisane w różnych językach ze względu na kontekst językowy, historyczny i kulturowy, by uświadomić sobie przyczyny odmienności poezji migowej jako naturalnego następstwa wykorzystywania przez Głuchych innego kanału – modalności wzrokowej, a nie słuchowej, w procesie komunikacji. Z całą pewnością jednak jest ona ważna dla społeczności Głuchych, stwarza i świadczy o ich kulturze.

Badacze języków migowych uciekają się do porównań obu typów poezji – mówionej i migowej -- głównie, moim zdaniem, ze względu na podobną funkcję pełnioną przez takie utwory w kulturze. Analogiczne elementy to m. in. podobny kształt dłoni jako

wyznacznik aliteracji² i rymu, przepływ i rytm znaków na zasadzie podobieństwa do linii melodycznej w poezji mówionej, manipulacja lokacją i ruchem znaków w celu uzyskania spójności i ciągłości, nachodzenie, wydłużanie lub skracanie znaków po to, by stworzyć wzorzec rytmiczny (za: Corina/Hildebrandt 2000)³. Interesujące jest ponadto rozróżnianie w polskim języku migowym osobnych znaków dla poezji mówionej i poezji migowej.

Zliczmy raz jeszcze wszystko, co wydaje się stanowić właściwe cechy zabawy lub gry. Jest to działanie, przebiegające w obrębie pewnych granic czasu, przestrzeni i sensu, w widocznym porządku, według dobrowolnie przyjętych reguł, poza sferą materialnej użyteczności czy też konieczności. (...) Ten, kto nazywa poezję grą słów i mowy (...) nie posługuje się bynajmniej znaczeniową przenośnią, lecz oddaje istotny sens słowa (Huizinga 1985: 190).

Badacz poezji migowej określi ją raczej jako grą rąk, gestów i mimiki.

Idąc tropem Huizingi natrafiamy na podział gier i zabaw według Cailloisa. Większość typów poezji migowej należy, według mnie, do gatunku *mimicry*, lecz ciekawsze jest sformułowanie twierdzenia o dwóch biegunach, między którymi sytuują się wszystkie gatunki gier i zabaw. Na jednym krańcu – *paidia*, określana jako „wspólna zasada rozrywki, rozpasania, swobodnej improwizacji i beztrioski” (Caillois 2005: 164), na drugim – *ludus* – „potrzeba podporządkowania spontaniczności pewnym konwencjom arbitralnym, (...) wymaga coraz więcej wysiłku, zręczności, pomysłowości” (Caillois 2005: 164). Obie tendencje znajdują odzwierciedlenie w poezji migowej. Z jednej strony bowiem improwizacja pełni w niej szczególną rolę (zwłaszcza że przed epoką upowszechnienia się sprzętu nagrywanego miała charakter jedynie jednorazowy), z drugiej – sformułowano wyznaczniki piękna poezji – jej kompozycji wizualnej (tj.

² Anglosaska aliteracja (*alliteration*) rozumiana jest jako powtarzalność podobnej spółgłoski inicjalnej w kolejnych słowach Corina, Hildebrandt 2000.

³ Podobne obserwacje, już na gruncie polskiego języka migowego – Bielak (2007).

wielkość, kształt, struktura przestrzeni) i tzw. profiliów idealnych (zarysy dłoni, symetria, dynamika) (Bielak/Świdziński 2006). Racje ma zatem Caillois:

Tego rodzaju pierwotny dar improwizacji i uciechy, który określam słowem *paidia*, idąc w parze z upodobaniem do bezinteresownego wysiłku, nazwanego przeze mnie *ludus*, prowadzi do powstania różnego rodzaju gier i zabaw, którym, nie popadając w przesadę, można przypisać walor kulturowo-twórczy (Caillois 2005: 169).

Przestawię teraz krótką charakterystykę poszczególnych typów poezji migowej, z uwzględnieniem ich właściwości kulturotwórczych. Opisować będę reguły ich tworzenia, gdyż są one „nieodłączną częścią zabawy, gdy tylko zyskuje ona (...) egzystencję instytucjonalną. Od tej chwili stanowią one część jej istoty i one właśnie przekształcają zabawę w płodne i ważne narzędzie kultury” (Caillois 2005: 168).

Pierwszym rodzajem jest poezja ABC. Tworzy się ją poprzez reprezentację bądź naśladownictwo idei, pojęcia z wykorzystaniem liter alfabetu palcowego. Na przykład wiersz pod tytułem „Kot” zamiga się oddając cechy wyglądu zewnętrznego, charakteru kota (często na zasadzie skojarzeń) używając w tym celu liter K, O, T i każdej przypisując część opowiadanej historii (np. jedną cechę) (por. Bielak Świdziński 2006; Kowal 2008).

Poezja liczbowa (123) jest natomiast przedstawianiem pojęć za pomocą kolejnych liczb (znaków liczebnikowych). Sama więc forma konotuje skojarzenie, że historia opowiadana rozwija się – bądź to jako przechodzenie od cech narzucających się w pierwszym momencie do tych bardziej skomplikowanych, bądź – tworzy coś w rodzaju fabuły.

Ze względu na te cechy bardzo upodabniają się oba opisane przeze mnie do tej pory typy do *mimicry* i oczywiście, jak każda poezja migowa, do pantomimy. Na naśladownictwo jako ważny element kultury wskazuje Skórzyńska:

Dzięki naśladowictwu pantomima spełniała cele praktyczne, socjalizujące i estetyczne, które z czasem dopiero zaczęły być realizowane w odrębnych praktykach społecznych. Zgodnie z założeniami Richarda Schechnera podziały na widowiska o charakterze rytualnym i estetycznym nie są sztywne i mają charakter relatywny kulturowo (Skórzyńska 2007: 70).

Wydaje się zatem, że zarówno poezja ABC, jak i poezja 123 przejawiają funkcji rytualnej, są natomiast formą gry językowej i mieszczą się gdzieś pośrodku osi *paidia-ludus*.

Następnym typem poezji migowej jest tzw. poezja duszy. Są to utwory migane jednym układem dłoni, w większym stopniu impresyjne niż te poprzednio opisane. Umieścilibyśmy ją zatem bliżej bieguna *paidia* ze względu na jej charakter improwizacyjny, zależny od stanu emocjonalnego, jaki autor (wykonawca) chce przekazać. Z drugiej strony jednak, obecne są elementy *ludus* – można się tu nawet dopatrywać chęci sięgania do tradycji studia teatralnego. Jak pisze Skórzyńska: „W praktyce teatralnej zaowocowało to powstaniem metod twórczych, w których permanentny trening przedkłada się nad realizację konkretnego spektaklu, a etos pracy i poszukiwanie nowych dróg rozwoju nad sukces artystyczny” (Skórzyńska 2007: 72).

Warto przy tej okazji dodać, że tak samo, jak w przypadku poezji w językach fonicznych, wybór takiego a nie innego typu poezji pociąga za sobą odpowiednie konotacje. Zatem, jak na przykład w siedemnastowiecznej poezji polskiej wybór jedenastozgłoskowca jako formy wiersza sygnalizował kulturę wysoką, literackość poprzez skojarzenia z tak właśnie postrzeganą poezją włoską (za: Pszczółowska 2002: 276), tak wybranie jednego z typów poezji migowej świadczy o sięganiu do określonej tradycji. I tak – poezja ABC najczęściej kojarzy się z dziecięcymi rymowankami, poezja 123 uważana jest już za bardziej skomplikowaną, a poezja duszy odbiera się jako głęboko artystyczną (zob. Kowal 2008).

Tym natomiast, co wyróżnia poezję migową jest zjawisko poezji grupowej. Utwory tworzone są wspólnymi siłami uczestników zabawy – autorów. Sięgają oni po jedną z technik poetyckich, często

poezję ABC i współdziałając kreują literacką rzeczywistość. Taką aktywność językową można interpretować jako odbicie charakteru społeczności Głuchych, dążącej do zjednoczenia i podtrzymania kultury w imię „obrony” przed całkowitą asymilacją ze słyszącymi. Ponadto:

Gry i zabawy zazwyczaj osiągają pełnię dopiero w chwili, gdy budzą jakiś oddźwięk, współdziałanie. Nawet wówczas, gdy w zasadzie grający mogliby doskonale bawić się na własną rękę, zabawy czy gry szybko stają się pretekstem do zawodów czy widowisk (Caillois 2005: 170).

Zawody mogłyby w poezji migowej przybierać formę dążenia do oryginalności skojarzeń i ekspresywności wykonania.

Swego rodzaju poezją grupową jest także poezja biesiadna. Są to spontaniczne historyjki o bardzo luźnej konstrukcji, nieukładające się często w żadną logiczną fabułę. Jak sama nazwa wskazuje, tworzenie jej odbywa się na różnego rodzaju imprezach, a im większy poziom rozemocjonowania uczestników zabawy, tym fabuła historii bardziej absurdalna. Jedną z form poezji biesiadnej jest takie prowadzenie akcji (wyznaczone rytmem np. rytmicznymi przejściami między znakami) tak, by chwilę własnej zabawy językiem zakończyć zamiganiem czyjegoś znaku migowego⁴. To stanowi sygnał, że właśnie ta osoba wywołana jest, aby historię kontynuować. Jak widać, właśnie ten typ poezji migowej ma najwięcej wspólnego z *paidiá*. Kto wie, czy nie powinniśmy oczekiwać wkrótce podobnego przejścia poezji biesiadnej w formy parateatralne, tak jak miało to miejsce z dramataми greckimi, tworzonymi pierwotnie ku uciechu bogów („Nastroj dramatu jest nastrojem dionizyjskiej zabawy, odświeżonego upojenia i dytyrambicznego zachwyty” (o dramacie Ajschylosa – zob. Huizinga 1985: 207)).

Ostatnim z wyróżnionych przez Kowal (Kowal 2008) typów poezji migowej jest poezja zaangażowana. Najczęściej przybiera

⁴ Znak migowy (imię migowe) przypisywany jest każdemu wchodzącemu do społeczności Głuchych, także uczącym się języka migowego. Pochodzi najczęściej od nazwiska, bądź jakiejś cechy wyglądu czy charakteru i w ciągu życia może ulegać zmianom.

ona formę migania – tłumaczenia piosenki, której przesłanie to walka z dyskryminacją Głuchych i propagującym język migowy. Przykłady można znaleźć w Internecie – są to np. teledyski D-Pan (Deaf Performing Artists Network)⁵. Stanowi ona zatem najbardziej wyrazisty dowód na znaczenie poezji migowej w procesie tworzenia kultury Głuchych, ponieważ, jak twierdzi Caillois, jeśli „gry i zabawy są czynnikiem kulturotwórczym, a zarazem obrazem kultury, wynikałoby z tego poniekąd, że daną cywilizację, a w ramach tej cywilizacji jakąś epokę, można by scharakteryzować na podstawie właściwych jej gier i zabaw” (Caillois 2005: 172). Całości kultury Głuchych nie da się opisać na podstawie poezji, ale tylko dlatego, że nie jest to jedyna istniejąca w tej społeczności forma zabawy.

Nie ulega jednak wątpliwości, że poezja migowa jest ważnym elementem kultury Głuchych, spaja ją i umacnia. Tworzenie jej sprawia wiele radości. Na potwierdzenie moich słów zacytuję Głuchego, jednego z uczestników obozu PJM w Świnoujściu⁶, który pisze na swoim blogu:

My, i uczestnicy i goście wieczorem poszliśmy do jednego baru na plaży bardzo blisko morza – usiedliśmy razem przy piwie, trzaskaliśmy dłońmi o stół i wybieraliśmy przydomek migowy każdego uczestnika. Akurat jeszcze już było późno, niektórzy byli zmęczeni, my Głusi zostaliśmy dłużej i stworzyliśmy szaloną poezję ze znakami migowymi każdego, kto w tym się bawił. Było to szalenie dużo improwizacji w poezji pejzomowej. Pozostały nam tylko miłe wspomnienia (...)⁷.



od paidia-ludus wg koncepcji Rogera Cailloisa uwzględniająca różne formy poezji języka migowego

⁵ Źródło: www.d-pan.com

⁶ Obóz PJM w Świnoujściu (18-27.08.2008) zorganizowany został przez Studenckie Koło Językoznawców Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁷ Pisownia oryginalna. Źródło: <http://deaf-piotrus-pan.blogspot.com/2008/08/kolejny-obz-pjm-tym-razem-winoujcie>

Bibliografia

- Bielak, Magdalena (2007): „Poezja w Polskim Języku Migowym” [referat na konferencji *Milczący cudzoziemcy. Głusi – Język – Kultura*, Wrocław; tom pokonferencyjny w przygotowaniu].
- Bielak, Małgorzata/Świdziński, Marek (2006): „Poezja w języku migowym” [wykład wygłoszony na X Festiwalu Nauki, Warszawa 15–24.09.2006].
- Caillois, Roger (2005): „Gry i ludzie”, [w:] Kolankiewicz Leszek (red.): *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s.163-174.
- Corina, David P./Hildebrandt, Ursula C. (2002): „Psycholinguistic investigations at phonological structure in ASL”. [w:] Meier Richard i in.: *Modality and Structure in Signed and Spoken Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 88–111.
- Huizinga, Johan (1985): *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*. Warszawa: „Czytelnik”.
- Kowal, Justyna (2008): „Poezja i humor Głuchych” [wykład wygłoszony na XI Dolnośląskim Festiwalu Nauki dn. 20.09.2008].
- Pszczołowska, Lucylla (2002): „Semantyka form wierszowych”. [w:] Tejze: *Wiersz – styl – poetyka*. Kraków: Universitas, 268–285.
- Skórzyńska, Agata (2007): „Mimicry jako laboratorium tożsamości refleksyjnej. Zabawa – teatr – sieć”, [w:] Surdyk, Augustyn/Szeja, Jerzy (red.): *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, t.2. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 69–78.
- Świdziński, Marek (2005): „Języki migowe”, [w:] Galkowski Tadeusz/ Szelaż Elżbieta/Jastrzębowska Grażyna (red.) *Podstawy neuropedii: podręcznik akademicki*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 679-692.
- Tomaszewski, Piotr (2004): „Polski Język Migowy – mity i fakty”. *Po-radnik Językowy* 6, 59–72.
- <http://deaf-piotrus-pan.blogspot.com/2008/08/kolejny-obz-pjm-tym-razem-winoujcie> [25.05.2009]
- www.d-pan.com [15.05.2009]