

PROF. ANNA PILCH

**CZEŚĆ USTNA EGZAMINU MATURALNEGO
Z JEZYKA POLSKIEGO**

ZADANIA OPARTE NA TEKSTACH IKONICZNYCH

MATERIAŁ DLA NAUCZYCIELI

Materiał opracowano w ramach projektu *Pilotaż nowych egzaminów maturalnych*,
Działanie 3.2. Rozwój systemu egzaminów zewnętrznych,
Priorytet III Wysoka jakość systemu oświaty,
Program Operacyjny Kapitał Ludzki.



1. O zadaniach ikonicznych na ustnym egzaminie maturalnym z języka polskiego od roku 2015

Maturalny egzamin ustny z języka polskiego na rok 2015 zbudowany został według zasady, według której na podstawie polecenia oraz załączonego do niego tekstu literackiego, językowego lub ikonicznego maturzysta zbuduje swą wypowiedź w trybie komplementarnego czytania. Zasada integracji w lekturze tekstów kultury staje się w ten sposób jedną z najważniejszych zasad realizacji zadań maturalnych.

Podczas egzaminu maturalnego z języka polskiego od 2015 roku zdający w wypowiedziach ustnych powinni odwoływać się do dowolnych tekstów kultury nawiązujących do problemu przedstawionego w poleceniu (zadania językowe i literackie), bądź interpretować teksty ikoniczne dołączone do zadania i samodzielnie wyszukiwać przykłady tekstów literackich dotyczących podobnej problematyki. S. J. Żurek w *Koncepcji podstawy programowej z języka polskiego*¹ pisze, że abiturient będzie musiał się wykazać znajomością różnych, samodzielnie wybranych tekstów kultury rozumianych jako *świadomy wytwór umysłowości człowieka, stanowiący całość, uporządkowany według określonych reguł, np. utwór literacki, publicystyczny, medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny, film, a także wszelkie działania artystyczne, realizujące jakiś utrwalony wzorzec kulturowy*.² Na maturze ustnej zdający powinien wygłosić monolog, w którym, w zależności od polecenia (*omów, rozważ, odpowiedz*), zbuduje wypowiedź syntetyczną, ogarniającą ogólnohumanistyczne, ogólnokulturowe uniwersum wyznaczone dziełami literatury i sztuki. Niezbędne są przy tym umiejętności stawiania hipotez, zbierania argumentów, wnioskowania, odwołania się do wiedzy literacko-kulturowej oraz własnych doświadczeń i wrażeń.

Koncepcja zmodernizowanej matury istotny akcent kładzie na myślenie, samodzielność, kreatywność, otwartość, swobodę skojarzeń zorganizowane w poprawnej językowo i retorycznie wypowiedzi. Tekst ikoniczny (tekst kultury) ma być inspiracją do skonstruowania wypowiedzi maturzysty dotyczącej problemu wskazanego w poleceniu do zadania.

¹ S. J. Żurek, *Koncepcja podstawy programowej z języka polskiego*, [w:] *Komentarze do podstawy programowej przedmiotu JĘZYK POLSKI*, 2009.

² Tamże.

Takie „równouprawnienie” tekstów ikonicznych wobec literatury i języka na zmodernizowanym egzaminie maturalnym jest nowością, jak najbardziej dzisiaj pożądaną; rozbija bowiem i niweluje stare formy, otwiera myślenie na nowy sens, uruchamia nowe widzenie - nową wrażliwość na odbiór literatury, sztuki, i kultury. Nacisk na oświetlanie literatury sztuką, domenami kultury, przywoływanie kontekstów filozoficznych, artystycznych, kulturowych, i odwrotnie - oświetlanie sztuki (malarstwa!) literaturą pozwala rozważać zjawiska i refleksje uniwersalne, kulturowe i artystyczne, filozoficzne i aksjologiczne, etyczne i estetyczne we wspólnej przestrzeni. Do tego zmierzały od dłuższego czasu holistyczne ujęcia dydaktyki.

Wypowiedzi, które mają w maturalnych wypowiedziach powstać w oparciu o „równouprawnione” teksty kultury (literatura, malarstwo, architektura, fotografia, inne dziedziny sztuk plastycznych), mają pokazać i udowodnić, iż temat, problem, myśl, doznanie, emocja wyrażają się w różnych językach sztuki, a często bywa tak, że języki te są pomieszane i pozostają w nierozzerwalnych związkach i relacjach. Hans Georg Gadamer często zwracał uwagę, że ten, kto interpretuje wiersz lub obraz musi tekst nie tylko „przeczytać”, ale także odpowiednio go „usłyszeć” i „zobaczyć”. Czasowniki występują tu w funkcji metaforycznej, ale trudno oprzeć się uwadze, że sugerują integracyjność procesu czytania dzieła.

Poprzez takie właśnie integracyjne czytanie i interpretowanie zjawisk towarzyszących poznawaniu świata kultury przez młodego odbiorcę powstaje możliwość lepszego zrozumienia tradycji i współczesności. Wprowadzenie w zadaniach maturalnych tekstów ikonicznych (obok literackich i językowych) jest wyjściem naprzeciw zasadzie, do której powinna dążyć dydaktyka: rozwijaniu umiejętności komplementarnego czytania dzieł artystycznych. Wprowadzenie tej zasady wymaga metodycznego i praktycznego włączenia zbioru sztuk wizualnych w trwały system kształcenia (przynajmniej taki, który jest obecny w szkolnej polonistyce, a który pozwala i uczy zrozumieć literaturę).

1.1. Zasada doboru tekstów do zadań ikonicznych

Teksty ikoniczne dołączone do zadań w *Zbiorze zadań* są bardzo zróżnicowane: od klasyki polskich i światowych arcydzieł malarstwa, poprzez malarstwo współczesne, grafikę, ilustrację, fotografię, rysunek satyryczny, plakat i pomnik. Dobór tekstów podporządkowany

jest ich treści – motywom i problemom zawartym w tekście ikonicznym, które umożliwiają sięganie do kontekstów literackich (w tym także lektur obowiązkowych).

Zestaw tekstów ikonicznych, dla których nie istnieje żaden kanon ujęty w podstawie programowej, jest dowolny, wybrany pod kątem zawartego w poleceniu zagadnienia, co może oznaczać, że część maturzystów zobaczy dane dzieło sztuki wizualnej podczas egzaminu maturalnego po raz pierwszy w życiu. Tak śmiało postawienie na kreatywność, samodzielność, umiejętność świadomego wykorzystania zarówno wiedzy tej szkolnej, jak i rezultatów własnego pozaszkolnego intelektualnego rozwoju młodego człowieka przystępującego do egzaminu dojrzałości jest z jednej strony nobilitacją i podniesieniem rangi tego egzaminu, z drugiej – dowartościowaniem ucznia i szkoły. Trzeba również być świadomym, że taki projekt nowej formy egzaminu maturalnego stwarza potrzebę wprowadzenia zmian i korekt w sposobie uczenia języka polskiego w szkole ponadgimnazjalnej, zwłaszcza jeśli chodzi o kwestię umiejętności analizy i interpretacji tekstów literatury i sztuki. Wprowadzenie do systemu kształcenia polonistycznego trwałych narzędzi, którymi uczeń będzie się posługiwał w sztuce czytania tekstów kultury (nie tylko werbalnych, ale także wizualnych) jest sprawą podstawową.

1.2. Analiza poleceń w zadaniach literackich – tematyka i forma wypowiedzi

W zadaniach ikonicznych, podobnie jak w zadaniach literackich i językowych, uczeń powinien w pierwszej kolejności dokonać interpretacji załączonego tekstu ukierunkowanej problemem zawartym w poleceniu (wykazać się zrozumieniem tekstu, umiejętnością odczytania jego głównej myśli – zob. część artykułu pokazująca metodę czytania obrazu), a następnie dobrać teksty literackie dotyczące podobnych kwestii.

W przypadku tekstów ikonicznych od ucznia wymaga się umiejętności odczytania treści – przesłania tekstu kultury (np. jego symboliki) oraz kompetencji językowych, które pozwolą mu na swobodną rozmowę dotyczącą zagadnień filozoficznych, moralnych, społecznych, kulturowych, cywilizacyjnych itd., wskazanych w poleceniu do zadania. Problemy, które można znaleźć w poleceniach do zadań ikonicznych zamieszczonych w zbiorze, dotyczą zagadnień z zakresu filozofii (Czy człowiek może w pełni poznać samego siebie?), eschatologii (nietrwałość istnienia), zjawisk społecznych (Czy praca może być interesującym motywem tekstu kultury?), aksjologii (wartości w życiu człowieka), rozważań nad kategorią

dobra (w odwołaniu do obrazu *Miłosierny Samarytanin*), literackich inspiracji (Jakie wizje miasta można odnaleźć w sztuce i literaturze?), czy artystycznej kreacji świata (Czemu może służyć deformacja rzeczywistości dokonywana w tekstach kultury?).

W procesie interpretacji tekstów ikonicznych analiza formalna, odniesienie do kontekstu historycznego czy gatunkowego mogą być oczywiście przydatne (podobnie jak w interpretacji utworu literackiego), ale nie są niezbędne do uzyskania wysokiej oceny za wypowiedź egzaminacyjną.

W swojej wypowiedzi zdający powinien wychodzić od danego tekstu (ikoniecznego) i do niego wracać. Trzeba mocno podkreślić, iż tekst ikoniczny nie może być traktowany jako pretekst lecz jako inspiracja do logicznego wyboru elementów konstrukcji monologu. Teksty ikoniczne powinny nie tylko wspomagać literackie sposoby odbioru dotychczasowych lektur szkolnych, ale stanowić także pełnowartościową, równą z tekstami literackimi i językowymi, część.

Konstrukcja polecenia w zadaniu ikonicznym jest analogiczna jak w przypadku zadań literackich i językowych – obejmuje ono zdanie zawierające problem – zagadnienie, które ma zostać omówione przez ucznia w wypowiedzi, oraz zdanie z czasownikiem operacyjnym, informujące również o zakresie tekstów, do których należy się odwołać.

2. Sposoby pracy na lekcji umożliwiające przygotowanie uczniów do wykonania zadań ikonicznych

Nauczyciel przygotowujący uczniów do tak zaprojektowanej ustnej matury, który w ciągu trwającej trzy lata nauki zapoznaje uczniów ze zjawiskami literatury i kultury, ma obowiązek dostarczenia im trwałych schematów – kluczy interpretacyjnych i analitycznych niezbędnych do samodzielnego odbioru tekstu kultury, a następnie powiązania go z odpowiednimi kontekstami (werbalnymi i wizualnymi) i odnalezienia miejsc wspólnych – wątków, toposów i symboli.

Rozwijająca się w ostatnich latach metoda komplementarnego czytania tekstów kultury ciągle wymaga jeszcze wyjaśniania i uczenia zarazem – pojęć, zasad, różnic w obrębie specyfiki języka, jakim „mówią” sztuki piękne i literatura. Pozostawiona na uboczu wydaje się także kwestia świadomości dzieła sztuki, jego, by tak rzec, egzystencji, jako bytu: malarskiego, poetyckiego, jego podstaw ontologicznych, jego zakorzenienia w domenach takich, jak: estetyka, filozofia, język. A kwestia „literackości literatury”, „malarskości malarstwa” i właśnie świadomości tego zjawiska jest podstawowa, jest punktem wyjścia do rozpoczęcia przez interpretatora (także i ucznia w tej roli) wszelkich działań na tekście.

Obraz, czy to literacki, czy malarski jest osadzony w myśli (domena filozofii), w systemie (domena estetyki), w języku, w którym się realizuje (domena retoryki, rozumianej tutaj jako wyrażanie). Nie wystarczy już nauka prowadzenia i przesuwania wzroku po elementach widzianych w obrazie, rozpoznawania przedmiotów, kojarzenia ich wymowy symbolicznej, alegorycznej, metaforycznej, by malarskim arcydziełem „dointerpretować” tekst literacki. Nauka czytania obrazu powinna być powiązana z zapleczem, jakie stanowi rozumienie zasad egzystencji tekstu wizualnego, czegoś, co można nazwać „filozofią tekstu”.

Podam przykład: w obrazie naturalistycznym, do którego ucznia od dawna przyzwyczailiśmy, można doskonale rozpoznać, czy dana forma przedstawia kobietę, czy też drzewo, stół, czy okręt. Dla tak zwanego naiwnego pojmowania realizmu stosunek do przedmiotu określa się bardzo łatwo: przedmiot został przedstawiony takim, jakim jest. A przecież wiadomo, że sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana: o tym, jaki przedmiot jest, jako „rzecz sama w sobie”, naturalizm wie równie mało, co kierunki nowoczesne.

W dziełach sztuki deszyfruje się świat przedstawiony, który wypełnia obraz i malarski, i poetycki: poszukuje się symbolicznych sensów, alegorycznych odniesień, tematycznych podobieństw wątków i motywów. Coraz biegłej uczeń potrafi czytać elementy, stanowiące mozaikę dzieła, elementy składające się na świat przedstawiony, ale istoty sztuki nie rozumie nadal. A pytanie o istotę sztuki i o to, czym jest i co oznacza tzw. świadomość obrazu jest zarazem i kluczowa, i pierwotna. Do jakich zatem punktów należy sprowadzić takie podstawowe uporządkowanie sensu czytania i oświetlania się wzajemnego tekstów sztuki, literatury, kultury?

Przede wszystkim do zrozumienia i świadomości, czym jest tekst obrazu malarskiego i czym jest tekst obrazu literackiego. Fundamentalne pytanie w tej kwestii postawił niegdyś Martin Heidegger: dzięki czemu i przez co artysta i dzieło sztuki jest tym czym jest?

Zatem interpretacja, która stanowi poszukiwanie sensu – a o to chodzi przede wszystkim w nowych maturalnych zadaniach – i ma prowadzić do ustalenia tzw. „prawdy” tekstu i literackiego, i ikonicznego, jest szukaniem najlepszej odpowiedzi na pytania: jak jest pokazane, jak jest powiedziane, dlaczego w takiej formie i wreszcie: co odczytane obrazy (i literackie, i plastyczne) znaczą jako całość.

2.1 . Metoda

Ważny przykład pokazujący metodę czytania obrazów i tekstów wizualnych to lektura obrazu zdyscyplinowana – przebiegająca w trzech obszarach czy płaszczyznach: *studiów technicznych*, czyli analizy techniki i kompozycji zorganizowania przez artystę przedstawionego świata w obrazie, *studiów faktów* – historycznych, obyczajowych, „znaków czasu” dzieła, istotnych dla prawidłowego odczytania znaczeń zapisanych w języku artysty oraz *studiów nad warstwą semantyczną języka dzieła*: metaforyczną i symboliczną. Takie metaforyczne znaczenie mają przedmioty usytuowane w planach przestrzeni malarskiego płótna, gesty wyrażone w liniach i formach malarskich, kolory, światłocien etc. Metoda czytania obrazu jest aplikacją sposobu, w jaki uczy się lektury tekstu ikonicznego w systemie edukacji francuskiej, której warto dokonać do systemu polskiej dydaktyki. Wpłyne ona korzystnie na umiejętność odczytania sensu całego interpretowanego dzieła sztuki, jak również dyscyplinę poruszania się w przestrzeni obrazu.

Zgodnie z opisywaną metodą uczeń podejmuje czynności interpretacyjne według ustalonej kolejności i porządku:

1. studia techniczne (*etude technique*), mają odnaleźć zasadę kompozycyjną, węzeł, centrum tekstu artystycznego, punkt oparcia całości, pomysł na skonstruowany przez artystę tekst.
2. domena faktów i informacji (*donnees historiques*) – płaszczyzna historycznych faktów i wiadomości niezbędnych do prawidłowego „odczytania” tekstu w kontekście epoki, jej programie, obyczaju, specyficznych znaków (historycznych, mentalnych, kulturowych etc.).
3. interpretacja (*interpretation*) – płaszczyzna, w której interpretuje się znaczenia poszczególnych elementów składających się na obraz: tu odczytuje się i nadaje sens związkom i relacjom pomiędzy postaciami, przedmiotami, rzeczami, gestami, kolorami, planami, analizuje się związki między elementami świata przedstawionego w obrazie, semantykę znaków, metafor, symboli, gestów, form, barw, linii czy planów.

Takie uporządkowanie lektury malarskiego dzieła daje uczniowi pewność (a nie bezradność), że poprawnie odczytał sens dzieła.

2.2. Przykład implikacji metodycznej

System edukacji francuskiej, który podpowiada metody czytania tekstów ikonicznych – uczenia odbioru, interpretacji, namysłu nad sztuką wizualną, zakłada, że konieczne są interpretacje wzorcowe, prowadzone, sterowane, by utrwalił się nawyk patrzenia na pewne stałe komponenty dzieła, by uczeń za każdym razem, choć nie złoży jeszcze elementów w spójną całość, umiał je wyodrębnić, by nie czuł się bezradny wobec dzieła sztuki. Po przyswojeniu sobie wzorca interpretacyjnego uczeń systemu francuskiego następne i kolejne teksty będzie w stanie czytać samodzielnie. Stały dział w podręcznikach do literatury „une etude de tableau” („studiowanie” – w sensie „czytanie” – obrazu) obejmuje naukę „czytania” obrazu malarskiego.

2.3. Studiowanie obrazu: Jan Van Eyck³

W jednym z podręczników do liceum⁴, w takiej właśnie stałej jego części znajduje się na przykład interpretacja i analiza obrazu Jana Van Eycka *Portrait des epoux Arnolfini* (*Portret małżonków Arnolfini*, 1434). Słynny obraz jest analizowany w trzech wspomnianych wyżej płaszczyznach – obszarach, po których należy się poruszać, studiując dzieło.

W **obszarze pierwszym** „studiów technicznych” trzeba przede wszystkim dostrzec, że zastosowana technika organizująca cały świat przedstawiony obrazu, to technika „obrazu w obrazie”. Znajdujące się w centrum – pomiędzy złączonymi dłońmi małżonków – lustro odbija rewers przedstawionej tu w pierwszym planie sceny zaślubin, poszerza przestrzeń zza kadru (ramy) obrazu. Lustro odbija stojących przed parą Arnolfinich – zebranych na uroczystość gości. Rzeczywistość utwalona na obrazie odbija się w lustrze, które okala dziesięć medalionów, przedstawiających drogę krzyżową. Portret małżonków w planie

³ Pisałam o tym w książce *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010, wydawnictwo WUJ. Fragment dotyczący sztuki czytania obrazu zamieszczam z książki, aby metoda czytania obrazu malarskiego pomogła nauczycielowi przygotować maturzystę do satysfakcjonującego rozwiązania kwestii interpretacji dzieła sztuki wizualnej.

⁴ Alain Pages, Dominique Rince, *Lettres. Textes, Methodes. Histoire litteraire*. 1-re., Nathan, Paris 1996, p. 396.

ogólnym (od stóp do głów) na tle intymności pokoju – sypialni, pary, której związek podkreślony został złączeniem rąk, utrwalony zostaje w lustrze – w ten sposób zamknięta zostaje „otwarta przestrzeń”. Medaliony wokół lustra przedstawiające stacje drogi symbolizują pokonywanie odtąd wspólnej drogi aż do kresu. Metaforyka lustra zawiera ponadto element wizjonerski. Zatem wyodrębniony na początku „obszar studiów”, w którym trzeba wyodrębnić zasadę (pomysł) konstrukcyjny dla całości, będący jednocześnie ustawieniem sensu i kierunku interpretacji, jest w pełni uzasadniony.

Obszar drugi, o którym wspomnieliśmy, to płaszczyzna „znaków czasu”. W niej istotne stają się fakty, że ślub odbywa się we Flandrii (ze źródeł historycznych wiemy, że takie wydarzenie miało miejsce w Bruges i że był to ślub syna bogatego marszanda włoskiego handlującego sukniem – Giovanniego Arnolfini z Giovanną Cenami⁵), że przedstawione w centrum postaci, to bogata burżuazja flamandzka XV wieku – stąd w obrazie bogactwo flandryjskich szczegółów, za sprawą których powołana zostanie i utrwalona XV-wieczna flamandzka rzeczywistość; że taki miał przebieg ceremoniał zaślubin bogatej pary (w obecności zaproszonych gości, na tle pokoju małżeńskiego bez księdza czy innej osoby duchownej).

Wreszcie **obszar trzeci** to studia nad odczytywaniem sensu zaszyfrowanego w postaciach, przedmiotach, gestach, kolorach, planach. Wszystkie wymienione elementy mają swą semantyczną, metaforyczną i symboliczną wymowę. Obok wspomnianej już symboliki lustra i medalionów, taką wymowę ma żyrandol (światło, blask), łóżko małżeńskie (miłość, przyszłe narodziny potomstwa, śmierć), pantofle (zaczysze domowe, intymność), piesek (wierność, obrona, ale i luksus), pomarańcze (zbytek, grzech), różaniec (pobożność, wartości religijne), statuetka św. Małgorzaty, patronki kobiet rodzących. Metaforyczne i symboliczne znaczenie mają także kolory: zielony i czerwony (ubrania małżonków) – namiętność, nadzieja i więzy krwi, gesty (ręka w geście błogosławieństwa, ale też i pożegnania, powstrzymania gości przed ich wstąpieniem w progi intymności życia małżeńskiego.) Takim metaforycznym gestem jest także udrapowanie sukni (koloru zielonego – nadziei), by sugerowała stan brzemienny

⁵ Tak w każdym razie podają francuscy autorzy podręcznika: Alain Pages i Dominique Rince, cyt. wyd.; natomiast Maria Poprzęcka w swojej książce *Galeria. Sztuka patrzenia* (Warszawa 2003), analizuje ten obraz i podaje, że ślub brała Jeanne de Chenany i Giovanni Arnolfini, kupiec włoski, nie mówi nic o miejscu zaślubin – Bruges, podaje natomiast, że komnata, w której odbywa się ceremonia, należy do bogatego niderlandzkiego, a nie flamandzkiego, domu. Uczeń ma zatem dodatkowo okazję zaobserwować różnice w wykorzystaniu źródeł historycznych, sposoby ich odtwarzania w tekstach naukowych, ważność takich studiów w płaszczyźnie historycznoliterackiej i interpretacyjnej.

kobiety. Do studiów w tym obszarze należy także odkrycie, że młoda małżonka znajduje się w momencie „rozdwojenia” – pomiędzy św. Katarzyną – patronką dziewic (świadczy o tym wizerunek jej twarzy stylizowany przez malarza na sposoby, w jakich była przedstawiana w ikonografii malarskiej św. Katarzyna), a św. Małgorzatą – patronką kobiet rodzących (wizerunek św. Małgorzaty stojący na stoliku za panią Arnolfini oraz gest dłoni na udrapowanej sukni).

Tak poprowadzona interpretacja obrazu oznacza odczytanie znaków ikonografii malarskiej, układów aluzji i metafor, z których następnie złożyć należy całość. Ustalenie i ułożenie takiej całości musi odbyć się oczywiście za sprawą maksymalnej mobilizacji kontekstów, które przywołujemy, by wydobyć sens z mówiących do nas znaków.

W innych podręcznikach francuskich „czytanie obrazu” odbywa się na tych samych zasadach. Uczeń przyzwyczajony jest zatem do stałej metody, w której ma oparcie, i która dostarcza mu badawczych narzędzi, interpretacyjnego klucza otwierającego sens dzieła, odkrywającego jego prawdę.

Dobrym przykładem nauki czytania obrazu, a zwłaszcza sposobu nazywania tematu obrazu jest zamieszczony we wspomnianym podręczniku obraz Georges de La Toura *Le Tricheur à l'as de carreau* (*Oszust z asem caro*)⁷.



⁷ Christophe Desaintghislain, Christian Morisset, *Français littérature et Methodes*, „Nathan”, Paris 1995, s. 81.

Przedstawiona została tu analiza problemu, który można by określić formułą „jak pokazane jest oszustwo” – jak pokazać temat, którego treścią i tytułem zarazem byłoby oszustwo. Relacje pomiędzy przedstawionymi w obrazie postaciami, których spojrzenia nie krzyżują się (co jest charakterystyczne dla podejrzanych o oszustwo), analiza i interpretacja szczegółów (co i jak mówią o postaciach szczegóły – ich ubrania, gesty, spojrzenia, kolory etc.) – oto schemat, w który wpisać można historię oszustwa pokazaną w obrazie Georges de La Toura.

2.4. Proust i Monet o liliach wodnych

I jeszcze jeden przykład. W jednym z podręczników do liceum francuskiego (klasa przedostatnia) zamieszczono obraz Claude’a Moneta *Lilie wodne (Les Nympheas, le matin, Paris, Orangerie)* i obok fragment powieści *W stronę Swanna* Marcela Prousta pod tytułem *Les nympheas de la Vivonne (Lilie wodne na rzece Vivonne)*.



Uczniowi pokazuje się, jak powinna wyglądać i jak ma być poprowadzona integracyjna analiza i interpretacja, którą można określić: od obrazu do tekstu i od tekstu do obrazu. Obraz Moneta, który, jak wiadomo, malował przez całe swoje życie lilie wodne, zestawiony z opisem lilii wodnych na rzece Vivonne Prousta kusi, by rozważyć następujący problem: co szczególnego jest w naturze, że „uwodzi” w taki sposób, że prowokuje sztukę na równi literacką i malarską. Oba obrazy – literacki i malarski – przedstawiają rzekę jako ogród nenufarów. To, co widzimy na obrazie Moneta, Proust opisuje w ten sposób:

Ale później prąd słabnie, rzeka przebywa otwartą dla publiczności posiadłość, której właściciel lubował się w ogrodnictwie wodnym, hodując w małych jeziorkach, tworzonych przez Vivonne, istne ogrody lilii wodnych. Ponieważ brzegi były w tej okolicy bardzo zadrzewione, wielkie cienie drzew dawały wodzie dno, zazwyczaj ciemnozielone; ale czasami, kiedyśmy wracali w jakiś w jakiś wypogodzony wieczór burzliwego popołudnia, bywało ono jasnoblękitne i jaskrawe, przechodziło w fiolet. Dalej liczniejsze kwiaty były bledsze, mniej gładkie, bardziej ziarniste, bardziej pomarszczone, rozrzucone w zwojach tak wdzięcznych, iż zdawało się, że to rozplecione girlandy pienistych róż sphywają z wodą.

Zabiegi na tekście Prousta powinny sprowadzać się, rzecz jasna, nie tylko do odkrywania impresjonistycznych inspiracji – te towarzyszyły szkolnej interpretacji zawsze, choćby w przypadku młodopolskiej poezji, o wiele wcześniej, niż zaczęto mówić o konieczności integracji plastyki i literatury. Literacki opis Prousta sprowadzony do sposobów przedstawienia środkami literackimi zmieniającej się pogody, światła, barwy, faktury, staje się rzeczywistym obrazem Moneta. Czytamy opis lilii wodnych na rzece Vivonne i na naszych oczach opis ten przenika do obrazu Moneta, nasycy jego barwy, przemienia intensywności kolorystyczne, staje się dotykalaną fakturą bardziej lub mniej „ziarnistych” kwiatów. Ażeby obraz był pełniejszy, przytoczmy jeszcze jedno zdanie z *W stronę Swanna*:

Kwiaty tłoczyły się jak istna pływająca grządka, rzekłbyś: bratki ogrodowe, które złożyły niby motyle, swoje sine glansowane skrzydła na przejrzystej pochyłości wodnego kwietnika, będącego zarazem kwietnikiem niebieskim: dawał bowiem kwiatom grunt o barwie rzadszej, bardziej wzruszającej, niż kolor samych kwiatów i – czy to w ciągu popołudnia lśnił się pod wodnymi liliami kalejdoskopem uważnego, milczącego i ruchomego szczęścia, czy napelniał się pod wieczór, niby jakiś odległy

*port, różaną zadumą zachodu, mieniać się co chwila, aby dookoła kielichów o stalszych barwach wciąż być w harmonii z tym, co jest w owej godzinie najgłębszego, najbardziej ulotnego, tajemniczego, nieskończonego – zdawało się, że te kwiaty rozkwitają na pełnym niebie.*⁶

To tylko jedno zdanie opisujące pływające na rzece grządki nenufarów (swoiste wodne ogrody), jest skończoną całością malarskiego obrazu. Opis Prousta żyje obrazem Moneta, jego barwą, światłocieniem, jego formą.

2.5. Oświeclanie się sztuk wzajemne

To, że sztuka jest budowaniem iluzji w danym systemie znaków, wiadomo nie od dzisiaj. O oświeclaniu się wzajemnym sztuk: literackiej i malarskiej, a tak jest w tym omawianym tu przypadku, możemy mówić wtedy, gdy odbiorca otrzymuje i wyzyskuje dodatkowe informacje o czytanim, czyli interpretowanym dziele – informacje płynące z innego dzieła.

Według romantycznych twórców wzajemne dopełnianie się sztuk, wyrażanie jednej poprzez drugą było sprawą oczywistą. Sztuka romantyczna nieprzypadkowo stała się tak często polem porównań pomiędzy dziełami przynależnymi do różnych gatunków sztuki. Światopogląd romantyczny zakładał tę jedność sztuk, a filozofia Schlegla, według której sztuki dopełniają się wzajemnie, rozumiała poezję jako jednoczącą całość. Jest rzeczą powszechnie znaną, że twórczość Słowackiego można zobaczyć przez obrazy Veronese'a, Grottgera, Turnera, prerafaelitów (pisał o tym Wiesław Juszczak w artykule *Lekcja pejzażu według „Króla Ducha”*)⁷. Historie związków malarstwa i literatury układały się często tak, że dzieła sztuki bywały natchnieniem dla utworów literackich. Podawałam tego przykłady – dodam w tym miejscu jedynie, że na Norwid napisał wiersz *Portret generała Dembińskiego* pod wpływem obrazu pędzla Henryka Rodakowskiego.

Ale także i dzieła literackie bywały natchnieniem dla malarzy. Przykładem może być choćby *Pejzaż z jarzębiną* Jacka Malczewskiego, którego zresztą „przyliterackość” interpretowano wielokrotnie. Wystarczy przypomnieć, że pierwotny tytuł obrazu Malczewskiego brzmiał *Idź*

⁶ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t.1 : *W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1965, s. 223–224.

⁷ Zob. W. Juszczak, *Lekcja pejzażu według „Króla Ducha”*, w: *Ikonografia romantyczna*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977.

nad strumienie, co jak wiadomo jest wersem pochodzącym z *IV pieśni Beniowskiego*⁸. Tak więc starożytna zasada Symonidesa z Keos, że malarstwo jest milczącą poezją, a poezja milczącym malarstwem od zawsze akcentowała integrację słowa i obrazu.

Edukacyjne cele, aby poprzez integrację sztuk ukazać związki literatury z malarstwem, z tradycją, z epoką historycznoliteracką są jak najbardziej słuszne. Dzięki wiedzy z zakresu historii sztuki (choćby nawet niewielkiej i powierzchownej) uczniowie mają szansę zobaczenia pełniejszego obrazu epoki literackiej, lepszego zrozumienia światopoglądu malarzy i pisarzy, którzy ten światopogląd wyrażają poprzez swoje dzieła. Wiedza o sztuce jest więc cennym i niezbędnym „dopowiedzeniem” literatury. Dobrze by było, gdyby przy tej okazji uczniowie otrzymali mocną podstawę wiedzy o tradycji dotyczącej sporu idei Horacjańskiej i idei Lessingowskiej, ponieważ antagonizm tych dwóch idei powraca w literackich epokach cyklicznie. Uczeń, któremu się zaleca integrowanie malarstwa i literatury, musi rozpoznawać obie te idee – trwale uświadomione i zakodowane w pamięci, będącej podstawą i punktem odniesienia odbioru dzieł sztuki. Uczeń będzie wtedy rozumiał, że interpretacja z ducha Horacjańskiego, to metaforyczne wychwytywanie podobieństw między różnymi sztukami (*ut pictura poesis* z *Ars poetica*), natomiast interpretacja z ducha Lessingowskiego prowadzi do konkluzji, że ponad podobieństwem oddziaływań rozciąga się ważniejsza, zdaniem Lessinga, sfera – sfera zasadniczych odmienności sztuk⁹.

Pewne jest, że im mocniej wniknie się w strukturę, formę i treść obrazu malarskiego, tym mocniej zaistnieje obraz poetycki, literacki. Jak widać, zrozumienia tekstów ikonicznych można nauczyć, można uwrażliwić i usprawnić oko, by umiało widzieć i czytać jednocześnie to, co się dzieje na płaszczyźnie obrazu (tekstu wizualnego).

⁸ Pisze o tym M. Poprzęcka, *Słowa i obrazy*, w: *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit...*, pod red. A. Kowalczykowej, Warszawa 1998, s. 119–138. Ja tylko tym miejscu sygnalizuję tę problematykę, wartą rozwinięcia na lekcjach języka polskiego.

⁹ Zob. G.E. Lessing, *Laookon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław 1962.

Przykładowa literatura pomocnicza

1. *Dialog kultur w edukacji*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2009.
2. Dyduch B., *Między słowem a obrazem. Dylematy współczesnej polonistyki*, Kraków 2007.
3. Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
4. Markiewicz H., *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] *Literatura a malarstwo. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Plaszczewska, I. Puchalska, Kraków 2009.
5. Pilch A., *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków 2003.
6. Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.
7. Poprzęcka M., *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003.
8. Poprzęcka M., *Wiersze i obrazy*, [w:] *Metodyka literatury*, t. 2, pod red. J. Pachecka, A. Piątkowska, K. Sałkiewicz, Warszawa 2002, s. 382–39.
9. Wysołuch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.